UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

MARIA TERESA DE OLIVEIRA DEVULSKY

NO CAMINHAR DE YUBE – A VESTE HUNI KUIN: Uma percepção sobre o reflexo da cosmologia na indumentária Huni Kuin entre a preservação e a transformação.

RIO DE JANEIRO
2025

MARIA TERESA DE OLIVEIRA DEVULSKY

NO CAMINHAR DE YUBE – A VESTE HUNI KUIN: Uma percepção sobre o reflexo da cosmologia na indumentária Huni Kuin entre a preservação e a transformação.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento.

RIO DE JANEIRO
2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

D488 N

Devulsky, Maria Teresa de Oliveira
NO CAMINHAR DE YUBE ? A VESTE HUNI KUIN: Uma percepção sobre o reflexo da cosmologia na indumentária Huni Kuin entre a preservação e a transformação / Maria Teresa de Oliveira Devulsky. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
366

Orientadora: Maria Enamar Ramos Neherer Bento.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2025.

1. Huni Kuin. 2. Kaxinawá. 3. Indumentária. I. Bento, Maria Enamar Ramos Neherer , orient. II. Título.

UNIRIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA

TESE DE DOUTORADO

NO CAMINHAR DE YUBE A VESTE HUNI KUIN: Uma percepção sobre o reflexo da cosmologia na indumentária Huni Kuin entre a preservação e a transformação

POR

MARIA TERESA DE OLIVEIRA DEVULSKY

BANCA EXAMINADORA

Considerou a Tese: APROVADA

Profa. Dra. **Maria Enamar Ramos Neherer Bento**
Presidente e orientadora

Prof. Dr. **Adilson Florentino da Silva** (UNIRIO)

Prof. Dr. **José Luiz Ligiéro Coelho** (PPGAC/UNIRIO)

Prof. Dr. **Narciso Laranjeiras Telles da Silva** (PPGE/UFU)

Prof. Dr. **Samuel Sampaio Abrantes** (PPGE/UFRJ)

Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Ofereço meus profundos agradecimentos ao povo *Huni Kuin*, que, durante os séculos XX e XXI, após os primeiros contatos com os cariú, como verdadeiros guardiões de sabedorias ancestrais, resguardou os seus conhecimentos da predação dos invasores. Ao mesmo tempo, a sua imensa generosidade, capacidade de perdoar e o amor pela humanidade de toda natureza, ao transmitir suas sabedorias preservadas às pessoas do planeta. Por permitir que, através de sua voz e seus corpos, os mistérios da floresta possam chegar a várias pessoas e lugares do planeta terra.

Muitos foram os artistas e representantes *Huni Kuin* que gentilmente colaboraram com essa pesquisa. Agradecimentos especiais a Zeli Maspã, Marlir Tumê e família, que me receberam em suas casas por vários dias e foram minhas guardiãs pelas aldeias e casas de parentes, em 2022, no município e aldeias do Jordão e Tarauacá.

Quero agradecer a todos os representantes mulheres, homens jovens e adultos, que tive a felicidade de conviver nesses últimos vinte anos. Agradeço, especialmente, ao Cacique José Osair Sales Siã, por me receber na Aldeia Lago Lindo neste ano de 2025 que, por intermédio de seus filhos, José Sales Bane, Fabiano Txaná Bane e Leopardo Sales, ainda jovens no ano de 2005, me iniciaram no *nixi pae* e pude participar das cerimônias no Rio de Janeiro. Agradeço, novamente, a Zeli Maspã, mãe dos primogênitos do cacique Osair Siã, por ter me dado o nome de Yãka, nome de sua tia, que me permitiu fazer parte da família e me receber mais uma vez na sua casa, em 2025. A casa do povo *Huni Kuin* é visitada por muitos parentes e, assim, são travadas muitas conversas. Agradeço a Shaemitum e a todas e todos pelo carinho e pelos conhecimentos compartilhados.

Agradeço imensamente ao pajé Manoel Vandique Dua Buse, que contribui com seu conhecimento e sua experiência de vida para essa pesquisa em uma longa conversação e rezos compartilhados em um domingo, na casa de Maspã onde foi com sua família. Pajé com quem tive a oportunidade de participar de cerimônias de *nixi pae*.

Agradeço a Aldeia Ni Yuxibe, ao Cacique Txaná Ixã, por seu testemunho, e sua esposa, Parã, por seus *pakarin* da tecelagem. Por me receberem em sua aldeia com um coro de mulheres *Huni Kuin*, que tenho gravado material e espiritualmente em meu coração. A acolhida e as deliciosas frutas oferecidas por Bimi e família de Kixtin em sua casa quando estive na aldeia.

Agradeço a Rita Huni Kuin e Edilene Yãka, duas irmãs artistas, que, junto com Kixtin e Juca Shane, ofereceram uma tarde de aulas e cantos sobre a cultura *Huni Kuin* durante a disciplina Projeto de Indumentária, ministrada por mim na UNIRIO. A todo grupo Kayatibu, pela acolhida em sua sede no Jordão, representada por Tuin Uirapuru Sales, quando acompanhei a demonstração de suas tecelagens por sua esposa Batani Maria Paulino e as tecelãs Yêke Elda Pinheiro, Maxi Rufino Pinheiro. Agradeço a Abrão Shane e, mais uma vez, a Juca Shane.

Agradeço especialmente ao artista, professor e pesquisador Ibã Huni Kuin (Isaías Sales), idealizador do Coletivo MAHKU (Movimento dos artistas *Huni Kuin*), por seu carinho no transmitir de seus conhecimentos sobre a cultura *Huni Kuin* durante minha estada no Jordão.

À Aldeia Terra Viva e sua matriarca, Maria de Fátima Manuani, suas filhas: Marnilza Tximá, Filomena Timpani (que me guiou pelo Jordão), Sandra Durico Tximá. Às crianças: Gabriela Siá, Maricélia Mapuani, Jeciani Maspã, Clara Tximá, a Francisco Samama e João Paulo Buse.

Agradecimentos à Aldeia Tamandaré, ao Cacique Tuin Batista Kaxinawa, sua esposa, Maxi Banu Maria do Livramento e família pelos trabalhos de cura e os conhecimentos compartilhados. A Marcia Batista Mapuani pelas pinturas corporais.

Às tecelãs e representantes das associações femininas das Terras Indígenas do Rio Humaitá, que se reuniram na casa de Tumê, em Tarauacá, para organizar e regulamentar associações: Mariazinha – Aldeia Vigilante; Maria José Mateus Yeke – Aldeia Espelho da Vida; Rosinalda – Aldeia Boa Sorte; Majé Parã – Aldeia Boa Vista; Cristina – Aldeia São Vicente; Maria Galdino – Aldeia Dua Kaya; Ana Maria Mateus Ferreira Sãpuani – Aldeia Novo Futuro das Terras Indígenas do Rio Humaitá. Agradeço profundamente à matriarca Biruani (*in memorian*) das Terras Indígenas do Rio Humaitá, avó de Marlir Tumê e mãe de muitas dessas representantes femininas citadas, que tão docemente doou seus conhecimentos para mim. Agradeço a Marlir Tumê por seus depoimentos e seus filhos: Ninawa Sales pela ajuda na tradução dos *pakarin*, Tuin Sales por seu depoimento, convivência e os cantos Kuani Rosa Mística, Mawa Pei Bruna e Sãpuani Aparecida.

Imensa gratidão ao Pajé Manoel Mateus Dua Buse, que esteve no Rio de Janeiro com sua comitiva, composta da sua filha Siá, Txaná Buse Ivailson Saboia e Ibatsai Kana. Pajé com quem tive a oportunidade de conviver durante um mês, período que me presenteou com várias narrativas sobre a cultura *Huni Kuin*.

Quero agradecer especialmente às majés, tecelãs, artistas, condutoras de cerimônia, txaná e representantes femininas *Huni Kuin*, que colaboraram com esta pesquisa por meio de suas experiências e depoimentos: Bimi, Bunkê Inani, Jaqueline Maxi, Judite Ibatsai, Maria do Livramento Maxi Banu, Matriarca Maria Francisca Mateus Biruani (*in memorian*), Marlir Tumê , Rita Huni Kuin e Yaka Huni Kuin.

Agradecimentos aos pajés, caciques, artistas, professores e *txana*, que me ofertaram colaboraram com esta pesquisa com suas experiências e depoimentos: Ibã Sales, Ika Muru, Isarewe, José Bane, José Romão Tenê, Leopardo Sales, Manoel Mateus Dua Buse, Manoel Vandique Rua Buse, Txaná Ixã, Tuin Sales, Txana Buse Ivailson Saboia.

Ajudaram na tradução e interpretação do hãtxa kuin: José Bane e sua esposa Benedita, Kawa, Isarewe e sua esposa Tximá, Inu Ninawa Sales, Ninawa, Parã, Rita Huni Kuin.

Agradecida pelas aulas sobre os *pakarin* e os *huni meka* ministradas por Fabiano Txana Bane e Kawa Noel Domingues Sales.

Meus especiais agradecimentos à minha orientadora, Professora Doutora Maria Enamar Ramos Neherer Bento, que, pacientemente, me acompanhou na trajetória da escrita desta tese. Meus agradecimentos aos professores doutores, que generosamente aceitaram o convite para participar desta banca: Professor Doutor Adilson Florentino da Silva, Professor Doutor José Luiz Ligièro Coelho, Professor Doutor Narciso Laranjeiras Telles da Silva, Professor Doutor Samuel Sampaio Abrantes, Professora Doutora Elza Maria Ferraz de Andrade, Professora Doutora Patrícia Magalhães Bevilaqua.

Grata ao PPGAC e a secretária, Graziela Pando, que tem nos acompanhado buscando soluções. Especialmente aos professores Adilson Florentino, André Gardel, Evelyn Furquin, Leonardo Munk, Tania Alice e Zeca Ligiéro, agradeço a oportunidade de desfrutar de seus conhecimentos e participar de suas aulas no Curso de Doutorado.

Grata a Harley Costa de Moraes, pela ajuda na transcrição dos depoimentos, a Henrique Lima pela revisão desta tese, a Zeh Palma pelas fotos e a Mariana Pais – design gráfico.

Muitas saudades de meu pai João Devulsky por me incentivar no interesse pela cultura dos povos originários e a minha mãe Zilah de Oliveira Devulsky que me ensinou ler e escrever e me presenteava com publicações sobre costumes de povos tradicionais. Agradeço imensamente a meu irmão Antônio João Devulsky (João Shaemitum, nome dado também por Zeli Maspã) por ter me apresentado ao povo *Huni Kuin*, sem ele não teria a oportunidade de estar nesse caminho. Agradeço a paciência e carinho de meus filhos Pedro e Igor, netos Leonardo e Linus pelo apoio e socorro de sempre.

RESUMO

A indumentária desempenha um papel central no reconhecimento cultural do povo *Huni Kuin*, articulando-se de forma dinâmica entre os conceitos de preservação e transformação na contemporaneidade. Esta pesquisa parte da compreensão do traje *Huni Kuin* como expressão da cosmologia do povo, destacando sua função enquanto agente interrelacional entre mundos e seres visíveis e invisíveis, com a potencialidade de conferir visibilidade ao que se encontra no plano do invisível. Considera-se, ainda, a presença ancestral do conceito de veste na cultura *Huni Kuin* e sua vinculação às noções de transformação, agência e subjetividade de seres e objetos. O estudo investiga os trajes *Huni Kuin*, seus grafismos, materiais, técnicas construtivas e usos, à luz dessas concepções cosmológicas, constatando que as práticas relacionadas à indumentária estão tradicionalmente envoltas por dimensões ritualísticas e se manifestam com destaque nas cenas cerimoniais. Por fim, evidencia-se a importância — e a urgência — de reconhecer e valorizar os saberes e significados associados às vestes dos povos tradicionais, contribuindo para subsidiar o estudo da indumentária nas propostas contemporâneas de figurino cênico.

Palavras-chave: *Huni Kuin; Kaxinawá*; Indumentária; Traje; Veste; Figurino; Indígena.

ABSTRACT

Attire plays a central role in the cultural recognition of the *Huni Kuin* people, dynamically intertwining the notions of preservation and transformation in contemporary contexts. This research approaches *Huni Kuin* attire as an expression of their cosmology, emphasizing its function as an interrelational agent connecting visible and invisible worlds and beings, with the potential to render the invisible visible. It also considers the ancestral presence of the concept of clothing within *Huni Kuin* culture and its connection to ideas of transformation, agency, and the subjectivity of both beings and objects. The study investigates *Huni Kuin* garments — their graphic patterns, materials, constructive techniques, and uses — through these cosmological conceptions, observing that the practices surrounding clothing are traditionally embedded in ritualistic dimensions and are most vividly expressed within ceremonial contexts. Finally, it highlights the importance and urgency of acknowledging and valuing the knowledge and meanings associated with the garments of traditional peoples, as a way to inform and enrich contemporary approaches to costume design and scenographic studies.

Keywords: *Huni Kuin; Kaxinawá*; Attire; Costume; Garment; Costume Design; Indigenous.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....22
Figura 2.....22
Figura 3.....28
Figura 4.....29
Figura 5.....39
Figura 6.....42
Figura 7.....42
Figura 8.....43
Figura 9.....62
Figura 10.....63
Figura 11.....67
Figura 12.....68
Figura 13.....70
Figura 14.....70
Figura 15.....73
Figura 16.....75
Figura 17.....76
Figura 18.....80
Figura 19.....87
Figura 20.....87
Figura 21.....93
Figura 22.....94
Figura 23.....99
Figura 24.....102
Figura 25.....109
Figura 26.....110
Figura 27.....111
Figura 28.....112
Figura 29.....112
Figura 30.....112
Figura 31.....113
Figura 32.....113
Figura 33.....113
Figura 34.....113
Figura 35.....114
Figura 36.....114
Figura 37.....114
Figura 38.....115
Figura 39.....115
Figura 40.....115
Figura 41.....116
Figura 42.....116
Figura 43.....116
Figura 44.....117
Figura 45.....117

Figura 46.....117
Figura 47.....119
Figura 48.....120
Figura 49.....120
Figura 50.....121
Figura 51.....121
Figura 52.....122
Figura 53.....124
Figura 54.....125
Figura 55.....128
Figura 56.....128
Figura 57.....130
Figura 58.....132
Figura 59.....135
Figura 60.....136
Figura 61.....136
Figura 62.....137
Figura 63.....140
Figura 64.....141
Figura 65.....142
Figura 66.....145
Figura 67.....145
Figura 68.....146
Figura 69.....147
Figura 70.....149
Figura 71.....150
Figura 72.....150
Figura 73.....151
Figura 74.....151
Figura 75.....154
Figura 76.....159
Figura 77.....161
Figura 78.....162
Figura 79.....166
Figura 80.....168
Figura 81.....169
Figura 82.....170
Figura 83.....171
Figura 84.....172
Figura 85.....174
Figura 86.....175
Figura 87.....177
Figura 88.....178
Figura 89.....180
Figura 90.....181
Figura 91.....181
Figura 92.....182

Figura 93.....182
Figura 94.....183
Figura 95.....184
Figura 96.....186
Figura 97.....186
Figura 98.....187
Figura 99.....188
Figura 100.....190
Figura 101.....191
Figura 102.....195
Figura 103.....196
Figura 104.....197
Figura 105.....198
Figura 106.....198
Figura 107.....199
Figura 108.....202
Figura 109.....203
Figura 110.....205
Figura 111.....206
Figura 112.....208
Figura 113.....208
Figura 114.....209
Figura 115.....210
Figura 116.....211
Figura 117.....211
Figura 118.....212
Figura 119.....212
Figura 120.....213
Figura 121.....214
Figura 122.....215
Figura 123.....217
Figura 124.....220
Figura 125.....221
Figura 126.....222
Figura 127.....224
Figura 128.....225
Figura 129.....226
Figura 130.....227
Figura 131.....228
Figura 132.....229
Figura 133.....230
Figura 134.....230
Figura 135.....231
Figura 136.....232
Figura 137.....233
Figura 138.....234
Figura 139.....234

Figura 140.....235
Figura 141.....235
Figura 142.....236
Figura 143.....237
Figura 144.....242
Figura 145.....243
Figura 146.....243
Figura 147.....244
Figura 148.....245
Figura 149.....246
Figura 150.....247
Figura 151.....248
Figura 152.....249
Figura 153.....250
Figura 154.....250
Figura 155.....251
Figura 156.....252
Figura 157.....253
Figura 158.....254
Figura 159.....254
Figura 160.....257
Figura 161.....258
Figura 162.....258
Figura 163.....259
Figura 164.....262
Figura 165.....263
Figura 166.....265
Figura 167.....265
Figura 168.....266
Figura 169.....267
Figura 170.....268
Figura 171.....269
Figura 172.....270
Figura 173.....273
Figura 174.....275
Figura 175.....276
Figura 176.....277
Figura 177.....277
Figura 178.....278
Figura 179.....279
Figura 180.....280
Figura 181.....281
Figura 182.....282
Figura 183.....284
Figura 184.....285
Figura 185.....286
Figura 186.....289

Figura 187.....290
Figura 188.....290
Figura 189.....291
Figura 190.....292
Figura 191.....293
Figura 192.....294
Figura 193.....295
Figura 194.....297
Figura 195.....298
Figura 196.....298
Figura 197.....299
Figura 198.....301
Figura 199.....304
Figura 200.....305
Figura 201.....306
Figura 202.....307
Figura 203.....308
Figura 204.....308
Figura 205.....310
Figura 206.....310
Figura 207.....312
Figura 208.....313
Figura 209.....314
Figura 210.....314
Figura 211.....315
Figura 212.....315
Figura 213.....316
Figura 214.....317
Figura 215.....318
Figura 216.....318
Figura 217.....319
Figura 218.....320
Figura 219.....321
Figura 220.....323
Figura 221.....325
Figura 222.....326
Figura 223.....327
Figura 224.....328
Figura 225.....330
Figura 226.....330
Figura 227.....331
Figura 228.....332
Figura 229.....333
Figura 230.....333

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: os caminhos da pesquisa no andar da jiboia 15

1 SHUKU SHUKUWE –TROCA DE PELE: a vida é para sempre.....28

1.1 Um breve serpentear da jiboia - Arte e vestimenta.....28
1.2 Histórico – Os cinco tempos: malocas/correrias/cativeiro/direitos/tempo da história presente: Xinã Bena.....44
1.2.1 *Huni Kuin* ou *Kaxinawá*.....44
1.2.2 Os cinco tempos *Huni Kuin* pelos *Huni Kuin*.....55

2 O *TADI* NO SERPENTEAR DE *YUXIBU*.....64

2.1 A veste – Hawe Dau Tibuya – O poder dos adornos da jiboia.....64
2.2 A artista Keneani e a pintura corporal: urucum, jenipapo, *nixpu* 84
2.2.1 Urucum, nossa cultura. Nixpu 96
2.3 *Kene*, a linguagem de *Yuxibu*: *Kene* é música, é pensamento, é o caminho dos espíritos 102
2.4 Tecelagem 125
2.5 *Sãputari*.....162
2.6 As saias: Batxi e Txipa 178
3 *KAPETAWÃ* - A PONTE CULTURAL.....191
3.1 Arte plumária – cocares e tiara 191
.....191
3.2 Perfurações na pele 217
3.3 Acessórios das sementes às miçangas – o algodão, as sementes, os dentes, os ossos, as garras e as miçangas 224
3.4 Cuidados corporais e os cabelos - cortes com xati 244
3.5 Cestaria a tecelagem sem tear - cestos (*txitxã*,), abanos (*paiati*) e esteiras (*pixin*).....248
3.6 Artefatos: armas, ferramentas, instrumentos 254
4 NO CAMINHAR DA JIBOIA OS RITUAIS E O TRAJE DA GENTE DE VERDADE: das malocas a xinã bena.....274
4.1 Os rituais e a veste 274
4.1.1 O *katxanawa*.....275
4.1.2 - Txidin - O batismo do gavião.....285
4.1.3 Nixi pae.....294
4.2 *Hamine* - as transformações do traje *Huni Kuin* a partir do século XX 299
4.2.1 Os trajes de xinã bena.....323

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....334

REFERÊNCIAS 341

ANEXOS 351

ANEXO - A - Referente ao subcapítulo 1.2 351
ANEXO B - Referente ao subcapítulo 2.2.....353

ANEXO C - Referente ao subcapítulo 2.3 355
ANEXO D - Referente ao subcapítulo 2.4 358
ANEXO E - Referente ao subcapítulo 2.5 361

INTRODUÇÃO: os caminhos da pesquisa no andar da jiboia

> Os *Kaxinawá* nunca consideram as formas das coisas como dadas ou naturais, pois é na própria fluidez da forma perceptível, que se baseia o conceito de agência e de poder *Kaxinawá*. Os seres não humanos, *yuxin* e *yuxibu*, são os mestres da transformação da forma, e a condição humana reside na conquista de uma determinada forma fixa no meio de uma multiplicidade de formas possíveis. A cuidadosa produção da forma apropriadamente kaxinawá de pessoas enquanto "corpos pensantes", ou seja, de pessoas com princípios sociais compartilhados, depende de uma lógica específica que rege a atenção dada ao poder da imagem e da forma (Lagrou, 2007, p. 24).

Este trabalho é direcionado para dois focos: a veste e o povo *Huni Kuin* – de modo mais condensado, a veste do povo *Huni Kuin*. Precisamente a veste como um ser que tem um espírito, uma poética e uma agência. Ou seja, a veste como fruto da cosmopercepção do povo *Huni Kuin*; como esse povo pensa os porquês do vestir e como isso vem se processando no trajeto desse trajar no caminhar pelo século XX até o momento presente; quais são as potências dessa veste, suas intenções e suas agências. As técnicas, os materiais, os saberes, quando e por quem são usados interessam, como também as suas várias funções, poderes e inter-relações como reflexo da cosmologia e do pensar *Huni Kuin*.

Esta pesquisa é um projeto que venho acalentando há anos, tanto pela beleza que pode se descortinar como por um compromisso que acho que tenho de cumprir. Também pela necessidade de inclusão de culturas indígenas e o interesse crescente de estudantes de indumentária. Existe uma carência de pesquisas de indumentária indígena organizada em um mesmo espaço e voltada para o traje indígena no Brasil. Estão pulverizadas em publicações e pesquisas nas áreas de arte, fotografia, história, sociologia e antropologia, onde se encontra maior número de informações. É ainda mais raro encontrar pesquisas a partir da perspectiva de alguém da área de figurino. Há algumas poucas pesquisas específicas voltadas para os trajes de povos indígenas, sendo que temos mais de trezentas etnias indígenas no país. Recentemente, Indyanelle Marçal Di Callaça defendeu tese sobre as vestes das mulheres *Iny Karajá*, mas há muito a ser feito. No caso *Huni Kuin*, em que a expressão artística na área visual está sobre os corpos, nos *kene*, nas tecelagens, em que primam por suas habilidades, considero importante agrupar o material de pesquisas específicas sobre o traje sob o foco de profissionais da área de indumentária, porque diversifica a perspectiva de áreas de estudo sobre o assunto.

O objeto de interesse desta pesquisa inclui a segunda pele e suas manifestações e consequências para o corpo e para o *performer* na cena e na vida. O material teórico fica mais restrito quando o tema são as vestes, os trajes e a segunda pele dos povos oriundos de culturas tradicionais. Com isso, material teórico e reflexões colhidas em conversações se entrelaçaram na tarefa de abordar as diversas perspectivas que advêm do tema. O foco é o corpo e o traje dos

povos tradicionais, principalmente do grupo Pano e, mais especificamente, os *Huni Kuin (Kaxinawá)*[1]. Corpo esse cujas diversas segundas peles – ancestrais, artísticas, sociais, impostas ou organicamente desabrochadas – advêm de uma cosmologia particular, misteriosa para a cultura de viés eurocêntrico. O que é usado sobre o corpo é o primeiro a ser visto e a impressionar, expressar e comunicar, possuindo um poder sobre esse corpo, seja o que for: pastas de argila, pintura, penas, peles ou tecido, de modo que imprime emoções, conceitos e manifesta expressões, mesmo que o usado seja o nada, um óleo, a água, o suor, o sangue, a terra, uma linha, um círculo, uma pinta, pelo que constrói sentidos, desenvolve ideias, direciona olhares, determina pontos de equilíbrio, induz movimentos e posturas.

Da perspectiva desses olhares, a mente urde sentidos, apreende conceitos, preenche-se de emoções e lembranças. É interessante observar povos que originalmente são parcimoniosos em relação ao que usam sobre a pele, sobre o corpo, e o quanto esses elementos têm a força da presença. Neste trabalho, propõe-se uma reflexão sobre os sentidos que emanam das artes, dos grafismos, dos objetos, dos trajes e seus acessórios oriundos do universo de povos nativos.

As relações da indumentária *Huni Kuin* com a espiritualidade, a arte, a filosofia e a medicina são uma constante que se revela nos vários níveis dessa cultura. O belo, a eficácia estética dos objetos, a medicina, a espiritualidade, a arte e a história andam juntas na vida e no cotidiano *Huni Kuin*. Esses conceitos se permeiam, se relacionam entre si. O transformar-se faz parte da sua tradição, assim como as inter-relações e intercâmbios entre os mundos visíveis e invisíveis em cada material – vegetal, animal ou mineral – usado nas vestes. O percurso de cada um desses elementos parece revelar o intercâmbio cultural vivido pelo povo *Huni Kuin* no seu trajeto histórico, nesse constante "caminhar da jiboia".

Os *Huni Kuin* se consideram artistas espirituais e pesquisadores, porque assim sempre foram e assim sempre viveram, nesse constante transformar-se, como criadores em cada passo da caminhada. Os próprios *kene*[2], desenhos ligados ao mundo espiritual *Huni Kuin*, são originalmente belos como a malha da jiboia: jiboia essa que troca constantemente de pele e que, como outros seres que trocam as suas cascas, entendeu as palavras corretas, *shuku shukuwe*[3],

[1] *Huni Kuin*: pertencentes à família linguística Pano, também conhecidos como *Kaxinawá*, habitam a Floresta Amazônica desde o leste peruano, em regiões próximas aos Andes, até o Acre. Vivem em onze terras indígenas localizadas no Brasil ao longo do rio Purus e dos afluentes do rio Juruá. Os demais encontram-se em nove aldeias no Alto Purus e seu afluente, o rio Curanja, no Peru (OPIAC, 2000).

[2] *Kene*: grafismos sagrados da cultura *Huni Kuin*.

[3] *Shuku shukuwe*: palavras sagradas pronunciadas por *Yube*, espírito sagrado para os *Huni Kuin,* que significam trocar de pele, mencionadas em uma narrativa pertencente à cosmogonia *Huni Kuin.*

ditas quando Yuxibu[4] subiu aos céus. A Siriani[5] foi dado o primeiro *kene*, e dele vieram muitos outros, recebidos em sonhos e rituais. Atualmente, variações e estilos são desenvolvidos, incorporados de novos materiais, muitos deles reciclados, segundo relatos ocorridos nas últimas décadas, como o de José Romão Sales Tenê (2022):

> Sim. Meu nome é José Romão Sales no idioma português*;* na minha língua eu sou Tenê Huni Kuin. Então eu fiz o desenho da maraca, eu fiz a máscara, eu fiz todo o trabalho do *kuripe*[6], e rapé. Então esse tempo tá faltando meu material; a água molhou todinho, eu estou parando, não estou trabalhando mais, não tem mais material, e eu preciso fazer ainda, mas mesmo assim só dá para fazer maraca. Então para fazer maraca, mas eu vou precisar fazer tipo assim, reciclar coisas que nós usamos, fazer colar de semente e assim continuar sendo visitado por muitas pessoas que vem me visitar na minha casa e comprar minha arte (Testemunho verbal de Tenê Huni Kuin, José Romão Sales, à autora, 22 set. 2022).

Romã Sales Tenê é artesão *Huni Kuin* e tem o seu ateliê e moradia no bairro Kaxinawá, na cidade do Jordão, estado do Acre, onde habita grande parte do povo *Huni Kuin*. Ele é um dos poucos artistas que ainda detêm o conhecimento, e confecciona as máscaras de cabaça usadas no *katxanawa*, festa tradicional da cultura, conhecida como festa dos legumes, que homenageia a fertilidade.

As inúmeras enchentes que ocorrem no Acre têm provocado a perda de muitos materiais e instrumentos dos *Huni Kuin*, levando-os a encontrar novas formas para superar essas perdas causadas pelas intempéries. Vários colaboradores relataram para esta pesquisa os momentos em que eles, ou seus ancestrais, a partir de materiais recicláveis e soluções criativas, elaboravam seus trabalhos para superar as dificuldades financeiras e a opressão cultural. Informações interessantes, porque muitas dessas técnicas estão envolvidas na criação de acessórios da indumentária, como é o caso de pulseiras, braceletes, colares, anéis e brincos de miçangas, a partir de plásticos descartados, que eram fabricados artesanalmente pelos pais dos nossos colaboradores.

A motivação inicial para a escolha do tema é a relevância dos saberes de culturas tradicionais para a construção do pensamento de pesquisadores e criadores da área de indumentária, bem como a necessidade de inclusão desses saberes no contexto da educação, da pesquisa e da criação de figurinos.

A pesquisa para a tese tem como ponto de partida a colaboração de pessoas do povo *Huni Kuin,* por meio de diálogos com pajés, caciques, *txana,* tecelãs, artistas, artesãos,

---

[4] *Yuxibu*: ser sagrado para os *Huni Kuin*. Grande espírito, sendo o primeiro *Yuxibu* o criador de tudo a partir do nada. Ele está na natureza: os rios, os mares, as montanhas, a *samaúma* (a árvore sagrada), entre outros, também são *Yuxibu*.

[5] *Siriani*: foi a mulher que recebeu da jiboia o ensinamento do primeiro *kene*. Essa narrativa é muito significativa para a cultura do povo e pertence à cosmogonia *Huni Kuin*.

[6] *Kuripe*: aplicador de rapé.

pesquisadores e professores representantes da cultura *Huni Kuin*. Estabelece, assim, como foco central, a área da indumentária do povo *Huni Kuin* e sua relação com os distintos saberes, e parte da cosmologia para pesquisar os sentidos, conceitos e sua influência nas vestes. Tem por intenção compilar e concentrar os dados sobre a indumentária *Huni Kuin* e facilitar os conhecimentos relativos aos trajes para estudantes, criadores da área de indumentária e futuras gerações de comunidades *Huni Kuin*.

A indumentária desempenha um papel importante no reconhecimento cultural do povo *Huni Kuin*, interagindo simultaneamente com os conceitos de preservação e de transformação na atualidade. Esta tese parte do pressuposto de que o traje tradicional reflete a cosmologia da cultura *Huni Kuin* como agente inter-relacional entre mundos e seres visíveis e invisíveis vinculados aos processos de transformação e preservação. A pesquisa considera a presença ancestral do conceito de veste na cultura *Huni Kuin,* aponta para a potência dessa veste como facilitadora em tornar visível o invisível e, ainda, para sua vinculação às ideias de transformação, agência, subjetividade de seres e objetos. Manifesta a importância dos conhecimentos e dos sentidos relativos à veste *Huni Kuin* para subsidiar o estudo da indumentária nas propostas de figurino de cena e no desenvolvimento de material de pesquisa no campo do traje dos povos originários, tanto para a formação na universidade quanto para a comunidade externa.

Percebendo que a cosmologia *Huni Kuin* considera que tanto os mundos visíveis quanto invisíveis são verdadeiros, não ilusórios, que todas percepções têm algum nível de existência, já que, para os *Huni Kuin,* todos os outros seres possuem humanidade, este trabalho tem como meta investigar os trajes do povo *Huni Kuin* e seus grafismos, materiais, técnicas construtivas e usos a partir dessas concepções, constatando que as atividades vinculadas ao traje estão tradicionalmente envolvidas por ritualísticas e pela cena do ritual.

Em virtude da urgência em abordar temas de povos originários, considero relevante incluir as vestes e os sentidos que delas advêm na formação de figurinista para possibilitar a criação em temas que envolvam esses povos e a possível reflexão na aplicação em outros temas. Pensando na trajetória do povo, principalmente a partir do final do século XIX, as constantes interferências externas e o momento de luta por voz na sociedade, julgo ser importante perceber as mudanças ocorridas na busca de resgate e preservação, e as transformações assimiladas devido à permeabilidade cultural dos *Huni Kuin*.

No intuito de compreender os vários aspectos da indumentária na cultura *Huni Kuin*, a tese tem o objetivo geral de refletir sobre a importância dos sentidos da veste para a cultura

Huni Kuin e desenvolver material textual para consulta de estudantes e profissionais da área de indumentária sobre os trajes desse povo.

Os objetivos específicos são: (i) compreender a perspectiva e o comprometimento no uso dos trajes a partir da cosmologia dos povos ancestrais; (ii) investigar o poder das vestes e dos acessórios, elementos desses trajes, como facilitadores da percepção do mundo a partir do ponto de vista da cultura *Huni Kuin*[7]; (iii) perceber a importância dos trajes, dos acessórios, das tintas, das plumas, como proteção, mas também como poder de transformação e percepção, por conter o pensamento, a energia, a força, a potência, o espírito dos *yuxibu*[8] dos seres[9]; (iv) refletir, a partir do conhecimento da perspectiva da cultura *Huni Kuin*, sobre os trajes e seus elementos junto aos cantos como potência para convidar os *Ibubu* ("donos das coisas") e os *Yuxibu* para a cena ritual, porque a eles pertencem e deles fazem parte[10]; (v) perceber as transformações que ocorrem na veste *Huni Kuin* a partir das trocas culturais durante sua história e fortemente nos dias de hoje, incluindo os momentos de empoderamento cultural que vêm da manifestação da visualidade dos trajes contemporâneos; e (vi) instrumentalizar estudantes e criadores na área de figurino a partir das informações coletadas, fornecendo subsídios para pensarem, criarem e elaborarem figurinos a partir da perspectiva da cosmologia de povos indígenas, incentivando o contato com esses pensares.

Esta pesquisa tem como proposta fazer o levantamento e resgate de dados referentes à veste *Huni Kuin*, enfocando vários de seus aspectos, como materiais, confecções e atividades correlacionadas, incluídas as dietas e a espiritualidade, servindo como material para figurinistas e para a comunidade *Huni Kuin*, cujo interesse pelo resgate cultural e pela pesquisa tem crescido recentemente.

---

[7] Quando o povo *Huni Kuin* usa seus desenhos pintados no corpo, ou em vestes e acessórios, ou, ainda, coloca sobre o corpo dentes e penas de animais, ele passa a ver as coisas com o olhar desses outros animais ou seres do invisível.

[8] *Yuxin*: Segundo o pajé Agostinho, tudo tem *yuxin*. Pertencem ao mundo invisível, traduz-se por vezes como encantados, espíritos ou almas, mas a tradução não atende plenamente ao que esses seres significam para a cultura e a espiritualidade *Huni Kuin*. O professor Ibã Sales Huni Kuin, ou Isaías Sales Kaxinawá, disse a esta pesquisa que *yuxin* são os pensamentos, porque tudo tem pensamento e consciência. O pajé Dua Buse do Humaitá apresentou os *yuxin* como a alma dos mortos – "tem *yuxin* que podem nos ajudar e outros que podem nos criar problemas". O pajé Dua Buse do Jordão, na sabedoria dos seus noventa anos, disse a esta pesquisa que o *yuxin* é o morto e *Yuxibu* é o sempre vivo.

[9] Através da agência estética dos materiais e desenhos, torna-se possível perceber esse outro, ver as coisas com o olhar desse outro.

[10] O pajé Txana Ixã, da aldeia Ni Yuxibu, em suas falas sobre os cocares afirma: "Sem fardamento não pode vir o que você está chamando." Aldeia Ni Yuxibu: a aldeia que se chamava Altamira passou a se chamar atualmente Ni Yuxibu. Em *hãtxa kuin* (idioma *Huni Kuin*), *ni* é "floresta" e *Yuxibu*, o "grande espírito", a grande jiboia sagrada para os *Huni Kuin*; portanto, o nome da aldeia seria "aldeia Floresta de Yuxibu". No momento, há uma tendência dos representantes e do povo *Huni Kuin* de renomear suas aldeias em *hãtxa Kuin*.

O ponto de partida deste estudo são as declarações dos colaboradores, letras dos *pakadin* (cantos de rezas), fotografias feitas durante os contatos com os *Huni Kuin* no Rio de Janeiro e no Acre e, ainda, iconografias de outros acervos, trabalhos de tecelagem, objetos de acervo, trajes, acessórios de vestes e publicações de associações indígenas. Adotou-se a estratégia de inclusão no corpo da escrita de trechos das falas dos colaboradores *Huni Kuin*, na tentativa de se aproximar dos sentidos desses testemunhos. Recorro às narrativas orais cosmológicas de tempos históricos míticos, de vários colaboradores, com a intenção de expor, dentro do texto, para melhor serem visualizadas e percebidas e não trair os sentidos, minimizando os efeitos das traduções e interpretações e, ainda, respeitando o protagonismo e o lugar de fala do povo.

Considerando a necessidade de embasamento para refletir sobre os depoimentos apresentados e, ainda, que cada época tem suas perspectivas, óticas e costumes que a vida e o tempo oferecem, tornou-se imprescindível recorrer a material de pesquisadores, arqueólogos, linguistas, etnólogos, historiadores, missionários, fotógrafos etnográficos, incluindo nas citações alguns que produziram material sobre os *Huni Kuin*, a fim de melhor perceber os usos de cada período. Para isso, menciono a seguir alguns que foram de grande auxílio para encontrar referências das épocas mais remotas, que produziram material a partir do início do século XX, informações por vezes já perdidas para alguns colaboradores *Huni Kuin*.

- Padre Jean-Baptiste Parrissier (1856-1931), que realizou expedição ao Alto Juruá em 1897-1898.
- O historiador João Capistrano de Abreu (1853-1927), que coletou diretamente da língua *hãtxa Kuin* diversos depoimentos e histórias contadas por dois *Kaxinawás* de Ibuaçu, Bôrô (Vicente Pena Sombra) e Tuxinin (Luiz Gonzaga Sombra), trazidos do Acre, que trabalharam para Capistrano de Abreu por cinco anos e seis meses em tempo integral, tendo como resultado a obra *Rã-txa hu-ni ku-i...*: a língua dos caxinauás do rio Ibuaçu, afluente do Muruque, publicada inicialmente em 1914 e com outras publicações nos séculos XX e XXI.
- O missionário francês Constant Tastevin (1880-1958), da Congregação Espírito Santo, que esteve no Brasil entre 1905 e 1926.
- O antropólogo Kenneth M. Kensinger (1931- 2010), que morou com os *Kaxinawá* dos rios Curanja e do alto Purus oitenta e quatro meses entre 1955 e 1968, e voltou em março e outubro de 1993 e março de 1994; produziu várias obras e artigos e doou uma coleção de peças, objetos, trajes e fotos dos *Kaxinawá* para o Haffenreffer Museum of Anthropology.

- Harald Schultz, fotógrafo e etnólogo que realizou trabalho de campo com os *Kaxinawá*, um grupo recém-contatado em afluente do alto Curanja e alto Purus, no Peru, em 1951; o material de seu acervo encontra-se no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP).
- O antropólogo Terri Valle de Aquino, que desenvolve trabalhos com os *Huni Kuin* a partir da década de 1970.
- O antropólogo Marcelo Manuel Piedrafita Iglesias, com sua pesquisa para tese de doutorado de 2008, mas já vindo de diversos contatos e trabalhos com os *Huni Kuin*.
- A etnóloga Els Lagrou, que esteve com os *Huni Kuin* do alto Purus nas décadas de 1980 e 1990, desenvolvendo pesquisa de campo para sua dissertação de mestrado e sua tese de doutorado; manteve contato constante com o povo *Huni Kuin*, tendo inúmeros artigos e obras publicadas.
- A antropóloga Cecília Anne MacCallum, cuja tese de doutorado trata da organização social e de gênero entre os *Huni Kuin* brasileiros.
- O linguista Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá, também conhecido como Joaquim Maná, do povo *Huni Kuin*, com sua tese publicada em 2014.
- A antropóloga Alice Haibara, que esteve com os *Huni Kuin* durante pesquisa de campo para sua dissertação de mestrado publicada em 2016.

Antes de começar a ler os trabalhos da etnóloga Els Lagrou, já analisava as origens andinas do *sãputari*[11], as influências externas e trocas culturais, antes mesmo de entrevistar Rita Huni Kuin – artista, pedagoga e filha do professor Ibã Huni Kuin (Isaías Sales Kaxinawá) –, que também levantou esse questionamento sobre a origem do *sãputari*. A forma nos diz muito, e ouso dizer que até podemos construir um mapeamento e mesmo o "DNA" de um povo por meio dela.

Atentei para isso logo nos primeiros encontros em rituais *Huni Kuin* conduzidos por José Bane Sales, um dos filhos do cacique Osair Siã Sales, que veio ao Rio de Janeiro com seu irmão mais novo, Txana Bane Fabiano Sales, por volta de 2006, sendo os dois muito jovens. Bane estava sem seu cocar. Para realizar o ritual de *nixi pae*, pediu uma cartolina, tinta e canetas tipo hidrocor. Fiquei um pouco surpresa quando iniciou a criação e confecção de um acessório da veste ritualística para substituir o cocar. Além de surpresa, confesso que fiquei um pouco

[11] *Sãputari*: túnica ritualística, de base retangular, feita em tecelagem de fios de algodão, costurada no ombro e em cada lado com passagem para a cabeça e os braços. Hoje é tecida toda com padrões dos *kene*, mas houve momentos em que não tinham *kene* ou esses eram localizados em duas faixas verticais. Podem ter o comprimento até os joelhos, mas atualmente chegam aos tornozelos.

chocada com a irreverência e criatividade, ao ver surgir na sua cabeça uma peça cilíndrica, que tinha muito a ver com o *sãputari*, também pintado, que usava. Entretanto, o que mais chamou a minha atenção foi a forma muito similar a alguns cocares cilíndricos usados por povos andinos e incas. Parece que o *insight* veio desse lugar, do poder daquela forma. Por ser pesquisadora na área da indumentária, valorizo o poder das dimensões, dos volumes, das silhuetas na construção de significados. Hoje, vejo acessórios similares, em forma de seção de cilindro, confeccionados com casca de palmeira e pintados com *kene,* usados durante o *katxanawa*[12].

Figura 1



Fonte: Foto da autora, 2006.
Nota: Cocar estilizado, criação do *txana*.

Figura 2



Fonte: Longhena, 2006, p. 112.
Nota: Coroa cerimonial chancai.

Comecei a ler vários textos de Els Lagrou e outros pesquisadores, mas quando as minhas pesquisas, por meio de entrevistas, estavam mais firmadas, comecei a ler a tese de Marcelo

[12] *Katxanawa*: festa tradicional da cultura, conhecida como festa dos legumes, que homenageia a fertilidade.

Manuel Piedrafita Iglesias, intitulada *Os Kaxinawá de Felizardo*: correrias, trabalho e civilização do Alto Juruá, de 2008, que me situou historicamente nas questões políticas e de costume. Na ocasião, vi algumas fotos antigas dos *Huni Kuin*. Logo a seguir, resolvi voltar a ler, com mais atenção, os textos de Els Lagrou, iniciando por *A cobra é o Inca,* dissertação de mestrado de 1989, justamente pelo título sugestivo quanto ao assunto que me intriga.

Em setembro de 2022, fiz a minha primeira viagem de incursão ao Acre e, com isso, às pesquisas focadas nos *Huni Kuin*, habitantes de cidades e aldeias nos municípios de Tarauacá e Jordão. Na ocasião da viagem, várias conversações já tinham sido realizadas com representantes *Huni Kuin* no Rio de Janeiro, com Bunkê e Rita Huni Kuin, habitantes do município do Jordão, e Marlir Tumê, do município de Tarauacá. Além disso, as entrevistas com o pajé e cacique Txana Ixã e sua esposa Parã, da aldeia Altamira, no Jordão, o pajé Inka Muru e sua esposa Bimi, da aldeia Caucho, de Tarauacá, e Rita Huni Kuin, da cidade do Jordão, mas nascida na aldeia Chico Curumim, realizadas quando tive o prazer de recebê-los e entrevistá-los, na ocasião em que vieram ao Rio de Janeiro para conduzir rituais. As entrevistas com Bunkê Inani, mestre tecelã, foram realizadas durante o intervalo de rituais que ela estava conduzindo no Espaço Akasha, em Itaipava, e as com Marlir Tumê, importante representante feminina e mestre tecelã, na casa da We'e'ena Ticuna, no final de 2021 e no primeiro semestre de 2022.

Os *tuxauas*, como fala Marlir Tumê, já viajam há muito tempo. As representantes femininas, líderes femininas, mestres tecelãs, artistas, mais recentemente têm estado no Rio de Janeiro e outros lugares do Brasil e do mundo para participar de assembleias, debates, exposições e conduzir rituais, situação bastante diferente da que Els Lagrou encontrou no Acre, durante as pesquisas para sua dissertação de mestrado, publicada em 1989.

> É interessante notar, entretanto, que aqueles que vivem, no rio Purus e Curanja, que são considerados mestres do conhecimento ritual e nas técnicas de tecelagem por seus parentes que ficaram no Brasil, sofreram uma massiva conversão ao evangelismo ao longo dos últimos quinze anos, enquanto o povo do Jordão e de outros rios da região estão experimentando uma forte retomada de seu xamanismo (Lagrou, 2021, p. 3)

Tive o privilégio de conhecer os primeiros representantes *Huni Kuin* em 2005, por intermédio do Cacique Siã (José Osair Sales), que trouxe seus filhos, José Bane Sales e Fabiano Txana Bane para o Rio de Janeiro e Leopardo Sales para São Paulo. Três jovens *txana* oriundos do município de Jordão que passaram a conduzir rituais de *nixi pae*[13] que acompanho até hoje.

[13] *Nixi pae*: ritual tradicional realizado com uma medicina sagrada para os *Huni Kuin* e outros povos amazônicos. A saga de seu herói espiritual Dua Buse, que traz esse conhecimento ao povo *Huni Kuin*, é umas das narrativas importantes da cosmogonia. Também é conhecido como ritual de ayahuasca, mas recebendo outras denominações conforme a cultura a que pertence.

No decorrer, outros *txana* e pajés foram chegando à cidade, inclusive o saudoso pajé Agostinho Manduca Mateus Ikamuru Huni Kuin, que veio com seus filhos para conduzir cerimônia de *nixi pae* e outras tradições medicinais, que tive a oportunidade de vivenciar em Guapimirim, muito depois dos trabalhos de campo realizados por Els Lagrou nas aldeias do alto Purus. Por vezes parece pouco tempo de diferença, mas percebem-se, observando mais de perto, mudanças significativas ocorridas nesse período:

> Se nos anos noventa o xamanismo era visivelmente forte, porém cuidadosamente ocultado, sobretudo no Purus, o que vemos hoje é a produção de uma cultura ritualística de hipervisibilidade das práticas e vestimentas xamânicas, sobretudo nas regiões habitadas pelos *Huni Kuin* que mantém há muito tempo fortes relações com as cidades locais e com a capital do estado (Lagrou, 2021, p. 3).

Quanto à atual representatividade feminina em variados eventos e na condução de rituais de *nixi pae,* acrescento e destaco o protagonismo ancestral nas atividades de atribuição exclusivamente feminina, como a tecelagem e as sabedorias do *kene*, recebidas do *Yuxibu Bari Siri Ika*, e as atividades a ele relacionadas, bem como a proximidade com os conhecimentos do xamã e do *mukaya*[14], atividade praticamente exclusiva dos homens – duas atividades qualitativamente significativas para a cultura *Huni Kuin.* A tecelagem e os *kene foram* transmitidos, também em sonho, pela aranha e a jiboia às mulheres, que até hoje detêm esse conhecimento e sabedoria*,* como relata Bunkê. Parece que nestes tempos de *Xinã Bena* novos lugares de representatividade feminina se revelam, principalmente entre as mulheres com que tenho estado em contato, que vivem nas aldeias e cidades do município de Jordão e do município de Tarauacá.

Els Lagrou, na citação abaixo, sobre a arte feminina dos *kene* e o xamanismo, faz a seguinte colocação:

> No último capítulo falarei da relação entre a arte feminina do desenho *(kene*) e o xamanismo (especialização basicamente masculina). Uma das características que definem o xamanismo é a capacidade do xamã de perceber o lado normalmente oculto da realidade. Para isto o xamã toma o *nixi pae (ayawaska*), ou simplesmente sonha, para viajar (em *bai waipe*: faço uma boa viagem: *bai* é caminho). O desenho está igualmente ligado à capacidade de percepção. Estas duas especialidades, altamente valorizadas entre os *Kaxinawás*, pertencem ao mesmo domínio do olho: estética e religião se entrelaçam (Lagrou, 1991, p. 57)

É difícil encontrar uma tradução adequada para *kene* e *yuxin*, já que as palavras em português são imbuídas de conceitos culturais já estabelecidos. *Kene é* comumente traduzido como desenho, grafismo, e *yuxin* como alma, espírito, encantado; nesse caso, pode-se ainda

[14] *Mukaya*: existem vários tipos de pajé ou xamã, sendo um deles o *Mukaya*.

completar como essência, força, poder, mas, ainda assim, incompletos. No caso dos *kene,* apesar de serem belos, estéticos, estão, como os *yuxin*, extremamente ligados à espiritualidade *Huni Kuin,* detendo uma potência e comunicação inerentes. Logo, é melhor chamá-los pelo nome *hãtxa Kuin*. "Bedu Yuxin é o espírito do olho, viaja livre no sonho, ou quando o xamã está em transe sob o efeito do rapé ou da ayahuasca são excursões exploratórias" (Lagrou,1991, p. 42).

Os *Huni Kuin* são criativos em várias áreas artísticas, principalmente nas artes visuais e musicais, buscando a renovação a partir de novas formas de expressão. Isso vai ocorrer nas novas criações de indumentária que vêm desenvolvendo no âmbito da moda, usando como base a tradição. Essas renovações do vestir vão se manifestar também nos figurinos e trajes ritualísticos de apresentações artísticas, via videoclipes e vídeos, como em apresentações musicais presenciais.

Por outro lado, devido ao recente uso de materiais industrializados, como linhas para tecelagem, miçangas, tintas e materiais para desenho e pintura, muitas das técnicas e conhecimentos de materiais naturais e tradicionais estão sendo pouco usados, e correm o risco de serem esquecidos. Algumas líderes femininas já estão atentando para isso, procurando fazer um resgate cultural desses saberes.

A partir do final do século XIX e durante quase todo o século XX, os *Huni Kuin* passaram por um processo de apagamento cultural pelas perseguições no tempo das correrias, com as invasões de seus territórios e a escravização para a extração de borracha, quando tiveram a pele marcada com as iniciais dos patrões e foram forçados a se vestir como os brancos; pela aculturação nas mãos dos missionários religiosos, com a imposição de outra religiosidade; e pela discriminação cultural sofrida. Mas agora, nesta nova era de *Xinã Bena*[15], um novo fôlego surge no que concerne à revalorização cultural.

Na tentativa de colaborar com a proposta de resgate cultural desenvolvida pelos *Huni Kuin*, esta pesquisa tem como meta reunir informações sobre a indumentária *Huni Kuin*, examinando material iconográfico, textos, informações relativas às suas vestes e, sobretudo, narrativas dos próprios *Huni Kuin*. Tudo que tangenciar esse universo da indumentária, inclusive os conceitos e poéticas que advém desse lugar. Sabendo-se que é um tema pouco evidenciado e raramente reunido como um todo – em geral encontra-se pulverizado nos textos de antropologia, história e arte –, reunir esse material e agrupá-lo é também uma das intenções desta pesquisa.

[15]*Xinã Bena*: termo que os Huni Kuin estão usando para representar este novo tempo que estão vivendo no momento contemporâneo. A palavra *xinã* isolada pode ser traduzida como pensamento.

A pesquisa está apresentada em quatro capítulos, divididos por assuntos:

O primeiro capítulo, tendo por propósito contextualizar o tema, é composto de dois subcapítulos: 1.1 – Apresenta as reflexões que movem e interessam a esta pesquisa no contexto da arte visual indígena contemporânea; e 1.2 – Apresenta os momentos históricos vividos pelo povo *Huni Kuin* segundo duas perspectivas: a primeira, do ponto de vista histórico e antropológico ocidental, dando atenção à organização e distribuição regionais, datas e fatos ocorridos a partir do século passado; a segunda, do ponto de vista da divisão do tempo histórico segundo a concepção do povo *Huni Kuin*.[16]

O segundo capítulo enfatiza os conceitos e sentidos que emanam das vestes tradicionais como reflexo da cosmologia do povo *Huni Kuin*. Reflete sobre a importância do traje nos processos de transformação e inter-relação entre mundos e seres, de acordo com a cosmopercepção. Desenvolve um estudo sobre os vários elementos que compõem o traje *Huni Kuin*, suas agências, técnicas, materiais, rezas (*pakarinka*) e ritualísticas relacionadas às atividades prioritariamente de atribuição feminina, como os conhecimentos da pintura corporal, do *kene*, da fiação e da tecelagem.

O terceiro capítulo investiga os conceitos e sentidos dos trajes interligados à cosmologia. Aborda as potências e agências desses trajes, e suas ritualísticas relacionadas às atividades de atribuição masculina, como o conhecimento na confecção de cocares, a elaboração de ferramentas, equipamentos e armas, e atividades híbridas feitas por homens e mulheres, como cuidados corporais, cestaria, instrumentos musicais e alguns acessórios.

O quarto capítulo contempla o tema da transformação e da preservação na veste e está dividido em dois subcapítulos: 4.1 – Aborda os trajes de rituais *katxanawa*, *txirin* e *nixi pae*; e 4.2 – Descreve a indumentária dos cinco tempos da história *Huni Kuin*: tempo das malocas, tempo das correrias, tempo do cativeiro, tempo dos direitos, percebendo suas transformações. Fecha o capítulo o quinto tempo, de *Xinã Bena*, como chamam os *Huni Kuin* – ou tempo da história presente, o século XXI –, no qual ocorre uma onda de empoderamento cultural como um todo, além de um empoderamento feminino com influência nas vestes e nas diversas cenas culturais, artísticas e espirituais. Momento em que é observado um desabrochar da expressão artística em várias plataformas e meios, com a participação intensa da indumentária, do traje, do figurino e sua influência nos grandes centros urbanos.

O desenho deste estudo é de uma pesquisa qualitativa, que tem como ponto de partida as conversações com representantes *Huni Kuin*, a minha observação participante através do

[16] Os *Huni Kuin*, em conjunto com as associações indígenas, dividem a história de seu povo em cinco tempos.

contato com a cultura durante estada em aldeias e cidades onde habitam, vivências em rituais no Acre e no Rio de Janeiro durante vinte anos. A reflexão sobre fotos do século XX e de material fotográfico atual obtidos durante a convivência com os colaboradores *Huni Kuin* mesclado as informações de etnólogos, antropólogos, missionários e historiadores que estiveram com os *Huni Kuin* (ou *Kaxinawá*) em diversas épocas. Como apoio teórico, entre outros, contei principalmente com os estudos da etnóloga Els Lagrou, por suas pesquisas específicas com os *Huni Kuin*; o perspectivo ameríndio de Viveiro de Castro; os estudos de arte e agência de Alfred Guel; e as reflexões sobre imagem fotográfica de Didi-Huberman – pesquisadores que me proporcionaram a oportunidade de me situar em relação às narrativas e aos relatos dos colaboradores da cultura *Huni Kuin*. Incluo, ainda, as reflexões de Airton Krenak, que me auxiliaram na direção da filosofia e no pensamento dos povos ancestrais.

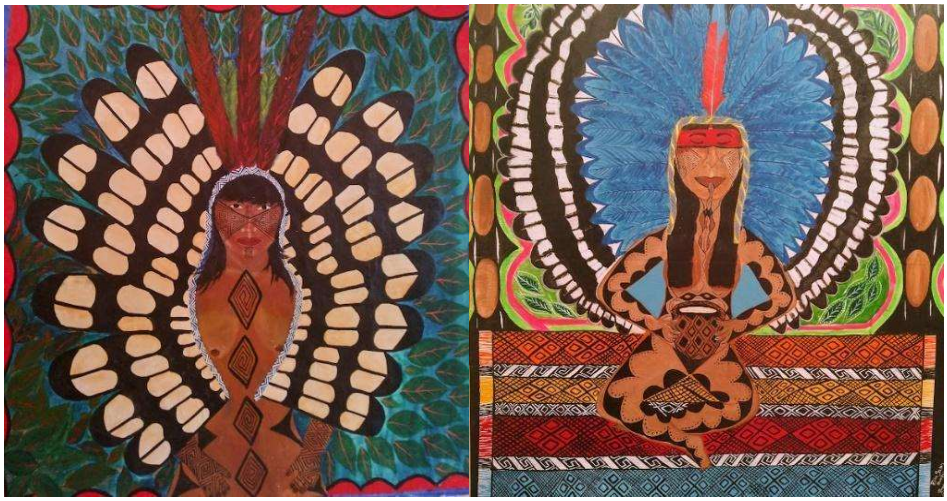
Vale mencionar que os colaboradores *Huni Kuin* foram informados de que o foco da pesquisa abrange o traje, seus usos, técnicas, materiais e origem, e que considera como veste, traje ou indumentária tudo que estiver sobre o corpo ou interagindo com ele. Apesar de ser um tema bastante específico, considero que os colaboradores *Huni Kuin* procuram de alguma forma tocar no assunto.

1 SHUKU SHUKUWE –TROCA DE PELE: a vida é para sempre

1.1 Um breve serpentear da jiboia - Arte e vestimenta

Este capítulo expressa a motivação e as reflexões que integram a mola propulsora desta pesquisa, muito bem representadas na 34ª Bienal de São Paulo de 2021[17] e no momento vivido pelos povos *Huni Kuin* nos tempos contemporâneos, de *Xinã Bena*[18], tempos de grandes contrastes. Nessa edição da bienal, diversos artistas indígenas marcaram presença com suas obras, inclusive artistas *Huni Kuin*, que participaram da exposição *Moquém Surari*[19], arte indígena contemporânea. As artistas, Rita Huni Kuin e Edilene Yaka Huni Kuin, participantes desta pesquisa e idealizadoras do Ponto Cultural Kayatibu, composto por jovens artistas e *txana Huni Kuin*, tiveram seus trabalhos expostos na ocasião. A bienal em questão coincidiu com o ano de abertura da pesquisa para a presente tese de doutorado.

Figura 3



Fonte: Foto da autora.

[17] 34ª Bienal de São Paulo, intitulada "Faz escuro, mas eu canto". A frase-tema dessa edição da bienal pertence ao poema "Madrugada Camponesa" do amazonense Thiago de Mello. A 34ª Bienal, que completava setenta anos, foi inaugurada em setembro de 2021. Esteve aberta ao público de 4 de setembro a 5 de dezembro de 2021, com uma participação significativa de artistas indígenas brasileiros: Jaider Esbell, Daiara Tucano, Gustavo Cabloco, Uýra, Suely Maxakali e representantes indígenas estrangeiros. Jaider Esbell, artista de origem Macuxi, foi o curador da mostra "*Moquém Surari*: arte indígena contemporânea", coletiva que reúne 34 artistas dos povos *Baniwa*, *Guarani Mbya*, *Huni Kuin, Krenac, Karipuna, Lakota, Makuxi, Marubo, Pataxó, Patamona, Taurepang, Tapirapé, Tikmü'ün_Maxakali, Tukano, Wapichana, Xakriabá, Xirixana* e *Yanomami*.

[18] *Xinã Bena* é um termo que os *Huni Kuin* estão usando para representar este novo tempo que estão vivendo no momento contemporâneo. Isolada, a palavra *xinã* pode ser traduzida como "pensamento".

[19] *Moquém* é uma grelha de paus sobre o fogo, para colocar peixe ou carne para assar ou secar; *Surari* é a palavra na língua *Macuxi* que designa moquém. O título da mostra, *Moquém Surari*, também se refere à narrativa *Macuxi* sobre a transformação do *moquém* em uma mulher que, nos tempos antigos, subiu aos céus à procura de seu dono, que a havia abandonado. Uma vez no céu, *Surari* se transforma na constelação responsável por trazer chuva, marcando o fim do mundo e o começo do novo. A tecnologia de "moquear" é usada para refletir sobre a troca e a transformação de saberes que atravessam diferentes tempos e espaços – trânsitos que constituem os movimentos da arte indígena contemporânea.

Nota: À esquerda: Edilene Yaka Huni Kuin. *Nete Bekun* (a Mulher Transformou a Medicina), acrílica sobre tela, 2021. À direita: Rita Huni Kuin. *Yube Nawa Ainbu* (Mulher Jiboia Encantada), acrílica sobre tela, 2021. Os dois trabalhos estiveram na exposição *Moquém Surari*, arte indígena contemporânea, no MAM de São Paulo.

Ao caminhar pelos salões da Bienal, deparei com a obra "Kahtiri Eoro: Espelho da Vida", de Daiara Tucano. Nela, observei um grande manto de plumas vermelhas, como uma entidade pairando entre os visitantes. No lugar do rosto havia um espelho convexo, onde pude ver a minha face refletida. Enxerguei, assim, o meu corpo vestido pelo manto tupinambá. A partir dessa imagem, emergiu a reflexão: o que é veste, o que nos veste, qual o traje que nos veste?

Figura 4



Fonte: Fotos (esquerda e centro) da autora; foto da direita de Flávio Cabral, 2021.
Nota: À esquerda: Kahtiri Eoro - Espelho da Vida, de Daiara Tucano, 34ª Bienal de São Paulo, 2021. À direita: Performance realizada por Daiara Tucano e Jaider Esbel na 34ª Bienal de São Paulo, 2021.

A veste é uma escultura à mercê das forças da natureza. É um poema e, como imagem, com poucas palavras, expressa muitas ideias. É a terra, que toca nossa pele com suas cores, suas texturas, seu calor.

É o vento, que, delicada ou ferozmente, sopra em nossa pele partículas de pó de terra, colorindo nosso corpo. É a lama, a argila, que se apega aos nossos braços, pernas, pés e mãos, cabeça e tronco, e nos colore, reveste e aconchega. É a umidade da terra, da lama e do barro. Os odores da chuva, das águas, das flores. São suas cores. É o urucum, o jenipapo, as folhas, as cascas, as plantas, as árvores que nos vestem e trajam. É o vento, que venta suavemente cada parte de nosso corpo; a brisa que toca pelos, plumas, palhas, panos, acariciando, em linhas sinuosas e suaves. É o vento forte, que em grandes linhas curvas tudo movimenta. É o calor do sol, do fogo. O frio da neve, do ar. É cada emoção entranhando em nossos poros, nossos olhos, nosso nariz, nossos ouvidos e nosso corpo, invadindo como música, tornando-se imagem e voltando, novamente, a ser música e cheiros, sensações e imagens. Texturas da terra, da natureza, de forças, vibrações, potências, emoções, sabedorias e inteligências, que cobrem

nossos corpos de desenhos e cores. São as conchas, caramujos e as palhas que nos enfeitam e envolvem. São as peles, as penas, as plumas, que nos protegem, aconchegam e nos transformam nesse eterno tornar-se. É o fio, o feitiço, é a forma. É a aranha, que nos ensinou a tecer. É a jiboia, que nos ensinou a desenhar.

Afinal, o que é veste? E o que se veste? É o pelo, é a pele, é a pena, é a pluma, é a palha, é o pano, é a lama, é o barro, é a folha, é a flor, é a casca, é a concha, é o osso. É a Terra, é a Mãe.

Para os *Huni Kuin*, ou *Kaxinawá,* foi a aranha que ensinou a fiar e foi a jiboia que ensinou os *kene*, chamados por antropólogos de grafismos, tradução que é sublinhada por Rita Huni Kuin, apontando para a diferença de perspectiva em relação ao termo *kene*. Bunkê Inani e Marlir Tumê Huni Kuin afirmam em seus relatos que a aranha deu as sementes de algodão e ensinou a arte de fiar. Por sua vez, a jiboia ensinou a tecelagem, o tingimento e os *kene*. E esses ensinamentos foram passados a uma mulher. São as mulheres que detêm o conhecimento da tecelagem e dos *kene*, que são desenhos sagrados de proteção e cura. Disseram que alguns homens, hoje, estão aprendendo a fazer tecelagens para pulseiras e colares de miçanga. Originalmente, no entanto, é uma atividade feminina, em que são necessários cantos de rezo e dietas específicas.

Existem algumas histórias que contam esse acontecido. Segundo Rita Huni Kuin, para os *Huni Kuin* essas histórias não são mitos, como chamam os antropólogos, muito menos 'estórias'. São fatos que aconteceram em tempos muito antigos. Pedro Cesarino (2013)[20], em seu texto "Quando a terra deixou de falar", no qual aborda as histórias do povo *Marubo*, aponta para a necessidade de reavaliar a divisão entre mito e história, uma observação que corrobora com a perspectiva apresentada por Rita quanto ao lugar onde se encontram as histórias ancestrais de seu povo. Para os *Marubo*, assim como para os *Huni Kuin*, as suas narrativas ancestrais são verdadeiras e, segundo Cesarino (2013, p. 19), "o sentido projetado pelas artes verbais *Marubo* devem ser concebidos em suas próprias condições de verdade". As narrativas *Huni Kuin* analisadas, assim como as *Marubo*, apresentam versões que variam segundo aos narradores, de acordo com o tempo em que vivem e a arte de cada um, podendo acrescentar

[20] Rita Huni Kuin e Cesarino apontam para a necessidade de reavaliar a divisão entre mito e história. "Ora, "mito" é uma categoria de contraste criada no interior da tradição greco-europeia para designar outro pensamento filosófico – aquele horizonte de suposta irracionalidade que a história e a filosofia precisam inventar ao longo de seu processo de fundação pelo logos palaciano e seu monopólio da verdade e distinto, portanto, das descentralizações e multiplicações do discurso, que tipificam muitos dos horizontes da floresta. As particularidades da ontologia não se compreendem pela figura mítica monárquica. E tampouco se trata, por outro lado, de considerá-la fantasiosa, imaginária ou fictícia, ou seja, oposta ao discurso objetivo e verdadeiro da ciência ou da história." (Cesarino, 2013, p. 19).

detalhes ou mesmo fatos significativos. A partir de uma história ancestral base, podem acrescentar ações mais específicas. De acordo com Cesarino (2013, p. 20), o que chamamos de mito não apresenta uma "monotonia circular e repetitiva" e sim uma "reflexão ativa sobre a produção e transmissão de narrativas".

Marlir Tumê Huni Kuin e Bunkê Inani Huni Kuin contaram como o seu povo aprendeu a tecer e sobre os desenhos dos *kene*, que são pintados com jenipapo e urucum sobre o corpo, nas cerâmicas e nos tecidos, em cestarias e vestes feitas de fio de algodão, como as túnicas chamadas de *sãputari***.** O *sãputari*, segundo Tumê e Bunkê, é uma veste feita ancestralmente de fios de algodão, que são plantados e fiados pelas mulheres *Huni Kuin*. A tecelagem, assim como os *kene,* são atividades exclusivamente femininas, que receberam, também por sonhos, os ensinamentos da fiação da aranha e dos *kene*, da jiboia. Para a realização dos trabalhos, existem cantos feitos para preparar os *Huni Kuin* para a aprendizagem. Os fios de algodão são tingidos com argila, cascas e outras tinturas naturais. Tumê e Bunkê contam que os *sãputari,* originalmente, eram usados pelos homens pajés e tuxauas. Hoje, mulheres que têm representatividade na comunidade podem usá-los.

Marlir Tumê e Inani Bunkê conduzem rituais. Marlir Tumê é uma importante tecelã e representante feminina de um grupo de artesãs. Inani Bunkê também é uma mestra tecelã. O *sãputari*, atualmente, consiste em uma túnica longa, que cobre os tornozelos, composta de dois retângulos fechados nos ombros e nas laterais, com aberturas para a cabeça e os braços. Contam que, originalmente, não havia tecelagem com os *kene*, que foram introduzidos inicialmente em duas faixas do ombro à barra. Atualmente, todo o *sãputari* é tecido com os desenhos dos *kene*.

Rita Huni Kuin é uma jovem liderança feminina e uma das fundadoras do Ponto Cultural Kayatibu. Em sua visão, o *sãputari,* chamado de *kusmã* (*cushma*) pelos *Ashaninka*, que também usam essa veste, não é uma vestimenta ancestral de seu povo, mas uma influência de outros povos originários da Amazônia.

O catálogo da exposição "*Una Shubu Hiwea*: livro escola viva do povo *Huni Kuin* do Jordão", ocorrida em 2017, no Itaú Cultural, em São Paulo, traz o seguinte relato sobre a aprendizagem da tecelagem e do tingimento do fio, e o conhecimento dos desenhos dos *kene*, transmitidos pela jiboia Bari Siri Ka para Siriani, que também se chama Ayani.

Siriani: história do surgimento dos desenhos

> 1. Um dia *Siriani* e seu marido *Pûke Dua* foram caçar na floresta e encontraram uma árvore do tamanho da samaúma[21] de onde nasciam, em cada galho, bolas de algodão fiado de cores diferentes: branco, vermelho e preto.
> 2. Eles levaram algumas bolas *paraté* até o cacique *Kaka Taebu* para ele descobrir o que era.
> 3. E ele descobriu que era algodão. Entregaram as bolas para a esposa do cacique.
> 4. Ela tirou as sementes e plantou.
> 5. As árvores cresceram e todos da aldeia coletavam.
> 6. Siriani separava o algodão bom do ruim.
> 7. Enquanto todos dormiam, *Siriani* guardava o algodão no vaso de cerâmica que fazia barulho durante a noite. Na manhã seguinte quando abria o vaso, o algodão tinha se transformado em redes e tecelagem desenhadas com *kenes*.
> 8. Era a jiboia *Bari Siri Ka* que ensinava *Siriani* os desenhos do *kene* e o trabalho de pintura e tecelagem. Um dia sua mãe foi pegar água no igarapé e viu *Siriani* enrolada na jiboia. Assustada, chamou seus outros filhos para flechar a jiboia. Quando a jiboia morreu levou junto o espírito de *Siriani*.
> 9. Quando cozinharam *Siriani* seu corpo não amoleceu.
> 10. As mulheres reclamaram porque a jiboia não entregava esse conhecimento para elas mesmas trabalharem. A jiboia ouviu e entregou o algodão, mas do jeito que é agora, em semente, só branquinho, nascendo em árvores menores e ainda não fiado para as mulheres trabalharem. Até hoje a gente trabalha assim: plantando, colhendo, fiando e tecendo (Itaú Cultural, 2017, p. 49-50).

Essas histórias são de um tempo pretérito, quando os *Ikã Nai Bai*, pajés de antigamente, se comunicavam com os animais, como aparece na história de *Yube Nawa Aibu* - história do povo jiboia e em texto afixado na exposição *Una Shubu Hiwea*. Bunkê Inani contou essa história em entrevista para esta pesquisa, de uma forma mais pessoal, ligada à vida cotidiana, enfatizando a vida familiar do tempo das malocas e o aprendizado à noite durante o sonho ou a vigília onírica. Enfatiza a importância de se pedir um "rezo" ou canto sagrado e uma dieta alimentar específica para acontecer a transmissão do conhecimento e a aprendizagem. É muito comum entre os *Huni Kuin* o uso de dietas em momentos importantes, assim como os cantos sagrados ou rezos. Existem cantos específicos para o tecer e para os *kene* que são entoados pelas mulheres *Huni Kuin*. É uma história tradicional, que a mãe contou para ela, a avó contou para mãe e ela está aprendendo a contar. Fala baixinho com sua voz pausada, tranquila e suave.

> Esta história é do tempo das malocas, as casas não tinham assoalho, a gente dormia no chão, não tinha rede. Só tinha fogo e as pessoas dormiam no chão perto do fogo. Os homens faziam o roçado e mulheres faziam comida, e plantavam algodão.
> Siriani também se chamava Ayani.
> O marido foi trabalhar no roçado e encontrou uma jiboia pequena e voltou para casa e falou com Siriani:
> – Ayani, mulher, vi uma jiboia pequena, mas bonita.
> Siriani falou:
> – Vamos lá, leva para eu olhar.

[21] A samaúma é uma árvore de grande porte considerada sagrada pelo povo *Huni Kuin*, pelo povo *Maia* e vários outros povos originários do Brasil. No Brasil é encontrada na Amazônia. É considerada um Yuxibu pelos *Huni Kuin*, de acordo com depoimentos de colaboradores para esta pesquisa. Tem várias propriedades medicinais, pode chegar a setenta metros de altura e cento e vinte anos de vida. "A mafumeira é uma planta tropical da ordem Malvales e da família Malvaceae, nativa do México, da América Central, das Caraíbas, do norte da América do Sul e da África Ocidental" (Wikipédia, "Mafumeira").

> Siriani só tinha uma filha. Só moravam três pessoas numa casa. Siriani foi ao roçado com o esposo:
> — Tá aqui, vou pegar, senhora.
> Pegou e colocou na cesta de palha feita por Siriani. Pediu um rezo, porque tem que pedir né, e pediu:
> – Me ensina, estou gostando de você jiboia, tem um desenho bem bonito, eu quero aprender o desenho de vocês também, por favor me ensina.
> Ela voltou, chegou na casa dela e deixou escondida com os algodões. Colocou o algodão por cima da jiboia. A jiboia ficou embaixo e depois colocou o algodão por cima. Ela deixou num cantinho.
> Siriani: – Filha, não pode mexer, é um desenho que eu quero aprender. Filha, não pode mexer! Sabe como é criança...
> Tinha que fazer dieta, não pode tomar banho, só tomando caiçuma[22] de mandioca, fez caiçuma de amendoim com milho, banana assada, tem que fazer dieta, porque tem que fazer dieta. A jiboia cresceu, ficou linda. E fez trabalho fiando toda noite. Ela começou a sonhar e no sonho na primeira noite pediu.
> Siriani: – Cunhada, me ensina, quero aprender, por favor.
> Jiboia: – Sim, eu posso ensinar.
> Siriani ficou feliz e acordou.
> O marido pergunta: – Por que está fazendo isso?
> Siriani: – Estou sonhando, a jiboia está me ensinando.
> Marido: – O que você tem que não quer dormir cedo?
> Siriani: - Não quero dormir cedo, tenho que trabalhar. Estou estudando, fazendo dieta.
> Na segunda noite a jiboia falou: – Você já criou o algodão e agora pode tingir.
> A jiboia ensinou que pode tingir com casca de aguano[23], barro e com plantas da floresta mesmo, *mamiriá* (só sabia o nome *Hãtxa Kuin*). Pode tingir com estas três tintas. Ela acordou.
> Siriani: – Eu sonhei, a cunhada ensinou e quero tingir.
> E foi com o marido tirar casca de aguano, pegar barro que tem cor azul e a planta da floresta. Esse barro a gente faz também cerâmica. Chegou batendo a casca de aguano.
> Na terceira noite:
> Jiboia: – Você já fez o tingido e agora você pode tecer.
> Siriani acorda: – Hoje vou tecer.
> Jiboia: – Agora você vai fazer o desenho.
> Fez uma cesta.
> Jiboia: – Tem que fazer o desenho assim.
> Acordou e no sonho já fez e aprendeu que *shapu* é o algodão e *bushe* é este desenho.
> Jiboia: – Você já aprendeu, eu já ensinei para você e você pode ensinar para suas amigas.
> Ela se transformou em cada desenho. O primeiro desenho que deu foi o *kene* do algodão (*shapu bushe*), depois o *kene* da jiboia, depois o *kene Kuin*. Foi ela que se transformou no desenho (Testemunho verbal de Bunkê Inani Huni Kuin à autora, nov. 2021).

Essa e outras histórias, pertencentes à cosmologia *Huni Kuin*, serão apresentadas com diferentes narrativas durante esta pesquisa. Tais narrativas apresentam uma base comum, mas poderão ter elementos pertencentes a cada narrador. Pode-se observar que há uma narrativa base, que vai colaborar para contar alguns fatos pertencentes à história *Huni Kuin*, como o surgimento do *sãputari*, na qual o narrador remete ao mito original, em que *Isku* pega as vestes do urubu-rei.

---

[22] Caiçuma é uma bebida tradicional do povo *Huni Kuin* e outros povos indígenas, podendo ser feita de milho, mandioca ou banana, cozida em água e misturada com amendoim.
[23] Aguano é o mesmo que mogno-brasileiro.

Bunkê Inani, ao ser perguntada sobre o surgimento da miçanga, também lança mão do mito pertencente à cosmologia de seu povo, o do *kapetawã*, o grande jacaré, que serve como ponte para a travessia do povo *Huni Kuin*. Aqui, ela vai relacionar a história da grande ponte como uma facilitadora de inter-relações e intercâmbios culturais, incluindo o momento de empoderamento feminino pelo qual ela passa, viajando como condutora de rituais e mestra tecelã. Alusão feita por outros representantes *Huni Kuin* nas relações culturais contemporâneas, atualizando o conceito do *kapetawã* como ponte para os momentos atuais, usando de forma bem-humorada o avião como o atual *kapetawã.* Cesarino (2013) reforça a tendência de as narrativas dos povos amazônicos possuírem características particulares, frisando alguns fatores significativos que serão observados no decorrer da pesquisa, onde os colaboradores incluíram nas suas narrativas as experiências pessoais e os clãs a que pertencem as histórias ancestrais.

> Cada atualização de um mito é marcada pelo estilo de certo cantador, que pode, por exemplo, traçar grau de parentesco com um dos antepassados mencionados ao longo da narrativa, além de orientar o conjunto de fórmulas poéticas dessa ou daquela maneira, a partir de uma estrutura pré-determinada (Cesarino, 2013, p. 23).

Bunkê Inani, além de ser tecelã com representatividade, é uma condutora de rituais, uma *txana.* Ao contar a história da jiboia Bari Siri Ika, apresenta uma fórmula poética pessoal, na qual realça o tratamento respeitoso dispensado à jiboia, chamando-a de cunhada e senhora. Chama a atenção para a importância dos outros procedimentos indissociáveis desse tipo de processo de aprendizagem, relatando detalhes da dieta e as etapas dos processos da vigília onírica. Os cantos sagrados pedidos à jiboia ainda são entoados hoje, durante as atividades relativas à tecelagem. Itens que participam das práticas e processos usados em diversos ritos *Huni Kuin*. Rita Huni Kuin fala:

> A mestre de tecelagem faz um canto passando a sabedoria para você aprender rápido as visões do desenho, para abrir o caminho da tecelagem. Para o tingimento pede as cores dos animais pretos: do macaco preto, do besouro, dos animais pequenininhos preto, para que eles mandem um pouco da essência da cor para aquele tingimento. Através daquele canto vem o espírito da pintura para deixar o preto mais brilhoso. Convocando os *yuxin* das cores, *yuxin* do algodão pedindo para trazer a força para as mulheres trabalharem (testemunho de Rita Huni Kuin à autora, 2022).

Ainda são conhecidos entre os *Huni Kuin* mais de sessenta tipos de *kene*, catalogados pelo pesquisador linguista Joaquim Mana Huni Kuin e registrados no livro de sua autoria, *Nuku Kene Xarabu*: nossos desenhos tradicionais.

Peter Gow (1999, p. 301), refletindo sobre a perspectiva da estética e expressividade nas artes visuais do povo *Piro*, esclarece que: “O que me causa inquietação é o fato de que de

nenhum modo é claro para mim que os artistas da América do Sul tivessem a intenção de se desenvolver em direção à arte figurativa. Talvez estivessem procurando outros caminhos."

Gow esclarece que os "Piro conhecem bem a representação figurativa, mas esta não parece de grande interesse para eles. O principal tipo de arte para os Piro é o *yonchi*, o padrão" (Gow, 1999, p. 303). Informa que é uma arte de domínio das mulheres, que pode ser realizada em tecelagem ou pinturas, incluindo as pinturas corporais. A produção dos *yonchi*, denominados *kene* no idioma *Hãtxa Kuin*, precisa ser transmitida de uma mulher a outra, para que o aprendizado se realize. Relata um comentário de uma mulher *Piro* ao deparar com uma cobra venenosa: "Ela é linda, coberta de padrões, como uma pulseira de contas" (Gow, 1999, p. 303).

Reforçando esse ponto de vista a respeito da perspectiva da arte dos povos da América do Sul, em relação à falta de interesse por uma expressão visual de representação figurativa, Viveiros de Castro busca esclarecer o sentido dessa perspectiva a partir do relato de Davi Kopenawa sobre os *Xapiri*:

> O tema da intensidade luminosa característica dos espíritos é interpretado em termos de uma ênfase não-representacional na visão como modelo da percepção e do conhecimento nas culturas ameríndias. Kopenawa afirma que os xamãs dos Yanomami sabem que sua floresta pertence ao xapiripë e é feita de seus "espelhos", isto é, cristais brilhantes A floresta de cristal, portanto, não reflete ou reproduz imagens, mas ofusca, refulge e resplandece (Viveiros de Castro, 2006, p. 319).

Rita Huni Kuin, ao falar sobre o *kene*, refere-se ao grafismo e à geometria como termos usados pelos antropólogos para descrevê-lo. Antes de entendermos o que *kene* realmente significa, é mais prudente chamá-lo pelo nome *hãtxa Kuin*. Os *kene* transcendem a manifestação estética, apesar de serem também considerados belos pelos *Huni Kuin*, mas têm outros sentidos implicados. Rita também se refere aos *kene* como cura e proteção. Lagrou (2007, p. 1) considera o *kene* como um tipo de código escrito, que é inscrito nos corpos e objetos, e aponta para o *kene* como algo próximo ao conceito de presença: *"Kene* não é corpo nem o *yuxin* a que se refere. É sua 'língua', um código composto de índices que aludem à sua presença, à possibilidade de revelação de *yuxin* em forma incorporada. *Kene* contém a possibilidade de formas e seres" (Lagrou, 2007, p. 1). O pajé Manoel Mateus Dua Buse, fortalecendo a ideia de presença, categoriza o *kene* como o próprio espírito *Yuxibu* presente, o que será mais detalhado no capítulo específico.

Para tentar esclarecer questões quanto à forma gráfica e aos conceitos relativos ao *kene*, mencionados por Els Lagrou, há uma observação de Viveiros de Castro (2006, p. 325) a respeito dos "espíritos" *xapiripe*, ou, no caso *Huni Kuin*, os *Yuxibu* e os *yuxin*, que considero pertinente

citar: “Tal não-iconicidade e não-visibilidade empíricas, em suma, parecem apontar para uma dimensão importante dos espíritos: eles são imagens não-representacionais, representantes que não são representações” (Viveiros de Castro, 2006, p. 325).

Pajé Agostinho, definindo *yuxin* para a etnóloga Els Lagrou, diz que: “*Yuxin* são seres, quero dizer que todos os seres têm *yuxin*” (Lagrou, 2007, p. 360). Os colaboradores que foram entrevistados para a presente pesquisa consideram que tudo tem *yuxibu* (o grande espírito), e só os seres que já morreram possuem *yuxin*, assim como algumas partes do corpo, como o olho. Podemos pensar que tudo tem seus donos, os *Ibu*: as pedras, os vegetais, o urucum, as penas, as tintas, o barro, a envira, a terra, as comidas, as folhas, o algodão.

Els Lagrou apresenta um relato significativo sobre como “Os Donos de Todas as Substâncias” (*Ibu*) são convidados e chamados pelos seus nomes, por seus cantos e por seus *kene,* contidos nos acessórios, trajes, pinturas corporais, nos cocares, nas penas dos cocares e tudo que ali está, para que torne presente a sua agência. A festa do ritual é para eles, para alegrá-los, como coloca Lagrou. Assim, a sua agência e a sua presença se manifestam na cena ritual e nas vestes. Isto faz pensar na perspectiva e importância dada pelos povos *Huni Kuin* ao desenho dos *kene*, aos materiais, ao urucum, as plumas. Tudo que se encontra ali tem sua agência, sua energia e potência. Esta capacidade de convidar a presença e potência contida em todas as coisas: adereços, vestes, acessórios, pinturas e materiais talvez seja uma perspectiva interessante para o figurino de cena.

> No caso Kaxinawá a agência desta alteridade não é contida ou domesticada, mas capturada através da sedução estética. Os donos de todas as substâncias usadas no ritual são chamados por seus cantos, nomes e desenhos, são convidados para a festa e a recepção visa alegrá-los (*benimai*) para que se tornem presente a sua agência *yuxim* nas substâncias que produziram: tintas, comidas, penas, perfumes, etc. (Lagrou, 2009, 2013, p. 49).

Rita Huni Kuin, em conversa para a pesquisa, frisa a importância de fazer uma pintura na face com urucum. Explica que a pintura com jenipapo, usada nos batismos, têm a intenção de afastar e proteger as pessoas dos animais peçonhentos (“Não vou picar, esse não quero, não”). Parece que não se restringe ao momento da aplicação, mas seu uso no ritual de batismo vai proporcionar uma proteção mais permanente. A pintura com urucum protege do sol e das visões dos outros sobre o indivíduo. Inicialmente, foi entendido que protegia das visões ruins, mas Rita Huni Kuin esclarece que a proteção seria quanto à possibilidade de alguém ver algo em você durante o ritual: “Quando vamos tomar o *nixi pae*, mesmo sendo uma criancinha que não vai tomar, tem que passar para se proteger” (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 5 jan. 2022). A proteção, tanto do urucum quanto do jenipapo, ultrapassa o nível de proteção

medicinal para uma proteção de nível espiritual que, provavelmente, tem uma implicação com os *yuxin*.

Marlir Tumê, Rita Huni Kuin e Bunkê Inani falam dos cocares e dos diversos usos das plumagens usadas. Salientam que as penas de gavião são geralmente usadas pelo pajé ou pelo *tuxaua*, ou pessoas de grande poder. Segundo Marlir Tumê, as penas e o cocar devem ser rezados antes de serem usados, com risco de a pessoa que o usar perder o cabelo, caso isso não seja feito. Explicam que o gavião é muito poderoso, mas tem seu lado ruim por caçar e comer muitos animais. Por isso, é bom limpar essa força que vem com ele.

> Antigamente usava-se um cocar simples não igual a este que se usa hoje em dia. Gavião é uma ave muito sagrada, as penas tinham que ter um rezo passar por um batismo para o cocar ser usado. A história que meu pai me contou que usar um cocar de gavião, sem fazer o batismo, você está pegando a energia ruim do gavião (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 5 jan. 2022).

O professor Ibã Sales, pai de Rita, é uma importante liderança *Huni Kuin* e pesquisador das tradições de seu povo, muito respeitado pelos *Huni Kuin* e pela comunidade acadêmica que o conhece. Rita Huni Kuin relata que, hoje, muitas pessoas que não são pajés e caciques usam cocar de gavião, e comenta sobre a potência dos acessórios usados por seu povo e a necessidade do seu uso: "O guerreiro está usando a força da sua energia, digo, sua energia é sua caça, não deixa estragar, se alimenta daquilo e ao mesmo tempo está usando o animal que ele caçou para ele mesmo. Assim ele se sente mais fortalecido" (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 5 nov. 2022).

Os objetos convidam as forças do invisível para se apresentarem. Eles não representam o invisível. Os *Ibu* ou *Ibubu* que são os donos de todas as coisas usadas no ritual são convidados para que se torne presente sua agência nas substâncias que produziram, contidas no que compõe a cena do ritual. Perceber essas perspectivas pode nos levar a expandir a percepção em relação ao conceito de presença dos objetos e trajes na cena. É o convidar, não o sentido de domesticar, conter ou mesmo capturar, que faz a diferença na visão de mundo expressa nessa forma de relação. Bunkê Inani, ao contar a história da criação do *kene,* usa termos como pedir e vocábulos de parentesco, como cunhada, e de respeito, como senhora.

O pajé ou xamã é um elo entre os mundos. Ele viaja para outros mundos e, quando volta, conta o que viu na viagem. Ele é uma espécie de embaixador, que vai dialogar com seres do mundo invisível. Para o xamã, os mundos visíveis e invisíveis são reais. No ritual, o desenho funciona como um mapa para navegar entre os mundos ou diversos universos, junto com o

canto, assegurando o retorno. Segundo Lagrou (2007), “o Xamã é um tradutor dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista”.

É interessante observar que, em um ritual, ou na situação que se fizer presente, ainda de acordo com Els Lagrou, a arte do xamã evoca as projeções mentais por meio do canto. Os cantos sagrados são projeções das imagens visuais sobre a mente, das evocações vívidas e caleidoscópicas (elípticas) de situações visuais e sensoriais. O corpo do xamã é a presença, não é a mimese, analogia ou imitação. Os cantos são os meios de expressão das imagens, mas também esses seres ganham existência através das imagens, grafismos, vestes e instrumentos. E podemos dar continuidade com o relato anterior, quando esses seres são convidados por uma “sedução estética”, segundo Lagrou, ou, como penso, por se sentirem em casa por serem eles os donos de todas as substâncias que ali estão.

Outros pontos relevantes a ressaltar dizem respeito à performance no vestir adotada por jovens *Huni Kuin* que habitam cidades próximas à floresta, envolvidos em atividades artísticas relativas aos cantos, às apresentações musicais, às expressões ligadas às artes visuais, e alguns vinculados ao Ponto Cultural Kayatibu do Jordão, mantendo um vínculo íntimo com a tradição.

Podemos observar entre os jovens *Huni Kuin* o gosto por pintar os lábios de preto, vestir roupas contemporâneas, pintar a face e o corpo com *kene* (grafismos), usar cocar, jeans, camisetas justas, peças de indumentária de tear com grafismos tradicionais (*kene*), além de acessórios de miçanga com esses mesmos grafismos (*kene*) – expressando uma estética contemporânea e ao mesmo tempo ancestral e potente. Parecem sair de editoriais de moda, embora as vestes permaneçam conectadas com a tradição, com a ritualística pertencente à cosmologia de seu povo. As imagens advindas dessa composição lembram as expressões artísticas envolvidas com expansões de consciência ou, voltando ao que tinha citado anteriormente: “são projeções das imagens visuais sobre a mente das evocações, vívidas e caleidoscópicas (elípticas) de situações visuais e sensoriais” (Lagrou). Nas figuras a seguir, os jovens *txana Huni Kuin* estão com vestes ocidentais ou de outras culturas mescladas aos acessórios de miçanga com os ancestrais *kene Huni Kuin* ou tradicionais colares de sementes. As faces são pintadas com urucum e jenipapo ou maquiagem, e com os tradicionais *kene Huni Kuin*. Rita Huni Kuin e Shane Huni Kuin estão com os lábios pintados de preto, costume em voga entre a juventude *Huni Kuin*. É também possível observar o gosto dos jovens *Huni Kuin* por padronagens étnicas, camisetas com mandalas indianas, e das moças por vestidos longos com padronagens de inspiração neo-hippie. Os trajes retratados foram usados por motivo de cerimônias, eventos e para a realização de material de divulgação, quando se esmeram na composição da veste.

Figura 5



Fonte: Fotos de Zeh Palma, 2022; de Shane Abraão Huni Kuin; e da autora, 2022.
Nota: Shane Abraão Huni Kuin, participante do grupo *Kayatibu*, veste um poncho com padronagens étnicas adquirido em viagem ao Peru; sobre este, colar de miçangas com os tradicionais *kene huni kuin*; na cabeça, cocar de arara; Rita Dani Huni Kuin veste largas pulseiras, colares e longos brincos com os ancestrais *kene*; na cabeça, cocar de arara; Foto para divulgação de Shane Sales pertencente ao Grupo Kayatibu, acervo de Shane Sales. Txana Buse (Ivailson Saboia da Silva) e Ibatsai Kanã, da Aldeia Espelho da Vida da Terra Indígena do rio Humaitá. Vestidos para participar de palestra na UFF.

Alguns dos elementos dessa descrição merecem uma observação detalhada do campo visual e da performance da veste, referente à pintura dos lábios de preto por alguns jovens atualmente e a relação visual que se pode estabelecer com uma prática ancestral durante o ritual do *nixpupima*, descrito a seguir.

> O *nixpu* é uma planta da mata cujo talo quebrado é batido repetidamente contra os dentes, tingindo-os de preto brilhante. Este efeito é belo, estético para os *Kaxinawá*. Na mitologia Isa Hana (pássaro de sete cores) é chamado *nixpupia hawendua* (lindo porque comeu *nixpu*): tem bico preto. (Lagrou, Els. Site Povos Indígenas do Brasil).

O *nixpu* é uma medicina para a saúde dos dentes, realizada no ritual de batismo chamado *nixpupima*, sagrado e importante rito de iniciação *Huni Kuin*. O texto de Els Lagrou alude à história ou ao mito da cosmologia *Huni Kuin*. A citação acima, do pássaro, descrevendo-o como lindo porque comeu *nixpu*, e a forma como nos apresenta o pássaro Isa Hana, o termo *nixpupima hawendua* (lindo porque comeu *nixpu*), refletem uma equivalência visual com o gosto dos *Huni Kuin* por sua aparência visual. Embora seja parte de um ritual de batismo, muito importante e sagrado para esse povo, essa descrição faz pensar sobre a agência de cada substância, indissociável do gosto estético na cultura *Huni Kuin*, e estabelece uma equivalência visual entre os lábios pintados com batom ou tintura negra pelos jovens *Huni Kuin*. A pintura dessas bocas remete aos dentes pintados de preto, belos como o bico do belo pássaro, expressando a tradição e os sentidos que advêm de uma performance estética corporal, fortalecendo uma manifestação de empoderamento cultural, unida a toda a composição visual da caracterização desse corpo

Huni Kuin, através das vestes e pinturas. Esses corpos performáticos transitam pelos espaços tanto da vida como da cena, sem distinção, como descreve Lagrou (2018):

> [...] ao não mais separarmos arte e vida, podemos perceber a arte indígena como uma estética específica do viver. As ontologias ameríndias são eminentemente estéticas. Pois, se a perspectiva está na forma que os corpos assumem, e as formas são altamente instáveis, podendo se transformar umas nas outras, a estética se torna a chave para viver essa ontologia transformacional, em que pessoas vivem o devir-pássaro, o devir-múltiplo, o devir-jiboia e uma multiplicidade de outros devires no cotidiano e no ritual (Lagrou, 2018, p. 136).

Emerson Uýra, artista visual trans, indígena, bióloga e educadora, apresentou, na Bienal de São Paulo de 2021, performances fotográficas e instalações. Nasceu no Pará, como diz, "na escuta de um igarapé e de uma avó". Mudou-se para a periferia de Manaus, ainda adolescente, e só aos 25 anos percebeu o mundo da arte ocidental. Explica que vira Uýra, "a árvore que anda", para provar que a encantaria ainda está viva e que não é lenda o sagrado. Ao viver a entidade Uýra, busca formas de debater a conservação ambiental, os direitos indígenas, o movimento LGBT e as comunidades periféricas de Manaus, como declara em vídeo para a apresentação de seus trabalhos para a Bienal de São Paulo: "Uýra é no entrelaçar dos conhecimentos científicos da biologia e sabedorias ancestrais indígenas, que se apresenta como uma árvore que anda". A aparição da entidade Uýra nesses locais urbanos nos faz ver as plantas que aos poucos vão retomando o espaço que lhes pertenceu. Em *Retomada*, a artista aparece coberta por pinturas corporais, e o corpo vestido por folhas insurge de beiras de estradas como Uýra, a árvore que anda, do meio de arbustos, árvores, pequenas áreas verdes, que teimam em resistir ao concreto. A performance fotográfica, a fotografia, a instalação, o traje, a pintura corporal e a camuflagem fazem parte da expressividade de uma estética ecológica, e são os instrumentos para os atos políticos de sua ação.

Os trajes da *performer*, criados com folhas, galhos, tramas vegetais, sementes e pinturas corporais, fazem lembrar as vestes usadas por povos ancestrais da Melanésia, usando exuberantes adornos de cabeça feitos de diversos materiais vegetais e animais, plumas, flores e folhas, e ainda os trajes elaborados pelos povos *Mursi, Suri Hamer e Karo,* do vale do rio Omo, na África, onde as pinturas corporais são combinadas com arranjos de frutas, flores, cascas, folhas e galhos, criando um tipo de paisagem corporal. Lembram, ainda, os figurinos dos *Huni Kuin* durante o *katxanawa*[24], ritual da fertilidade, cujos participantes trajam vestes de folhas

[24] "Um grupo de homens, todos da mesma metade, começam a dança saindo da mata como *yuxin* da floresta, que invadem a aldeia cantando ho, ho, ho, ho. Este é o elemento central do rito: os invasores da floresta são inicialmente recebidos com hostilidade: a outra metade, que não foi para a mata, representa o 'interior', os huni kuin, e pega suas armas para receber os inimigos. Mas logo depois de se aproximar dos yuxin da floresta, as armas são deixadas de lado e os dois grupos dançam juntos ao redor do katxa, chamando todas as plantas cultivadas pelos nomes" (Lagrou, 2004).

verdes e palhas com partes do corpo pintadas com urucum. Esse ritual pode acontecer várias vezes ao ano e é caracterizado pela dança dos *yuxin* da floresta em torno do tronco oco da paxiúba[25], com o corpo coberto dos pés à cabeça com folhas e palhas. A aldeia canta e dança por vários dias em torno desse tronco e, ao final, recebem visitantes e bebem a caiçuma *(muxetam*).

O *katxa*, tronco onde é colocada a bebida para fermentar, é o elemento feminino que simboliza o útero, em referência ao tronco oco onde foram criados os primeiros *Kaxinawá.* Esse elemento feminino é enfeitado com tubos de macaxeira e banana, símbolos masculinos.

É um rito longo, com performances entre grupos de participantes que se manifestam nos vários dias de festividades que fazem parte de rituais da cosmologia *Huni Kuin*. O evento é uma atividade totalmente imersiva e de participação dos envolvidos nas várias etapas do processo em que acontecem a preparação, a criação e confecção dos objetos, figurinos, as danças, cantos especiais para ocasião, encenações, os jogos e as brincadeiras particulares da cena do evento com a participação da aldeia e convidados. A preparação é um momento importante a qualquer performance, quando objetos e acessórios são confeccionados, imbuídos de sua potência, onde as memórias culturais e afetivas se apresentam.

A etnóloga Els Lagrou chama a atenção para a capacidade das obras de arte indígenas de produzirem conceitos e sentidos, e de estarem muito próximas das obras de artistas conceituais contemporâneos: "São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo" (Lagrou, 2009, p. 13).

É interessante observar que nos diversos tipos de manifestações de performance e arte instalação, a presença do figurino é indissociável do espaço, do lugar, do conceito. O figurino insere-se, nesses casos, como elemento importante da performance e do conceito da performance. É indissociável dos elementos relativos ao conteúdo, à mensagem, ao espaço ocupado e aos participantes. Os exemplos apresentados são relativos às manifestações contemporâneas, mesclando os elementos tradicionais pertencentes à cosmologia dentro da ideia de copresença[26] na contemporaneidade. Quais deles podemos dizer que são arte ou não?

---

[25] Paxiúba: palmeira nativa do Brasil (Acre, Amazonas, Pará, Maranhão, Tocantins, Goiás, Mato Grosso), assim como de outros países como Equador, Guianas, Colômbia, Suriname, Venezuela e Bolívia. Usada pelos povos originários também para confecção de arcos, flechas e lanças. Possui grandes raízes aéreas, característica de regiões alagadas, e seu tronco normalmente não toca o chão.

[26] Boaventura de Souza Santos: "A primeira condição para um pensamento pós-abissal é a co-presença radical. A co-presença radical significa que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários" (Santos, 2007, p. 24). A co-presença radical implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo (Santos, 2007, p. 24).

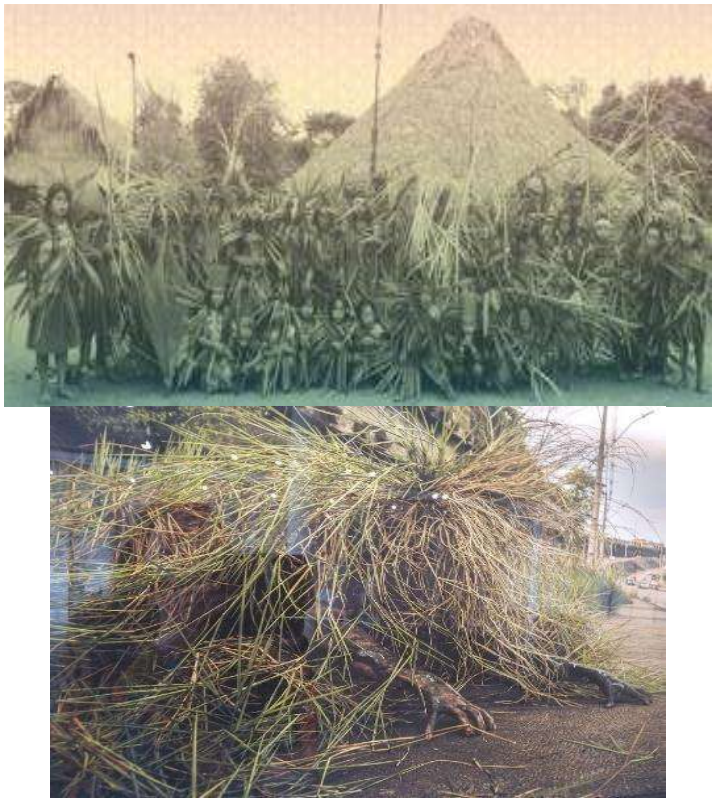
Os realizados em galerias de arte ou os realizados nas aldeias? Que tipo de julgamento ou regras podemos considerar significantes para o fazer artístico ou para a arte? Ou se são necessários ou pertinentes esses tipos de classificação agora?

Figura 6



Fonte: Foto de Matheus Belém.
Nota: Uýra Sodoma. A floresta que anda, performance fotográfica exposta na 34ª Bienal de São Paulo.

Figura 7



Fonte: Foto de Mateus Belém.

"Como ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia de diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico. Isto implica renunciar a qualquer epstemologia geral" (Santos, 2007, p. 25). Santos (2007) defende o desenvolvimento de um pensamento pós-abissal e uma ecologia de saberes contrários às linhas cartográficas "abissais" que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial e subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental, permanecendo constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo.

Nota: Foto para congratulação de final de ano distribuída via WhatsApp. Uýra Sodoma. *A floresta que anda*, performance fotográfica exposta na 34ª Bienal de São Paulo.

Figura 8



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ERbCuWALcMk. Fotos de Mateus Belém e Hans Silvéster.
Nota: Figurino criado e usado por pajé para personagem da cosmogonia *Huni Kuin* no documentário *Shuku Shukuwe - A vida é para sempre*; Uýra Sodoma, Série Fogo, performance fotográfica; Povo Surma e Mursi do sul da Etiópia, no vale do rio Omo, para serem fotografados por turistas.

Peter Gow (1999), refletindo sobre arte do povo *Piro* – nativos da Amazônia como os *Huni Kuin* – e suas expressões visuais, comenta:

> Começamos a enxergar as categorias pelas quais as outras pessoas pensam, seus próprios sistemas estéticos, o que desperta seu interesse naquilo que fazem. Nesse processo, a estética ocidental deixa de ser o universal estético e se torna apenas uma estética humana entre muitas (Gow, 1999, p. 301).

O figurino, as vestes, o traje estão entre os elementos primeiros no ato performático, uma das manifestações artísticas mais ancestrais. O corpo, provavelmente, foi a primeira tela usada pelo homem. O corpo, figurino e arte ou expressão estão totalmente inseparáveis. O corpo e os materiais da natureza, usados sobre esse corpo que se movimenta, comunicam, expressam e contam histórias. Assim também o ritual como uma das performances e encenações, o teatro mais ancestral e mais atual. Estamos constantemente performando, encenando, e o que usamos sobre o corpo é totalmente entranhado nestas ações.

No ritual xamânico não existe a separação entre performance ritual e vida. As duas estão intimamente ligadas, indissociáveis. O ritual é real, o ritual é vida. Talvez, nós, de cultura ocidental, não tenhamos ainda conseguido experimentar a fusão tão profunda dessas experiências.

Encerra este subcapítulo a reprodução do texto de Bruce Albert e Davi Kopenawa, contido no artigo “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”, de Viveiros de Castro. A razão da escolha é por perceber essa versão da história como esclarecedora para a pesquisa, principalmente pela forma envolvente e poética como apresenta

os espíritos *xapiripe* e suas vestes, e ainda por ser uma condensação igualmente envolvente e poética do que está descrito em várias páginas do livro *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, quando apresenta as vestes dos *xapiripe* e de seus heróis Omama e dos filhos de Omama, o primeiro xamã, descritas por Kopenawa. Peço licença e cometo essa dupla antropofagia.

> Os espíritos xapiripë dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de cujubim e de arara vermelha, a cintura envolta em rabos de tucanos. Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Dá alegria de ver como são bonitos! Os espíritos são assim tão numerosos porque eles são as imagens dos animais da floresta. Todos na floresta têm uma imagem: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água... São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos xapiripë. Estas imagens são o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos seres da floresta. As pessoas comuns não podem vê-los, só os xamãs. Mas não são imagens dos animais que conhecemos agora. São imagens dos pais destes animais, são imagens dos nossos antepassados. No primeiro tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados eram humanos com nomes de animais e acabaram virando caça. São eles que flechamos e comemos hoje. Mas suas imagens não desapareceram e são elas que agora dançam para nós como espíritos xapiripë. Estes antepassados são verdadeiros antigos. Viraram caça há muito tempo, mas seus fantasmas permanecem aqui. Têm nomes de animais, mas são seres invisíveis que nunca morrem (Kopenawa; Albert, *apud* Viveiros de Castro, 2006, p. 320).

1.2 Histórico – Os cinco tempos[27]: malocas/correrias/cativeiro/direitos/tempo da história presente: Xinã Bena

1.2.1 *Huni Kuin* ou *Kaxinawá*

> Huni Kuin é a expressão auto-denominativa mais usada atualmente por esse povo, a qual significa "gente verdadeira". Entretanto, os Huni Kuin também usam como expressões autodenominativas, *nuku Kuin* "nós mesmos", ou *nuku kaya*[28], "como nosso corpo ou só nós", e para referir-se aos falantes de línguas Pano mais próximos,

[27] Para refletir e pesquisar a história dos povos indígenas que habitam o estado do Acre e o sul do Amazonas desde o começo do mundo até os dias de hoje, seus professores convencionaram uma cronologia específica, para dividir e registrar essa longa trajetória e narrativa histórica. Fruto da reflexão dos professores indígenas de vários povos na disciplina de História, nos cursos de formação promovidos pela comissão Pró-Índio do Acre, a partir de 1996 (CPI-Acre, 2003), a história indígena passou a ser concebida em cinco tempos históricos: 1. o tempo das malocas; 2. o tempo das correrias; 3. o tempo do cativeiro; 4. o tempo dos direitos; e 5. o tempo da história presente (Silva, 2010, p. 11). No tempo das malocas viviam em grandes moradias coletivas, também conhecidas como *shubuã*, ou *kupixawa*. É um tempo muito antigo e longo.

[28] *Nuku kaya* como nosso corpo: concepção importante para a cultura *Huni Kuin* que "[...] expressa a ideia de substância partilhada. Pessoas que vivem juntas, partilhando comida, fluidos corporais e outras influências físicas e psíquicas, tornando-se parecidas" (Lagrou, 1998, p. 11).

> usam a expressão *nuku betsa* "nosso outro ou nosso irmão". Os Huni Kuin se referem aos não indígenas por meio da expressão *raku nawa* "povo vestido"[29], ou seja, povo embrulhado com tecido, mas atualmente a expressão mais usada para se referirem aos indígenas é *nawá* (Lima Kaxinawá[30], 2014, p. 24).

Os *Huni Kuin,* como preferem ser chamados atualmente e nome que consideram o original de seu povo, ainda têm em suas certidões o nome *Kaxinawá*, pelo qual são referidos em inúmeros trabalhos de pesquisa, inclusive no campo da antropologia. No entanto, é curioso observar que tanto Capistrano de Abreu quanto Constant Tastevin, no início do século XX, referem-se a esse povo pela expressão autodenominativa *Huni Kuin*, apesar do exônimo *Kaxinawá* ser usado e grafados de diversas formas: *Caxinawá, Cashinawa, Caxinauá, Cashinahua* e outros. Os *Huni Kuin* atribuem a criação do nome *Kaxinawá* a outros povos, ou *nawa*, que invadiram seu território. Existe uma história corrente, que relata o surgimento do nome. Diz-se que, certa vez, um *nawa*, durante os primeiros contatos, encontrou um *Huni Kuin* que estava mexendo com um morcego. Sem falarem o mesmo idioma, o *nawa* apontou, perguntando ao *Huni Kuin* como era o nome do seu povo. Este, entendendo que o outro apontava para o morcego, disse chamar-se *Kaxi*, que é "morcego" no idioma *Hãtxa Kuin*[31].

O doutor, pesquisador e linguista Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá (2014), também conhecido por seu nome indígena Maná, com nome artístico Joaquim Maná, apresenta uma outra versão para o fato, conforme a seguir:

> Os Huni Kuin, ao longo de sua história do contato com os ocidentais, foram chamados pejorativamente de Saianá 'povo gritador', porque os Huni Kuin, quando estão reunidos, no trabalho coletivo ou em festas, estão sempre gritando e buzinando com seus instrumentos de sopro [...] Foram também chamados de shete 'urubu' ou pisi nawá, que quer dizer povo com cheiro de carniça, ou povo fedido. O nome mais difundido foi Kaxinawá, 'povo do morcego' que também subtendia que era um povo comedor de carne humana, como um tipo de morcego que suga seres humanos (Lima Kaxinawá, 2014, p. 24).

---

[29] *Raku nawa*: 'povo vestido', povo embrulhado com tecido, tradução apresentada pelo pesquisador e linguista Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá para essa designação dada pelos *Huni Kuin* aos não indígenas. No momento pouco empregada, como diz o pesquisador, provavelmente pelo atual uso entre os *Huni Kuin* de vestes industrializadas. O próprio pesquisador ressalta que hoje não inclui *raku*, mudando o conceito sobre esse outro. Essa questão já foi observada em outras ocasiões durante as entrevistas, para entender a significância dada pelo povo *Huni Kuin* às palavras, como exemplo de farda e de veste.

[30] Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá é formado em Magistério Indígena pela Comissão Pró-Índio do Acre (2000), graduado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2006), mestre em Linguística pela Universidade de Brasília (2011) e doutor em Linguística pela Universidade de Brasília (2014). Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, é autor de livros e cartilhas. Experiência na área de linguística, educação, história *Huni Kuin* e no estudo dos *kene Kuin* (grafismos tradicionais do povo *Huni Kuin*). Informações coletadas da Plataforma Lattes em 31 maio de 2022.

[31] Hãtxa Kuin: idioma do povo *Huni Kuin*.

Assim, o nome *Kaxinawá*, povo morcego, estabeleceu-se durante o período de invasão e dominação por patrões seringalistas. Essa situação de atribuição de nomes que não pertencem à cultura originária de povos indígenas hoje está se revertendo, e encontramos, nesse caso, outros povos indígenas, como o povo autodenominado *Noke Koi*, também de origem Pano, que por muito tempo foi denominado e conhecido como *Katukina*.

> Entretanto, os Huni Kuin não comiam cadáveres, nem tão pouco carne humana crua, no sentido banal do verbo comer. Apenas possuíam rituais de passagem, nos quais, por meio de cerimônias específicas, incorporavam qualidades ou substâncias do morto, de acordo com as necessidades socioculturais (Lima Kaxinawá, 2014, p. 24).

A citação acima apresenta um ponto relevante para esta pesquisa, quando Lima Kaxinawá faz referência aos rituais de passagem durante os quais os *Huni Kuin* "incorporavam qualidades e substâncias do morto". Essa forma de se relacionar com a potência dos outros seres é uma perspectiva que este trabalho procura refletir em vários aspectos da cultura *Huni Kuin*, principalmente no que tange às vestes e seus acessórios, desenhos e pinturas. Essa intenção de incorporar a potência, nesse caso, do parente que está fazendo a passagem, mas também de outros seres vegetais e animais que o morto possa estar usando sobre o corpo, incluindo os grafismos tradicionais, é significativo tanto para a cultura *Huni Kuin* quanto para esta pesquisa.

> Havia entre os Huni Kuin, pessoas importantes, detentoras do conhecimento tradicional, conhecedores das regras que mantém a unidade da sociedade Huni Kuin, como os conhecedores de música, das plantas medicinais, das flechas, e plumas, da história da origem, dos ritos e de como processam os rituais. Comer a carne de pessoa sábia e já morta, em rituais de passagem específicos, um Huni Kuin estaria impedindo que o morto levasse consigo a sua sabedoria, pois essa tinha que ficar com uma pessoa da aldeia (Lima Kaxinawá, 2014, p. 25).

Essas denominações estranhas às culturas de cada povo, oriundas de interpretações distorcidas e consideradas pejorativas pelas culturas as quais designam, apresentam-se como um dos reflexos do sistema escravocrata, galgado no apagamento cultural e estabelecido no Acre, durante a cultura da borracha, que os obrigava a trabalhar nos seringais, que os proibia de se comunicar em seu idioma e praticar seus rituais. Ordens que, se não atendidas, implicavam riscos de vida para os *Huni Kuin* e suas famílias.

> Esses grupos foram sendo dominados pelos patrões seringalistas que os obrigaram a trabalhar no barracão, plantando, caçando, viajando, servindo de segurança aos seringueiros e obrigado a matar os próprios parentes...Muitos sobreviventes aos barracões guardam apenas na lembrança de como era o passado Huni Kuin. Outros, mesmo sob o domínio dos patrões seringalistas, faziam suas práticas culturais às escondidas (Lima Kaxinawá, 2014, p. 20).

A fuga das famílias durante o tempo das correrias, por causa das perseguições violentas para invasão de terras, quando não eram poupadas nem crianças, mulheres e velhos, provocava a desestruturação das famílias e impossibilitava festas e rituais. As violências a que foram submetidos durante o período do cativeiro, os trabalhos forçados nos seringais, onde os homens eram marcados, nos seus corpos, com o nome do patrão, e o medo decorrente das ameaças constantes levaram os *Huni Kuin* a deixar de usar suas vestes, de praticar abertamente seu idioma e seus rituais, dificultando a transmissão da cultura aos mais jovens. Tinham receio de serem reconhecidos como indígenas, passando a encobrir suas origens. Os pais tinham medo de falar o *Hãtxa Kuin* com seus filhos, e quando conseguiam o faziam às escondidas, recomendando que os filhos não falassem em público, como relata a seguir Lima Kaxinawá.

> [...] a língua Hãtxa Kuin foi sendo pressionada pela língua do colonizador, e quando as famílias se comunicavam em hãtxa Kuin, os nawa (portugueses ou brancos) faziam descaso, depreciavam e falavam para eles falarem direito, certo, como gente, e que não "cortassem gira". Com essas repressões, os Huni Kuin foram ficando com medo de falar na frente dos nawa e foram deixando também de transmitir a língua materna para seus filhos e netos (Lima Kaxinawá, 2014, p. 21).

No entanto, apesar das perseguições e censuras impostas pelos patrões no tempo do cativeiro, com o intuito de garantir seu controle, alguns *Huni Kuin* conseguiram manter seus costumes, o que possibilitou o resgate cultural que ocorre atualmente, como descreve Lima Maná (2010):

> Muitas vezes tivessem seringueiros "cariús"[32] como vizinhos as famílias Huni Kuin continuaram a falar hãtxa Kuin, cozinhar e comer segundo seus costumes e nas colocações a cultivar o roçado, caçar, pescar e coletar para garantia de sua subsistência, complementada com o trabalho na borracha e na diária (Lima Maná, 2010, p. 75).

Judite da Silva Freitas, de nome tradicional Ibatsai, representante feminina, coordenadora da Associação de Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá do Tarauacá e Jordão (APAMINKTAJ), apresenta, para esta pesquisa, um depoimento contundente quanto a esse assunto, passado durante a segunda metade do século XX, por volta das décadas de 1970 e 1980. Causam espanto os relatos de domínio, escravidão e descaso vivenciados por colaboradores em épocas tão recentes. Por outro lado, tais relatos confirmam a importância dos movimentos sociais que desabrocharam durante os anos 1970, com a chegada dos antropólogos e indigenistas, que colaboraram com os movimentos de organização social e com a criação de associações pelo povo *Huni Kuin*, que gerou o que é chamado, historicamente,

[32] *Cariú*: o mesmo que *nawa*, povo não indígena, seringueiros que chegaram ao Acre, muitos oriundos do nordeste.

de tempo dos direitos, que reverbera até os dias de hoje, expandindo-se para os movimentos femininos, com a intenção de criar associações de mulheres tecelãs, *txana*, artistas e artesãs. Percebe-se que o povo *Huni Kuin* tem grande confiança nas soluções que promovam a organização em associações para criar condições de apoio e desenvolvimento de seus projetos culturais.

Ibatsai nasceu no tempo dos seringais, no seringal Revisão, na colocação chamada Fortaleza. Desde criança trabalhou com o pai e as irmãs cortando seringa, e já era moça quando viu chegarem os antropólogos, estimulando os *Huni Kuin* a se unirem em associações e iniciando as demarcações de terra[33]. Ibatsai relata, de sua perspectiva, esse momento histórico importante, de emancipação dos *Huni Kuin*, e as dificuldades sofridas pelo povo durante os trabalhos para os patrões seringalistas e os abusos sofridos pelas mulheres *Huni Kuin* durante todo esse período de perseguições e dos trabalhos nos seringais. Os relatos de Judite Ibatsai são passados durante a sua vida nos seringais, entre os períodos de 1986, quando a colaboradora foi morar na Aldeia Carapanã e o ano de 2002, quando mudou para cidade de Tarauacá e trabalhou junto às associações e sindicatos. O relato de Judite Ibatsai está no Anexo A.

O povo conhecido por *Kaxinawá* – exônimo pejorativo que tem por traduções literais "povo morcego", "povo canibal", "povo que anda à noite" –, mas que se autodenomina *Huni Kuin* (povo verdadeiro), pertencente ao grupo linguístico Pano, habita o estado do Acre e o sudeste do Peru e é considerado o povo mais populoso do estado do Acre. O censo do IBGE, de 2010, estimou o número de pessoas do povo *Huni Kuin* em 7.567 indivíduos. O censo 2014, do Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena / Secretaria Especial de Saúde Indígena (Siasi/Sesai), indicou uma população de 10.818 pessoas. Segundo Lima Kaxinawá, em 2014 os *Huni Kuin* apresentavam uma população de, aproximadamente, 11.506 pessoas, vivendo em

[33] A chegada dos antropólogos e indigenistas comprometidos com a demarcação das terras indígenas ocorreu durante a década de 1970, na época conhecida como "tempo dos direitos". Um deles, o antropólogo acreano Txai Terri Vale de Aquino, um dos fundadores da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre), teve uma atuação decisiva. Em 1974/1975, em plena ditadura militar, Aquino realizou uma viagem subindo o rio Jordão em direção à fronteira do Brasil com o Peru, onde vivia o povo *Huni Kuin*, na época conhecido como *Kaxinawá*, ainda vivendo e trabalhando como escravos dos patrões seringalistas. Por sua importante participação na demarcação das terras indígenas e na formação de associações indígenas, possibilitando que os povos nativos se organizassem na luta por seus direitos, ele recebeu daqueles com quem colaborou o título de Txai, que significa "amigo, cunhado, mais que amigo" ou, como traduz Milton Nascimento, "Parte de Mim". Diz Aquino: "Hoje a autonomia é cultural. Aqui no Acre isso é forte. Hoje querem o apoio para manejar culturalmente sua biodiversidade, sua medicina da floresta, suas plantas de poder, que com dois banhos em um doente já ajuda no restabelecimento de sua saúde. São bens simbólicos, é a imagem, é a cerimônia, o canto, a pintura, a reza. É essa coisa intangível, que você não pega. Não é uma matéria-prima. Os índios estão compreendendo isso. Estão à frente. Vejo isso como uma economia sofisticada, moderna, economia do século XXI, entendeu?" (Papo de Índio - Entrevista com o Txai Terri Aquino-cpiacre.org.br, 08/04/2019, matéria publ. originalmente na coluna Papo de Índio do Jornal. P.20 por Ana Luíza Melgaço, Estevão Ribeiro, Leilane Marinho e Vera Olenda). Algumas dessas informações no blog (http.// www.altinomachado.com.br) e em Papo de Índio – Entrevista com Txai Terri Aquino-CPI do Acre-Comissão Pró Índio.

100 aldeias em 11 terras indígenas nos municípios de Tarauacá, Jordão, Feijó, Marechal Taumaturgo e Santa Rosa. Habitam as margens dos rios Breu, Jordão, Tarauacá, Muru, Humaitá, Envira e Purus, e têm por volta de duzentos anos de contato com os povos não indígenas.

> Antes do contato com os não índios, o número de pessoas Huni Kuin era muito maior. Com os violentos massacres comandados por grileiros e senhores da exploração da borracha peruanos e brasileiros (Cf. Aquino 1982, 1994), foram diminuindo e se dividindo, subindo os rios principais do estado do Acre em busca de locais em que pudessem escapar do inimigo. Nessa fuga os Huni Kuin foram perdendo muitos dos seus conhecimentos tradicionais, sementes e outros bens materiais que constituíam seu mundo social e cultural (Lima Kaxinawá, 2014, p. 20).

Com a chegada dos invasores, principalmente devido à instalação dos seringais, os *Huni Kuin* sofreram uma diminuição populacional significativa, chegando a uma população bastante reduzida, de acordo com relatos no trecho a seguir.

> A partir de 1889, começam os massacres, também conhecidos como "correrias", termo da história local para designar a matança impiedosa de diversas sociedades indígenas da Amazônia Ocidental, dentre elas os Kaxinawás, sobretudo caucheiros peruanos. Cercavam suas aldeias, queimavam-lhes as casas e assassinavam a população com rifles (OPIAC (Org.), Shenipabu Miyui, 2000, p. 11).

Iglesias (2008, p. 65) relata que, durante a segunda metade do século XIX, especificamente nas últimas duas décadas e nos primeiros anos do século XX, a Amazônia presenciou uma significativa leva de nordestinos entrando em território indígena do grupo Pano, principalmente para extração da borracha. Por considerarem a presença indígena uma ameaça à abertura de seringais e à instalação de barracões para a borracha, os barões da borracha patrocinavam expedições armadas para extermínio da população indígena. As chamadas "correrias" passariam a ser patrocinadas para destruir malocas comunais, matar considerável parte dos moradores, forçar a saída de sobreviventes e, em certos casos, capturar mulheres e crianças indígenas" (Iglesias, 2008, p. 65). Iglesias informa ainda que uma das pioneiras críticas às "correrias" foi feita pelo padre Jean-Batiste Parissier, que denuncia que eram uma desculpa dada pelos seringueiros e patrões, que chamava de "aventureiros", para invadir os territórios indígenas, roubar as terras, destruir plantações, massacrar os homens e vender as mulheres e crianças.

> No final da década de 1910, a convite dos patrões dos rios Tarauacá e Jordão, Felizardo estabeleceu as demais famílias Huni Kuin no Seringal Revisão, no alto Jordão, onde nos anos seguintes trabalhariam policiando a fronteira [...] 1923-1924 com Felizardo, os Huni Kuin trabalharam com a comissão mista brasileira-peruana que nos rios Envira, Tarauacá e Jordão faziam a demarcação da fronteira entre os dois países (Iglesias; Maná, 2010, p. 75).

Em 1951, chegaram às aldeias *Kaxinawá* do alto Purus o fotógrafo etnográfico Harold Schultz e a antropóloga Vilma Chiara, que encontraram oito aldeias, com um número de 20 a

120 pessoas, sendo o número total de *Kaxinawás* por volta de 450 a 500 indivíduos. Logo após terem sido visitadas, as aldeias passaram por uma epidemia de sarampo que dizimou grande parte da população.

> No Acre, por quase 60 anos, os Huni Kuin representaram importante fonte de mão-de-obra nos seringais. Atrelados ao aviamento dos barracões, homens passaram a cortar seringa e na base da diária, a realizar outras atividades dos patrões, dentre elas reabrir e limpar varadores e estradas da seringa, cultivar roçados e canaviais dos patrões, bater campos, transportar borracha e mercadorias, retirar madeira de lei, matar caça para tirar peles e couro e caçar e pescar para abastecer barracões. Discriminados como "caboclos" e seringueiros de pouca produção, eram enganados nos preços das mercadorias e da borracha, pagavam renda das estradas de seringa e eram, com frequência, expulsos da colocação (Iglesias; Maná, 2010, p. 75).

José Osair Sales Siã Huni Kuin[34], cacique e liderança *Huni Kuin*, comentou para esta pesquisa, em maio de 2023, que em 1970 a população *Huni Kuin*, no município de Jordão, estava reduzida a cerca de 175 pessoas. Segundo observação do Cacique Siã, "eram tão poucos que todos se conheciam".

Iglesias e Joaquim Maná (2010) apontam que a atuação da então Fundação Nacional do Índio, atual Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), no Acre, em meados da década de 1970, foi marcada pela mobilização de várias comunidades *Huni Kuin* pelo reconhecimento de suas terras e pela garantia dos seringais onde vinham trabalhando havia décadas. Esse período (tempo dos direitos) foi o início de um processo de reconhecimento cultural e afirmação dos direitos do povo *Huni Kuin*, fortalecido por movimentos por demarcações das terras, alternativas para extração e comercialização da borracha independentes do domínio dos patrões, e pela criação de associações e cooperativas indígenas. Momento crucial para o povo *Huni Kuin* do Acre, para o restabelecimento de seus direitos à terra e à liberdade. Movimento que teve como colaboração a presença de jovens sertanistas e indigenistas que retornavam ou chegavam ao Acre.

> Com apoio da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre) a partir das primeiras iniciativas do Rio Jordão e Humaitá, cooperativas foram organizadas nas demais terras Huni Kuin. Abrindo alternativas ao domínio dos patrões.
> Sob a liderança dos chefes dos principais grupo familiares, novas colocações foram ocupadas, a produção e comercialização da borracha, passaram a ser feitas de forma coletiva e os patrões e seringueiros brancos acabaram por se retirar, em certos casos, após prolongados conflitos e negociações (Iglesias; Maná, 2010, p. 75).

[34] José Osair Sales, de nome tradicional Siã Huni Kuin, nascido no seringal Fortaleza, no Alto Rio Jordão no Acre, em 1964, filho do cacique e liderança Sueiro Cerqueira Sales e Rita Monteiro. Durante a década de 1970, junto com outras lideranças, lutou pela demarcação das Terras Indígenas Kaxinawá do Rio Jordão e contribuiu para a criação da Cooperativa Associação de Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (ASKARJ) durante a década de 1980. É ativista, cineasta e liderança *Huni Kuin*. Participou de diversas conferências e palestras internacionais sobre direito de povos indígenas e do povo *Huni Kuin*, entre outras atividades.

Marcelo Iglesias e Joaquim Maná (2010,) relatam que as lideranças *Huni Kuin* exerceram um papel relevante para a demarcação e regularização das terras indígenas durante os anos 1980, visitando outras terras indígenas, trocando experiências e motivando a organização dos parentes e o prosseguimento das reivindicações – motivando "seus parentes a levar adiante a luta" (Maná; Iglesias, 2010, p. 75-76). Segundo os pesquisadores, as assembleias realizadas pelos povos indígenas por meio do nascente movimento indígena reivindicavam não só a demarcação das suas terras, o apoio de cooperativas e a criação de associações, mas também a formação de professores indígenas bilíngues para alfabetização, para administrar as cantinas e fortalecer a língua e as tradições culturais, e ainda "agentes de saúde que pudessem diagnosticar e tratar doenças mais comuns" (Iglesias; Maná; 2010, p. 75-76). Esses cursos de formação foram promovidos no Acre entre 1983 e 1986. Em 1988 foi criada a primeira associação, a Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (ASKARJ), seguida por outras três que surgiram em 1990 e outras sete na primeira década do século XXI. As associações tiveram um papel relevante na articulação de ações coletivas relativas às terras indígenas e na tomada de decisões em assuntos de interesse da comunidade.

Txai Terrie Valle de Aquino e Marcelo Piedrafita Iglesias (1996) informam que, em 1991, de acordo com dados do IBGE no Acre, a população total do município do Jordão, *Kaxinawá* e não indígenas, era de 5.374 pessoas. Em recenseamento promovido pela ASKARJ, na mesma época, foi indicada uma população de 1.015 *Kaxinawá* no município. No final de 1994, a população *Kaxinawá* já havia aumentado para cerca de 1.200 pessoas. Pode-se verificar, até o momento, um contínuo aumento populacional do povo *Kaxinawá*, resultado da política de demarcação de terras, de fortalecimento das lideranças *Huni Kuin*, das associações de cooperativas indígenas e o crescente resgate cultural.

> A partir de 1990, vários grupos familiares Kaxinawá ocuparam os seringais localizados no limite norte das terras indígenas que há muitos anos se encontravam sem patrão. A partir de 1994, a ocupação econômica e o controle efetivo dos seringais Nova Empresa, São Joaquim Independência e Altamira pela população Kaxinawá tem se viabilizado, em parte através do acordo de cooperação estabelecida entre a empresa de couro vegetal (Aquino; Iglesias, 1996, p. 37).

A tradição de se organizar ainda é observada entre os *Huni Kuin* nestes tempos da história presente, nesta era de *Xinã Bena*, tanto em Pontos Culturais como o *Kayatibu*, de jovens artistas do Jordão, e o precursor Coletivo MAHKU (Movimento de Artistas Huni Kuin, que tem como idealizador o professor Ibã Huni Kuin[35], exemplo e incentivador da criação de vários

[35] Isaías Sales, nascido em 1964, liderança da Aldeia Chico Curumim, mais conhecido como Ibã Huni Kuin. Txana (mestre de cantos), artista visual e professor, nascido na aldeia Chico Curumim do Alto Rio Jordão. Coordenador

pontos culturais no estado do Acre. A tradição de se reunir e se organizar em associações está expandindo sua influência para a criação de associações de mulheres *Huni Kuin* em épocas contemporâneas de empoderamento feminino, conforme relatam Iglesias e Maná (2010):

> Nos últimos anos, prioridade tem sido dada pelas associações Huni Kuin a projetos de valorização da cultura. Além da promoção de rituais de *katxanawa* (para a fertilidade dos legumes) e de *nixpupima* (rito de passagem dos meninos e meninas, também chamado batismo), têm construído centros culturais e *cupixauas*, registrando mitos, cantos e técnicas artesanais, resgatando práticas medicinais e incentivando a produção e a comercialização de artesanato (Iglesias; Maná, 2010, p. 77).

Observa-se o interesse em desenvolver associações culturais envolvendo os trabalhos das mulheres *Huni Kuin*. Pleiteiam espaços para as oficinas de tecelagem, cerâmica, esteiras e pinturas voltadas para a tradição *Huni Kuin*, espaços para guardar os materiais e espaços próximos aos ateliês para acolher as crianças durante o trabalho das artesãs. Um sistema que permita às artistas divulgarem e vender suas peças, bem como cursos de capacitação promovidos pelas mulheres mestras *Huni Kuin*. Já existe uma associação precursora, a APAMINKTAJ, organizada por Judite Ibatsai, mas as representantes *Huni Kuin* querem expandir os limites para além da tecelagem, preparando as mulheres para trabalhar com as medicinas e os cantos sagrados. Por meio das associações, as comunidades podem requerer recursos para as atividades priorizadas. Quanto à área de educação e saúde, os representantes *Huni Kuin* têm expectativas maiores, projetando ampliar a educação indígena promovida por professores bilíngues até o ensino médio e melhorar as condições de trabalho e a formação para os agentes de saúde. O interesse pelo resgate e pela preservação cultural tem envolvido diversas gerações de *Huni Kuin*, valorizando o idioma, os conhecimentos das mestras tecelãs, das diversas especialidades de pajé, dos *txana*, das diversas atividades de artesãos que resultam em pesquisas, materiais didáticos e produção audiovisual principalmente no século XXI, nesta época denominada *Xinã Bena*.

Marlir Tumê, de nome de registro Marlir da Silva Lopes Kaxinawá, colaboradora desta pesquisa e importante representante feminina, considera o rio Envira o local originário dos ancestrais de seus parentes, hoje habitando as margens do rio Humaitá. Está em processo de pesquisa um local, na área do Envira, para o estabelecimento de uma aldeia chamada Centro de Cura Olho d'Água, sede de um projeto de resgate cultural, com forte participação das mulheres *Huni Kuin*, neste tempo da história presente de *Xinã Bena*. Tempo em que, durante os primeiros anos do século XXI, observa-se um resgate cultural significativo, um empoderamento cultural

---

do coletivo MAHKU e do Centro MAHKU Independente (Jordão-AC), formado em 2013. MAHKU é um coletivo formado por doze artistas e pesquisadores *Huni Kuin* que promovem sua cultura, por intermédio da produção ritual de desenhos e de pinturas, além de estudos de seus cantos e de suas cerimônias.

do povo *Huni Kuin* interessado na sua ancestralidade, um orgulho de suas origens, um interesse pela pesquisa de sua cultura. As aldeias e cidades localizadas nos municípios de Jordão e Tarauacá têm um papel importante neste momento de resgate cultural, com a viagem de vários representantes *Huni Kuin* aos grandes centros urbanos e a significativa transformação do papel feminino na sociedade *Huni Kuin*, ocupando funções de representatividade como lideranças e *majés.* Mulheres a quem já tinha sido dada por Yuxibu a grande representatividade de guardiãs das tecelagens e dos desenhos sagrados do *kene*, e que agora estão se expandido em campos de liderança: conduzindo rituais, envolvendo-se em projetos culturais, viajando como representantes *Huni Kuin*.

> Os primeiros relatos de viajantes na área do alto Juruá que falam de Kaxinawá consideram o Murú, o Humaitá e principalmente o Iboçú, três afluentes do Envira (por sua vez afluente do Juruá) como habitat "original" dos kaxinawá, antes da chegada dos seringueiros [...] Parece que no século dezoito os colonizadores organizaram excursões à procura de escravos nesta região. Mas deste primeiro contato não se tem nenhum registro (Lagrou, 1989, p. 31).

O professor de história Marcos Vinicius Leite, em texto de título "História nativa do Acre" na publicação governamental *História indígena na Amazônia Ocidental*, aborda as origens remotas dos povos da Amazônia Ocidental e apresenta algumas informações sobre os povos nativos do Acre a partir da temporalidade empregada nas escolas indígenas, que divide o tempo histórico dos povos *Huni Kuin* em: tempo das malocas; tempo das correrias; tempo do cativeiro; tempo dos direitos; e tempo da história presente, acrescentando o que chama de "tempo de antigamente" para incluir as informações pré-históricas. A citação abaixo fala desse tempo, mencionando um possível contato de civilizações andinas e povos da Amazônia Ocidental.

> [...] as primeiras informações mostram que os geoglifos[36] parecem guardar algumas relações de ocorrência e arqueológicas do Llano de Mojos, região alagável e muito fértil ao norte da Bolívia onde foram construídos grandes aterros para a agricultura durante a pré-história. O que reforça os indícios de contato prolongado entre as civilizações andinas e os povos da Amazônia ocidental desde muito antes que se imaginava (Leite, p. 11).

A historiadora Maria Rodrigues da Silva (2010, p. 11-13) traça uma breve história desses cinco tempos, que são aqui apresentados, resumidamente, a partir do texto da historiadora

[36] *Geoglifos*: Geoglifo é uma grande figura feita no chão, em morros ou em regiões planas. Sua construção pode se dar pela disposição organizada de sedimentos, criando um desenho em relevo positivo, ou pela retirada de sedimentos superficiais de modo a expor uma rocha subjacente, criando relevo negativo (Wikipédia). Os geoglifos encontrados atualmente no Acre são traçados de grandes proporções feitos no solo, considerados como pertencentes à arte rupestre e apresentam formas geométricas que podem ser observados do alto.

O tempo das malocas é o tempo mais antigo, um tempo longo na história *Huni Kuin*, que percorre desde os primórdios da história até os primeiros contatos com os povos não indígenas. Os *Huni Kuin* viviam em grandes moradias coletivas, também conhecidas como *shubuã*, ou *kupixawa*, também chamadas de malocas. Essas habitações tradicionais tinham teto alto coberto de palha e o chão de terra batida. "Nesse tempo não havia contato com o cariú, os *nawa*, ou seja, o branco" [...] "É um tempo muito longo, desde a origem dos povos indígenas, explicada em cada narração mítica" (Rodrigues da Silva, 2010).

O tempo das correrias, conforme está marcado na memória dos povos originários até os dias atuais, consistia em expedições armadas, organizadas por seringueiros e caucheiros para cercar as malocas, matar as famílias, perseguir os que conseguiam fugir, ou seja, exterminar a população. As mulheres e crianças que sobreviviam aos ataques eram levadas pelos algozes. Esse tempo começou no final do século XIX com a instalação dos seringais na região acreana e a invasão das terras indígenas.

> Os grandes rios, sobretudo Purus e o Juruá, e seus afluentes, foram as rotas pelas quais chegaram brasileiros vindo de vários estados das regiões nordeste como Ceará, Paraíba, Maranhão e Rio Grande do Norte. Ao chegarem aqui os conflitos foram inevitáveis. Os patrões seringalistas queriam que os povos indígenas abandonassem seus territórios para expandir seus seringais [...] (Rodrigues da Silva, 2010, p. 12)

O tempo do cativeiro é o período em que os povos indígenas do Acre passaram a trabalhar para os patrões seringalistas após a instalação da grave crise econômica da borracha, no começo dos anos 1910. Devido a essa crise, os patrões pararam de trazer novos seringueiros do nordeste, "perceberam que seria mais proveitoso utilizar mão de obra indígena nas várias atividades necessárias ao funcionamento de seus seringais". Os hábitos e costumes tradicionais foram gradualmente deixados de lado, e o idioma *Hãtxa Kuin* só podia ser falado longe dos patrões.

O tempo dos direitos é o tempo das demarcações das terras indígenas e do surgimento das organizações e associações. Foi um período marcado por conflitos e ao "mesmo tempo aumentou a pressão das lideranças indígenas, para o reconhecimento de suas terras" (Rodrigues da Silva, 2010, p. 13)

> Em se tratando do tempo dos direitos um marco se torna fundamental no Estado do Acre: a instalação da Ajudância da Funai[37], em 1976. O órgão indigenista federal

[37] Ajudância da Funai – No Brasil, até a implementação da República (1889), a assistência aos povos indígenas ficavam a cargo quase que unicamente de missionários. Em 1910, a presidência da República cria o Serviço de Proteção ao Índio e Trabalhadores Nacionais, SPILTN (apenas SPI, a partir de 1918), que tem, entre seus objetivos, a racionalização de processos de incorporação de terras indígenas à sociedade brasileira. O coronel Cândido

> passou a atuar diretamente na defesa dos direitos dos povos indígenas, sobretudo com relação à regularização das terras indígenas (Rodrigues da Silva, 2010, p. 13).

O tempo da história presente, segundo a historiadora, é um tempo em que muitas conquistas aconteceram, é um resultado dos tempos anteriores e uma continuidade do tempo dos direitos. Tempo do empoderamento do povo *Huni Kuin* e de valorização da sua cultura.

1.2.2 Os cinco tempos *Huni Kuin* pelos *Huni Kuin*

> Bom, então a história começa assim, no tempo do meu povo Xenipabú. Xenipabú significa índio isolado, assim inocente, que não entendia nada dos brancos. Eles viviam usando só da nossa cultura nos tempos da maloca. No tempo da maloca, eles viviam nus. Homem vivia nu mesmo, com cinto amarrado, com cinto, o pênis para cima, os testículos para baixo, assim mesmo, ninguém se admirava, que isso já era acostumado viver assim [...] (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 nov. 2022).

O pajé Dua Buse começa seu depoimento sobre os cinco tempos da história do povo *Huni Kuin* partindo do tempo das malocas. Fala nas malocas como a moradia tradicional do seu povo, antes dos primeiros contatos com os *nawa* (os não *Huni Kuin*). A maloca, também chamada *kupixawa* ou *shubuwã*, é um estilo de habitação coletiva tradicional, coberta de palha e chão de terra batida. É diferente das moradias em palafitas, que habitam agora. As moradias de palafita provêm de uma influência que receberam dos seringueiros nordestinos, com quem conviveram no tempo do cativeiro.

Dua Buse apresenta as poucas vestes usadas sobre corpo nu. Os homens usam o cinto feito de envira, onde o pênis é preso. Seu relato inicia com uma fala sobre as vestes usadas nesse período, em atenção ao foco desta pesquisa, mas gradativamente vai adentrando na espiritualidade, fazendo menção aos seus heróis míticos, Dua Buse e o *Yuxibu Inka Nai Bai* (Yuxibu Inka Caminho do Céu), e a grande samaúma, Terra Sagrada dos *Yuxibu* e dos ensinamentos do pajé.

> Aí foi isso que vem aprendendo desde quando era maloca. Vivia na maloca. Na maloca também eles não viviam assim em lugar baixo não. Eles viviam em lugar alto, lá no lombo da Terra Alta, lá onde não existe muita doença, não existe muito inseto, como mosquito, carapanã, pium, *merui*, *katikinto* eles viviam lá em cima. Nessa época a casa se chamava *shubuwã*, é *kupixawa* ele vivia dentro. Ele vivia chefe também. Como meu xarapim Dua Buse era chefe também (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

É do tempo das malocas que vêm os conhecimentos tradicionais, que chegaram até hoje para o povo *Huni Kuin*. Tempo, como fala o pajé Dua Buse (2022), em que "eles viviam em

---

Mariano da Silva Rondon [...] assume a direção da SPI, na qual permanecerá até 1930. A criação da Funai foi em 1967 (Bigio, 2007, p. 1).

lugar alto, lá no lombo da Terra Alta, lá onde não existia doença". Entre as origens territoriais dos *Huni Kuin* estão as terras ao pé dos Andes, sendo esse um dos indícios de um provável contato com os povos andinos e incaicos. O próprio nome *Inká*, recorrente na cosmogonia *Huni Kuin*, gera esse tipo de especulação, e até mesmo o uso do *sãputari* ritualístico, túnica de base retangular, leva a esse questionamento. Els Lagrou (1991), ao abordar o nome *Inká* dentro da mitologia *Huni Kuin*, faz uma referência interessante em relação a um possível contato com os Incas históricos e com o lugar de procedência dos povos *Kaxinawá*.

> O nome *Inká* aparece com referência a dois fenômenos; refere-se de um lado, a um povo histórico com o qual os kaxinawá parecem ter mantido contato em tempos muito remotos, quando ainda moravam no pé dos Andes: o centro do mundo onde nascem os rios; de outro lado refere-se ao Rei-Deus, o *Inka Kuin*, o verdadeiro *Inká* (pronuncia kaxinawá) que é *Huni Kuin* e vem buscar as almas dos mortos no caminho para o céu, para viver com ele na sua aldeia celestial (Lagrou,1991, p. 15).

Para contar a história do seu povo, durante o período de transição das malocas para o momento dos primeiros contatos com os *nawa*, Manoel Vandique Dua Buse (2022) usa um estilo que se costuma designar como narrativa mítica, mas que apresenta os fatos de forma cinematográfica e poética, o que, provavelmente, ocorreu nesta ocasião, com as emoções e os sentidos do encontro. A perspectiva do povo *Huni Kuin* em relação à sua história se entrelaça profundamente com a espiritualidade e as narrativas de seus ancestrais heroicos e primordiais, apresentando assim os sentidos de fatos e épocas. Dua Buse é o herói ancestral que vivenciou essa história, é *xarapin*[38] do pajé, colaborador desta pesquisa, o que nos aproxima mais do evento. É recorrente, nas narrativas *Huni Kuin*, a inclusão de algum grau de parentesco, nomes dos clãs da família ou personagem homônimo do narrador.

> Bom eles viviam assim: eles iam caçar lá longe, para caçar essas presas de animais porque aqui já estava ficando brabo e lá de longe eles não tão sabendo e o macaco era manso. Ele vivia sempre com presa de macaco [...] Nessa época eles não tinha machado de ferro, tinham machado de pedra, tinha machado de pá de animais: tamanduá, da anta, do veado e tudo [...] Eles viviam sem enxada. Enxada que eles usavam era um cavador de pupunha, cavador de pupunha bem maduro. Eles viviam sem arma de fogo, viviam com flechas para flechar animais para poder alimentar (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

A narrativa acima relata os costumes *Huni Kuin* no tempo das malocas, antes dos primeiros contatos. Dua Buse relaciona as ferramentas de pedra, de ossos de animais e o terçado de pupunha tradicional usado para a derrubada de árvores, para abrir clareiras para a construção de moradias e o plantio da roça. Menciona os adornos usados por homens feitos com dentes de macaco e as flechas para caçar. Relata que conheciam remédios da floresta, descreve os tradicionais rituais de batismo e as palavras sagradas para curar e proteger que eles ainda hoje

[38] *Xarapin*: xará, que possui o mesmo nome.

conservam, que são os inúmeros *pakarin*, *Huni meka, kayatibu,* que se traduz por rezas cantadas. Em contraponto, acentua que não possuíam ferramentas de metal para fazer seus trabalhos e armas de fogos para caçar. Quando a caça começa a rarear, devido à chegada de forasteiros, eles precisam ir cada vez mais longe para encontrar os animais. A diminuição da caça, o interesse por instrumentos mais eficazes para execução dos trabalhos e as armas que facilitariam a caça são as motivações, citadas por Dua Buse (2022), que levaram os *Huni Kuin* a buscar a aproximação com outros povos e, por conseguinte, às grandes fugas e massacres durante o tempo das correrias. A história, da perspectiva *Huni Kuin,* não tem uma construção linear, mas transmite os sentidos dos eventos ocorridos e fornecem subsídios para perceber o contexto do encontro dos *Huni Kuin* com outras culturas e suas motivações e consequências.

Dua Buse (2022) descreve, ainda, como uma das intenções que geraram a aproximação com os *nawa*, o interesse por objetos que não faziam parte da cultura tradicional e que facilitariam as tarefas habituais. Nesse momento, uma nova conexão e relação intercultural se estabelece. Esse contato pode ser com os *nawa* (não indígenas) ou com outros povos tradicionais, podendo ser a causa para um possível contato em tempos ancestrais com os Incas, que já possuíam conhecimentos e ferramentas que interessavam aos ancestrais *Huni Kuin*, como é aludido por outros pesquisadores e apresentado em algumas narrativas em relação aos Inká (pronúncia *Huni Kuin*) na cosmogonia do povo *Huni Kuin*. Os *Huni Kuin* entrevistados para esta pesquisa não confirmam essa relação com os Incas históricos, mas alguns mencionam que já viram e estiveram na casa de Incas quando visitaram o Peru. O Cacique Osair Siã compartilha a ideia de que os *Huni Kuin,* em tempos remotos, tiveram contato com os *Inká*.

Nesse tempo não havia doenças, a vida era longa. Dua Buse conta sobre um provável primeiro contato com os *nawa* e os motivos que os levaram a procurar esse contato. A situação narrada a seguir por Dua Buse (2022) fala da capacidade de Inka Nai Bai Yube Kate Duabu[39] de atrair a caça para perto de casa, até que ela ficou escassa e foi necessário procurar mais longe.

> Aí depois, esse Inka Nai Bai[40] Yube Kate Duabu, ele chamava animais e o parente pedia a ele para chamar animais para vir aqui perto da casa, para eles flecharem, para eles ficarem trabalhando e comendo essa carne de animais. Então como um dia a

[39] Yube Kate Duabu: nome do pajé que se comunicava com os animais e aprendeu o idioma de vários deles. Foi ele quem negociou com o jacaré Kapetawã para fazer a travessia. Inka Nai Bai é o título dado a determinados xamãs.

[40] Inka Nai Bai: Inka Caminho do Céu (*nai* = céu; *bai* = caminho). Título dado aos pajés com muita sabedoria, que conseguiam compreender e falar com os animais. "[...] *ĩka nai bei* (também chamado de *mukaya*, *nurya*, dentre outros nomes), especialista curador, com atributos mais próximos ao que a etnografia costuma designar pelo termo 'xamã'" (Haibara, 2016, p. 98). Haibara optou por Ika Nai Bei; neste trabalho optei por Inka Nai Bai, sendo que o "n" de "Inka" substitui o til sobre o "i" e "bai" como grafia para "caminho", adotada pelo linguista Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá (2014) e pela etnóloga Els Lagrou (2007).

> queixada tinha ido embora, já estava com bem uns dez anos, aí os parentes pediram para esse Inka Yube:
> – Olha, você vai atrás da queixada, para queixada vir aqui para perto, que nós vamos matar com a flecha, poder nós comermos carne de queixada e seguir nosso trabalho.
> Aí esse Yube Kate Duabu foi atrás da queixada. Subiu rio acima, rio largo, até a cabeceira, raiou outro rio mais largo, aí foi baixando, ia dormindo, foi baixando. Até que avistou a trilha velha, a trilha onde a queixada anda. Ah, queixadas estão aqui, estão perto. Bom ele foi, até que avistou a trilha mais nova. Ah, já estão bem perto. Aí ele saiu no outro dia, encontrou já assim onde a queixada dormia e saíram de manhã (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

O herói Inka Nai Bai Yube Kate Duabu, que participa da narrativa apresentada acima pelo pajé Dua Buse, é o mesmo personagem ou tem o mesmo nome do ancestral Yube Kate Duabu, do tempo em que os pajés sabiam falar com os animais, que participou da história da grande travessia – foi o pajé que se comunicou com *Kapetawã*, o grande jacaré que vai servir de ponte aos *Huni Kuin*. Durante a passagem, o jacaré mergulhou nas águas e, com isso, o povo ficou em margens separadas e se dividiu em dois grupos: os que atravessaram e entraram em contato com as outras culturas, na busca do caminho do ferro, dos metais, das contas e das miçangas (*manedabadana kayuwe*)[41] e os que não conseguiram atravessar e ficaram na outra margem, tendo seguido o caminho tradicional dos dentes e das sementes (*xetadabadana kayuwe*)[42]. As narrativas remetem tanto a fatos acontecidos no século XX, em relação ao contato com os colonizadores, quanto a fatos mais ancestrais. Eles geralmente se referem, de forma brincalhona, ao avião como o atual *Kapetawã* – o que situa essa história como narrativa-base para diversos fatos relacionados às grandes mudanças e inter-relações, podendo até transportar a memória da grande travessia da era do gelo[43]. Essa história ancestral aborda fatos que ocorrem repetidamente na cultura *Huni Kuin*, e Yube Kate Duabu está presente em cada um desses momentos.

Inka Nai Bai tem o poder de atrair os animais. O caçador deve atrair a caça, e os *Huni Kuin* devem tomar algumas precauções: não se deixar atrair pela caça, seguindo-a pela floresta, ficando sob o controle dos *yuxin*, e podendo correr riscos durante o percurso se não achar mais o caminho de volta. Lagrou (1991), na citação a seguir, aborda o jogo de sedução da caça:

> O homem pode ser vítima do seu próprio jogo e afastar-se da trilha seguindo o chamado do animal em vez de esperar que sua vítima se aproxime dele. Ele pode perder o caminho da mata; pode se transformar em animal por tanto ter se identificado com os hábitos, gritos e cheiros dele, e pode, finalmente não ter seguido animal

[41] *Manedabadana kayuwe*: vamos à procura dos ferros. Mane pode ser traduzido por ferro, metais, miçangas, materiais industrializados e tecnologias; e *kayuwe*, por convidar, chamar para fazer algo.
[42] *Xetadabadana kayuwe*: vamos procurar os dentes. Xeta pode ser traduzido por dente, coisas feitas à mão, artesanatos.
[43] Essa história vai ser mais detalhada no capítulo sobre miçangas.

> nenhum, por ter sido enganado pelos *yuxin* que também imitam os gritos e assobios dos animais (Lagrou, 1991, p. 67).

Os *Huni Kuin* reforçam os comentários de Lagrou quanto aos cuidados que o caçador deve tomar e os perigos de perseguir a caça. A falta de alimento os distanciou de seus territórios ao buscarem a caça, levando à aproximação com outros povos e gerando consequências desastrosas para o povo *Huni Kuin*.

> Aí ficou animado e foi andando mais para frente até que avistou onde o branco mora, vivia com essa arma de fogo, panela-de-ferro, prato colher, terçado-de-ferro, aço, machado-de-ferro, enxada-de-ferro [...] Aí esse pajé Yube Kate Duabu, avistou onde que o *cariú* mora, a aldeia dos *nawa* (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

Esse momento relatado por Dua Buse relembra o instante de aproximação em que Yube Katu Duabu primeiro avista onde mora o homem branco, que também chama de cariú, e os utensílios que tanto chamaram a atenção dos *Huni Kuin* nos primeiros avistamentos. O Inka Nai Bei Yube Katu Duabu conversa com a queixada (a caça) e ouve seus protestos, reafirmando o poder que os pajés ancestrais tinham de conversar com os animais. Na citação abaixo, apresenta a reclamação da caça, que remete à situação vivida pelos *Huni Kuin* no tempo das correrias, quando precisavam fugir da violência e perseguição do *nawa* e o extermínio de familiares. A narrativa de Dua Buse permite duas interpretações: a descrição do ataque armado violento sofrido por povos indígenas durante uma invasão e, de outro ponto de vista, a percepção cosmológica *Huni Kuin* referente à humanidade e à organização social e cultural atribuída aos animais.

> Aí a queixada, estava viajando assim do campo desse *nawa* branco, que tinha matado com rifle, arma de fogo. Avistou, atirou dali do roçado até que acertou a trilha para onde as queixadas foram. Mais tarde assim tardezinha ele encontrou com essa queixada, estavam reclamando e chorando que tinham matado marido, mulher, o filho e a filha, conversando com esse Inka (Inka Nai Bai Yube Kate Duabu) [...] – Viemos embora, pessoal estava matando muito de nós. Mas aqui tá muito pior ainda, muito mais perigoso. Muito perigoso porque *nawa* está matando nós com arma de fogo. Mataram muitos de nós, mataram marido, mataram minha mulher, os filhos, outro estava baleado, mas pegou a bala no braço, mas não quebrou osso, só na carne, estava dormindo, outra bala pegou na coxa mas não ofendeu osso (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

A saga vivida pelos *Huni Kuin* nesse período histórico, o tempo das malocas, e a transição para o tempo das correrias, em que tiveram de viver fugindo, como hoje ainda acontece com alguns grupos isolados, são mencionadas nessa passagem contada por Dua Buse, relativa aos primeiros contatos e suas consequências. A partir da narrativa de estilística cosmogônica, esse relato vai contextualizar de forma clara a necessidade e o interesse pelas ferramentas que os *nawa* possuem, a motivação para a aproximação na perspectiva de Inka Nai

Bai e seu povo, assim como as violências sofridas e as mortes ocorridas, a partir da perspectiva da queixada. Essas inter-relações com outras culturas já foram relatadas na cosmologia *Huni Kuin,* principalmente nas relações com os *Inká*. Os conhecimentos recebidos destes e ao mesmo tempo as dificuldades encontradas nessas relações em tempos "pré-históricos", como diz Ixã, ou na ancestralidade *Huni Kuin*, são relatados em histórias referentes à cosmologia *Huni Kuin*. Muitos desses mitos parecem remeter ao encontro com povos andinos incaicos ou pré-incaicos. Alguns relatos remetem ao momento da criação cósmica, outros se referem a histórias passadas há milênios. O de Dua Buse acima remete a acontecimentos de poucos séculos, em momentos mais próximos, e parece propício para a discussão sobre as ferramentas que fazem parte dos acessórios em relação direta com o corpo e a ação desse corpo, no período de transição do tempo das malocas para o das correrias.

> O pajé desceu contou toda história que foi acontecido isso encontrou tudo isso, disse para a comunidade: olha nós já vivíamos por causa de presa de animais, de macaco. Agora vamos viver a mais perto desse *nawa*. Eu vi muita coisa boa, a cultura do *nawa*, eles usavam, eles têm arma de fogo, eles têm panela-de-ferro, esse tempo eles usam faca colher enxada-de-ferro, terçado-de-ferro machado-de-ferro, tem tudo coisa boa lá (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

O professor Ibã Sales, ao iniciar o depoimento para esta pesquisa, esclarece, assim como Dua Buse, que só pode contar a história de seu povo a partir do que chamamos de mito, pois essa é a história dos *Huni Kuin*. Explica que a abordagem e a perspectiva serão a partir desse ponto de vista, e "assim que aprendeu e desta forma que pode colaborar". Rita Huni Kuin já tinha dito, em entrevista, que o que chamamos de mito é "história acontecida para seu povo". No entanto, mesmo que alguns considerem metáforas, o que se observa é que continuam a ser as histórias de formação do povo *Huni Kuin*. Sales também apresenta, de comum acordo com as associações indígenas, a história *Huni Kuin* dividida em cinco tempos: tempo das malocas, tempo das correrias, tempo do cativeiro, tempo dos direitos e tempo da história presente ou *Xinã Bena*.

> ...meu pai nascido, filho da correria, nascido tempo de correria. Eu nasci no tempo do escravo. Meu pai já no tempo da seringa, fazendo roçado para patrão, não tem sossego. Eu nasci nisso em 1964. Eu via isso, eu cortei muito de látex também, seringa" (Testemunho verbal de Ibã Huni Kuin, Isaías Sales Kaxinawá à autora, 21 set. 2022).

Além disso, a cosmologia *Huni Kuin* vai contar as histórias de tempos primordiais, desde a criação da Terra até a criação das três humanidades que vão constituir o povo, a espiritualidade e a cultura *Huni Kuin*. Essas histórias ancestrais, de tempos imemoriais, que o cacique Virgulino Txana Ixã chama de tempos pré-históricos, vai adentrar a fronteira para se perceber um pouco da espiritualidade, da construção filosófica ou da cosmopercepção desse povo, no campo das histórias da criação ou, como denominam os *nawa*, tempos mitológicos.

A seguir, a descrição da organização dos cinco tempos históricos da perspectiva *Huni Kuin* contida no livro *Una Shubu Hiwea*: livro escola viva do povo *Huni Kuin* do Rio Jordão, publicado durante a exposição promovida pelo Itaú Cultural em São Paulo, que teve organização do pajé Manuel Vandique Kaxinawá Dua Buse, montagem e participação de representantes e artistas *Huni Kuin* e direção criativa de Ana Dantes e Ernesto Neto.

> A história Huni Kuin é dividida em cinco tempos:
> Tempo das Malocas, em que viviam, antes do contato com os brancos.
> Tempo da Correria, quando foram sobrepujados pelas armas de fogo,
> tiveram o território tomado e foram reduzidos a pouco mais de 300 pessoas.
> Tempo dos Direitos, que a partir de 1970, contou com a formulação dos antropólogos Terri de Aquino[44] e Marcelo Piedrafita[45] na constituição das cooperativas e na delimitação dos territórios.
> Novo Tempo de Xinã Bena, que alia a transmissão das tradições entre velhos e jovens a intercâmbios com o mundo do século XXI (Una Shubu Hiwea, 2017, p. 20).

Um assunto que considero relevante comentar neste subcapítulo, que aborda pontos da história *Huni Kuin*, é quanto à época que o historiador Marcos Vinicius Leite classifica de tempo de antigamente, um período relativo às origens do povo *Huni Kuin* antes e durante o seu trajeto e a chegada às terras baixas da Amazônia, localizadas atualmente nos territórios pertencentes ao Brasil e Peru.

Els Lagrou (1991) apresenta uma interessante abordagem, seguindo os passos de Latrhrap, Gebhart Sayer e Mester (1985) e as ideias de Oppenheim (1936): "As outrora numerosas tribos Pano aparentemente ocuparam a região do Acre, emigrando das elevadas planícies ao pé dos Andes, a oeste e sul do alto Juruá" (Lagrou, 1991) alude a Lathrap, Gebhart Sayer e Mester quando comenta que estes sugerem "que os Kaxinawá ou seus ancestrais conviveram entre 800 e 1200 d.C., com grupos de fala Quechua" (Lagrou, 1991). E, ainda,

---

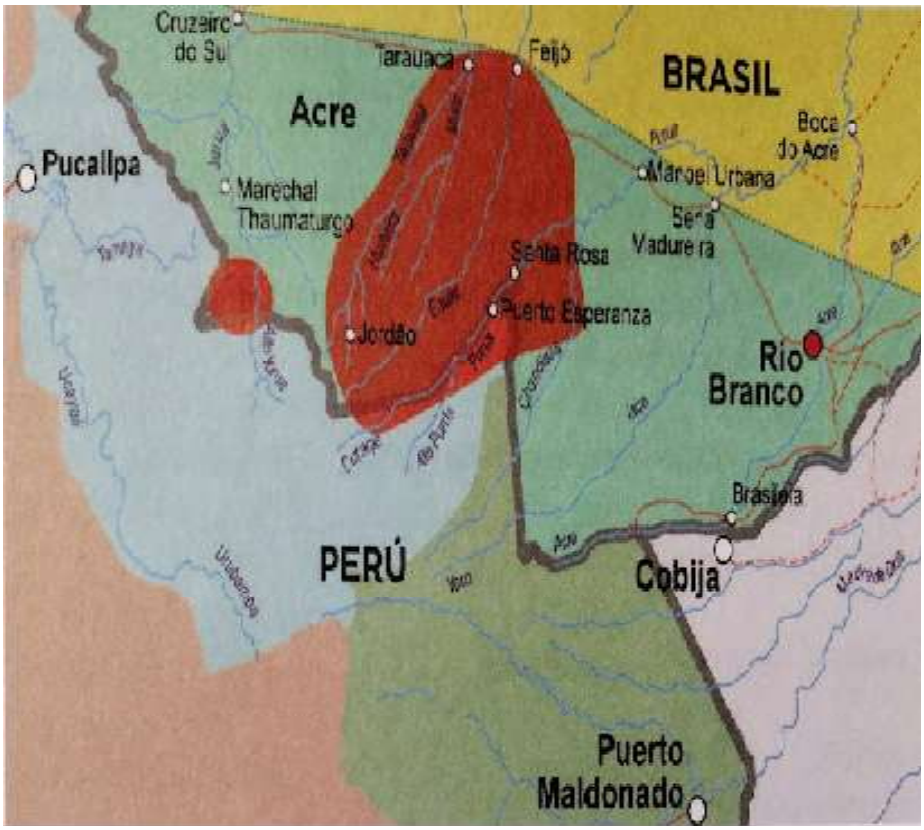
[44]Terrie Valle de Aquino: Txai Terrie, como é conhecido entre os *Huni Kuin*. O título *txai*, conferido pelos *Huni Kuin*, significa cunhado, parente, parte de mim, amigo. É antropólogo pela Universidade de Brasília (UNB), mestre com o trabalho de pesquisa intitulado *Kaxinawá*: de seringueiro *cabolo* a peão acreano (1977), no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNB. Um dos fundadores da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre), participou da articulação para a criação de cooperativas indígenas. Sua participação foi fundamental para a demarcação das terras indígenas dos *Huni Kuin*. Publicou vários livros, entre eles *Papo de Índio*, pela editora da Universidade Estadual do Amazonas. É considerado um exemplo de indigenismo no Acre. Fez sua história quando, em meados de 1970, adentrou os rios do Acre para fazer as pesquisas pra sua dissertação de mestrado e deparou com a situação em que viviam os *Huni Kuin* e outros índios seringueiros em situação de escravidão.

[45]Marcelo Piedrafita: Marcelo Piedrafita Iglesias. Graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987), mestre em antropologia social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) com o trabalho de título: *O astro luminoso*: associação indígena e mobilização étnica entre os Kaxinawá do Rio Jordão. Tem doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), com a tese intitulada *Os Kaxinawá de Felizardo*: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá. Participa ativamente dos processos de identificação e delimitação de terras indígenas, tendo trabalhado como assessor de organizações indígenas e atividades próximas à ASKARJ – Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão. Tem trabalhos publicados junto com Txai Terrie Valle de Aquino.

sobre as origens pré-colombianas dos povos Pano, que teriam vindo do norte da Bolívia e chegado ao rio Curanja, no sul do Peru, entre 300 e 500 d.C.

Uma possível evidência do contato entre os povos andinos e os *Kaxinawá* ou seus ancestrais é o número de vezes que os *Inká* são mencionados em histórias pertencentes à cosmogonia *Huni Kuin*. Nessas histórias aparecem com a pronúncia Inká, sendo tanto os *Inká pintsi*, os canibais, carnívoros, devoradores e temidos que inspiram tanto respeito quanto medo, ou como grande *Inká*, o ser solar, luminoso, que habita a terra para onde os *Huni Kuin* ou *Kaxinawá* vão depois de mortos. Os *Inká pintsi* são personagens de inúmeras histórias em que aparecem como comedores das mulheres após o parto, como relata Manoel Vandique Dua Buse à autora (21/09/2022): "Aconteceu também que as pessoas não engravidavam e quando foi para ganhar bebê, na hora do sofrimento ia buscar *Inká*, aí *Inká* comia a mãe e criava só o bebezinho." Ao mesmo tempo, são os conhecedores de determinadas tecnologias, ferramentas e conhecimentos que interessam aos *Huni Kuin*. Temos ainda palavras do vocabulário *hãtxa Kuin* como *inka mestê* para designar o ancião sábio e *inka yushã* para designar a anciã sábia. As técnicas de tecelagem estão entre as semelhanças observadas entre os povos andinos e os povos Pano, assim como a túnica de base retangular dos povos incaicos e tradicionalmente usadas pelos *Huni Kuin* como veste ritualística.

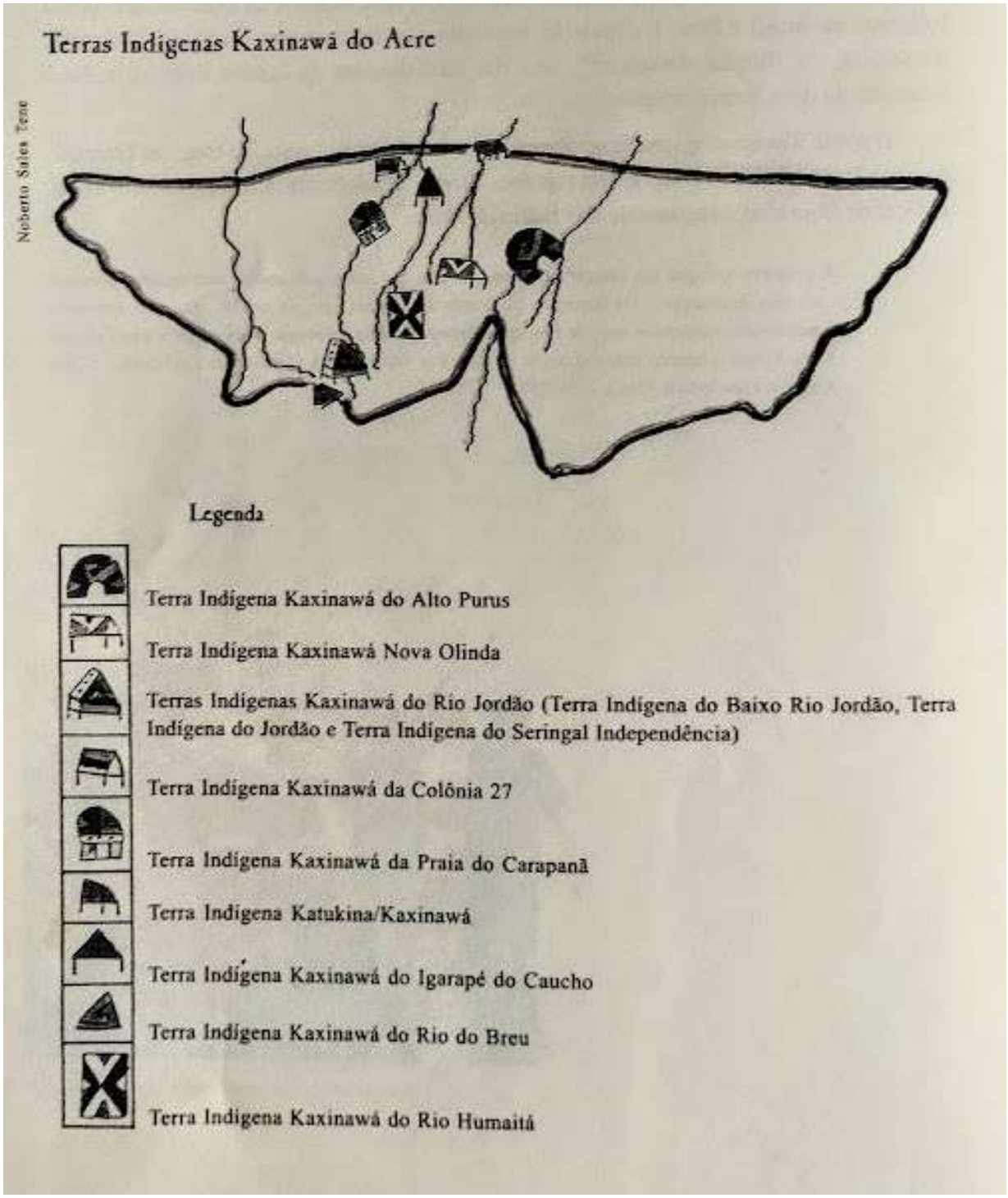
Figura 9



Fonte: Huni Kuin hiwepaunibuki. A história dos caxinauás por eles mesmos. La historia de los cashinahuas por ellos miesmo. Org. Eliane Camargo; Diego Villar, Texerino Capitan; Alberto Toribio; Huni kuinbu, 2013, p.10.

Nota: Localização do povo *Huni Kuin* no mapa do estado do Acre em marrom.

Figura 10



Fonte: Mapa de Noberto Sales Tene. Disponível em: Shenipabu Miyui: história dos antigos. Organização dos povos indígenas do Acre, 2000, p.10.
Nota: Localização do povo *Huni Kuin* no estado do Acre.

2 O *TADI* NO SERPENTEAR DE *YUXIBU*

2.1 A veste – Hawe Dau Tibuya – O poder dos adornos da jiboia

> Assim foi a criação do nosso povo, quando a terra respirou pela primeira vez nasceram as vozes: AE. A primeira árvore nasceu da nata da terra e nela Yuxibu criou quatro lagartas. O ar correu rasgando a escuridão. Criou a luz do sol e das estrelas e toda natureza, a proteção da terra. Assim é a história da criação da vida, acompanhando o surgimento da vida veio este canto:
> Matsi Dau Payati hai ea ea
> Matsi Dau Payati hai ea ea
> Mia nawe katana hai ea ea
> Matsi nawe katana hai ea ea
> Exe Ika banani hai ea ea
> Hawe xinã banani hai ea ea
> Uke hame danua hai ea ea
> Yube bau dauti hai ea ea
> Hawe dautibuya hai ea ea
>
> Está frio, então o ar correu
> Quanta alegria!!
> Quanta admiração!! Ele fez abano para respirar
> Assim foi a primeira respiração
> Yuxibu desceu a terra
> E plantou o seu poder na terra
> Através dele a terra se fardou
> Com todos os seres viventes
> E os Huni Kuin se fardaram com seus enfeites.
> Todos os Huni Kuin estão fardados com seus enfeitos (Shuku Shukue, 2012)[46].

Com a respiração, *Yuxibu* criou a terra, a luz das estrelas e do sol. A partir de uma imensa respiração, seu ser explodiu em vida, e *Yuxibu* manifestou a sua onipresença e onisciência. "*Yuxibu* conhece todos os nossos pensamentos a partir de nossa respiração, que chega até ele", assim relatou o cacique, pajé Manoel Mateus Dua Buse (2023), durante ritual de *nixi pae,* realizado no Espaço Akasha. A respiração permeia tudo e está nos sopros de cura dos pajés *Huni Kuin*.

Com a respiração, nasceram as vozes "A" e "E", o masculino e o feminino. Com a voz, surgiu o canto. As vocalizações estão presentes no final dos versos dos cantos sagrados, marcadas pela polaridade entre o masculino "A" e do feminino "E", que são vocalizações de *Yuxibu*, no princípio do surgimento da vida na terra, e que rege o princípio dual, que faz parte da organização social e dos clãs *Huni Kuin*: *Inu*, o masculino, e *Inani*, o feminino, ligado à terra, à onça pintada, ao fogo, ao *Inká*, ao sol, à medicina amarga e quente. *Dua*, o masculino, e *Banu,*

[46] Filme Shuku Shukuwe – A Vida é Para Sempre, narrado pelo pajé Agostinho Manduca Mateus Muru, que descreve a criação do universo a partir do nada, do vazio total, pelo primeiro *Yuxibu*, o grande criador do cosmo, o *Ika Nai Bai Exe Ika*.

o feminino, ligado ao céu, ao *nawa tetê* (gavião real, harpia), à sucuri/jiboia d'água, à água, ao brilho, à lua, à medicina doce e fria.

> Nós, povo Huni Kuin, temos duas famílias. Família Dua e família do Inu. Então, essas duas famílias que convivem da etnia do povo Huni Kuin e cada nome tem seu sentido de ciência: Dua é uma ciência, Inu é outra ciência. Então quer dizer, o Dua é o dono da ciência, e o Inu é o dono da terra. São duas famílias. Eu sou Dua, o meu neto aqui é Inu, porque o pai dele é Inu. Aí ele é Inu também (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 2023).

Esse canto vai contar sobre a criação do universo, quando a respiração, o ar, o sopro de *Yuxibu* tudo criou. Ele desce à Terra e oferece o seu poder a ela, que se fardou, que se trajou com todos os seres que a vestiram, e todos os seres se enfeitaram com seus encantos. Os *Huni Kuin* trajam com seus enfeites, os ornamentos de *Yuxibu*. Assim, a veste está presente a partir da criação do mundo na cosmologia *Huni Kuin*. A veste, que traduzem como farda, devido à solenidade que ela comporta, a Terra que se farda de seus enfeites, de flores e folhas, de animais e de sementes, de florestas, de montanhas, lagos, rios e mares. Os *Huni Kuin* se trajam de plumas, de fibras, de sementes, dentes, ossos e garras, fardam-se de tecelagens *keneya*[47]. Assim, nasce a Terra e suas vestes. Assim, nasce o povo *Huni Kuin*.

A antropóloga Alice Haibara e seu colaborador Ikakuru Huni Kuin fazem uma tradução desse canto sagrado de forma mais literal, mas que continua apresentando os trajes e os ornamentos a partir da criação cósmica da cultura *Huni Kuin*.

> Matsi dau pavati hai ea ea / Frio vem abanando hai ea ea
> Mia nawekatana hai ea ea / Você na barriga abanando hai ea ea
> Matsi nawekatana hai ae ae/ Frio na barriga abanando hai ea ea
> Exe Ika banani hai ea ea / Exe Ika plantou hai ea ea
> Hawe xinã banani hai ea ea / Seu poder plantou hai ae ae
> Uke hame danua hai ea ea / Dentro dela hai ea ea
> Yube baú dauti hai ea ea / Adorno da jiboia hai ea ea
> Hawe dautibuya hai ea ea / Ornamentada com seus adornos
> hai ea ea (Haibara, 2016, p. 53).

No trecho da poesia analisada, pode-se observar a descrição em que o *Ika Nai Bai Exe Ika* oferece seus poderes à Terra, seu *xinã* (pensamento) e a adorna com seus enfeites. Isso nos leva a pensar que tudo que compõe a Terra, todos os animais, vegetais, minerais e todas as suas partes possuem a consciência de *Exe Ika* e, assim, os materiais usados em cada objeto elaborado com essas substâncias também a possuem. A Terra é vestida com os adornos (*dauti*) da jiboia (*Yube*). Por intermédio do *Yuxibu, Ika Nai Bai Exe Ika* a Terra se fardou com todos os seres que a habitam. A ideia de veste contida nesse canto "rezo" está presente na cultura *Huni Kuin* a partir da criação cósmica, quando o seu Criador, o primeiro *Yuxibu*, considerado o Dono da

[47] *Keneya*: significa com desenho. Sufixo ya = com.

Terra, desce à Terra e a ornamenta com seus enfeites, sua farda, sua fantasia, como falam os *Huni Kuin*. Quando oferece seu *xinã*, oferece seu pensamento para "fazer surgir a vida na Terra".

> Em seguida podemos observar um movimento de descida para a terra, em que Exe Ika Yuxibu tido como a "primeira transformação da jiboia" ou ainda "aquele que veio antes da jiboia" – desce e planta *seu xinã*, entrega seu poder e seus pensamentos para a terra (versos 4 e 5) (Haibara, 2016, p. 54).

O conceito de veste está presente em vários momentos da cultura *Huni Kuin* e pertence à sua cosmologia. É citado nas histórias e em vários cantos sagrados. Nessa tradução e interpretação dada a esse canto, observa-se a preocupação dos *Huni Kuin* em relatar os adornos e ornamentos dos *Yuxibu,* assim como a de Davi Kopenawa em relatar as vestes e os ornamentos dos *xapiripe* na Queda do Céu de Davi Kopenawa e Bruce Albert, citada no primeiro capítulo deste trabalho.

> [...] apresenta Yube como a jiboia *yuxibu*, considerado o Dono da terra [...] que naquele momento, recebeu os adornos (*dauti*), expressão comumente traduzida pelos *Huni Kuin* como "fantasia" ou "farda" que segundo Ikamuru se referem a pulseira, colar, cocar, tiaras, roupa de algodão, instrumento, rapé, tipi (aplicador de rapé), maracá, pintura *mashe* (urucum) *mane* (jenipapo) e etc. (Haibara, 2016, p. 54).

Ikamuru, colaborador de Haibara, apresenta uma relação do que considera veste. Relaciona, além da roupa de algodão – as vestes de tecelagem em algodão, que no caso são partes das vestes usadas pelos *Huni Kuin*, sendo a mais tradicional a túnica ritual, confeccionada de tecelagem chamada de *sãputari* – outros diversos acessórios como cocares, pulseiras, colares, tiaras que usam sobre o corpo, incluindo as pinturas corporais e suas tintas naturais, os instrumentos musicais como o citado maracá, os instrumentos de aplicação da medicina e a medicina do rapé. Observa-se que o conceito de veste é inclusivo e global, agregando vários itens ao figurino, como é usual aos profissionais da área de indumentária.

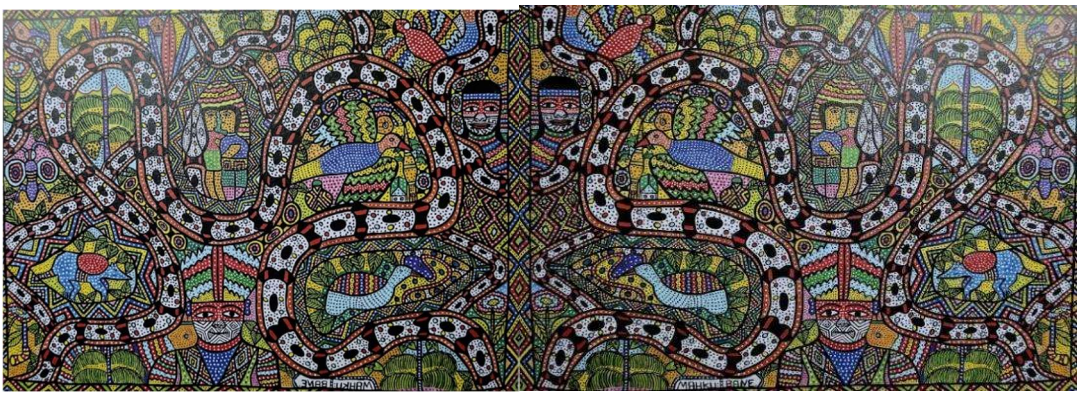
A tradução em farda ou fantasia, apresentada pelos *Huni Kuin* para os trajes de sua tradição, é comum entre os colaboradores desta pesquisa, tanto pela importância e pelo poder que atribuem às suas vestes ritualísticas, quanto pela consideração que dispensam ao conceito da palavra "farda", na língua portuguesa, provavelmente por assim serem chamadas as vestes ritualísticas das igrejas do Santo Daime, e uma conotação dada à ideia de roupa pelos seringueiros nordestinos.

No século XX, houve o surgimento e a expansão de igrejas do Santo Daime e da União do Vegetal, que utilizam uma bebida sagrada em seus rituais. A bebida, popularmente conhecida como daime ou vegetal, e tradicionalmente nomeada entre os *Huni Kuin* como *nixi pae*, também difundida como ayahuasca, permitiu-lhes incluir em seu universo alguns conceitos oriundos desses grupos. Os grupos daimistas têm um figurino, usado pelos participantes nos

trabalhos religiosos, que chamam de farda. Essa veste tem um cunho ritualístico importante para os participantes, sendo assim uma tradução que os *Huni Kuin* consideram apropriada para seus trajes tradicionais. Estes têm uma potência e um valor que abrangem vários sentidos, no que se refere à capacidade de transformação dessas vestes, possibilitando o diálogo entre mundos e seres, a absorção de potências de outros seres, o trânsito em outros universos, a proteção material, espiritual, seu poder medicinal e ainda seu valor estético. São essas vestes ou trajes que traduzem como farda ou fantasia, por esta última também assumir o papel da transformação.

Haibara (2016, p. 180) descreve os momentos do ritual do *nixi pae* de acordo com os três tipos de *Huni meka*, as rezas tradicionais, apropriadas a cada momento, que consistem em: rezos *txanima*, relativos à primeira parte do ritual, cantos para chamar a força, "chamar a *miração* forte produzida pelo cipó", onde "pede-se aos donos da *miração* que enviem mirações fortes em um processo de adentramento em outros mundos" (2016, p. 180); os rezos *dautibuya* pertencem à segunda parte do ritual, que tem como objetivo colorir a força, colorir a *miração,* em que os termos "fantasia" e "ornamento" são muito empregados para traduzir a palavra *dautibuya*; e a terceira parte ou momento em que se cantam os rezos *kayatibu*, que são os cânticos de agradecimento, segundo o pajé Dua Buse da Aldeia Espelho da Vida, ou, ainda, os cantos para cura e diminuição da força. São esses momentos ou partes com suas rezas específicas que vão conduzir o ritual do *nixi pae* e que pertencem à ancestralidade *Huni Kuin,* aprendidos pelo ancestral Dua Buse e contados na história do surgimento do *nixi pae*[48].

Figura 11



Fonte: Foto da autora.
Nota: *Hawe dautibuya* (canto da *miração*), de Bane Huni Kuin, 2021. Acrílica sobre tela 141,5 cm x 179,5 cm. Coleção Andrea e José Olympio. Exposição *Mahku*: *Mirações*, São Paulo, MASP, 2023. A ilustração é composta da reprodução duplicada da tela, sendo a da esquerda invertida.

[48] Ibã Huni Kuin (Isaías Sales Kaxinawá), Mito do Surgimento do *Nixi Pae*, Catálogo da exposição realizada de 24 mar. 2023 a 11 jun. 2023, MASP, São Paulo, 2023, p. 14-26.

Os rezos ligados ao momento do *Hawe dautibuya*, que em suas letras remetem aos ornamentos da jiboia, traduzidos por fantasia ou farda, no sentido de enfeitado e ornamentado, e que encontramos nas traduções *Huni Kuin* são pertinentes à concepção de traje na cultura *Huni Kuin*. Segundo Haibara: "Assim as *mirações* que se formam, são aguçados pelos *dautibuya*, remetendo-se também os modos *Huni Kuin* de ornamentarem seus corpos" (2016, p. 180). A própria ideia do termo fantasia ou fantasiado, empregado pelo pajé Dua Buse Manoel Vandique, é interessante para refletir sobre o valor e a potência do traje na cultura *Huni Kuin*. O pajé Dua Buse considera as visões que se apresentam no momento dos cantos sagrados do *hawe dautibuya* como os ornamentos da medicina próprios das vestes da jiboia e ainda compara as visões, chamadas de *miração*, que surgem no ritual do *nixi pae*, que geralmente se apresentam com muitas cores, arabescos e desenhos, como as vestes ritualísticas.

> *Dautibuya* dentro da visão, a gente vai fazer uma fantasia. Essa miração vem forte você fantasiou, ficou animado, ficou fantasiado é tipo assim: você veste roupa bonita, passa perfume, qualquer coisa, veste farda, cocar, pulseira, colar, faixa. Como você faz assim cipó fica animado (Manoel Vandique Dua Buse para Haibara, 2016, p. 180).

As imagens seguintes exemplificam a potência dos trajes e o efeito dos *kene*, associados às experiências do *nixi pae* no campo visual[49].

Figura 12



Fonte: Fotos (esquerda e centro) do acervo de Tumê e Ika Muru; foto (direita) da autora, 30 jul. 2023.
Nota: Na foto da direita, Parã trajando a veste ritualística *sãputari*, tradicionalmente só vestidas por homens, pajés ou caciques. Representante feminina, majé, filha da matriarca Biruany e tia de Tumê.

Na primeira imagem, Malir Tumê com Inu Ninawa. Tumê usa a veste ritualística, composta de *sãputari* na cor amarela, de tecelagem com linha industrial, com *kene dunu kate* (grafismo da jiboia), pulseiras e peitoral de miçangas com *kene*. Na cabeça um cocar amplo,

[49] Embora segundo alguns colaboradores as visualizações do *nixi pae* não sejam necessariamente as mesmas das geometrias do *kene*, a meu ver elas estão na mesma estilística de visualidades.

mais atual, de penas de gavião real (*nawa tetê*); ao centro do cocar, penas de arara. Inu Ninawa traja veste ritualística composta de *sãputari* amarelo de tecelagem com linha industrial com *kene* ampliado, peitoral de miçangas com o *kene mae musha* (espinho do espera-aí). Usa o cocar de penas de gavião com o formato aplicado ancestralmente pelo povo *Huni Kuin*, com as plumas voltadas para o alto com penas da cauda da arara vermelha ao centro do cocar. Na imagem ao centro Ika Muru Huni Kuin da Terra Indígena do Caucho Txana Ury, usando cocar de gavião real, amplo, de modelo mais atual. Veste um colete de tecelagem em *kene* de linha industrial, uma saia de franjas longas, chamada *txipá*, com cós feito em tecelagem. Pulseiras de tecelagem em linha industrial com longas franjas. Na imagem à direita a representante feminina e tecelã Parã veste um *sãputari* em faixas verticais nas cores amarela e vermelha com *kene*. Na cabeça, uma tiara larga e também largas *mebi* (pulseiras), ambas de miçangas.

As vestes dos *Huni Kuin,* principalmente os trajes ritualísticos, apresentam uma estética equivalente às *mirações* que se veem durante os rituais, principalmente aquelas que se apresentam nos rituais de *nixi pae*. Trata-se de vestes de tecelagem com *kene*, sobrepostas por colares e pulseiras de miçangas, tecidas com desenhos de *kene* coloridos, cocares e acessórios de plumas, sementes e dentes. Rosto e corpo são pintados de urucum e jenipapo, com desenhos de *kene*, e fazem uso de perfumes com cheiros agradáveis. Os *Huni Kuin* têm grande apreciação por vestes, tecidos e acessórios que apresentem essa estética, por isso seu atual gosto pelas vestes indianas e os desenhos das mandalas, como as artes de outros povos originários. Vestes que, segundo o pajé, vêm para animar o cipó, para que o dono da *miração* se torne presente no ritual.

A seguir, imagens de jovens *Huni Kuin* usando vestes ocidentais mescladas a pintura facial em *kene,* acessórios de miçangas e sementes (Fig. 13). Estão preparados para um passeio pela cidade do Rio de Janeiro, para participar de eventos da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense e escolas sobre a cultura *Huni Kuin*. Apesar de estarem com vestes ocidentais, todos se esmeraram nos acessórios *Huni Kuin*, afirmando sua identidade cultural e seu gosto estético. Ao centro, duas moças *Huni Kuin*, Nixiani e Uma, após cerimônia de *nixi pae*, com as vestes seguindo a proposta parecida das vestes de Buse e Kana, mesclando vestes ocidentais com as da tradição *Huni Kuin* em proporções similares, criando uma inter-relação entre as silhuetas e padronagens industriais e os acessórios da tradição *Huni Kuin*. Criam um figurino para a cerimônia que preserva a potência da veste tradicional, apesar da nova composição. Isso ocorre provavelmente pela superposição das peças de sementes, tecelagem e miçangas com os grafismos do *kene* sobre vestes ocidentais, que por vezes apresentam

mandalas, arabescos e motivos de outras culturas ancestrais. Criam assim um figurino para a cena que vão apresentar.

Figura 13



Fonte: Fotos da autora, 2023.
Nota: Kana Ibatsai e Txana Buse, com colares de sementes e largas tiaras de miçangas com *kene* na cabeça e sobre veste industrial, o rosto pintado em urucum. Nixiani com saia de tecelagem em franjas, sobre os ombros manto de tecelagem, e peitoral em miçangas com *kene*, e Uma vestidas para cerimônia, após o ritual. Txana Buse e Kana Ibatsai trajam sobre camisa com padronagens indianas e vestido longo grandes colares de semente, tiaras de miçanga, pulseiras de tecelagem e as pinturas faciais realizadas com material de maquiagem.

Figura 14



Fonte: Fotos da autora, 2023.
Nota: Fotos de lideranças *Huni Kuin* após cerimônia de nixi pae. Isarewe e sua esposa Tximá, a condutora de rituais Bunkê Inani. O *sãputari* está vestido apenas por Isaruwe, mas todas usam plumas e acessórios com *kene*, completadas pelas pinturas faciais. Bunkê um poncho tradicional de culturas andinas.

Para compreender a relevância dada pelos *Huni Kuin* aos trajes tradicionais, é importante observar que eles consideram que todas as coisas possuem donos, e essa potência, esse *xinã* (pensamento), essa consciência, está em todas as coisas que emanam essa força ou

energia. É assim em cada componente de suas vestes, incluindo os materiais tradicionais, como algodão, plumas, garras, dentes e tinturas usadas sobre o corpo e o tingimento dos materiais. Els Lagrou (2007) aborda esse assunto ao comentar a presença dos donos das coisas (*ibu, ibubu*) nos cantos, trajes, plumas, tintas, urucum e jenipapo, quando participam dos rituais, porque todos os elementos que ali estão fazem parte desses donos e a eles pertencem. Assim, os donos das coisas se sentem à vontade para participar naquele lugar e momento, levando em consideração que, na cultura *Huni Kuin*, os trajes tradicionais estão presentes nos rituais, cumprindo a função de convidar a presença desse invisível, que consideram verdadeiramente existente.

À ideia de que cada ser ou substância que constitui o universo *Huni Kuin* possui um pensamento, uma consciência e agência que estão contidos nesses seres e elementos, pode-se ainda acrescentar a reflexão sobre os conceitos que envolvem identidade e alteridade, e o ponto de vista relacional com os diversos seres na cosmopercepção *Huni Kuin* que pode esclarecer a potencialidade de transformação e proteção atribuída por esse povo aos elementos que compõem as suas vestes. "O discurso Kaxinawá sobre identidade não somente inclui a possibilidade sempre latente de tornar-se outro, mas também do outro tornar-se idêntico ao eu" (Lagrou, 1998, p. 12).

A capacidade relacional de "tornar-se o outro", mas também "este outro tornar-se idêntico ao eu" pode ser evidenciada no momento em que o caçador usa como instrumento para potencializar essa capacidade relacional e, ainda, manifestar essa possibilidade de transformação, os dentes de macaco, onça ou jacaré; ou quando o pajé veste seus trajes ritualísticos para navegar nos mundos invisíveis e exercer seu papel político de embaixador nas causas que forem necessárias. Rita Huni Kuin (2022) frisou a importância de o caçador estar com seus colares de dentes, contas e garras por ser a floresta perigosa e sua atividade de grande risco, sendo necessária essa proteção no trânsito pela floresta. "[...] está usando o animal que ele caçou nele mesmo, ele pegou a força do animal para ele, assim ele se sente mais fortalecido [...], mas ele também está colocando a energia dele naquele colar".

Lagrou (1998, p. 11-12) pontua que a alteridade, para os *Huni Kuin,* não indica, em primeiro lugar, as questões relativas às diferenças, ou ainda "definir o eu como diferente do outro, mas sugerir uma permanente possibilidade de sobreposição" (Lagrou, 1998, p. 12). Esse entendimento é importante para perceber o pensamento *Huni Kuin* em relação a esse "outro", humano ou não, predador ou presa, inimigo ou parente, e a relação com o uso de seus adornos, quando procura não delinear claramente fronteiras entre o eu e o outro, mas conceber essas fronteiras como divisões temporárias. Outra ideia pertencente à filosofia *Huni Kuin,* expressada

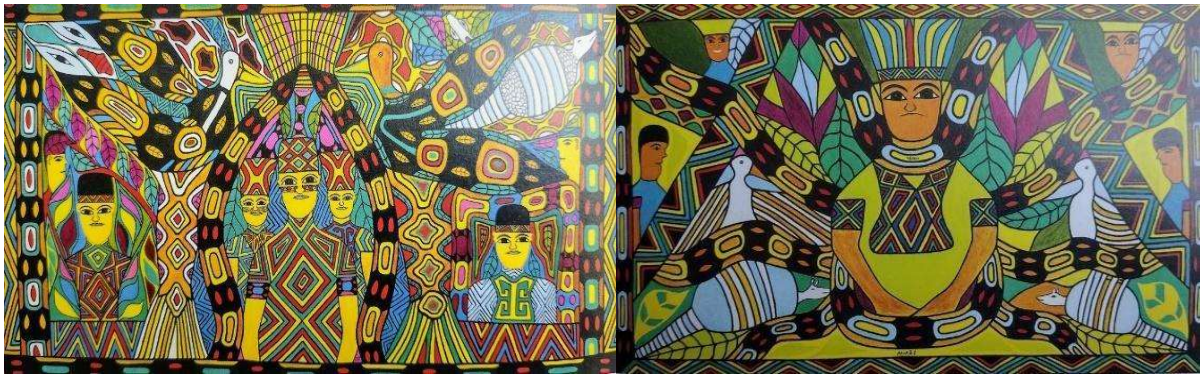
por Lagrou (2007), é a questão referente à cosmopercepção *Huni Kuin* ser marcada pelo "dualismo que engloba todos os fenômenos e seres do universo" (Lagrou, 1998, p. 11-12), sendo que essa "interdependência de pares complementares é mais caracterizada pelo que partilham do que pelo que os separa e distingue" (Lagrou, 1998, p. 12). Esse conceito, relativo ao foco dado mais ao partilhar do que ao que separa ou distingue, possibilita esclarecer o sentido dado aos trajes na cultura *Huni Kuin* a partir da perspectiva e da potência da veste no inter-relacionar com os seres.

As práticas ritualísticas do povo *Huni Kuin* unidas ao uso da medicina do *nixi pae,* aos cantos sagrados e às visões que emanam desse conjunto se materializam em fenômenos visuais, que são potencializados pelas vestes que refletem a linguagem estética dessas imagens. Imagens provenientes desse universo que apresentam uma fluidez de fronteiras, formas e inter-relações entre seres de universos visíveis e invisíveis. Ao unirmos esta concepção à reflexão sobre a cosmopercepção *Huni Kuin* apresentada por Lagrou na citação abaixo, notamos que a percepção estética desse povo está ligada à sua espiritualidade e sua concepção equânime da existência de mundos. Estética em que as formas se entrelaçam e se expandem até o infinito cósmico, imagens que se aproximam e se afastam no arabesco de seus *kene* e procuram não delinear fronteiras entre esses mundos.

> Todas as coisas e seres percebidos são fenômenos para os Kaxinawá. Isto significa que todas as percepções têm algum nível de existência. Não há ilusões, somente níveis diferentes de ser, em cujas bases valores diferenciados são atribuídos às coisas e aos seres percebidos. A distinção mais importante feita entre níveis de existência é a que distingue a forma fixa da forma não fixa, distinção que corresponde à diferença de existência incorporada da desincorporada (Lagrou, 1998, p. 13-14).

No canto sagrado *Hawe dautibuya*, as vestes e os ornamentos da jiboia são exaltados, exprimindo que tudo que enxergamos são os ornamentos de Yube Yuxibu, a grande jiboia sagrada que está em tudo. As vestes medicinais de Yube estão presente na descrição, nos levando a pensar que tudo contido no visível e invisível são os ornamentos, as vestes, os enfeites de Yuxibu, nessa fronteira tênue entre os mundos, seres e formas que possuem existência. Não há ilusões, mas formas diferentes de ser.

Figura 15



Fonte: Catálogo da exposição MAHKU: Mirações.
Nota: *Hawe rautibuya* (Miração), 2022, Maná Huni Kuin, MAHKU. *Hawe rautibuya* (Miração), 2021, Maná Huni Kuin, MAHKU. Acrílica sobre tela, 147,5 x 287 cm, coleção Andrea e José Olympio, São Paulo, Brasil. Catálogo da exposição realizada de 24/03/2023 a 11/06/2023 em São Paulo, MASP, 2023, p. 198 e 197, respectivamente.

HAWE DAUTIBUYA[50]

Yube baü dauti Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya Ornamentos (enfeites) com seus adornos
Yube nuru maiti Jiboia com seu cocar
Mia mai matana Ela tira o cocar e coloca na sua cabeça (coloca em você)
Pae mai matana Coloca a força (força do cocar)

Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Ornamentos com seus adornos
Yube shëta teuti / Colar de dente da jiboia
Mia teu matana / Coloca em você
Pae teu matana / Colocou a força

Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Ornamentos com seus adornos (enfeites)
Tua Ibiranaitü / A força vem chegando, espocando, explodindo
Yube baü munuti / Jiboia dançando com seus enfeites
Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dau tibuya / Ornamentos com seus adornos
Yube shawã hinari / Pena de arara da jiboia
Mia mai txintana / Você voltou para terra
Pae mai txintana / Força voltou para terra (Mandou a força voltar)
Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Ornamentos com seus adornos
Yube mëbi keneya / Pulseira com kene da jiboia
Mia sawe matana / Você colocou a pulseira
Pae sawe matana / Colocou a força da pulseira

Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Ornamentos com seus adornos
Yube pushti keneya / Bracelete com kene da Jiboia
Mia sawe matana / Te vestiu com a pulseira (colocou a pulseira em você)
Pae sawe matana / Colocou a força da pulseira

[50] Significados de alguns termos do canto: *dauti*: enfeites; *maiti*: cocar; *mia*: você; *mai:* barro, podendo ter sentido de solo, chão, terra (Joaquim Maná – gramática); *matana (samatana*): dar, colocar; *pae*: força; *tua*: aquela, aquele, muito longe do falante ou ouvinte; *tuas*: pedaços; *shawã*: arara; *hinari*: pena; *hina*: rabo; *txintana*: força da miração; *mëbi*: pulseira; *tadi*: roupa.

Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Enfeites com seus adornos
Yube hushë keneya / Tornozeleira com kene da jiboia
Mia sawe matana / Colocou em você
Pae sawe matana / Colocou a força

Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Enfeites com seus adornos
Yube tadi keneya / Roupa com kene da jiboia
Mia sawe matana / Colocou (vestiu) em você
Pae sawe matana / Colocou (vestiu) a força

Yube baü dauti / Muitos enfeites da jiboia
Hawe dautibuya / Enfeites com seus adornos
Yube sãpu keneya / *Sãputari* (túnica ritualística) com kene, da jiboia
Mia sawe matana / Vestiu (colocou) em você
Pae sawe matana / Vestiu a força (Tradução feita com a colaboração de Inu Ninawa[51], Dua Ninawa Sales[52] e majé Parã[53])

O jovem *txana* Buse[54], com nome de registro Ivanilson Saboia da Silva, relata para esta pesquisa a situação que vivenciou em ritual que demonstra a potência das vestes, a importância dada à competência de cada um para o uso de determinadas vestes tradicionais, o respeito que deve ser observado em relação ao momento adequado de cada pessoa e da participação de determinados adornos tradicionais dentro da cultura *Huni Kuin*, sendo o cocar de gavião real muito mencionado.:

> Quando eu comecei a entender mais, entender muito assim do cocar, primeiro eu queria usar um do *tetê pawã*[55]. Quando eu tomei a medicina, a medicina me falou que eu não estava preparado para usar o cocar de *tetê pawã*, e tanta força que subiu em mim, não aguentei não, tirei o meu cocar, tirei meu cordão, meu *sãputari*. Quando me lembrei dentro da força, eu estava sozinho ali no meio do terreirão, *tetê pawã* me falou que não era para eu usar o cocar dele não, era para eu usar o cocar de arara. Então uso cocar de arara[56] (Testemunho verbal de Txana Buse à autora, 24 abr. 2023).

[51] Inu Ninawa: esposo de Marlir Tumê, professor de *hãtxa Kuin* na Terra Indígena do Caucho, onde seu pai esteve à frente da luta pela demarcação das terras indígenas.
[52] Dua Ninawa Sales: filho de Marlir Tumê e do professor Ibã Sales. Jovem liderança da Aldeia Chico Curumim, no rio Jordão, *txana*, compositor, estudos na tradição dos *rezos* sagrados.
[53] Parã: Tia de Marlir Tumê e filha da anciã Biruany. Majé, tecelã, liderança feminina com conhecimento dos saberes tradicionais que envolvem ervas medicinais, *pakarin* e artes.
[54] Txana Buse, é *txana* da Aldeia Espelho da Vida da Terra Indígena do Rio Humaitá. Veio com sua esposa, Ibatsai Kanã, na comitiva do cacique e pajé Manoel Mateus Dua Buse, para realizar rituais no Rio de Janeiro.
[55] *Tetê pawã:* cocar de gavião, o grande gavião real, de grande importância para a espiritualidade *Huni Kuin*, usado tradicionalmente por pajés.
[56] Cocar de arara: cocar dos *txana*.

Figura 16



Fonte: Fotos da autora, abr. 2023.
Nota: Foto 1: Txana Buse vestindo cocar de cauda de arara tradicional dos *txanas* sobre tiara de miçangas com *yube kene*, *sãputari keneya do* braço de macaco e cordões de sementes. Na mão, *tipi* para aplicação da medicina do rapé, Itanhangá, Rio de Janeiro. Foto: 2: Txana Buse.

O cocar de gavião é muito respeitado dentro da cultura *Huni Kuin*, e seu uso deve ser observado, devido à potência do gavião real que está contida em suas penas. Os relatos quanto à força manifestada nesse cocar é uma unanimidade entre homens e mulheres. Nas imagens seguintes são apresentados três importantes representantes *Huni Kuin*, todos conhecedores dos rezos *huni meka*, que são os cantos do cipó do *nixi pae*. O cacique e condutor de cerimônias, Txana Ixã, veste seus trajes cerimoniais constituídos de um *sãputari* raro, na cor amarela com mangas na mesma cor, com *yube kene*; um longo cordão de sementes, junto a um peitoral de miçangas com motivos contemporâneos e *kene* nas tiras laterais; pulseiras de tecelagem na cor vermelha do urucum. O pajé Manoel Mateus Dua Buse veste um *sãputari* com certas particularidades, com faixas de tecelagem com diferentes *kene*; ao centro, *yube kene*; nas faixas laterais, o *kene* do braço de macaco, separadas por fina faixa negra; usa cordões de sementes. Os dois primeiros em rituais no Rio de Janeiro. O pajé Manoel Vandique Dua Buse veste *sãputari* também de tecelagem em faixas em diversas colorações, em evento na aldeia. Os três usam o cocar de gavião com plumas caudais de arara na frente, apresentando diferenças na silhueta e na composição das plumas.

Figura 17



Fonte: Fotos da autora e de Manoel Vandique Dua Buse.
Nota: Os três usam o sagrado *nawa tete maiti*, o cocar de gavião real, com penas caudais de arara na frente, em modelos diferentes, e o longo *sãputari* em tecelagem *em* diferentes composições dos *kene.* Fotos de Teresa Devulsky, 2022 e 2023. Foto à direita, do acervo particular do pajé Manoel Vandique Dua Buse.

Txana Buse, ao falar das suas vestes usadas em cerimônias, reafirma a função de proteção desses trajes tradicionais e os adornos, pinturas corporais e a túnica *sãputari*, usadas pelos *txana*, como sendo as próprias fardas da jiboia. E ao dizer que cada artesanato tem um *yuxibu*, confirma o poder dessas vestes, por elas terem seus donos e pertencerem ao grande espírito *yuxibu* que está em todas as coisas. E ao falar em fantasiar as forças refere-se a vestir as forças e a cura, como dizem as letras do *rezo*.

> O *kene* que veio para mim, eu consagro ele na minha farda sagrada de trabalho de *nixi pae*. E meu colar também, é outra farda e tem outra proteção também que representa outro de Yuxibu. A Keneani[57] caprichou. Outra farda, outra proteção também são as das pulseiras, que são tudo jiboia, que nós usamos como *txana*. São as fardas da jiboia, mas nós usamos como pulseira e cocar. Tudo nós usamos como farda do *txaná*. (Testemunho verbal de Txana Buse à autora, 24 abr. 2023).

Continua, ainda, mencionando o traje como medicina e o poder de cura que advém dessas vestes, porque pertencem ao mundo dos *yuxibu*, guiando os pajés e *txana* que viajam, visitam e retornam. Assim também os *kene Huni Kuin*, tecidos em suas vestes e pintados em seus corpos, são a própria linguagem de *Yuxibu*.

> [...] como uma proteção, uma guia da jiboia. Porque cada um significado de *kene* e artesanato é um *Yuxibu* né? A gente usa ele no trabalho, é para fantasiar

[57] Keneani: Ser que pintou todos os seres da terra no início da humanidade, pintou inclusive a jiboia.

> também as forças, a cura que ele tá ali dentro de nós (Testemunho verbal de Txana Buse à autora, 24 abr. 2023).

O cuidado em relacionar o trocar de pele, a casca em nível metafórico, com ornamentos, adornos e até vestes está presente em outras situações pertencentes à cosmologia dos *Huni Kuin*. A narrativa sobre a origem da morte relata a necessidade de mudança de pele para a vida ser para sempre, mas, para isso precisavam saber ouvir corretamente as palavras sagradas ditas por *Yuxibu*: *shuku shukuwe* ou *xukuxukuô*[58] (troca de pele), mas por falta de atenção só escutaram *kõyôkõyôwõ* (tudo acabou).

Em *rãt-xa hu-ni-ku-i*, Capistrano de Abreu relata a história contada por *caxinawas* (grafia encontrada no texto de Capistrano de Abreu, sendo a mais comum hoje a grafia *Kaxinawá*). Uma história de um pai e seu filho Maná, que viviam muitos anos em um tempo em que não havia ainda a morte, em que envelheciam muito felizes, sem dores, até que o filho pergunta ao pai quando ele vai morrer. O pai explica que só vai morrer por alguma coisa venenosa e que, para isso, o filho tinha que fazer esta tarefa. No entanto, o pai alerta que o filho não se preocupe, dado que quando isso acontecesse ele falaria certas palavras quando estivesse subindo para o céu, que tinham que ser ouvidas corretamente. E assim, quando do acontecido...

> -tu me mataste, eu vou morrer
> -eu morro, eu subir vou, céu dentro vou
> -eu gritando, vou por todo caminho, ouvistes, me respondei !
> -eu gritei: muda de pelle! Muda de pelle! faço vós ouvistes, vós quando envelheceis, vossas pelles velhas vós mudastes
> -vossas pelles vós mudastes, outra vez aqui mesmo com pelles novas vós morareis
> - porém vós ouvistes mal, vós morrereis
> -assim a seu filho ensinou, assim fez, agora morreu (Abreu, 1914, p. 487)

Assim, o pai morre, sobe aos céus gritando as palavras. Alguns ouvem, mas seus filhos escutaram mal, e dizem: "o pai gritou acaba! Acaba! está fazendo, fazendo está, nos acabaremos, nós morreremos" (Abreu, 1914, p. 487). Os filhos escutaram *kõyôkõyôwõ,* que se traduz como acaba, e assim os *Kaxinawá* ouviram mal, morreram. Mas a cobra, o *tijuaçu*, o muladeiro ouviram e trocam de pele.

> O Pajé Agostinho articula a ideia de corpo e de mundo, apontando que o "mundo velho", desabitado; se constitui como uma carcaça, uma roupa, um envoltório que os humanos e alguns outros viventes perderam a capacidade de trocar na ocasião da morte. Essa capacidade é constitutiva dos *yuxibu*, que transformam seus mundos desde o princípio do surgimento do cosmo, como conta Agostinho em sua narrativa (Haibara, 2016, p. 69).

[58] Para *shuku shukuwe* já foi ouvida outra interpretação com o sentido de "a vida é".

No mito do surgimento da morte, também relatados nos trabalhos de Capistrano de Abreu e Els Lagrou, contado por colaboradores da pesquisa e pelo pajé Agostinho Munduka, no documentário Shuku Shukuwe – A Vida é Para Sempre, nos confronta com a necessidade do trocar de pele para atingir a eternidade, o constante retornar, o constante transformar-se. As palavras *shuku shukuwe* (muda de pele), ditas na subida ao céu, para a vida ser para sempre, que foram bem ouvidas pelos vegetais e animais que trocam de casca ou pele como a jiboia *Yube*, o caranguejo *Xaka*[59], o *mulateiro*, o *tijuaçu* e outros que vão ter representações importantes na cosmopercepção *Huni Kuin*. Tem o exemplo de *Xaka,* o caranguejo, que vai salvar e criar o casal de gêmeos que serão os responsáveis pelo surgimento de uma nova humanidade, ou o caso em que *Xaka* salva o jovem que vai enfrentar o Trovão Kana. Este mito tem várias versões e a do pajé Manoel Mateus Dua Buse apresenta que estas palavras foram ditas por *Yuxibu*, quando atravessava o céu: a história Dua Buse envolve vários animais e à preguiça coube fazer a confusão ao não escutar as palavras sagradas corretamente. A ideia de transformação é um conceito que faz parte da vida e das criações *Huni Kuin*. Ao conversar com um senhor patriarca da aldeia Tamandaré do rio Muru, no pouco tempo que estivemos falando em sua Casa de Cultura, sobre os costumes e as vestes *Huni Kuin*, uma das primeiras palavras que citou foi transformação: "Tudo está se transformando".

Kawa Sales Huni Kuin[60], traduzindo o texto de um canto *Huni Kuin* do *hãtxa kuin* para português, apresenta uma interpretação concernente ao assunto que está sendo abordado sobre o conceito de pele e roupa. No verso "Mi Yube *tarinã*"[61], traduz a palavra *tarinã*[62] como pele, roupa, *kene*, uma pintura, que pode ter um desses sentidos ou todos ao mesmo tempo. A tradução do verso fica assim: "Você com a roupa, ou pele, ou desenhos, ou pintura e ou *kene* da jiboia". Porque todos esses elementos são as vestes da jiboia.

O conceito de transformação vinculado à veste é aludido por Els Lagrou (2007, p. 246) a partir da cosmologia *Huni Kuin*, sobre Yube Nawan Buxka, que conta o surgimento da lua: "As fases crescentes e minguante da lua são equivalentes a uma troca de pele, uma morte simbólica da mesma ordem que a troca de vestimentas na linguagem ritual." A história da criação da lua analisada por Lagrou parte de uma relação incestuosa e sorrateira, do irmão que

---

[59] *Xaka*: tem também como grafia *Shaka*, com tradução siri, caranguejo e também carcaça. Segundo Kawa Huni Kuin *shaka* tem com tradução siri e *shatxu* tem como tradução caranguejo.

[60] Kawa Sales Huni Kuin de nome de registro Noel Domingos Sales Kaxinawá, discípulo do Manoel Vandique Kaxinawá, o pajé Dua Buse da aldeia Coração da Floresta do Município de Jordão.

[61] Mi Yube tarinã: mi = você, seu. Yube = Jiboia. Tarinã = roupa, pele, pintura, desenho, *kene*. Tradução de Kawa Sales.

[62] *Tarinã*: vem de roupa tadi ou com a grafia *tari* como é apresentada por Kawa Sales. Hoje está sendo comum o uso da grafia com r seguindo como som da pronuncia em hãtxa Kuin e a representação deste som em português.

invade a rede da irmã, narrativa corrente entre os *Huni Kuin*, pertencente à cosmologia do povo sobre a saga de Yube. Foi relatado por Txana Ixã, Ibã Sales e Dua Buse para esta pesquisa. A própria lua, transformação da cabeça de Yube que subiu ao céu por um fio de algodão, ascendendo pelo arco-íris. A própria lua, responsável pela menstruação feminina, a lua que tem a pintura de jenipapo que a irmã pintou no rosto do irmão para ele poder ser reconhecido, ou para poder reconhecer quem invadia sua rede à noite. Apresentarei esta narrativa no capítulo referente a pintura corporal, quando será evidenciada a tintura com jenipapo.

A veste usada como medicina, e facilitadora no processo de transformação que passa o pajé durante os rituais, é comentada pelo pajé Ika Muru do Caucho (2022) durante sua entrevista: "essas fardas das medicinas, da tradição, isso são medicinas também, tudo são curandeiros, então dentro disso a gente traz essa consciência"[63]. Relaciona os elementos da veste do pajé, composta pelo *sãputari*, *kene*, pinturas corporais, cocar, acessórios como a tiara, pulseiras, colares de miçanga e contas vegetais. Também *Txana Ixã*, em seu depoimento, toca na potência da veste, comumente chamada pelos *Huni Kuin* de farda ou fantasia, quando afirma em dois momentos que "Sem fardamento não pode vir o que você está chamando" e "para chamar o espírito, para encantar o espírito tem que usar a geometria deles." Conforme as citações abaixo, pertencentes a trechos de sua entrevista, ao falar do uso, quando e onde devem ser trajados o cocar e as vestes tradicionais, como *sãputari*:

> Usaram ou estão usando como fosse no tempo do trabalho, não é qualquer hora qualquer tempo, como fosse farda de normal mesmo, tem que usar de tempo em tempo. Na hora do tempo da festa, o tempo de usar, nessa na hora que se enfeita, precisa ser enfeitado, aí canta. Sem fardamento não pode vir que você está chamando [...] porque esse material tradicional, que foi feito rezado de tradicional, só usa o tempo que tá fazendo, o momento certo para fazer daquele jeito tem que usar daquela farda [...] o material feito para usar tem o próprio evento certo que você pode usar (Testemunho verbal de Txana Ixã à autora, 30 jun. 2022).

Ou quando aborda o surgimento dos *kene*, sua importância no contato com os *yuxibu* e sua força durante o ritual para a cultura *Huni Kuin*. Apresenta com esta fala mais uma afirmação quanto a propriedade dos *kene* e a forma de convidar os espíritos a participar da cerimônia, porque os *kene* que são usados sobre o corpo, pulseiras, colares e fardas são de *yuxibu* e a eles pertencem. São esses espíritos que ficam contentes por estar onde eles estão e, assim, se sentem em casa. Está aí o princípio da afinidade, da semelhança que o traje com esta função presta sua colaboração.

> Quando você tem essa geometria sagrada no teu corpo chega o espírito rápido com essa fantasia que você tem, o espírito gosta, por isso tem que usar essa fantasia.

[63] Ika Muru, Testemunho verbal à autora. Rio de Janeiro, 28 jul. 2022.

> Quando chega, fica animado com esses fantasia. Como qualquer um de nós faz isso, às vezes com uma pessoa bem fardada ali, fica falando – é bonita, né. Como fosse isso também. Para chamar o espírito, para encantar o espírito tem que usar a geometria deles (Testemunho verbal de Txana Ixã à autora, 30/06/2023).

Figura 18



Fonte: Fotos da autora, 2022 (esquerda) e 17 dez. 2017 (centro e direita).
Nota: *Txana* Ixã; pajé Dua Buse e Sabino. Os *sãputari* de *txana* Ixã e do pajé Sabino são semelhantes, têm o mesmo *kene* e cor.

Lagrou, relatando os rituais fúnebres *Huni Kuin,* faz uma significativa alusão à importância da veste, dentro da cosmologia *Huni Kuin* no processo de transformação.

> [...] durante o funeral, o canto ritual é dirigido a *yuxin* do morto para encorajá-lo a vestir a roupa amarela do Inka (*Inka tadi*[64] *sawe, paxin tadi sawe*). Isso significa que o *yuxin* do morto tem que tornar-se Inka, assumindo o corpo de um Inka. Da mesma maneira, num canto de ayahuasca, o ouvinte é aconselhado a vestir a roupa do cipó (nixi pae tadi), as roupas da queixada (yawa tadi) e do quati puru (kapa tadi). Na experiência visionária, a pessoa é temporariamente transformada em queixada ou quatipuru, identidade que perdura até o momento em que se tira essa roupa (Lagrou, 2007, p. 246).

Lagrou (1998, p. 27) pontua que a questão da alteridade é considerada uma dificuldade na ontologia *Kaxinawá*, e o modo encontrado por eles para superar essa questão é "tornar-se, a si próprio, outro". Diz, ainda, que o contato radical com o outro leva a conflitos e morte, como se pode observar nas diversas histórias pertencentes à cosmogonia, como o caso de Bixku e o urubu-rei, os *Kaxinawá* e os *Inká Pintsi*, o herói Dua Buse e a mulher jiboia, a história da transmissão dos *kene* a Siriani pela jiboia Bari Siri Ika, os conflitos entre a presa e o predador, o eu e o inimigo.

[64] *Tadi*: roupa, podendo ser usada a grafia *tari*.

Na citação de Lagrou, que faz referência metafórica à veste amarela do Inká, parece ser o mecanismo adotado pelos *Huni Kuin* que possibilita a transformação, no momento final, de si mesmo no outro luminoso, amarelo como o sol que o representa, vestindo a veste do próprio Inká, "tornando-se bonitos e luminosos como o próprio *Inká*". Ela reforça que os *Kaxinawá* (*Huni Kuin*) encontram diversos modos de transformação, de trocar de pele.

Penso que esse trocar de pele está entranhado do conceito de trajar-se, das vestes, desse outro, das vestes dos Inka, de seus heróis e dos animais que caçam e em que se transformaram em tempos remotos[65]. As plumas, dentes, garras, couro, as sementes, folhas, palhas, cascas, o algodão e a envira usadas vão facilitar aos *Huni Kuin* ver o mundo pelo olhar desse outro.

> os Kaxinawás encontram modos de [...] transformação, diferentes modos de trocar de pele atuando, assim, esta possibilidade de alteridade que não é mais que a preparação para a jornada final da transformação depois da morte em símbolo de semelhança extrema alteridade: o deus Inká (Lagrou, 1998, p. 27).

Observa-se a importância atribuída ao traje como facilitador na transformação quando o *sãputari* e os ornamentos do urubu-rei Ixmi foram tomados por Bixku – o herói *Huni Kuin* que foi deixado só, por estar com o corpo coberto de perebas virulentas (*txaní*) e malcheirosas. Sozinho, à mercê de tudo, ele é atacado pelos guerreiros urubu *pintsi* (carniceiros) e pelo próprio urubu-rei, mas consegue reagir e se desvencilhar pegando as belas vestes e ornamentos (*dau*) do urubu-rei Ixmi. Curado por Isa Hana (pássaro das sete cores), que se penalizou de sua situação, e transformado pelas belas vestes de Ixmi, volta para a aldeia.

> Quando a sua pele estava saudável e cheirosa de novo, Bixku pegou os enfeites do urubu-rei e se vestiu tão belamente que quando encontrou seus parentes ninguém o reconhecia [...] Estes ornamentos o ajudaram na transformação da experiência da doença em fonte de poder. Bixku trocou a pele, decorado e curado de suas chagas e torna-se belo e atraente e poderoso (Abreu, 1941 *apud* Lagrou, 2007, p. 262-263).

Em Capistrano de Abreu, 1914, das páginas 263 a 274, apresenta três versões da história de Bixku onde descreve com detalhes a cena em que os urubus vão chamar seu chefe Urubu-Rei para comer Bixku, que pensam estar morto. O urubu-rei Ixmi é descrito, na história, como sendo um ser muito bonito e cuidadoso com o seu ato de vestir. "Ao urubu-rei muito bonito,

---

[65] Segundo a cosmopercepção, os ancestrais *Huni Kuin* viveram em três humanidades, ou gerações, até hoje. Essas humanidades foram extintas por cataclismos e renasceram a partir de algum ancestral que sobreviveu ao evento. Na primeira geração todos seres tinham humanidade, depois foram se transformado em animais e vegetais. Por isso, os Huni Kuin consideram que todos os seres possuem humanidade, cultura e uma sociedade. Nessas épocas não havia morte, nem doença, nem dia nem noite, e os humanos eram grandes e falavam com os animais e plantas. A segunda humanidade foi extinta após um grande dilúvio. Hoje nos encontramos na terceira humanidade renascida a partir de Nete, a mãe primordial, sobrevivente da segunda humanidade, que gerou a gente de verdade, o povo verdadeiro, chamado *Huni Kuin*.

que urubu todos aquelles manda, ao urubu-rei muito bonito dizer foram, chagas comer vir… Seus enfeites todos, seus enfeites todos eles enfeitando-se está" (Abreu 1914, p. 264).

Ixmi, durante as vezes em que os urubus vão chamá-lo em sua morada, está cuidadosamente vestindo todos seus ornamentos, descritos um a um. Quando os primeiros urubus chegaram para chamá-lo, estava se pintando com jenipapo. Quando outros vieram, estava pintando com urucum, depois os trajes vestindo, até colocar sua cesta nas costas. *"*Agora urubu-rei muito bonito, enfeitou-se, enfeitou-se, muita roupa também vestiu, vem agora urubus todos elles se encontrarem" (Abreu, 1914, p. 265).

Ao chegar ao lugar em que Bixku estava estirado ao sol, todos os urubus estavam sentados a esperá-lo. Bixku se esgueira e consegue um pedaço de pau para se proteger. O urubu-rei, ao ver aquele ser cheio de chagas e exalando um cheiro terrível, resolve tirar seus lindos trajes e ornamentos e colocá-los na cesta para não sujar. "O urubu-rei desce, do caxinauá chagado o fedor exalava, deitado estava, urubu-rei desceu, seus enfeites desatou [...] sua cesta com seus trens despojou, sua cesta encostou" (Abreu, 1914, p. 265).

O caxinauá Bixku espanca o urubu-rei, Ixmi, que, surpreendido e assustado, foge com os outros urubus e abandona seus pertences, seus enfeites e vestes no local. Bixku se apossa dos trajes de Ixmi e os guarda. Depois de curado, banha-se e veste os lindos adornos de Ixmi. Com as vestes, pinturas e ornamentos enfeita-se e, belo e curado, apresenta-se à aldeia e à esposa, que de tão bonito que ficou quase que sua gente não o reconhece. A transformação vivenciada por Bixku é um misto de cura e troca de pele. Ao vestir os trajes do urubu-rei, desenvolve uma afinidade com Ixmi e se torna tão belo quanto ele. O pajé Manoel Vandique Dua Buse, da Aldeia Coração da Floresta, ao falar sobre o surgimento do *sãputari* vai mencionar essa história em entrevista para esta pesquisa. Ao comentar com outros colaboradores *Huni Kuin*, eles confirmam a versão e complementam que são todos os elementos da veste que Bixku toma de Ixmi e assim ficando tão belo quanto ele. Nas versões de Capistrano de Abreu é o rato que vai trazer a cura a Bixku, rato que se apresenta como personagem curador em outras histórias da tradição.

Encontra-se na cosmogonia *Huni Kuin* diversos momentos em que as pinturas, o *kene*, o jenipapo e o urucum atestam a sua importância e nos levam a valorizar o uso da veste na comunicação entre o visível e o invisível. Muitas vezes, o traje e a pintura corporal, tornam visível o invisível, como o caso da mulher *Inká,* que pinta o corpo de seu amante para protegê-lo, ao mesmo tempo que visibiliza a relação escondida. A irmã, que pinta com jenipapo o homem que invadia a sua rede à noite e, assim, torna visível o ato do irmão invasor, que, envergonhado, foge e se envolve em uma batalha onde a cabeça dele, que é um *Yube*, é cortada

e sobe ao céu por um fio de algodão, através do arco-íris, e se transforma na lua (*eshe*). Lua que até hoje tem gravada na sua superfície as marcas de jenipapo pintadas pela irmã.

A antropóloga Alice Haibara (2016, p. 79-80) faz menção à troca de roupa como um conceito relacionado à troca de corpo na época da primeira humanidade, quando os humanos se transformaram em animais, estrelas e vegetais. Em tempos ancestrais, quando todos eram humanos, nos tempos que "não havia diferenciação entre homens e animais".

> Outros episódios presentes nas narrativas Huni Kuin também indicam que várias linhas se destacaram daquela primeira humanidade, transformaram em macacos, estrelas queixadas, tatus entre outros. A partir desses processos de transformação pode-se dizer que estes seres mudaram de corpo ou de roupa, ou de "mundo, nos sentidos colocados por Agostinho na sessão anterior a se referir a pessoa e seu envoltório como uma roupa ou um tipo de corpo mundo, mas mantiveram a humanidade no fundo, o que faz com que a partir de seus próprios pontos de vista, do mundo que agora habitam, mantenham características humanas, como o caso apontado para o japim pelos colaboradores. Vivem em comunidade, possuem chefe, família, fazem arte, redes em tecelagem, tem polícia e são pajés (Haibara, 2016, p. 81).

Essas reflexões abordam a cosmologia *Huni Kuin*, buscam perceber a sabedoria, a consciência, o pensamento contido na cultura, na filosofia, na cosmopercepção *Huni Kuin* e o ato de trajar-se como transformar-se, como um ato de relacionar com as forças do invisível pela afinidade, com a sabedoria e pensamentos dessas forças. A partir das diversas reflexões, perceber, compreender a potência, o pensamento, a filosofia que embasa o uso dos trajes, da farda ou do *tadi* (roupa).

Na cosmogonia *Huni Kuin* encontram-se vários relatos relacionados ao algodão, ao fio de algodão que participa de vários eventos além da aprendizagem da tecelagem, como o subir aos céus por fios de algodão, como na história de *Yube* (também um *Yuxibu*), que se transformou em lua. Na história do casal de gêmeos, que depois da queda do céu foram os fundadores de uma nova humanidade. Gêmeos que foram salvos por Xaka (caranguejo). O animal que tem o conhecimento da troca de pele, do poder da transformação, como comenta Els Lagrou (2007, p. 239). O fio de algodão vai participar de uma das versões vinculadas ao casal de gêmeos, ou do bebê salvo e criado por *xaka* em outra versão, que vai usar a linha do anzol tecida pela avó para subir ao céu onde está o gigante Kana, o perigoso trovão. Linha que servirá de instrumento para a vingança contra Kana, que raptou sua mãe para seus domínios. Em outra versão dessa história, o gigante Kana, com sua flecha-raio, atingiu a mãe dos gêmeos durante uma tempestade no céu, fazendo-a cair na Terra com o casal de gêmeos em sua barriga. Os gêmeos foram salvos por Xaka, que os resgatou de seu ventre e os criou. Os gêmeos se casaram e foram responsáveis por uma descendência que criou a nova humanidade na Terra.

Observa-se que Xaka, o caranguejo, e a Yube, a serpente cósmica – que, segundo Lagrou (2007, p. 240), é a manifestação no céu do arco-íris e da lua – assumem um protagonismo importante dentro da cosmologia *Huni Kuin* por terem a capacidade de ouvir bem as palavras "*shuku shukuwe*", traduzidas como a sabedoria de trocar de pele para atingirem a vida eterna, a vida para sempre. A mesma troca de pele que liga a lua a Yube. "A cobra é um destes animais pragmáticos que troca de pele e é por isso considerada imortal. A eterna renovação e regeneração da pele [...]" (Lagrou, 2007, p. 246). Els Lagrou vai realçar, em alguns momentos, a conexão metafórica da troca de pele como a troca de roupa. Cita a mulher como um dos seres que trocam de pele, essa pele interna no momento da menstruação. Ela também realiza essa eterna renovação e regeneração dita através da sabedoria das palavras *shuku shukuwe*.

> É a perda mensal de sangue e a renovação da "roupa" interna que as possibilita de gerar novos corpos. Trata-se de um processo similar em que a aparência, a roupa ou o corpo precisam "morrer" para que outra forma nasça [...] a placenta é a "roupa velha" da criança e precisa ser enterrada para que a criança e a mãe possam viver (Lagrou, 2007, p. 246).

Talvez por isso a mulher tenha sido escolhida para ser o receptáculo da sabedoria da fiação, da tecelagem e da geometria sagrada dos *kene*, ensinadas pela aranha e pela jiboia. A velha aranha vai chegar para transmitir o conhecimento do algodão, da fiação, durante o trocar de pele da mulher durante o parto, onde orienta o que fazer com a placenta. A aranha e a rata vão ajudar a mulher a receber seu novo filho e salvá-la de ser devorada pelos *Inká Pintsi* (Inkas carnívoros - *pintsi*). Tudo se entrelaça como uma teia, em um eterno fiar, um eterno tecer.

2.2 A artista Keneani e a pintura corporal: urucum[66], jenipapo[67], *nixpu*

> Todas as nossas tradições, a nossa cultura, vem de *Yuxibu*[68]. Ela tem espírito. As pinturas tem espírito. Primeiro, para a gente fazer as pinturas tem que cantar o *pakadin,*[69] que é pra poder chamar a força da tinta que a gente chama de jenipapo. Então as pinturas vêm desta medicina. Então as pinturas vêm desta medicina que é preparar o jenipapo. O jenipapo é uma medicina e é um espírito vivo, ela cura de diversas formas: batismo, espiritual, material e também as pinturas corporais que vem de diversas pinturas. Então nós do povo *Huni Kuin* temos sessenta e dois tipos de *kene*, pinturas, diversas formas. Dos sessenta tipos de kene, cada um tem um

[66] Urucum-urucu, origina-se do tupi *uru´ku* que significa vermelho, nativa da América tropical. Em *hãtxa Kuin* recebe o nome de *maxi*. Tem poderes medicinais reconhecidos caso passado na pele ou ingeridos

[67] Jenipapo é uma palavra de origem tupi-guarani *yandi'pawa* que significa fruta que serve para pintar. Uma árvore nativa da América do Sul e Central de nome científico *Genipa Americana* da família das rubiáceas. A casca e os frutos verdes contêm substância corante violeta ou azul escuro, denominada genipa, mas torna-se preta em contato com o ar. Em *hãtxa Kuin* é *nane*. Tem poderes medicinais reconhecidos caso passados na pele ou ingeridos.

[68] *Yuxibu*: comumente traduzido pelos *Huni Kui*n da seguinte forma: *yuxin* como espírito e *bu* como grande. *Bu* é um potencializador no idioma *hãtxa Kuin*. *Yuxibu* fica com a tradução de grande espírito.

[69] *Pakadin*: pronúncia *pakarin*. Cantos sagrados, rezas em forma de poemas cantados.

> significado, de como é que é essa pintura, qual o significado dela, qual o espírito dela, quem pode usar aquela pintura, tem um significado nela, não é de qualquer jeito (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Mateus à autora, 21 abr. 2023).

Provavelmente, as primeiras manifestações do traje sobre o corpo humano tenham vindo do untar o corpo com óleos, argilas, lamas e cores. O corpo, a primeira tela que tivemos para praticar. Esse contato com a força desses elementos possibilitou experienciar a transformação. Transformar a pele em outras texturas, com outras cores e outros desenhos causava sensações táteis, olfativas, visuais e emocionais. Aos poucos, foram sendo revelados outros poderes: o conforto e o desconforto que causavam; a proteção e o acolhimento que proporcionavam; a conversa que travavam; os poderes que delas emergiam; a admiração, o medo, o deleite, a comunicação que as expressões plásticas causavam; as medicinas que seus elementos traziam.

Dua Buse, durante sua fala, vai apresentando as funções e qualidades importantes da pintura corporal para o seu povo. Ele explica que as pinturas vêm do jenipapo, da força e espírito desta medicina da natureza, que inclui o preparo da tinta como mais uma medicina. Para preparar tem que conhecer as técnicas da feitura e os cantos, para convidar os espíritos do jenipapo e da tinta do jenipapo para ali estarem presentes. O espírito contém poder de transformação e de agência. Para aplicar a tintura sobre o corpo serão necessários, também, os *pakarin* específicos.

> Então as pinturas vêm desta medicina. Então as pinturas vêm desta medicina que é preparar o jenipapo. O jenipapo é uma medicina e é um espírito vivo, ela cura de diversas formas: batismo, espiritual, material e também as pinturas corporais que vem de diversas pinturas (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Mateus à autora, 21 abr. 2023).

É recorrente, nos cantos e nos contos pertencentes à cosmologia *Huni Kuin*, a apresentação dos elementos que compõem o traje *Huni Kuin* junto da palavra *dau*, traduzida para o português como medicina, como no caso do canto rezo *Hawe Dau Tibuya*[70]*,* que, traduzido como ornamentos e seus adornos, tem a inclusão da palavra *dau*. Porque os trajes, além de outras atribuições, possuem o poder medicinal. Ao questionar Ibã Sales (2022) sobre a função medicinal do traje, ele responde de forma direta, clara e simples: "Eu posso tirar meu cordão agora mesmo para você fazer um chá e ficar curada de reumatismo, dores nas articulações e alguns males dos rins". Ibã se referia ao cordão de contas de lágrima de nossa senhora, que estava usando.

[70] *Hawe Dau Tibuya* em *hãtxa Kuin* e tradução em português está no subcapítulo 2.1.

Els Lagrou (2007) também toca no assunto do traje como medicina ao descrever as vestes do *Inká*, que habitam o mundo celeste e recebe os *Huni Kuin* após a morte, nos seus trajes amarelos com *kene* que acumulam poderes medicinais, reforçando o sentido medicinal da veste para os *Huni Kuin*. Ao mesmo tempo, descreve o traje do Inká, o *Yuxibu* solar, espelhado nos trajes *sãputari* mais significativos: o *sãputari* com *kene*, brincos de conchas e penas de araras colocadas nas narinas.

> Na escatologia kaxinawá, a aldeia dos mortos é descrita como uma aldeia que apresenta o estilo dos antepassados (*xenipabu*) que são o superlativo de ser próprio: totalmente decorados, acumulando todos os *dau* possíveis. O *inka* vem receber o novato com roupa de festa, a túnica tecida com desenho (*tadi keneya*[71]), brincos redondos de concha nas orelhas e penas de arara nas narinas. (Lagrou, 2007, p.455)

Para os *Huni Kuin*, a pintura corporal é uma medicina e, quando aplicada com o *kene*, também uma linguagem: a linguagem de *Yuxibu*. "Dos sessenta tipos de *kene*, cada um tem um significado, de como é que é essa pintura, qual o significado dela, qual o espírito dela, quem pode usar aquela pintura [...]" (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Mateus à autora, 2023) Keneani talvez tenha sido uma das primeiras artistas *Huni Kuin*. Uma das primeiras pintoras, desenhista de um povo em que a vida e a arte caminham juntas. O pajé Manoel Mateus Dua Buse, da Aldeia Espelho da Vida, ao ser perguntado sobre a pintura corporal respondeu da seguinte forma: "E agora vem, quem foi quem inventou esse *kene*. Mexeu mais profundo. Lá atrás. Aí tem a história de Keneani"[72].

Para o pajé, o conceito de pintura corporal está estreitamente ligado aos *kene*, que são pintados sobre o corpo *Huni Kuin*, ao mesmo tempo que alude às pinturas corporais sem grafismo e a importância espiritual do jenipapo e da própria tinta do jenipapo. As pinturas sem *kene* existem, são usadas em muitos rituais e são indispensáveis em determinadas situações específicas. Pinturas sem grafismos sobre o corpo ainda são praticadas. Se retornarmos a tempos mais remotos na história da humanidade, essas formas de pintar o corpo seriam as primeiras. Percebe-se que o pajé faz uma distinção entre pinturas de jenipapo e urucum, sem desenhos, e as pinturas corporais feitas com *kene*, estas desenhadas sobre o corpo com jenipapo

---

[71] *Tadi keneya*: tadi tem como tradução roupa e *keneya* traduzido como com *kene*, que são os grafismos.

[72] Alguns termos do português podem ter interpretações e pesos diferentes para o povo Huni Kuin e para nós. A pintura corporal para *Huni Kuin* está intimamente ligada aos grafismos tradicionais que são chamados de *kene*, por sua importância para a cultura *Huni Kuin*. Ao falar em pintura corporal o *kene* foi a representação que primeiro veio à mente do Pajé Dua Buse, apesar de considerar outras formas de pinturas sem desenhos também relevantes. Percebe-se que o pajé faz uma distinção, quanto a nomenclatura, entre pinturas de jenipapo e urucum sem desenhos e o que chama de pinturas corporais feitas com *kene* também de jenipapo e urucum.

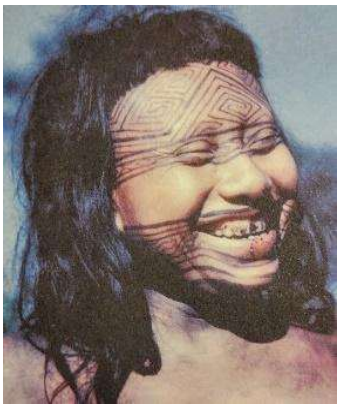
e urucum também. Ao referir-se ao jenipapo, atesta que ele próprio é um espírito e contém, dentro dele, uma medicina, usada em vários rituais de batismo, de iniciação e de passagem.

Figura 19



Fonte: Culturas Indígenas do Brasil e Coleção Harald Schultz, Edições Sesc: São Paulo, 2021, p. 276.
Nota: Homem *Kaxinawá* (1951) com pintura de jenipapo na testa e face, revelando que ele capturou uma arraia. Detalhe de foto da coleção Harald Schultz (MAE – USP).

Figura 20



Fonte: Detalhe de foto da Coleção Harald Schultz. Edições Sesc: São Paulo, 2021, p. 276. Culturas Indígenas do Brasil e Coleção Harald Schultz, Edições Sesc: São Paulo, 2021, p. 276.
Nota: Mulher *Kaxinawá*, face pintada em *kene* com jenipapo (1951).

Para falar desse assunto é preciso visitar a história de Keneani, a mulher bordada, a mulher *keneya*, a grande artista primordial, a *Yuxibu* que pintou muitos seres que habitam a Terra, a artista que pintou os animais da natureza, inclusive a própria jiboia que depois veio passar o conhecimento dos *kene*, o grafismo sagrado, para uma mulher. A jiboia que veio trazer a linguagem (*kene*) e a sabedoria de *Yuxibu* para a humanidade e de onde todos os conhecimentos da cultura vieram. A jiboia, a primeira que encontrou Keneani, pediu para ser pintada e depois trouxe os outros animais; por isso cada animal tem o seu corpo desenhado e colorido com uma pintura corporal. Keneani pintou o corpo da jiboia antes mesmo da jiboia Bari Siri Ika transmitir os ensinamentos dos *kene*, dos grafismos sagrados, para uma mulher chamada Siriani. Assim, a mulher Keneani pintou o corpo da jiboia, que depois *veio* e ensinou

o *kene* a outra mulher, e assim as mulheres detêm o conhecimento do *kene* até hoje. Esses conhecimentos vieram em diferentes gerações, em diferentes humanidades que a Terra e os ancestrais *Huni Kuin* viveram. Conhecimento que primordialmente surge da mulher bordada e segue essa linha ou origem matriarcal[73]. Primeiro foram pintados os seres da água e depois os seres da terra pela mulher Keneani, assim contou o cacique e pajé Manoel Mateus Dua Buse das Terras Indígenas do Rio Humaitá.

> Keneani era uma mulher bordada. Ela morava dentro da água. No mundo aquático... quem achou essa mulher foi a jiboia A jiboia foi passando, achou essa mulher toda bordada, sentada. Aí a jiboia falou com ela: - Tu está muito linda mesmo! Ela queria ser assim também. Keneani estava ali sentada, pintando. Ela estava assim com o *jenipapozinho* dela, toda pintada. Foi quando a jiboia falou, para ela, que queria ser pintada também. Aí a Keneani pintou a jiboia. Terminou de pintar, mandou olhar no espelho. A jiboia olhou assim, agora estava bonita. Agradeceu... A jiboia caminhou e Keneani ficou lá sentada, com aquele *jenipapozinho* preparado. Quando chegou um peixe que é chamado surubim e outros peixes que são pintados. Peixe de couro e peixe de escama. Uma arraia, um jacaré, todos vieram fazendo essa mesma pergunta. Só para concluir a história, para ser mais curta. Então cada um desses animais passou lá na Keneani, para Keneani pintar essas pessoas. Então dentro do mundo aquático, tem vários animais que são pintados pela Keneani. É pintada a jiboia, é pintada a arraia, é pintado o peixe de escama, pintados vários tipos de surubim, é pintado jacaré. Tudo foi a culpa da Keneani, que pintou todo esse pessoal aí...Nessa época tudo era conectado. Até a terra falava com a gente. E essa mulher falou com eles lá, falando de prima, na nossa língua é *tsabú*[74]. Aí lá se conversaram... Essa mulher bordada veio juntamente com ela. (veio com a jiboia) Aí deram o nome de Keneani. Aí ela veio morar no mundo terrestre, nesse mundo terrestre ela começou a pintar as pessoas desse mundo terrestre. Ela começa a pintar a onça e toda onça é pintada, como na cara, no corpo até a ponta do rabo. Também não pintou só esses não. Ela pintou mais animais. Quati ela pintou no rabo, ela pintou mais animais. Então kene vem dessa origem, de onde originou até chegar à humanidade dos povos originários. Tudo tem da onde se originou. Tudo tem um tempo, quando foi, como foi, e como está hoje para poder desenvolver esse conhecimento para nossas futuras gerações" (Testemunho verbal do pajé Dua Buse, Manoel Mateus do Humaitá à autora, 17 abr. 2023).

A estética, a beleza, o agradável à vista é outro ponto que chama a atenção na cultura *Huni Kuin,* somado às atribuições espirituais, medicinais e de linguagem dos trajes. É um povo artístico, que apresenta um cuidado no vestir-se bem e são especialmente vaidosos. Possuem uma linguagem visual em seu trajar que acompanha a linguagem estética apresentada nas chamadas *mirações*[75] durante os rituais de *nixi pae*, onde os visuais são considerados as vestes da jiboia, composta das pinturas corporais junto aos *kene* aplicados nos vários suportes, e ainda os acessórios, cocares e vestes de tecelagem usadas também nos rituais e apresentações musicais. Como diz o Pajé Dua Buse, toda nossa cultura vem da jiboia.

---

[73] Este conhecimento tem uma importância tão significativa quanto o valor dado aos conhecimentos do pajé segundo Els Lagrou.

[74] *Tsabe*: cunhada.

[75] *Mirações*: visões que se apresentam durante o ritual de *nixi pae.*

A jiboia, que ficou encantada com a beleza da mulher bordada Keneani, a mulher que estava toda desenhada de jenipapo, em arabescos *keneya*, pediu para ser pintada para ficar tão linda quanto ela. Os *kene* desenhados no corpo da mulher jiboia que também atraíram Dua Buse, o herói ancestral *Huni Kuin*. Segundo Lagrou (2007, p. 295), "foi a beleza da pele pintada da mulher sucuri que fez com que o visitante humano a acompanhasse para o mundo aquático, foi o mesmo desenho que o iniciou ao mundo desenho"[76].

Os *kene*, os grafismos *Huni Kuin*, têm como origem as pinturas da natureza feitas por Keneani e estão interligados às forças que emanam da natureza dos animais pintados por ela.

Keneani, a mulher que se desenhava com jenipapo, vivia originalmente na água e foi trazida para terra pela jiboia, na mesma trajetória da vida que veio da água para terra. A mulher jiboia, que vivia com sua família no mundo aquático, que levou o herói Dua Buse para seu mundo aquático, e este voltou de lá trazendo para os *Huni Kuin* o conhecimento e a sabedoria do *nixi pae*.

Na cosmologia *Huni Kuin* a história se desenvolve em três gerações, ou três humanidades, que quase se findam e voltam a renascer transformadas. A história de Keneani transcorreu durante a geração ou a humanidade em que pessoas e animais se falavam, falavam com os vegetais e, como explica Manoel Mateus Dua Buse, falavam até com a Terra. Época em que alguns humanos já haviam se transformado em animais e assim tornava-se possível as pessoas entenderem o lado humano dos animais, pois todos eram originalmente humanos, e continham humanidade. Época em que era possível essa comunicação. "Então cada um desses animais passou lá na Keneani, para Keneani pintar essas pessoas. Então dentro do mundo aquático, tem vários animais que são pintados pela Keneani" (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora 17 abr. 2023).

A pintura do corpo com jenipapo tem várias funções dentro da cultura *Huni Kuin*: pode servir para dar visibilidade ao que estava invisível ou ocultar o visível, além de sua capacidade medicinal, de proteção e estética, agindo pela atração, pelo belo ou pela afinidade. O jenipapo e sua tintura fazem parte de várias histórias da cosmogonia *Huni Kuin*, inclusive com a atribuição de visibilizar o que estava invisível. Como é o caso de Yube Nawan Buxka. Esse personagem vai apresentar uma forte ligação com os ciclos férteis femininos e os fios do algodão, matéria-prima que faz parte das atividades femininas.

[76] Esta citação faz menção ao mito da história do *nixi pae* e sua introdução, pelo ancestral Dua Buse, na cultura *Huni Kuin*.

Esta é a história de Yube Nawan Buxka, um *Yuxibu*, cuja cabeça se transformou em lua. Toda noite um rapaz, no escuro da noite, invadia sorrateiramente a rede de uma moça que se chamava Inka Banu[77]. Ela, muito intrigada e aborrecida, não conseguia descobrir o responsável. Em um determinado dia, antes de dormir, engendrou um plano para descobrir quem entrava em sua rede. Deixou no chão, embaixo da rede, um pote de tinta de jenipapo. Durante a noite, enquanto a moça dormia, um rapaz invade sua rede e bole com Inka Banu. Ela, que já estava preparada, enfia a mão no pote de jenipapo e passa no rosto do rapaz. Ele foge assustado, e vai ao rio tentar lavar o rosto para retirar a tinta, sem sucesso, pois ele já está marcado. A tintura de jenipapo pode levar cerca de quinze dias para sair da pele. Na manhã seguinte todos já sabiam do ato incestuoso do irmão. Envergonhado de sua ação, começa a puxar briga com a jiboia, provavelmente para apagar aquela vergonha. A jiboia encanta o rapaz e o leva para guerrear. Durante a luta com os Bunku Nawa, Nawan Buxka é flechado, morto e a sua cabeça cortada, mas a cabeça não morreu. Não queria ser enterrado. Sua cabeça ficou pendurada no *kupixawa,* o povo flechando-o, mas a cabeça não morria. Não aceitava se transformar em árvore porque seria derrubada, não queria virar água, porque iam tomar banho. Até que decide se transformar em lua, para poder subir ao céu. A tia entrega a Yube Nawan Buxka três novelos de lã: um preto, um vermelho e um branco (Em algumas versões falam em quatro novelos, onde incluem o azul). Como nesse tempo o céu ainda era bem baixo, ele pega os três novelos que sua tia tinha preparado e vai jogando, um a um, em direção ao céu, e pelos fios de algodão a cabeça vai subindo, falando e cantando uma reza ancestral.

A cabeça de Yube Nawan Buxka sobe ao céu com sua cara pintada de jenipapo e se transforma em lua. Ascende por uma corda, feita com os três novelos de algodão preto, branco e vermelho, fiada por sua tia, que era uma fiandeira, uma mulher tecelã. Cores muito usadas, ancestralmente, no tingimento dos fios nas tecelagens das redes e vestes. O próprio Yube Nawan Buxka é chamado de novelo, por terem sido usados os três novelos para sua ascensão ao céu e pela semelhança de sua cabeça com a lua e com o novelo de algodão usado pelas mulheres tecelãs. Até hoje podemos ver a superfície da lua pintada com jenipapo. Esta mesma *ushe bena* (lua nova), que é considerada responsável pelos ciclos de fertilidade feminina. Pois quando a cabeça de Yube já estava no céu, avisa às mulheres que não poderiam apontar em sua direção e chamá-lo de *ushe*, caso assim fizessem enviaria sua *shawã hina*, sua pena vermelha da cauda de arara. Depois de muito tempo, quando a meninada varria o terreiro, uma menina

[77] Existem outras versões em que a moça se chama Inani. Nesses casos, o nome usado depende do clã familiar do narrador, que pode ser do clã Dua e Banu ou do clã Inu e Inani.

novinha, sem saber da história, olha e descobre a lua e o chama de *ushe*, lua em *hãtxa kuin*. A partir desse momento, Yube envia sua *shawã hina* e as jovens passaram a menstruar.[78]

Esse mito está intimamente ligado às atividades das mulheres e aos ciclos femininos: iniciando pela pintura com jenipapo feito pela irmã no rosto de seu irmão incestuoso, levando à visibilização de um ato masculino; a atividade feminina da fiação do algodão e da tecelagem, que proporcionou a *Yube* subir ao céu como lua e, por fim, a reação de *Yube* enviando seu *shawã hina*, a pena da cauda da arara, para as mulheres, o que fez estabelecer os ciclos de fertilidade feminina.

> O nome Yube atribuído à jiboia que ensinou o desenho para Muka sugere a ligação entre a lua - que se chamava também Yube - e a pele da cobra é ciclicidade e a fertilidade. A origem da lua está ligada à primeira menstruação da mulher" (Lagrou, 2007, p. 194).

A primeira pintura no corpo do recém-nascido é feita com o urucum na manhã seguinte ao nascimento, como falam Rita Huni Kuin e Tumê: "o urucum é parte da vida e da cultura *Huni Kuin*". A pintura do corpo, em negro, com o jenipapo, também está presente no início da vida entre os *Huni Kuin*, quando as crianças são banhadas com a tintura de jenipapo durante o batismo, geralmente por um parente próximo, "uma pessoa sábia e boa no trabalho que faz" (Tumê). Originalmente, este ritual era realizado, pela primeira vez, cinco dias ou sete dias depois do umbigo secar e cair, quando, tradicionalmente, a mãe e a criança podem sair da rede e do mosquiteiro que estavam abrigadas, e isto, antes da criança sair de casa. Capistrano de Abreu diz que a mulher, ao sair de sua rede, cinco dias após o parto, se pinta de jenipapo e também ao seu filho recém-nascido, para não terem febre, assim como o pai da criança pinta o corpo de negro com jenipapo.[79] Lagrou (1998) relata que durante a pintura da criança com jenipapo é cantado um rezo, invocando o pelo escuro do macaco preto e as penas negras de determinados pássaros, para a criança que acabou de nascer se torne invisível aos predadores. Funciona como uma forma de ocultar o corpo, pela cor negra do jenipapo. Atualmente, observei um batismo semelhante, durante um ritual realizado na cidade, em que as crianças eram um pouco maiores, mas com os mesmos cantos, banhos de ervas e jenipapo. Segundo os organizadores *Huni Kuin,* em documentário apresentado no canal Beya Xinã Bena, desenha-se com jenipapo na testa de meninos pequenos o *kene shekishau* (*kene* do milho), para ser um bom plantador de milho e das meninas desenha-se na testa o *kene* do *shapu bushe* (*kene* do algodão) para quando crescer trabalhar bem com algodão. Assim, os recém-nascidos são pintados de

[78] Esta história contada pelo Professor Ibã Sales Huni Kuin, Isaía Sales Kaxinawá está, na íntegra, no final deste subcapítulo.

[79] Pesquisa feita por Capistrano de Abreu no início do século XX e publicada em 1914 (Abreu, 2016, p. 241).

jenipapo após a queda do cordão umbilical, as meninas pintadas de jenipapo após a primeira menstruação e o corpo dos adolescentes pintados de jenipapo durante o *nixpupima.*

Txana Ixã comenta que a pintura de jenipapo faz parte dos ritos de passagem da infância para a vida adulta, durante o *nixpupima*. Durante o *nixpupima*, além de pintar o corpo com jenipapo, tem também o costume de pintar os dentes de negro, com o nixpu, que não é o jenipapo, mas sim o talo de um vegetal chamado de *nixpu*. Este talo é batido nos dentes até ficarem enegrecidos, e tem como função proteger e fortificar os dentes.

> Esse é o batismo que faz para começar a ser adulto. Depois do batizado pode iniciar a fazer dieta de qualquer coisa que você quer fazer. Primeiro tem que pintar todo de jenipapo, pula, o dia inteiro. Enquanto a pintura não sair do corpo tem que pular mesmo no meio do sol, o dia inteiro, até chegar todo pintado (Testemunho verbal de Txana Ixã à autora, 30 jun. 2022).

O jenipapo e o urucum também são usados durante o luto. Os homens, quando suas esposas morriam, raspavam o cabelo e pintavam a cabeça de preto, do lado direito, com a tinta de jenipapo. No entanto, quando pintavam a lado esquerdo de vermelho, com o urucum, significa vingança, no sentido de que seria morto um traidor, como consta em Lagrou (2007).

Sobre a pintura com jenipapo, Txana Ixã comenta o que representa essas pinturas nos trabalhos dos *mukaya*[80] e seu uso como medicina nos banhos de batismo aplicado nas crianças recém-nascidas, para que possam crescer saudáveis e protegidas. Como falou Tumê, "fiquem grandes como a árvore de jenipapo".

> O jenipapo é para receber o espiritual. Quando você pinta já recebe a força. Quando faz alguma coisa de poder, quando alguém mexeu com *muka*[81], dieta, você percebe que tem o jenipapo na mão, ou então no pé, aí você já sabe que mexeu em algumas coisas, *muka*, mexeu *muka*, sinal de dieta. Então dá banho na criança, pra criar bem, sem ter problema de saúde, como fosse vacina. Dá banho cantando, rezando. Pinta a pintura em clã, jiboia Dua, Inu é onça. Aí pinta, depende das pessoas. Tem pintura para crescer rápido (Testemunho verbal de Txana Ixã à autora, 30 jun. 2022).

[80] *Mukaya*: pajé especializado nos conhecimentos do *muka* (um tipo de tubérculo que os *Huni Kuin* chamam de batata sagrada). Existem várias especializações entre os pajés que recebem os nomes conforme suas atribuições e conhecimentos.

[81] *Muka*: um tipo de tubérculo usado durante dietas espirituais.

Figura 21



Fonte: Detalhe do folder para aula de tecelagem realizada por Bunkê, em agosto de 2021 na galeria Carpintaria, Jockey Club Brasileiro, Rio de Janeiro, durante a exposição "O beijo Vi de Só e Té Água e Fô e outras tecelã", do artista Ernesto Neto.
Nota: "Bunke Inani com mãos e pés pintados de jenipapo, indício de dieta com *muka"*.

Para Lagrou (2007, p. 346-347), a pintura do corpo em preto marca uma situação limiar, no ciclo de vida da pessoa: quando a criança sai de casa, pela primeira vez, cinco dias depois do nascimento, após sair da reclusão depois de um jejum de purificação, após rito de passagem. O pintar de preto, no entanto, é sempre precedido por um período de nudez, sem pintura nenhuma.

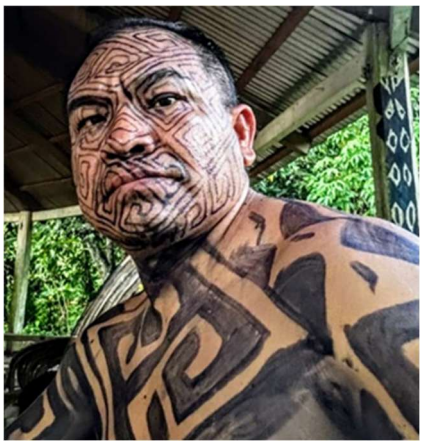
Txana Ixã relata que em dietas de *muka* também reconhece quem está praticando a dieta pelas mãos e pés pintados de preto. Antônio Kaxinawá, um dos colaboradores de Els Lagrou, na seção onde aborda-se o luto entre os *Huni Kuin*, relata para a etnóloga que se pintava de preto para identificar o *duaya*. Comenta que só quem botou feitiço pintava o corpo todo de preto com jenipapo, senão morria. Caso tivesse matado alguém, pintava todo o corpo e também o rosto. E ainda confirma, com seu depoimento, a afirmação de Ixã, dizendo que quem vai tirar veneno, só pinta as mãos e os pés (Lagrou, 2007, p. 347).

Segundo o povo *Huni Kuin*, existe mais de um tipo de jenipapo:

> Tem jenipapo da anta que tem copa grande e o fruto dela é maior. Desse a tinta fica escura, mas não muito preta. A tinta que fica mais escura é do macaco preto é a *maskanane* (a que o fruto cai sozinho). Esse é alto e o fruto parece um ovo e a tinta fica mais preta. Ela é fácil de pegar na pele e demora a sair, fica escura como o pelo de macaco. A da anta que não fica tão preta a tinta fica mais roxa. O menorzinho acho que é do macaco (Transcrição do vídeo "Kene: desenhos e pinturas", 1 out. 2015).

Os homens sobem nas árvores de jenipapo e colhem os frutos que ficam no alto. É uma árvore de caule liso e longo e os frutos de casca marrom ficam bem altos. A mulher rala o jenipapo depois espreme em um pano. Quando vai fazer os desenhos dos *kene*, pinta a pele com uma varinha fina ou, quando o desenho é mais grosso, com o próprio dedo.

Figura 22



Fonte: Foto de Leopardo Sales, Aldeia Lago Lindo, 2025.
Nota: Leopardo Sales, representante *Huni Kuin*, condutor de rituais e txana, pintado em jenipapo com *kene*.

O jenipapo está envolvido na história do grande herói Dua Buse, um *Huni Kuin* que trouxe a sabedoria para o seu povo, trocando por sua própria vida e se transformando no *nixi pae*, o conhecimento. Penso que este nome de jenipapo da anta, constante na citação, é uma referência ao jenipapo jogado no lago pela anta para atrair ou convidar a mulher jiboia.

Dua Buse era um bom caçador, um certo dia saiu e montou uma tocaia, no seu tapiri[82] para ficar na espreita da caça. Em determinado momento ele viu chegar uma grande anta macho. Este pegou três jenipapos e jogou em direção do lago que ali se formava. Jogou um jenipapo para cima, outro no meio e outro para baixo dizendo umas palavras, quando viu surgir das águas uma jiboia branca que foi se transformando numa linda mulher indígena *keneya*[83]. Essa mulher e a anta macho namoraram por um longo tempo, e depois a anta voltou a ser anta e a linda indígena voltou às águas, desaparecendo. Dua Buse voltou para casa e naquela noite não conseguiu dormir, pensando todo tempo no que havia visto e na mulher jiboia *keneya*. Ficou especialmente atraído pela beleza daquela mulher com o corpo coberto de desenhos. Quando o dia amanheceu não conseguia pensar em outra coisa, só pensava naquela linda mulher e no querer namorar com ela, como a anta namorou. Partiu para a floresta com a esperança de rever a mulher e fez justamente como anta fez, pegou três jenipapos, jogou um para cima, um no meio e outro para baixo em direção às águas dizendo venha me pintar logo, venha logo me pintar em baixo, no meio e em cima. Como havia acontecido com a anta, uma linda mulher *keneya* das águas surgiu, perguntando o que Dua Buse queria com ela. Dua Buse disse que

[82] *Tapiri*: pequena palhoça provisória, feita de folhas, usado pelos indígenas para se abrigarem e se camuflarem quando vão caçar. O tapiri é usado para abrigar seringueiros, caçadores e lavradores provisoriamente.
[83] *Keneya*: com *kene*, desenhada com grafismos.

desejava namorar com ela como a anta fez. Esta mulher era muito misteriosa e se transformava em muitos animais e seres a cada vez que Dua Buse a tocava: a onça, o espinho de murumuru[84], pássaros, serpentes e quase que não aguentou com tudo que via e sentia. A mulher jiboia perguntou se Dua Buse era casado e ele confirmou, então ela disse que só ficaria com ele caso eles se casassem e fosse viver com ela em seu mundo aquático.

Dua Buse estava encantado e aceitou, ela aplicou *bawe*[85] (*bahu*) nos olhos dele, ela jogou-o em suas costas, ele se agarrou em seus cabelos, e a jiboia mergulhou com ele para o fundo das águas. Viajaram, viram vários animais, alguns perigosos, desse mundo aquático: *mandim*, *pura'ke* (peixe elétrico), arraia com lança, até chegarem no reino da mulher jiboia que o apresentou a toda sua família jiboia, recomendando que era seu marido e de jeito nenhum poderiam comê-lo. Assim Dua Buse viveu, como fosse aqui na terra e as jiboias fossem humanas, nesse mundo aquático, por três anos casado com a mulher jiboia e com ela teve três filhos jiboia. Durante sua estada percebeu que eles se reuniam para tomar uma bebida especial e ele pediu, disse que gostaria de beber também, mas sempre recusavam dizendo que era muito forte para ele, que não iria aguentar, que nenhum ser animal ou vegetal conhecia, que era segredo e só a jiboia conhecia. Até de tanto insistir acabou conseguindo. Disseram que iam dar um pouco para ele. Foi quando Dua Buse viu que a jiboia chamou a força antes das luzes com os cânticos *pae txanima*. No meio do ritual quando, onde a força estava manifestada, cantam a música da fantasia de luz *hawe dau tibuya*, que são os ornamentos da jiboia. Quando chega certo momento que as forças tão passando, eles passam para as cantorias de agradecimento das forças, chamadas de *kayatibu*. Dua Buse ia aprendendo tudo, foi quando viu, durante a *miração*, ser devorado pela jiboia, não aguentou e gritou. Fugiu, com ajuda de um pequeno peixe, levando o conhecimento do mundo das jiboias aos humanos. O peixinho levou-o de volta para uma nascente, um olho d'água próximo a sua aldeia e ele reencontra com sua família que estava muito desolada com o seu desaparecimento. Para protegê-lo, sua família colocou sua rede na cumeeira da maloca, mas passado algum tempo ele precisou ir ao roçado. Seus filhos com a jiboia o encontram, a mais nova come o dedo do pé, a do meio até suas pernas e a jiboia mais velha o devora até a cintura. Sua família consegue tirar Dua Buse da jiboia, mas já era tarde. Ainda com vida ele consegue orientar seu povo o que fazer com seu corpo, de onde vai brotar o cipó e a folha, como preparar o *nixi pae* e fazer os rituais. Este é um resumo da história contada

[84] *Murumuru*: palmeira *murumuru*, planta tropical amplamente encontrada na América do Sul, na região amazônica, incluindo Brasil, Bolívia e Peru.

[85] *Bawe*: colírio medicinal de conhecimento do povo Huni Kuin usado para abrir a visão, muito aplicado, pelas mestras tecelãs em suas alunas, para facilitar a aprendizagem dos *kene*.

pelo Pajé Manoel Mateus Dua Buse para esta pesquisa e com alguns detalhes da história contada pelo professor Ibã Sales Huni Kuin.[86].

Essa história tem algumas versões conforme o narrador, mas o jenipapo com a intenção de atrair, para convidar a jiboia é uma constante. Como fala o Pajé Manoel Mateus Dua Buse, o jenipapo é o espírito. O jenipapo que pinta o corpo *Huni Kuin* desde os primeiros dias até o final da vida. A mulher jiboia *keneya* vai se apresentar e proporcionar esta viagem para dentro do conhecimento ao herói *Huni Kuin*. Dua Buse passa por muitas provas, riscos, para seu corpo se transformar na medicina e trazer a sabedoria do *nixi pae* para os *Huni Kuin*. A versão de Ibã Sales tem dois momentos que chamam a atenção, ao jogar no lago as sementes, as palavras ditas pela anta e por Dua Buse ou Yube Inu, ao jogar no lago as sementes de jenipapo, convidando a jiboia a pintar seus corpos embaixo, meio e em cima. E no momento que o *Huni Kuin* segura a jiboia ela se transforma em vários animais, vegetais lembrando os *kene* da onça e do *murumuru*. O agente ser uma mulher, a jiboia fêmea também chama a atenção, por ser recorrente em histórias da cosmopercepção. Esta história é muito importante e conhecida e relata como os *Huni Kuin* tiveram conhecimento do *nixi pae* (*ayahuasca*), do preparo do *nixi pae* e os *huni meka* (os cantos do cipó) próprios para as cerimônias de *nixi pae*. Para a área da veste demonstra a importância do jenipapo na cultura *Huni Kuin* pelo poder de convidar a Yube Ainbu Keneya (mulher jiboia) para se apresentar, para comparecer e ser vista; ao mesmo tempo o que os *kene*, as geometrias vão encantar e atrair, pela beleza dos seus desenhos no corpo da mulher, o ancestral *Huni Kuin* Dua Buse.

> O jenipapo, a pintura de jenipapo é como se fosse a maquiagem, mas não é bem isso. Ao mesmo tempo é uma coisa de beleza, para embelezar e de proteção ao mesmo tempo. Quanto mais você se pinta de jenipapo está mais protegido dos animais peçonhentos (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, jan. 2022).

2.2.1 Urucum, nossa cultura. Nixpu

> Nós não perdemos a nossa cultura. Urucum, nossa cultura ainda não se perdeu, ainda a gente vive com ela. É de urucum, que sempre é nossa tinta natural, urucum que a gente vive com ele. Onde o povo Huni Kuin mora sempre tem urucum plantado. Eles fazem de urucum, só flor que ainda faz e não sei como é em português, mas em minha língua se chama *muka himia* que parece com um sanguinho. A tinta de urucum fica com um vermelho mais claro (Testemunho verbal de Tumê à autora, 25 dez. 2021).

[86] A origem do *nixi pae* (*ayahuaska*) e a história de Yube Inu Dua Buse, que trouxe o conhecimento do *nixi pae* para humanidade. Essa história pode ser encontrada com mais detalhes no anexo desta pesquisa, nas entrevistas do pajé Manoel Mateus Dua Buse, no catálogo *Mahku – mirações* (MASP), no texto "O mito do surgimento de *nixi pae",* de Ibã Sales Huni Kuin, no catálogo Uma Shubu Hiwea – livro escola viva do povo *Huni Kuin* do rio Jordão, São Paulo, Itaú Cultural, 2017, entre outros. Em *nixi pae* o espírito da floresta de Ibã Sales no texto "O espírito do cipó".

> Urucum usa tinta, tanto faz folha, madeira, usa tudo. Primeiramente a folha, usa para defumação dentro de casa para espantar mau espírito ou então quando alguém sumiu, dizendo que o espírito levou. Saindo correndo na mata, alguém correu na mata, tem que usar a folha de urucum, queima, já acha rápido. Ou então pra trocar o nome da pessoa tem que tomar banho com folha de urucum. E a madeira de urucum, o galho de urucum seco é o isqueiro *Huni Kuin*. (Testemunho verbal de Txana Ixã à autora, 30 jun. 2022).

A pintura do corpo, com urucum e jenipapo. estão presentes na trajetória de vida do povo *Huni Kuin* desde o nascimento, quando o corpo da criança é pintado de urucum durante os primeiros momentos da vida, assim como as meninas adolescentes são pintadas de urucum durante a primeira menstruação, criando uma afinidade com o sangue em que estavam envolvidos no nascimento e os primeiros sangramentos femininos.[87] Urucum é o sangue, é a vida para o povo *Huni Kuin*, toda aldeia tem próximo às casas um pé de urucum, durante a primeira pintura de urucum nas crianças recém-nascidas, eram realizadas a perfuração das orelhas, sendo as outras perfurações no ritual de passagem da adolescência para a fase adulta, ritual chamado *nixpupima*.

A pintura corporal não se limita ao urucum e ao jenipapo e não só a pele do corpo, usa-se também o *nixpu* para pintar os dentes de preto nos rituais de passagem de nome *nixpupima*. Um importante ritual de iniciação em que são pintados os dentes dos jovens com o *nixpu* para terem dentes saudáveis. As mães ou quem estiver ajudando, batem com os talos nos dentes dos adolescentes, que também comem o *nixpu* ficando com as línguas pintada de negro. Bunkê Inani e Tumê comentam, que a floresta também batiza os animais, pois é comum eles comerem o *nixpu*, relato que cria uma conexão com a história de tempos primordiais e ainda por fazer parte da cultura ameríndia o conhecimento e a aprendizagem advindo da observação atenta à natureza, e no caso específico aos animais.

O *nixpu* sendo usado pelos animais é citado na história da criação do mundo por Nete, quando seu irmão Nawa Paketawã e sua esposa pintavam os dentes dos animais. A citação abaixo retirada de uma história ancestral *Huni Kuin*; quanto às informações de Tumê e Bunkê, referem-se ao mesmo assunto: um retirado das narrativas advindas de tempos antigos e outra da observação de duas representantes em tempos atuais que confirmam os relatos advindos da cosmologia e a relação com os conhecimentos aprendidos dos animais.

> Nawa Paketawã cuidava de enegrecer os dentes dos macacos, enquanto a esposa fazia o mesmo com as tartarugas. “O macaco parauaçu (*dukawã*) comeu tanto *nixpu* que seus dentes ficaram pretos até hoje” (Lagrou, 2007, p. 431).

[87] Uma possível interpretação para o uso da pintura de urucum pode ser o fato de que o urucum neutraliza por imitação o sangue da mãe que cobria a criança na hora do nascimento (Lagrou,1998, p. 92).

O jenipapo e o urucum são usados pelos *Huni Kuin* do início ao final da vida. Nos rituais fúnebres são usados pela viúva e filhos da pessoa falecida para afastar a tristeza e os *yuxin*.

> Os filhos de quem morreu, ou a viúva do finado ou da finada praticam a pintura corporal para esquecer a tristeza e espantar o *yuxin*, que é o espírito do corpo e da mente do morto. Os filhos fazem dois tipos de pintura, além de rasparem a cabeça: pintam de jenipapo o corpo todo, ou só parte deste. A mulher do morto se pintava com jenipapo ou com urucum, por certo período. Eram essas práticas realizadas, vistas e vividas pelos jovens que as perpetuavam (Lima Kaxinawá, 2014, p. 27).

O urucum também era usado antigamente pelos *Inka Nai Bai*, um pajé com muitos poderes, para resgatar a alma do morto, que estava sendo levada pelos *yuxin* dos parentes. O Inka Nai Bai tinha uma função diplomática de mediador. Procurava falar com o chefe dos *yuxin*, argumentando que aquela pessoa precisava ainda estar viva, era muito querida pela comunidade, tinha filhos e família. Inka Nai Bai aparecia todo pintado de urucum e jenipapo, quando o *yuxin* do morto o via assim voltava para o corpo.

O urucum e jenipapo também são usados em diversos rituais. No ritual do *nixi pae* é recomendado a todos os participantes, até os que não beberam a *ayahuasca* (*nixi pae*), inclusive as crianças que estiverem presentes, a fazerem alguma pintura com o urucum, mesmo que seja bem simples. A função dessa recomendação é evitar que os outros participantes tenham alguma visão sobre a outra pessoa. O urucum, como é apresentado por Rita Huni Kuin, oferece uma proteção medicinal em relação aos raios solares, mas é enfatizada a proteção espiritual. Teóricos da área da indumentária apresentam estas duas formas de proteção como um dos fatores primeiros para o uso da veste: a proteção contra os fenômenos naturais, mas eles também enfatizam o poder de proteção espiritual como particularmente significativo para usos primordiais das vestes pela humanidade [88].

> O urucum também, o urucum nos protege das visões ruins e te protege também do sol. Estas visões ruins da ayahuasca. Por exemplo, quando vamos tomar ayahuasca, antigamente quando tomávamos, todo mundo, até as pequenininhas, por mais que não fossem tomar o *nixi pae*, tinham que passar urucum, para se proteger, para as pessoas não terem uma visão sobre você. Não ver uma coisa ruim. Ver alguma coisa em você, tipo eu vi o fulano assim. Porque a ayahuasca abre a visão, no sentido de se proteger da visão de outra pessoa sobre você (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, jan. 2022)

Reforçando o depoimento de Rita Huni Kuin quanto o poder de proteção física e espiritual das pinturas corporais, temos o depoimento do Pajé Manoel Mateus Dua Buse quanto aos poderes medicinais e espirituais do urucum e do jenipapo e ainda sua relação com os adornos da jiboia, já mencionados anteriormente. Ele acentua também o poder do urucum de dar qualidade ao jenipapo, realçando a relação com essas duas forças de tinturas da natureza, e

[88] Ver François Boucher, em *História do vestuário no Ocidente*, e James Laver, em *A roupa e a moda*.

sua aplicação nos corpos do povo *Huni Kuin*. Narra que, durante o *nixi pae*, o rosto deve ser pintado de urucum, provavelmente porque ali na face do outro é onde podemos ter as visões sobre esse outro durante o *nixi pae*.

Figura 23



Fonte: Fotos de Zeh Palma (2022) e da autora (13 mar. 2023).
Nota: Da esquerda para a direita: Shane Abrão, Tuin Uirapurú, Nixiani e Uma. Pintados com jenipapo e urucum após cerimônia de *nixi pae*.

> Da pintura do urucum e do jenipapo, todas as duas fazem parte da medicina espiritual e material... Mostrar as nossas pinturas, como é que é usado para se fardar, para se preparar, que chamamos *Hawe dau tibuya*[89]. *Hawe dau tibuya* quer dizer no sentido do *nawa*, *nawa* tem maquiagem, sei lá, pra se pintar, isso é como que é dos povos originários. E serve também para qualquer tipo de ferida. O jenipapo usa para o batismo, para pintura e para qualquer ferida, na pereba que não quer sarar, pode passar, maravilha, ele é uma medicina mesmo. Agora vem o urucum. O urucum faz parte, também, de nossa pintura corporal para poder dar qualidade do jenipapo. Para poder fantasiar, dar qualidade do jenipapo. Faz parte do *Hawe dau tibuya*. Urucum também faz parte da medicina da cura, qualquer tipo de cura, qualquer tipo de pereba, de ferida, como que uma pomada. A gente também usa ela quando for beber *nixi pae*. É o direito de dar pelo menos um risco em qualquer parte do rosto. Tem que ser no rosto que é para poder dar energia espiritual, energia positiva (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 29 abr. 2023).

Txana Ixã confirma e acrescenta aos depoimentos dos colaboradores acima o uso do urucum na culinária *Huni Kuin* e as rezas que devem acompanhar as pinturas corporais. Seu uso nos rituais de *nixi pae*, além do citado, são também para "ver a família com saúde" e para isso passam urucum na testa, caso não realizem esta pintura pode ter a visão da família sem saúde. Ele frisa a função estética do urucum e a importância não só da tinta na pintura corporal, mas também de suas folhas no preparo de defumação para espantar os maus espíritos da casa e para achar alguém perdido na mata, quando se devem queimar as folhas; para trocar de nome tomam-se banhos com as folhas. O urucum tem várias funções, mas sendo citada por Txana Ixã uma de grande importância para as civilizações no mundo: a utilização e o conhecimento de

[89] *Hawe dau tibuya*: Ornamentada com seus adornos. *Dau* é relacionado a medicina, fantasia, encantamento, farda, roupa bonita. *Dautibuya* relacionada aos cantos no momento das mirações fortes e coloridas durante o ritual de *nixi pae*, é a chamada para colorir as *mirações*, se relaciona com os ornamentos que enfeitam a miração assim como os ornamentos que enfeitam seu corpo. Como fala o pajé, as pinturas corporais fazem parte do *hawe dautibuya*. As pinturas são medicinas e são enfeites, fantasias e fardas.

como produzir e manejar o fogo, que os *Huni Kuin* fazem usando a madeira de urucum[90]. Manoel Mateus Dua Buse faz uma descrição mais detalhada de como deve-se proceder e tratar a madeira do urucum para fazer fogo.

> Do urucum também vem do fogo do povo originário. Como que é isqueiro para fazer fogo. É dessa madeira que se gera fogo. Mas, também, tem que preparar ela. Tem que tirar tábua, tirar um pedaço de madeira. Da mesma madeira do urucum usa uma varinha, bem rolicinha, aí bota para secar. Quando secar, estiver bem sequinha, já é hora, já está no ponto de fazer fogo como um isqueiro. Mas tem que preparar ela, tem que furar ela com esta varinha que você tirou. Furar a tábua. Aí, lá de baixo, primeiro, tem que colocar o algodão para poder a brasa cair em cima do algodão. Aí, após tem umas varetinhas de madeira que é para poder para jogar em cima, para poder crescer o fogo e cair no algodão. Esse material a gente tem que furar à mão, manual mesmo, assim tá, tá, tá. Na hora que arrombar já cai na brasinha, já pode botar a brasinha (Testemunho de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 29 abr. 2023).

Quanto ao fogo, existe uma história da cosmologia *Huni Kuin*, que diz quando e como o fogo foi tomado do sovina *Yuxibu Yawa Xiku Nawa* e de sua mulher e levado para os humanos na geração em que homens e animais se falavam. Nessa época os *Huni Kuin* não tinham como usar o fogo, não tinham como cozinhar e nem acender as fogueiras. *Yuxibu Yawa Xiku Nawa*, não possuía só o fogo, mas também todas as sementes de frutas e legumes. Ele quando cedia algo para os outros seres, fazia com que as sementes não brotassem e as mudas não pudessem crescer, só ele tinha a posse de tudo. Esta história conta como um pequeno herói *txede*[91], que tinha originalmente um grande bico, como alguns contam, do tamanho do bico do tucano, conseguiu pegar o fogo e trazer para os outros seres, mas com isso seu bico foi queimado, diminuindo e contorcendo, conforme trazia o fogo. Seus olhos ficaram com um círculo branco em volta por causa da fumaça. A mulher do *Yuxibu* sovina, para apagar o fogo, bateu os seu *makã* para fazer chuva cair e atrapalhar a curica *txede*, mas seus amigos pássaros se uniram fazendo uma barreira sobre a curica para não deixar a chuva, que a mulher tinha mandado, apagasse o fogo. Os pássaros que ficaram mais próximo do fogo que *txede* carregava ficaram bem pretos, os que estavam mais acima ficaram com suas penas na cor vermelha[92]. O *txere* é a curica, ele é um pequeno pássaro, mas considerado muito importante para cultura *Huni Kuin* por sua coragem e seu feito. Desse pássaro existe um *kene* chamado *txede bedu*[93], que se traduz como olho de curica, atestando o acontecido, sendo que o olho é referente ao círculo branco

---

[90] Isso pega a madeira de urucum, o galho, madeira fino, faz um negócio assim, rodando até sair o fogo. Faz a tinta, pintura pra ser bonito, tem que ser rezado também, hora de batismo, pintura de urucum. Às vezes come esse urucum, mistura na comida. Serve para ferida, passa urucum na ferida. Usa no ritual pra ver a família com saúde, se não for isso você dá de ver a família com problema de saúde. Pra não acontecer isso na hora que toma a medicina tem que passar na testa. É isso (Txana Ixã, 7º depoimento verbal à autora, Rio de Janeiro, 30 jun. 2022).

[91] Txede: curica ou periquito.

[92] Esta parte referente aos pássaros que ajudaram *txede* foi contada por Zezinho Bane, filho do cacique Siã, em ritual no Rio de Janeiro e uma das primeiras que ouvi da cosmologia *Huni Kuin*.

[93] *Txede bedu*: olho de curica, *bedu* = olho, *txede* = curica

desenhado em volta dos olhos da curica, por causa das cinzas provocadas pela fumaça do fogo que ele carregava e teve de suportar durante a fuga. *Kene* muito usado na pintura corporal e nas tecelagens *Huni Kuin*, sendo o primeiro *kene* ensinado a Siriani pela jiboia Siri Ika. Inclusive o *kene txede bedu* (olho de curica) compõe outros *kene* pertencentes aos grafismos *Huni Kuin* como o da pata da onça que é composto de quatro *txede bedu* (olho de curica)[94]. Lagrou (2007, p. 265) comenta que o *kene txede bedu* é comumente desenhado no rosto perto dos olhos e além disso, que o *txede* (a curica ou periquito) pode ser associado ao *yuxin* do olho, porque quando o *yuxin* sai do olho pode assumir a forma desse pássaro. Comenta, ainda, que um humano animal onça ficou com raiva por ser queimado com o fogo trazido por *txede* e com isso jurou nunca comer comida que fosse feita no fogo. Interessante que são os quatro olhos de curica (*txede bedu*) que vão formar a *kene* da pata da onça (*inu tae*)[95]. Manoel Mateus Dua Buse informa em sua entrevista que "o *kene Inu tae txede bedu* são dois espíritos conectados. "*Inu* é onça é um espírito da terra e *tae* o pé" o que toca a terra. "*Txede* é um pássaro que voa alto, então são dois espíritos focalizados nesse *kene*. *Inu tae txede bedu* é mais forte um pouco. Quem usar este *kene* estará protegido com esses dois espíritos. O espírito onça e do pássaro", por serem dois espíritos inter-relacionados. Estes relatos demonstram a conexão das histórias da cosmologia *Huni Kuin* e os vestires e nos fazem entender os sentidos que deles advém.

[94] Esta história da aquisição do fogo também é contada com o título: História do homem muito sovina em *Shenipabu Miyui*: história dos antigos. Org. dos professores indígenas do Acre. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
[95] *Inu tae*: Pata da onça. *Inu* = onça, *tae* = pata

2.3 *Kene*, a linguagem de *Yuxibu*: *Kene* é música, é pensamento, é o caminho dos espíritos[96]

Figura 24

 [97]

Fonte: Foto de Teresa Devulsky
Nota: Imagem do *kene dunu kate* ou *yube kate*, o espinhaço da jiboia.

> *Kene* é um tipo de código escrito, inscrito em corpos e objetos, e segue regras estritas de composição e execução. *Kene* não é corpo nem o *yuxin* a que se refere. É sua "língua", um código composto de índices que aludem a sua presença, à possibilidade de revelação de *yuxin* em forma incorporada. *Kene* contém a possibilidade de formas e seres (Lagrou, 2007, p.126,127)

> Quando você tem essa geometria sagrada no teu corpo chega o espírito rápido, com essa fantasia que você tem o espírito gosta, por isso tem que usar essa fantasia. Quando chega, fica animado com essas fantasias. Como qualquer um de nós faz isso, às vezes com uma pessoa bem fardada ali, fica falando – é bonita, né. Como fosse isso também. Para chamar o espírito, para encantar o espírito tem que usar a geometria deles (Testemunho verbal de Txana Ixã à autora, 30 jun. 2022).

> Então nós do povo Huni Kuin temos sessenta e dois tipos de *kene*, pinturas, diversas formas. Dos sessenta tipos de *kene*, cada um tem um significado, de como é que essa pintura, qual o significado dela, qual, o espírito dela, quem pode usar aquela pintura, tem um significado nela, não é de qualquer jeito... Os *kene*, o aprendizado é como a gente ficar alfabetizado no conhecimento do homem branco. Como aprender a, e i,o,u. (Manoel Mateus Dua Buse, testemunho para Devulsky, 17/04/2023).

Os *kene,* que conhecemos como grafismos, geometrias é uma das importantes expressões da cultura *Huni Kuin*. Grafismos que são a identidade dos povos originários e através desses grafismos reconhecemos a qual povo eles pertencem. Os *kene Huni Kuin* estão intimamente ligados à cosmologia do povo e as artes produzidas. Encontram-se sobre os corpos, nas suas tecelagens, cestarias, cerâmicas, armas, bancos ritualísticos, e diversos utensílios. É uma das formas de entender a perspectiva desse povo. As histórias ancestrais, as letras das

[96] "*Kene* já vem dos muito antigos é o caminho dos espíritos. Esses são verdadeiros. *Kene* são verdadeiros" (Testemunho verbal de Ibã Sales à autora, Jordão, set. 2022).
[97] Imagem do *kene* dunu kate, o espinhaço da jiboia, telagem Huni Kuin feita em linha industrial. Observa-se que este *kene* da jiboia é formado por vários txede bedu (olho de curica). Fragmento de uma faixa de cabeça feita por Clemilda Pateani Kaxinawá. Set. 2022. Foto Devulsky.

rezas, tem constante menção ao surgimento e a significância deles na cultura e na formação dos *Huni Kuin*. Estão ligados à espiritualidade, à compreensão do mundo, à estética, à arte, à filosofia, à medicina. Para perceber a sua significância e sentidos é necessário caminhar passo a passo nas trilhas desse conhecimento. Trilha que a mulher *Huni Kuin* percorre para aprender esta sabedoria, e deve passar por vários rituais, pactos, comprometimentos, dietas, banhos medicinais, conhecer e cantar as melodias e poesias das rezas para que as forças dos espíritos dos *kene* se apresentem, abram as portas e facilitem o conhecimento. O *kene* é o próprio espírito, é "presentificação*"* de *Yuxibu* nos grafismos, é o mapa e a força que permite que se navegue em vários mundos visíveis e invisíveis e possa retornar.

Os *kene*, segundo a cosmologia *Huni Kuin,* foram ensinados a uma mulher *Huni Kuin* chamada Siriani pela jiboia Bari Siri Ika, assim como a mulher jiboia que levou o herói Dua Buse para o fundo das águas de onde ele retornou com o conhecimento do *nixi pae*, (*ayahuasca*) seu preparo, rituais e rezas. O *nixi pae* o verdadeiro professor e pajé para os *Huni Kuin*. Essas duas fontes foram trazidas pela jiboia[98], o grande espírito *Yuxibu*, o receptáculo desses saberes, da memória da humanidade, dos mistérios da existência. Dois conhecimentos equivalentes e importantes oferecidos à mulher e ao homem. *Yube*, um dos nomes da jiboia, é usado para nomear os diversos *Yuxibu*, o que tem a capacidade de se transformar e tudo à sua volta. É também a manifestação do pajé primordial também chamado Ika Nai Bai, é a serpente cósmica, o mestre do mundo das águas, vivendo nos mundos aquáticos, na terra e na copa das árvores. Tem o poder de trocar de pele, ouvindo corretamente as palavras *shuku shukuwe*. O antropólogo Jeremy Narby[99], 2018, dedicou anos de pesquisa a serpente cósmica, e direciona sua reflexão às serpentes que são apresentadas em várias culturas, sendo o corpo onde estão guardados todos os conhecimentos da humanidade, da vida, do cosmo e compara ao DNA, a serpente que contém o código da vida. Para os *Huni Kuin,* todo conhecimento vem da natureza e a esta natureza eles sempre se remetem. A natureza, cada pequena parte dela e ainda todos os seres animais, vegetais, minerais e espirituais, têm seu povo, seu conhecimento, sua sabedoria, sociedade, cultura, e daí advêm toda sua potência e a agência dos seres.

No princípio, os *kene* tiveram o corpo como primeiro suporte. Corpo que inicialmente era pintado sem desenhos, com substâncias retiradas da natureza, depois desenhados com grafismos, evoluindo para objetos, cestaria e tecelagens. O *kene* na elaboração da pintura corporal e das tecelagens podemos encontrar narrados nas diversas histórias sobre o surgimento

[98] Jiboia: a jiboia é chamada em *hãtxa Kuin* de *dunu* e *Yube* como seres espirituais.
[99] Narby, Jeremy. *A serpente cósmica, o DNA e a origem do saber*, Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

desses conhecimentos referentes às pinturas corporais, aos desenhos dos *kene* sobre o corpo e as tecelagens sem e com *kene*.

As três declarações apresentadas na abertura nos falam o que são os *kene* e quais são suas funções ou agências. Lagrou apresenta o *kene* como um código escrito sobre corpos e objetos que possuem regras de composição e ainda como a língua de *yuxibu*. Ixã nos afirma que, ao apresentarmos as geometrias no corpo, os espíritos gostam e chegam rapidamente. É como se os *kene* convidassem os espíritos ou apresentassem um grau de afinidade com os *Yuxibu*. Pajé Agostinho, em depoimento para Lagrou (2007), diz que as malhas de *Yube*, durante o ritual de *nixi pae*, se transformam em várias coisas, várias cobras, plantas, cipós, sua ciência. Que todas as malhas (desenhos da pele) podem se transformar em *miração*[100] e ainda que o *kene* é *Yube* se apresentando. Logo o *kene* é o próprio *Yube*, a própria sabedoria. Tumê, em conversa durante ritual de *nixi pae* em Itaipava, comenta que o *kene* da barriga da jiboia foi passado para Siriani durante o momento da relação amorosa entre Siriani e a jiboia, quando os seus corpos estavam juntos de frente e o marido enciumado mata a jiboia e Siriani. Talvez por isso as vestes da jiboia são vistas durante a *miração*. A experiência estética e plástica *Huni Kuin* está intimamente ligada com as visões e as experiências visuais vividas nos rituais de *nixi pae*. "Durante os primeiros momentos do ritual quando a força chega são vistos desenhos geométricos coloridos, por vezes, composto de pontilhismos luminosos chamados *hawen kene,* que são os desenhos de *yube*, depois outras visões vão se apresentando." (Lagrou, 2007, p. 111). Esses grafismos são vistos tanto de olhos fechados quando surgem em um campo mental, ou de olhos abertos sobre tudo que vemos, como a visão do invisível sobre o visível ou tornando visível o invisível. Alguns colaboradores dessa pesquisa comparam essas *mirações* como os ornamentos de *Yuxibu* e até a fantasia e as fardas.

> A sensibilidade para existência do desenho na natureza se liga à alta valorização do sistema complexo de desenho que caracteriza sua própria produção artística na pintura e na tecelagem. Esta ênfase do desenho é tão marcada que foi escolhido como elemento crítico na sua auto imagem. Em comparação com seus vizinhos, que não usam um estilo de desenho com elaborados padrões (como os Culinas e os Ashaninkas, ou que usam motivos como labirintos como os Yaminawas) os Kaxinawá se distinguem como povo do desenho (Lagrou, 2007, p. 109).

Realmente, os *Huni Kuin* têm um elaborado trabalho de grafismos, com a preservação de vários *kene,* principalmente nas tecelagens, que supera muito alguns povos amazônicos. Apesar das perseguições sofridas pelos colonizadores e patrões, a imposição religiosa e o apagamento cultural, os Huni *Kuin* conseguiram manter preservada parte significativa de sua cultura ancestral representada por seus *kene*.

[100] Miração: visões que ocorrem durante os rituais de *nixi pae* (*ayahuasca*).

Outra colaboradora de Lagrou (1998), de nome Maria, ao ser perguntada sobre o significado do *kene* responde que "o desenho é a língua dos espíritos (*kene yuxinin hantxaki*)" (Lagrou, 1998, p.166). E ainda o depoimento de Manoel Mateus Dua Buse ressalta a importância da compreensão do significado de cada desenho, "qual o espírito do *kene*, saber quem pode usar" e o aprendizado do *kene* como uma linguagem, percebendo a construção de cada desenho como um conjunto de *kene* ou grafismos que somam forças e significados na sua composição. Nesses casos o que transparece é uma forte ligação dos *kene* com os espíritos, com *Yube*, *Yuxibu* e ainda *kene* como linguagem de *Yuxibu*, como um código com significados possuindo regras de composição e de uso.

Percorrendo as diversas histórias, durante as gerações *Huni Kuin*, desde os primórdios dos *kene* temos: a artista Keneani, a jiboia que foi pintada por Keneani, o herói Dua Buse que adquiriu os conhecimentos e seu corpo se transformou no próprio cipó, no *nixi pae*, chegando a Siriani que recebe os ensinamentos dos *kene* de Bari Siri Ika. O mesmo *kene* que segundo Agostinho é *Yube*, como uma grande teia entrelaçando os conhecimentos do *nixi* pae e as atribuições do pajé e os conhecimentos dos *kene* e as atribuições das mulheres e tecelãs. É como essas funções e forças em qualidade e importância se mesclassem e completassem. Lagrou aponta para o paralelo entre a importância das atribuições dos pajés e das tecelãs *Huni Kuin*, realçando a importância do papel da tecelã.

A história que pode ser um outro elemento nessa teia cósmica é a ocorrida durante o dilúvio no final da segunda geração, onde toda humanidade desapareceu ou se transformou em animais. Dilúvio que antecedeu o aparecimento da terceira humanidade originada por Nete, a mulher sobrevivente desse evento, que vai gerar as primeiras novas pessoas da nossa humanidade atual. O que causa interesse é a história do casal que durante esse dilúvio estava em sua rede *keneya* fazendo amor e caem nas grandes águas e se tornam a sucuri, a união do masculino e feminino na mesma pele feita da rede *keneya*.[101] A sucuri era humana, possuía humanidade, e como todos os outros seres humanos primordiais, durante o dilúvio desapareceram ou se transformaram em animais. O que chama atenção para o olhar da questão são os *kene* presentes na rede pele dos amantes que se transforma em corpo da sucuri/jiboia unindo o masculino e feminino em um só corpo nas águas, os *kene* que já estavam na pele de Keneani quando pintou os animais. Resumindo, quando Keneani pintou a jiboia, ele já estava em seu corpo, assim como na rede do casal que virou a sucuri antes da última geração e no

[101] Essa história sobre o dilúvio e o casal que se amava na rede com *kene* e se transforma na sucuri está em Lagrou (2007, p. 74).

corpo da mulher jiboia que encantou Dua Buse. Os *kene* sempre estiveram no cosmo, no universo. Os *kene* estiveram presente na criação do mundo quando Exe Ika Nai Bei, Epa Kutxipa[102] desceu à Terra com seus enfeites, a geometria sagrada da natureza. São os desenhos de *Yuxibu* relatados nas narrativas do dilúvio, após o qual Nete, a mulher sobrevivente, dá à luz a nova humanidade e ainda os *kene* apresentados pela jiboia à mulher Siriani. O *kene*, a geometria sagrada está presente na natureza, no mundo, no cosmos, no universo desde o princípio de tudo. São os desenhos de *Yuxibu*, relatados nas histórias, que em determinado momento foram apresentados aos *Huni Kuin* pela jiboia.

A história do casal em sua rede que virou jiboia remete também a versão contada por Tumê sobre a aprendizagem dos *kene* por Siriani durante o ato de amor com a jiboia, jiboia por vezes masculina ou feminina, nas várias versões. jiboia já tendo ensinado os *kene dunu yura* (desenho do corpo da jiboia), *dunu kate* (espinhaço da jiboia), da lateral da jiboia, *dunu hina* (do rabo da jiboia) e da *dunu bushka* (da cabeça da jiboia), estava ensinando os *kene* da barriga da jiboia enquanto seus corpos estavam juntos em um ato de amor.

Lagrou (2007) relata a história de Muka Bakambu, uma anciã, que aprendeu os *kene* e os *pakadin* (rezas) com Yube Dunuan Ainbu, uma jiboia fêmea, que ensinava os desenhos de jenipapo, os desenhos da tecelagem, da cestaria e da cerâmica enquanto cantava os *pakadin*, como é feito até hoje. Após Muka ter aprendido, Yube Ainbu retorna ao rio de onde veio. Quando Muka sentiu que estava perto da morte e por não ter filha ou outra mulher para ensinar, o que tinha aprendido com Yube Dunuam Ainbu[103], transmite os desenhos e o *pakadin* para seu único filho, um rapaz de nome Napu, que é muito parecido com uma mulher. Após a morte da mãe, Napu vai procurar seus parentes distantes. Quando ele chega à aldeia, as mulheres ficam encantadas com os desenhos que tinha no corpo e nas vestes, e ele passa a ensinar o que sabia.

O que difere nessa história é que os *kene* foram transmitidos a um homem, Napu, pela mãe e não pela jiboia, mas que também vai ter um fim trágico, como nas outras versões em que o *kene* é recebido por uma mulher e termina com a morte da jiboia e da mulher chamada de Siriani, causada pelo marido ciumento. Outra questão é que, nesse caso, Muka é uma mulher velha, como é mencionado nas outras versões Siriani é uma jovem mulher e a relação da aprendizagem do conhecimento do *kene* insinua uma cópula entre a jiboia e a mulher. Umas narrativas colocam que o marido estava enganado e em poucas, como a versão contada por Tumê, é assumida claramente a relação amorosa entre Siriani e a jiboia, quando relata que

---

[102] *Exe Ika Nai Bai* - *Exe Ika* é a jiboia que vive na copa da samaúma e *Epa Kutxipa* - O criador de tudo, O *Yuxibu* primordial, o primeiro pajé. *Ika Nai Bai* é o primeiro pajé.

[103] *Yube Dunuam Ainbu* - o espírito da mulher jiboia.

estavam com os corpos colados durante a passagem do conhecimento do desenho da barriga da jiboia. Os *kene* e a sabedoria que advém deles é muito cobiçada, admirada e respeitada pelas mulheres e homens do povo *Huni Kuin*, e todos almejam seu conhecimento.

Interessante que esta história contada por Teresa Kaxinawá a Lagrou remete a história relatada por Ibã Sales, que Judite também veio a mencionar na ocasião de nosso encontro, em sua casa no Bairro da Praia, em Tarauacá. A história aborda a participação ativa de homens no conhecimento do *kene*.

Em Tarauacá, Ibatsai, Judite da Silva Freitas já havia comentado a respeito da polêmica origem dos *kene*, reproduzindo o momento em que tomou conhecimento desta história através de Ibã Sales, em encontro realizado na Praia do Carapanã, quando estava presente também o Professor Doutor em Linguística, Joaquim Maná Huni Kuin. A questão era quem trouxe o *kene* para a cultura *Huni Kuin*? A história da velha aranha que trouxe a sabedoria do fiar e da jiboia que trouxe o conhecimento da pintura e da tecelagem com *kene* já tinham sido bem divulgadas, mas causou surpresa a nova versão comentada por Ibã Sales Huni Kuin esclarecendo que a sabedoria do *kene*, pintado no corpo, foi trazido pelo homem e a sabedoria dos *kene* da tecelagem foi dado pela jiboia a Siriani. Essas novas versões causam um impacto maior na questão de transmissão do conhecimento e no domínio de atividade. O conhecimento corrente apresenta que à mulher *Huni Kuin* foram transmitidos esses conhecimentos e fazem parte do domínio feminino as atividades relativas à pintura corporal e a tecelagem com *kene*. O que não muda muito na história do herói Nabu Aibu que aprendeu os desenhos com sua mãe, que por sua vez aprendeu com a jiboia. Na versão apresentada por Ibã, tem algumas particularidades que não ficaram esclarecidas quanto aos detentores do conhecimento e a origem dos ensinamentos. Relato de Ibã Sales Huni Kuin, transcrito abaixo, onde conta essa história: *Kene* do corpo é do homem da tecelagem é da mulher.

> Foi em noventa (1990), eu tenho uma tia, minha madrasta ..., é lá do Purus (do Curanja), tia Helena, Helena Buni. E um dia eu comecei perguntando sobre o *kene*. Ela ria... meu filho, *kene* é do homem… E eu levei muito susto com essa pesquisa. Verdade? Verdade. Me conta a história, eu peguei e comecei a escrever... Me conta para eu não esquecer. Aí minha tia Helena Buni, no ano noventa (1990), falou para mim do corpo, da pintura do jenipapo é do corpo do homem (Ibã Sales Huni Kuin, testemunho à autora, 21 set. 2022).

Judite Ibatsai, durante a entrevista, me perguntou se já havia ouvido falar sobre a pintura do *kene* de jenipapo ser de domínio dos homens e o que achava disso. Era a primeira vez que eu estava ouvindo algo sobre esta versão. Ela completa que tinha ouvido esse relato de Ibã Sales, em uma reunião que estava também presente o Doutor em Linguística Joaquim Maná Kaxinawá, durante a reunião do Anuênio do Governo na Aldeia Praia do Carapanã. Quando fui

para o Jordão, alguns dias depois de entrevistar Judite Ibatsai, ouvi essa história diretamente de Ibã Sales. Durante seu depoimento, reproduziu a fala de Joaquim Maná para Ibatsai, confirmando a história contada anteriormente por Judite Ibatsai sobre o comentário de Joaquim Maná a respeito da história trazida pelo próprio Ibã Sales.

> Ah, você nunca ouviu, então é porque nunca perguntou para a velha Helena; essa é da velha Helena! Da velha Helena, dona do *kene*, dona da tecelagem. Aí o Joaquim Maná completa: Judite é melhor, melhor ficar escutando seu tio falar, Ibã é sério (Ibã Sales Huni Kuin, testemunho à autora, 21 set. 2022).

História em que os homens assumem o protagonismo na recepção e no desenho do *kene* são menos mencionadas entre os *Huni Kuin.* Temos a narrativa contada por Teresa do Purus a Els Lagrou, onde uma velha senhora de nome Muka, tendo recebido o *kene*, em uma transmissão em linha matriarcal da jiboia e sem condições de manter os ensinamentos, que podiam se perder, resolve passar para seu único filho chamado Napu Ainbu, e assim o *kene* poder chegar às outras mulheres *Huni Kuin*. Apesar desse conhecimento ser ensinado a um homem, seu filho, e esse rapaz se incumbir da transmissão dos ensinamentos, esse conhecimento veio por uma mulher, a mãe de Napu Ainbu. A história contada por Ibã Sales, transmitida por sua tia madrasta, curiosamente também do Purus, relata sobre a aparição de um belo homem pintado chegando na aldeia por ocasião da festa do *katxanawa*, mas não foi informado de quem esse rapaz aprendeu o *kene*. Pode ser que essa história apresente alguma ligação ou até mesmo uma continuidade da história contada por Teresa Kaxinawá para Lagrou (2007, p. 193-194). Abaixo, a história contada por Ibã Sales:

> Quando faziam essa festa do k*atxanawa*, chegou um jovem pintado. Todas as mulheres se apaixonaram por essa pintura, mas ele sumia, não ficava amanhecendo o dia. Onde vinha esse jovem bonito demais? E sumia, nós não sabíamos de onde é que ele vinha. Não vinha todo dia também, não. Tempo em tempo aparecendo. Aparecia, participava da festa e ia embora. Um dia as mulheres combinaram:
> - Uma dorme, outra acorda, outra dorme, segura ele pra não deixar mais ele ir embora, vamos dançar até amanhecer o dia.
> E combinado ele chegou; pintado todo no corpo de jenipapo, aí as *Huni Kuin* segurando esse rapaz. Uma dormia, voltando a outra, segurando ele, dançando junto com ele, segurando junto com ele na cintura, não deixavam ele não. Quando amanhecendo dia, sempre fugia (Ibã Sales Huni Kuin, testemunho à autora, 21 set. 2022).

Um dia uma das mulheres conseguiu seguir o rapaz até a casa onde morava e ficou encantada com o que viu, a casa era toda colorida, cada coisa que ali estava era desenhada com *kene*. Ela ficou por um tempo morando com esse rapaz, quando o *Huni Kuin* saía para caçar e pescar ela fazia as pinturas que havia aprendido com ele. Segundo o professor Ibã com o passar do tempo a mulher foi fazendo as pinturas e os homens deixaram de fazer e acabaram esquecendo. Estas duas narrativas demonstram a importância dada pelos *Huni Kuin* a sabedoria advinda dos grafismos e reflete a cobiça dos homens pela posse do conhecimento do *kene* e o

desejo de serem eles, e não as mulheres, os agraciados pelo recebimento dessa sabedoria. Lagrou (2007, p. 195) aponta o desejo e a cobiça do homem pelo *kene* como intimamente ligado ao desejo dos homens pelas mulheres. "A jiboia deu o desenho somente às mulheres, mas os homens desejam muito ter o desenho. O desejo do homem pelo desenho está intimamente ligado ao seu desejo pela mulher".

Será que esse desejo é o que leva os homens a reivindicarem essa atribuição feminina ou também a importância desse conhecimento que foi transmitido à mulher? A mulher e sua forte ligação com *Yube*, responsável pelos ciclos férteis femininos, unida à sua capacidade de gerar em seu ventre uma nova vida, foram os atributos que deram às mulheres essa capacidade e o poder de ser a detentora dos conhecimentos do *kene*? Els Lagrou (2007, p.195) comenta, ao analisar a história de Nabu Ainbu, que "a transgressão do mito que provocou a morte do herói está na transmissão de um conhecimento fundamentalmente feminino a um homem... que foi incapaz de parir um filho".

Bunkê contou a história da jiboia Bari Siri Ika que ensinou a tecelagem com *kene* para Siriani, sendo que foi o marido de Siriani o primeiro a ver a jiboia e contou para sua esposa, mas foi para a mulher Siriani que a jiboia ensinou os *kene*. Foi Siriani que pegou a jiboia, levou para casa e aprendeu os *kene* durante o sonho, com a jiboia. Cada narrador tem sua versão, com uma estrutura básica e variações nos detalhes, sendo essa história especial quanto ao número de formas de ser apresentada.

Para o professor Ibã Sales Huni Kuin, *kene* é pensamento, *kene* é música. Entre os Shipibo, povo do grupo linguístico Pano que tem grafismos importantes, mas com uma representação diferente dos *kene Huni Kuin*, esses desenhos são verdadeiras pautas musicais. As mulheres Shipibo bordam os desenhos que são cantados pelos homens, que cantam os desenhos bordados pelas mulheres, recebidos e aprendidos ancestralmente nos trabalhos e nas *mirações* advindas da jiboia. As músicas geram os pensamentos que geram os *kene* que voltam a ser pensamentos e músicas, em um ciclo constante.

Figura 25



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Tecelagem *Huni Kuin* dunu *kene* (*kene* da jiboia) feita por mulheres tecelãs, em fio de linha industrial nas cores verde e preta. Pano Shipibo, bordados em linha pelas mulheres com os desenhos dos Ícaros. Foto da autora.

Figura 26



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Tecido *Shipibo* bordado com a pauta musical dos Ícaros. Figura 50: tecelagem *Huni Kuin* com o *tau pei kene*

O pajé Manoel Vandique Dua Buse, já com seus noventa anos completos, apresenta a narração da transmissão do ensinamento da jiboia à mulher *Huni Kuin* referente a pintura corporal com *kene*. De acordo com a versão do pajé, nesta época, os *Huni Kuin* não sabiam pintar com as geometrias, pintavam os corpos com manchas ou todo de jenipapo ou urucum. Siriani, esposa de Punku Dua, que estava procurando palha para fazer vassouras encontra com um casal de jiboias, em uma toca no oco de uma árvore, que vão pintar todo seu corpo com *kene*. E assim diariamente Siriani passa a visitar as jiboias no oco da árvore e aprender os *kene*. Nesta história contada por Dua Buse tem como particularidade o encontro de Siriani com uma jiboia macho e uma jiboia fêmea que vão ensiná-la os mistérios do *kene*. Duas jiboias, como o casal de amantes, que caíram nas águas no último dilúvio com sua rede *keneya* e se tornaram a grande sucuri, a jiboia mítica *Huni Kuin*. Esta jiboia ancestral é a grande mestra que vai trazer sabedoria da geometria dos *kene*, que eles lutaram para preservar e hoje pesquisam para recuperar os que estão perdidos. Este processo de recuperação, vai da pesquisa junto às várias tecelãs *Huni Kuin,* coletando os saberes que cada uma guarda, assim como a forma tradicional relatada nos contos, quando após a morte de Siriani e da jiboia pelo marido ciumento, as mulheres passaram a receber os *kene Kuin* (*kene* do povo *Huni Kuin*) durante os sonhos. [104]

O cacique Nixiwaka Biraci Brasil, do povo *Yawanawa* também da família linguística Pano como os *Huni Kuin*, contou que os *kene* que os *Yawanawa* pintam e tecem hoje foram recebidos durante os rituais de ayahuasca e nos processos de dieta que as duas pajés mulheres Hushahu e Putani passaram durante a formação para majé, sob a orientação e supervisão do pajé Tata, ancião muito respeitado entre o povo. Os Yawanawa, durante o processo de invasão e colonização perderam muito de sua cultura e para a aprendizagem e recuperação da geometria sagrada utilizaram os métodos tradicionais experienciados nos rituais de *uni* (*nixi pae)*, na

[104] O texto de Manoel Vandique Dua Buse dado em entrevista para esta tese está na íntegra no anexo desse capítulo.

vigília onírica e na observação da natureza, como os relatados no final da narrativa de Dua Buse, que foram vivenciados pelas mulheres em épocas ancestrais.

A esposa do pajé Manoel Vandique Dua Buse, é uma hábil tecelã e tem conhecimento de vinte seis tecelagens com *kene* as quais ele citou algumas, que lembrou, durante as entrevistas, que são as seguintes: espinhaço da jiboia (*kene dunu hura*), cabeça da jiboia (*kene dunu bushka)*, olho da jiboia (*kene dunu beru ou kene dunu bedu*)[105], asa de borboleta, borboleta, popa de sapo, desenho do rabo de macaco, rabo de jacaré (*kene kape hina*), casca de ingá, braço de macaco, espinho do espera-aí (*kene mae musha*), desenho da sumaúma.

Segundo Rita Huni Kuin os *kene* mais usados pelo clã Inu/Inani são *txere beru*[106](olho de curica) e o da *inu tae* (o da pata da onça). Os Dua/Banu fazem a pintura do *muka tanké* da jiboia e o *nawa kene*. "A jiboia para nós é um ser, um animal muito sagrado, nós estamos com o *kene* dela nos protegendo".

Figura 27



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Imagem da esquerda: *Texere bedu kene* formado de um losango com um ponto no meio, representando o olho da curica com um círculo de fuligem produzido pelo fogo que vinha trazendo em seu bico. Imagem da direita: *Inu Tae kene* formado por quatro *txede bedu* dentro de um losango porque a onça foi queimada com as brasas do fogo que a curica trazia em seu bico durante a fuga

Tumê diz que os *kene* são muito antigos e já existiam no tempo das malocas, porque, conforme a história *Huni Kuin*, eles foram ensinados pela jiboia Bari Siri Ika à mulher *Huni Kuin* chamada Siriani. Conhecem, hoje, graças às pesquisas realizadas por professores *Huni Kuin* como Joaquim Maná, mais de sessenta tipos de *kene*, sendo que antes do contato existiam muito mais, segundo o professor Ibã Sales Huni Kuin. Tumê diz que sabe muitos *kene* e cita alguns, inclusive os *kene* compostos com mais de um *kene*.

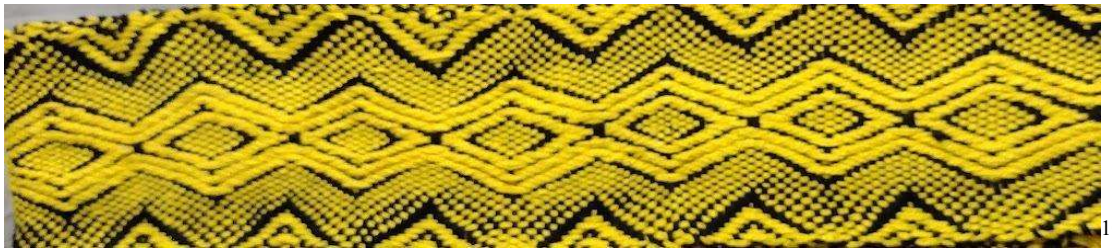
[105] *Runu beru kene* em vez de *dunu bedu kene* - é a grafia atualmente estipulada pelas oficinas de políticas indígenas ligadas ao idioma hãtxa Kuin.
[106] A grafia pode ser *txere beru* ou *txede bedu*.

Figura 28



Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Kene kuin*, detalhe de cachecol em linha. *Txede bedu kene e Inu tae kene* composto de quatro *txere bedu,* confeccionado em tecelagem em algodão.

Figura 29



Fonte: Foto da autora.

Figura 30







Fonte: Fotos da autora.

---

[107] Detalhe de tecelagem de cachecol, tecelã Pãteani Clemilda Kaxinawá, 2022, acervo particular. Foto Devulsky.
[108] *Mae musha kene* = espinho do espera-aí ou espinho da terra. Detalhe de pulseira de miçanga, trabalho de Mawate, Josiane Sales. Acervo particular, 2022. Foto Devulsky, 2023.
[109] *Sepi Merusuá (merasua) kene.* Detalhe de bolsa de tecelagem. Tecelã Tumê Marlir Lopes da Silva Kaxinawá, 2021, acervo particular. Foto Devulsky, 2023.
[110] *Mae musha e kape hina kene* = espinho do espera-aí e rabo de jacaré. Detalhe de bolsa de tecelagem, tecelã Maspã Zeli Maia Huni Kuin, 2010. Acervo particular. Foto Devulsky, 2023.

Figura 31

 [111]

Fonte: Fotos da autora.

Figura 32



Fonte: Fotos da autora.

Figura 33

 [112]
 [113]
 [114]

Fonte: Fotos da autora.

Figura 34

 [115]

Fonte: Fotos da autora.

---

[111] *Sepi Shenã Shaka Ketama* ou *Mae Musha kene*. Detalhe de tecelagem de bolsa, acervo particular. Foto Devulsky, 2023.

[112] *Mae musha kape hina kene*: *Mae musha* = Espinho do espera-aí ou espinho da terra e *Kape hina* = rabo do jacaré. Detalhe de pulseira de miçangas feita por Mawate, Josiane Sales, 2022. Acervo particular. Foto Devulsky.

[113] *Kape hina sepi kene: Kape hina* = rabo de jacaré, *sepi* = fio. Detalhe de tecelagem em linha.

[114] *Kape hina kene* = rabo de jacaré. Detalhe de pulseira de miçangas. Acervo particular. Foto Devulsky.

[115] *Tau pei kene* = paxubão. Detalhe de tiara feita em tecelagem pela tecelã Pãteani, Clemilda Kaxinawá, 2022. Acervo particular. Foto Devulsky.

Figura 35

 [116]

Fonte: Fotos da autora.

Figura 36



Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Yube kate, Txede bedu, inu tae kene* – nesta tecelagem encontram-se os três *kene* construindo a padronagem da peça. Detalhe de tecelagem em linha realizada pela tecelã Maspã, Zeli Maia Huni Kuin, 2022.

Figura 37



Fonte: Foto obtida na internet.
Nota: *Dunu – Yube* – A jiboia.

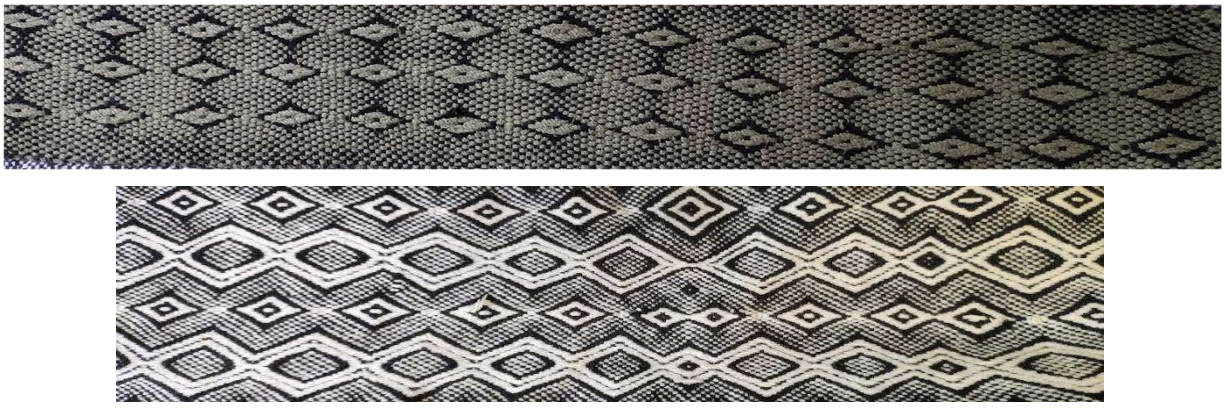
[116] *Tau pei kene* : Detalhe de bolsa tecida em algodão nativo doada por Rita Huni Kuin, 2017. Acervo particular. Foto Devulsky

Figura 38



Fonte: Fotos obtidas na internet.
Nota: *Dunu – Yube –* A jiboia.

Figura 39



Fonte: Fotos da autora.

Nota: Yube kate *kene* – A jiboia. Detalhe de cachecol e *sãputari* em algodão nativo.

Figura 40



Fonte: Fotos da autora.

---

[117] *Yube kate texere beru* : detalhe de tecelagem onde a composição dos motivos é formada pelo *kene* da jiboia e do olho da curica. 2022. Foto Devulsky

[118] *Yube buska, yube kate, txede bedu*.Detalhe de cachecol feito de tecelagem em linha que a padronagem é composta pelos *kene* da cabeça e coluna da jiboia e do olho da curica. Acervo particular. Foto Devulsky.

[119] *Yube buska, yube kate, txede bedu kene.*Detalhe de bolsa de tecelagem em linha que a padronagem é composta pelos *kene* da cabeça e coluna da jiboia e do olho da curica. Acervo particular. Foto Devulsky.

Figura 41



Fonte: Fotos da autora.

Figura 42



Fonte: Fotos da autora.

Figura 43



Fonte: Fotos da autora.

---

[120] *Yube kate kene*; Detalhe de sobre veste estilo *manteau* em tecelagem em linha; criação Pãteani Clemilda Kaxinawá. 2022. Acervo particular. Foto Devulsky.

[121] *Yube kate, txede bedu kene*: Detalhe de bolsa e cachecol com os *kene Yube kate txede bedu*, a bolsa tecido em linha por Pãteani e o cachecol tecido em barbante por Maxi Banu Bake. Acervo particular. Foto Devulsky

[122] Yube Kate txede bedu kene: três versões de tecelagem com o *kene* da coluna da jiboia e do *kene* do olho de curica. Terceira imagem detalhe de colete: tecelã Tximá esposa de Isarewe. Acervo particular. Foto Devulsky

[123] Yube Kate txede bedu:. três versões de tecelagem com o *kene* da coluna da jiboia e do *kene* do olho de curica. Nota-se que a composição dessas três geometrias diferem dos padrões das imagens a cima , mas mantém uma estrutura comum. Imagem em amarelo detalhe de bolsa e a da direita detalhe de cachecol da tecelã Pãteani. Acervo particular. Foto Devulsky.

Figura 44

 [124]

Fonte: Fotos da autora.

Figura 45

 [125]

Fonte: Fotos da autora.

Figura 46

 [126]

Fonte: Fotos da autora.

Os *kene* podem ser usados sozinhos ou conjugados a outros *kene*. Temos na citação de Tumê o olho de curica (*txede bedu*), o *mae musha* (espinho do espera-aí), o *shapu bedu* (olho da semente de algodão), o *kape hina* (rabo de jacaré), *shapu bushe* (*kene* do algodão),*isu meken* (braço de macaco) exemplos de *kene* que isolados já possuem uma ideia. No entanto é muito frequente que esses *kene* e outros se apresentarem desenhados e tecidos, junto com outros *kene*, como o sepi, espírito do fio, um caminho ou uma fina faixa apresentada acompanhando outros desenhos. E ainda os outros exemplos citados por Tumê: *txede bedu shapu bedu* (olho de curica

[124] Yube *kene* nas duas primeiras imagens referente a mesma pulseira em miçanga, criação de Rosinha Yeke. *Yube hina kene* = *kene* do rabo da jiboia. Pulseira de miçanga criada por Bunkê. Observa-se nas duas criações uma atualização no desenho dos *kene* e uma assinatura criativa das artistas. Acervo particular. Foto Devulsky

[125] *Yube Kate kene*: Detalhe de peitoral de miçanga. Observa-se que a atualização ou estilização dos *kene* também ocorre nesta peça. Acervo particular. Foto Devulsky

[126] *Yube kene*: *Kene* da jiboia. Detalhe de cachecol tecido em linha , tecelã Bimi esposa de Ika Muru da terra indígena do Caucho, comunidade Txana Ury. Acervo particular. Foto Devulsky.

com olho de algodão), *yube kate txede bedu*[127] (espinhaço ou coluna da jiboia com olho de curica), *tube natu tarde bedu* (barriga da jiboia com olho de curica), *shena shaka*[128] com *txede bedu* (pele de lagarta com olho de curica) e outros. Sendo que Manoel Mateus Dua Buse chama atenção para o *kene* formado por outros *kene*, o caso do *kene Inu tae* (pata da onça) construído de quatro *txede bedu* fazendo um único *kene* o da pata da onça (*inu tae*) englobando essas duas forças. Segundo algumas colaboradoras, o txede *bedu* foi o primeiro *kene* ensinado a Siriani, seguido do *Dunu kene* ou *yube kene*, os *kene* da jiboia.

E assim, analisando cada *kene*, seguindo essa instrução, vamos percebendo a conjugação dessa escrita ou desenho do *kene* com as narrativas cosmogônicas. Interessante que tanto a curica como a onça estiveram nos relatos da aquisição do fogo, fato importante no percurso da humanidade, revelando uma conexão das histórias com o *kene* e demonstrando uma força conjunta na manutenção da memória ancestral. A curica que, em um ato heroico, roubou o fogo para trazê-lo para todos os seres, e a onça que foi atingida pelas fagulhas do fogo quando a curica o estava transportando. Vemos os dois unidos em um só *kene*. Analisando outros exemplos dessas conjunções é como se estivéssemos percorrendo o caminho de uma escrita com códigos, ideias, significados com regras de composição e ainda, agência de proteção quando são observados o *kene inu tae* a pata da onça através da análise do pajé. Olho de curica pertence ao pequeno pássaro heroico, ligado à humildade e ao heroísmo e ao mesmo tempo ao céu devido a seu voo. O *kene inu tae* traduzido como pata da onça, um animal grande e forte ligado à terra por sua pata. Segundo o pajé quem o usar o *inu tae* está protegido por esses dois espíritos, o espírito da onça e do pássaro, pelo céu e a terra. Manoel Mateus Dua Buse menciona o protocolo quanto uso adequado conforme o clã e gênero também apontado por Rita Huni Kuin, pouco adotado atualmente. A importância de compreender os sentidos e significados. O aprendizado como uma escrita, seguindo uma ordem de composição gerando sentido, significado e potência agentiva, citação transcrita na íntegra, em anexo.

[127] *Yube kate* pode ser também chamado de dunu Kate. Dunu significa jiboia em hãtxa Kuin e Yube é o grande espírito da jiboia. Algumas colaboradoras se referem ao *kene* da jiboia como yube e outras como *dunu*.
[128] *Shena shaka*: *shena* lagarto, *shaka* carcaça.

Figura 47

 [129]

Fonte: Fotos da autora.
Nota: Ampliação de imagens de uma mesma tecelagem. *Kene txede bedu* ou *txere beru* (olho de curica), *inu tae kene* (pata da onça) e vários *inu tae kene*.

O *kene*, o grafismo cósmico está em tudo, na natureza e no universo.[130] A linguagem cósmica primordial, a linguagem de Yuxibu, um código ancestral, que em algum momento foi trazido pela jiboia para a humanidade. Provavelmente depois do herói ancestral ter vivido com a jiboia no mundo aquático e voltado com o conhecimento do *nixi pae*. Se o *kene* é uma escrita, ele também é inscrito nos corpos *Huni Kuin*, desenhados sobre a pele, tecidos na segunda pele, cascas humanas, feitas pelas tecelagens em fios de algodão, nos acessórios de cabeça, nos braços e pernas como em tudo em sua volta. São também inscritos nos acessórios, nos utensílios, na cerâmica, na cestaria, nos bancos rituais, nas armas e ferramentas, está em tudo. Ensinados pela jiboia, seu conhecimento foi ampliado pela contemplação da natureza, pelas visões xamânicas nos rituais e sonhos. Ele está no mundo visível e invisível.

> O labirinto padronizado que caracteriza o desenho kaxinawá está também presente no mundo noturno habitado pelos yuxin. Apesar dos homens afirmarem que os desenhos vistos nas visões com ayahuasca não são totalmente iguais aos desenhos produzidos pelas mulheres, são sem dúvida considerados desenhos. Os homens usam esses desenhos para se guiar nas suas viagens através do mundo desconhecido (Lagrou, 2007, p. 537).

Os *kene Huni Kuin* são desenhos que ultrapassam os limites dos suportes em que estão inscritos, podendo se estender até o infinito. Por vezes são vistos de uma distância como se espectador estivesse em um ponto afastado, por vezes vistos por uma lente de aumento. Essas formas de aproximação e distanciamento gráfico contribuem para uma variação nos padrões e uma liberdade criativa para as artistas tecelãs, acrescida pelas diversas combinações cromáticas proporcionadas pelos fios industrializados e contas de miçanga.

---

[129] Primeira imagem: *Kene Txede bedu* ou *txere beru* = olho de curica. Segunda imagem: *kene Inu Tae* = pata da onça, formado por quatro olhos de curica. Terceira imagem tecelagem com vários *kene Inu tae*. Foto Devulsky.
[130] O mundo envolvente e igualmente marcado pelo desenho: uma folha ou borboleta desenhada, o filtrar do sol através das árvores (chamado o desenho do sol), uma pele de cobra, uma casca de jabuti. Estes fenômenos e coisas são qualificados como "com desenho" (*keneya*). (Lagrou, 2007, p. 537) Relembrando, foi Keneani a mulher *keneya* que pintou todos os animais com seus desenhos, inclusive a própria jiboia.

Figura 48

 [131]

Fonte: Fotos da autora.

Nota: *Kene* onde observador está em um ponto mais distante. Coleção particular. Foto Teresa Devulsky,2023.

Figura 49

 [132]

Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Kene* onde observador está em um ponto mais próximo. Coleção particular. Foto Teresa Devulsky,2023.

[131] *Kene* onde observador está em um ponto mais distante. Coleção particular.
Primeira imagem: colete com kape hina kene tecido por Parã . Segunda imagem; fragmento de um colete em tecelagem em linha industrial, trabalho da tecelã Parã Huni Kuin irmã de Tumê. Foto Devulsky, 2023.
terceira imagem: detalhe de tecelagem de 123 cm x 60 cm adquirida do pajé Manoel Vandique Dua Buse. Coleção particular. Foto Devulsky, 2023.

[132] Bolsa e faixa. Trabalho de tecelagem feito com linha industrial, a bolsa rosa presente de Tumê a faixa presente de Bunkê. Trabalhos das duas artistas tecelãs. Coleção particular. Foto Devulsky.

Figura 50

 [133]

Fonte: Fotos da autora.

Nota: *Kene* onde observador está em um ponto mais próximo. Coleção particular. Foto Teresa Devulsky, 2023.

Existem alguns *kene* que são mais específicos para pinturas corporais, objetos e outros mais usados nas tecelagens, principalmente os que têm vários *kene* na sua composição.

Capistrano de Abreu em sua pesquisa junto aos *Huni Kuin*, conhecidos na época como caxinauás, publicada em 1914, recolhe informações sobre pinturas corporais com e sem *kene* praticadas nessa época que difere um pouco das atuais. Observa-se, entre os *Huni Kuin*, atualmente a pintura de elaborados desenhos sobre a face e corpo, feitos com jenipapo sobre a pele ou sobre a pintura de urucum em toda superfície da pele demarcada.

Figura 51

 [134] [135]

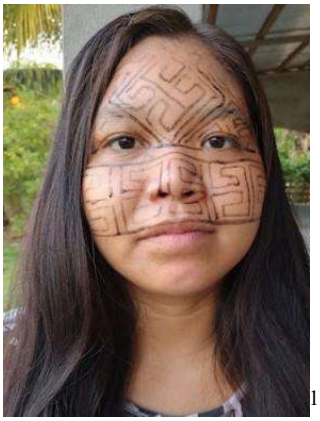
Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Txima pintando Shaemitum com jenipapo. Shaemitum com um *kene* ampliado pintado em seu rosto e Txima com yube *kene*.

[133] *Kene* ampliados como vistos por uma lente de aumento. Coleção particular. A imagem em rosa pertence ao detalhe de uma bolsa, a segunda imagem pertence a faixa tecida por Bunkê. Trabalho de tecelagem feito com linha industrial. Foto Devulsky, 2023.

[134] *Shaemitum*, Antônio Francisco sendo pintado por Tximá, Marnilza Durica da Aldeia Terra Viva do Rio Tarauacá. A pintura foi realizada no Jordão na casa de Maspã Bari Pexiani nome de registro Maspã Maia Huni Kuin. Jordão-AC, set. 2022. Foto Devulsky.

[135] Shaemitum e Tximá, Marnilza Durica da Aldeia Terra Viva do Rio Tarauacá. Mestre em pintura corporal com o rosto pintado em jenipapo com o *kene* da jiboia. Foto Devulsky. Jordão-AC, set. 2022.

Figura 52

 [136]
 [137]

Fonte: Fotos da autora.
Nota: Pintura em jenipapo com *kene* da jiboia (*yube ou dunu kene*) e mae musha *kene* realizada por Txima na face de Timpani e Mawate. Foto de Teresa Devulsky, 2022.

As descrições de Capistrano, além de diferentes das observadas atualmente, revelam pinturas corporais que são referidas, por vezes, como borradas, pinturas feitas sobre corpo com jenipapo e urucum em manchas, círculos espalhados por toda a pele.

> Para representar o catitu borra o corpo todo enegrecendo-o. É assim que representa o catitu [...] Para representar o macaco preto, borra o corpo todo, deixando todinho preto. É assim que representa o macaco preto. Para representar o tamanduá, borra só uma metade do corpo. É assim que representa o tamanduá. [..] A mulher também representa a onça suçuarana utilizando o urucum. Borra o corpo todo de vermelho para ficar bonito. É assim que faz para representar a onça suçuarana" (Capistrano, 2016, p. 225)

Faz uma distinção entre a pintura borrada, na qual amplas partes do corpo são pintadas sem desenho de *kene*, e as desenhadas, feitas com os grafismos dos *kene*. O adjetivo bonito é outra referência à importância estética do belo, ao agradável a vista valorizada pelos *Huni Kuin*. A seguir continua a descrição de outras formas de pintar o corpo representando os animais, mas já com pontos, círculos linhas transversais procurando seguir a pintura das peles dos animais de forma sintetizada, mas mesmo assim mais figurativa que difere da linguagem dos *kene* que seguem regras de composição composta de códigos e significados.

> A onça (também) é representada com urucu. Pinta de urucu o corpo inteiro com manchas redondas pelo corpo inteiro representando a onça (pintada) [...] Faz pingos que representam veado no corpo todo, faz filhote de veado. É assim que representa o filhote de veado (Abreu, 2016, p. 225).

[136] Timpani, Filomena Durico Huni Kuin pintura feita por sua irmã Tximá, Marnilza Durica. Pintura de jenipapo da jiboia. Dunu Kate (nariz e testa) *kene* da jiboia (boca e face). Jordão-AC, set. 2022. Foto Devulsky.
[137] Josiane Mawate (Mawate tem como tradução montanha) neta de Zeli Maspã pintura feita por Tximá, Marnilza Durica. *Kene* de *Mae Musha* (espinho do espera-aí). Jordão-AC, set. 2022. Foto Devulsky.

Segue a relação das pinturas representando animais sendo quati representado com linhas transversais (traços atravessados) pelo corpo todo, o jaboti representado com círculos grandes, em caminhos de ziguezague, e a pintura era feita em ziguezague também. É esclarecido que tanto a onça pintada quanto a suçuarana são pintadas com urucum. Sendo que quando pinta de urucum as manchas da onça pintada sobre o corpo inteiro, usava-se também fazer o *kene* da curica (*txere beru* ou *txede bedu*) sobre a testa, penso, revivendo a história do fogo conquistado pela curica e da onça que se queimou com as fagulhas do fogo trazido no bico da curica em um galho de urucum.

Estas descrições de pinturas corporais relatadas a Capistrano de Abreu, publicadas pela primeira vez em 1914, não são comuns hoje em dia, exatamente como são contadas, mas já foram observadas entre os *Huni Kuin* e *Yawanawa* a prática de desenhar imagens mais figurativas sobre o corpo durante festivais que precedem rituais principalmente figuras de jiboia envolvendo o corpo e pintadas nas costas. Lagrou, 2007, p.67 relata o uso de pinturas corporais feitas com urucum, durante os rituais de fertilidade, onde os desenhos feitos no corpo reproduzem as peles dos animais, como as descritas por Capistrano de Abreu. Esses desenhos são chamados pelos *Huni Kuin* de *dami*, não são os *kene*, são mais figurativos e funcionam como um mascaramento, como um disfarce próprio às festas do *katxanawa*.

O interesse *Huni Kuin* pelos processos de resgate cultural pode levar os povos contemporâneos a reviverem essas práticas. Algumas descrições de *kene* pintados sobre o corpo são semelhantes aos praticados hoje, como o caso do *txere beru*, o olho da curica, o *kene* que revive o herói *Huni Kuin* que trouxe o fogo para a humanidade. A construção do *txere beru* consiste em um ponto inscrito em uma figura losangular que representa as cinzas em volta do olho da curica que trazia o fogo em seu bico. O *dunu kate*, as costas ou o espinhaço da jiboia, como citado por vários colaboradores, é composto por vários *kene txede bedu* em fila, margeado por duas linhas sinuosas em cima e embaixo, completando o *kene dunu kate* formando uma fita, como a coluna da jiboia. Ao relatar o momento em que a mulher pinta seu marido com desenho da jiboia, ela representa a jiboia com essas linhas em ziguezague ou sinuosas, seguindo a linha gráfica da forma do corpo da jiboia.

A pintura corporal dos *kene*, nos registros de Capistrano de Abreu, é uma função feminina, conforme a situação que ele descreve, na qual o marido pede para a esposa pintá-lo com jenipapo. Ao ser perguntado pela mulher como desejava ser pintado, ele responde que deseja que a mulher o deixe bonito com seus *kene*, mas escolhe o desenho da cobra, o *dunu kene*. Nesse momento, a beleza é uma das intenções protagonistas. Para fazer a pintura, a mulher prepara o jenipapo, esquenta a tintura no fogo; quando o jenipapo estiver morno, retira do fogo,

assenta no chão e tampa para esfriar. Pega um graveto e enrola na ponta um pequeno pedaço de algodão, o homem se senta no banquinho e a mulher pinta seu corpo.

Tem, ainda, citações do *toto kene*, que é um grafismo pontilhado, neste caso os pontos são espalhados por toda face e ainda o *toto xetudia* com lábios e buço pintados[138]. Esses pontilhismos e contorno de bocas cheguei a observar atualmente, em algumas pinturas faciais, em composição com *kene*. Como o caso do exemplo da pintura facial da artista visual Yaka Sales Huni Kuin[139]e na pintura da testa de e o contorno da boca da pintura facial de Tumê, realizado pela artista e tecelã Márcia Batista Kaxinawá Mapuani da Terra Indígena do Caucho, Aldeia Xinã Bena.

Figura 53


140


141


142

Fonte: Foto do acervo de Yaka (esquerda) e fotos da autora, 2022.
Nota: Yaka Huni Kuin com pintura facial em urucum, valorizando a pintura em jenipapo do *yube kene*, apresenta também em jenipapo os pontos descritos por Capistrano como *totó kene* (acervo da artista). Tumê com *yube kate kene* e Mapuani, que realizou as pinturas jenipapo em Tumê, também com *yube kate kene* e na testa *o totó kene.*

Hoje, ainda é comum, quando se fica hospedada em uma casa ou aldeia *Huni Kuin*, o convite para ser pintada por uma mulher que se dedica à pintura corporal. Lagrou (2007, p. 538)

---

[138] Referências encontradas na edição de 2016, organizada por Eliane Camargo de Rã-txa hu-ni ku-i... a língua dos caxinauás do rio Ibuaçu, afluente do Muru de João Capistrano de Abreu, edição de 1914. As referências textuais e desenhos (2013) da colaboradora Noeda Puricho do *toto kene* e do *toto xetudia* foram incluídas na edição de 2016.

[139] Edilene Yaka Sales Hunu Kuin é artista visual, uma das organizadoras do Ponto Cultural Kayatibu , é artista do movimento de artistas *Huni Kuin* chamado MAHKU, organizado pelo artista e professor Ibã Sales Huni Kuin. Yaka Sales expôs obras na bienal de São Paulo de 2023 e no MAM na exposição anexa a bienal de São Paulo de 2021, além em outras coletivas em galerias de arte. É filha do professor Ibã Sales e também irmã da artista visual Rita Huni Kuin. É uma multiartista e representante feminina da juventude Huni Kuin e tem viajado dentro e fora do Brasil participando de diversos eventos.

[140] Foto de Edilene Yaka Sales Huni Kuin, acervo da artista. Pintada na faixa dos olhos com urucum e sobre este o desenho do *kene* da jiboia, feito com jenipapo. O urucum é usado para valorizar a pintura com jenipapo no meio da face passando sobre o nariz os pontilhismos do *totó kene*. Saindo dos extremos dos lábios linhas feitas com jenipapo observados em fotos de mulheres *Huni Kuin* no início do século XX.

[141] Marlir Tumê: foto Devulsky, coleção particular. Pintura facial do *dunu kene* (*kene da jiboia*) realizada por Marcia Batista Kaxinawá, Mapuani – Terra Indígena do Caucho, Aldeia Xinã Bena.

[142] Marcia Batista Kaxinawá, Mapuani – Terra Indígena do Caucho, Aldeia Xinã Bena. Tecelã, artesã, mestre em pintura corporal pintada em jenipapo com *yube kate* ou dunu kate coluna da jiboia)

também observou isso em sua estadia com os *Huni Kuin* comentando que para marcar o ingresso no espaço da casa, a pessoa ao chegar toma banho e é convidada para ser pintada por uma das mulheres da casa anfitriã.

> O homem que não anda dentro do desenho se perde na sua viagem pelo espaço desconhecido, não mapeado e sem sentido. O mesmo perigo espera o caçador que não marca trilhas seguidas durante a perseguição da caça. O desenho circunscreve o espaço conhecido e inscreve o mundo como é percebido e compreendido mapeado por homens e mulheres. Se os homens veem os desenhos como guias e molduras durante as suas viagens, somente as mulheres podem de fato traçá-los nos artefatos e nos corpos (Lagrou, 2007, p. 538).

2.4 Tecelagem

Figura 54



[143]

Fonte: Foto da autora.

> Meus antepassados eles tinham pacto. O pacto fazia com a jiboia. Com *Mana Ibu*[144]. Então pegava *Mana Ibu*, tinha que ver o que queria conquistar: quer ser matador de caça, quer ser trabalhador no roçado, quer ser o que ele quiser, quer ser um pajé, quer ser um curador, quer aprender, quer aprender a desenhar ou fiar algodão ou mexer com barro, mexer com cesta, com cerâmica, tudo o que a pessoa quer fazer, tanto o homem quanto a mulher. Então ia lá, matava a jiboia e fazia aquele pedido. Se a jiboia desse esse conhecimento, aprender e dar continuidade, faria uma dieta, uma dieta de três meses, de seis meses, de um ano, de um ano e seis meses, conforme quer ficar.
> Então ali não faz outra coisa, se não for aquilo e juntinho a pessoa, conforme o pedido que ela fez. Se a mulher quer fiar algodão tem que estar com um monte de algodão, vai fiar algodão, vai descaroçar vai bater o algodão, vai fiar, vai fazer bolo, depois do bolo de linha vai para a meada, depois da meada, que vai para o tingimento. Depois de tingir, que vai, volta de novo fazendo rolinho, aí vai para armar as linhas. Depois da armação das linhas que vem os kene, já num ponto final. Então era isso que fazia, quando mulher aprendia. Depois dela aprender tudo o que ela fez o pedido, assim pode passar para outra pessoa. E assim também os homens faziam muita coisa para

[143] Tecelagem contemporânea em processo de confecção, realizada com linha industrial pela esposa de Ninawa Pai da Mata. Foto Devulsky, Tarauacá-AC, 8 set. 2022.

[144] *Mana Ibu*: "Mana é a terra alta que divide as águas do rio dos igarapés, a terra bem alta que divide todas as águas. *Ibu* é o grande espírito, o criador, deus, o dono dessa terra grande e alta. É o outro nome que dão a *Yuxibu*, a jiboia sagrada ou ao grande espírito. Significa também jiboia grande. *Mana Ibu* significa ainda uma pessoa mateiro que é chefe, tem conhecimento e sabedoria" (interpretação de Kawa Huni Kuin, Noel Domingos Sales Kaxinawá, 2023).

> conhecer a erva medicinal, então ter conhecimento, gravava e não saia mais (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

> Nossos ancestrais sempre assim vestidos, nossos usos das vestimentas, nós nunca assim pelados. Nós sempre usamos tear, algodão, mexe muito com algodão a família *Huni Kuin*. Única família *Huni Kuin* que sabe tecer e colorir, muita geometria. Essa geometria é nossa matemática, eu posso dizer. Nossa matemática tem sessenta e duas geometrias que nós descobrimos, nas pesquisas que nós fizemos na nossa formação. O Joaquim Maná pesquisou sessenta e duas geometrias que escreveu. (Testemunho verbal de Ibã Sales à autora, 21 set. 2022).

A mestra tecelã, Biruani[145], esclarece que as mulheres, antes do encontro com a jiboia, já tinham aprendido a tecer com a aranha, apesar de não possuírem o conhecimento da geometria sagrada dos *kene*. Nos relatos de entrevistadas sobre como aprenderam a tecer, informam que algumas de suas ancestrais teciam sem os *kene* e que vieram a aprender com outras mulheres a arte da tecelagem com os *kene*. No processo histórico do conhecimento das técnicas em tecer, com o fio de algodão, na perspectiva das histórias pertencentes à cosmologia *Huni Kuin*, revelam que se desenvolveram da tecelagem sem padronagens para as tecelagens com padrões de *kene*, tendo ainda como momento intermediário, entre essas duas fases, as padronagens com *kene* organizadas em faixas na urdidura.

Os grafismos foram ensinados por *Yuxibu*, o grande espírito, a jiboia cósmica, Yube[146], Sidika (a velha jiboia), ou Bari Siri Ika (a jovem jiboia) à mulher *Huni Kuin*[147]. Uma das técnicas em que os padrões dos *kene* foram ensinados foi a tecelagem, sendo que na técnica da pintura corporal os *kene* já possuíam as suas características estilísticas próprias, mas sendo que os *Huni Kuin* apresentam sua particularidade, originalidade e excelência nas tecelagens com *kene* feitas da fibra de algodão. Os *kene* ensinados inicialmente à mulher *Huni Kuin* fazem parte do corpo da jiboia, sendo o primeiro *kene* ensinada o *txere beru* ou *texede bedu*[148], olho de curica, que tem a forma losangular com um ponto no meio. Em seguida, é ensinado os *yube kene*[149], o *kene* do corpo da jiboia. O *txede bedu* participa da composição de vários dos *yube kene* (*kene* da jiboia). Os *kene* que vieram depois foram os *kene Kuin* (*kene* do povo *Huni Kuin*) que são todos os outros *kene* recebidos pelas mulheres *Huni Kuin* durante o sonho ou nos

---

[145] Birunani: Ceramista, tecelã Dona Maria Francisca Mateus, da Aldeia Novo Futuro da Terra Indígena do Rio Humaitá. a entrevista foi realizada em Tarauacá na casa de seu filho Ninawá Pai da Mata, no dia 08/09 /2022.

[146] *Yube* é a jiboia sagrada espiritual, *dunu* é a serpente, qualquer cobra segundo Kawa Huni Kuin.

[147] *Yube*, *Sidika* e *Bari Siri Ika* são *Yuxibu* na cosmopercepção *Huni Kuin*.

[148] *Txere beru*: A grafia usada normalmente por pesquisadores etnólogos e antropólogos é *txede bedu,* sendo que o fonema /d/ no idioma *hãtxa Kuin* tem som de /r/(rrr). *Txede bedu*: grafia apresentada por Lagrou 2007, p.556 e *Txere beru* grafia apresentada pelo Doutor em Linguística Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá (Joaquim Maná), 2006, p.75, sendo esta grafia atualmente indicada pela oficina de políticas indígenas ligadas ao idioma *hãtxa Kuin* para as escolas *Huni Kuin*.

[149] *Yube kene*: Grafismo do espírito da jiboia sagrada ou cósmica. Algumas colaboradoras nomeiam de *dunu kene* ou *runu kene*.

trabalhos rituais. Caminhar pelo universo dos sonhos, de forma consciente, é um dos meios que mulheres tecelãs e homens ligados às medicinas e aos cantos utilizam para entrar em contato com outros seres animais, vegetais, minerais e espirituais para acessar determinados conhecimentos que, por vezes, estão temporariamente inacessíveis. Por isso, as jovens aprendizes rezam para que a velha Siri Ika apareça em seus sonhos, trazendo os conhecimentos do *kene*, facilitando a aprendizagem da tecelagem.

Judite Ibatsai descreve, na citação que abre este texto sobre a tecelagem, o pacto que se deve fazer com *Mana Ibu*, a grande jiboia, que trouxe a sabedoria dos *kene* para as mulheres, como a primeira etapa para se alcançar o conhecimento da tecelagem com *kene*. Como parte desse ritual, a mestra e suas aprendizes vão pegar uma jiboia grande e se relacionar com a sua agência, com a potência, a *anima* dessa jiboia para adquirir esse conhecimento através de um ato de predação, quando vão retirar a pele onde estão os primeiros *kene* transmitidos a Siriani. Depois disso, conforme o pacto é feito, vão estudar e exercitar a tecelagem pelo número de meses estipulado durante o ritual. As tecelãs e, principalmente, as aprendizes, pedem que a jiboia apareça em seus sonhos, entregando os desenhos e as tecelagens dos *kene* para elas. Os *kene* são aplicados nas pinturas do corpo, na cerâmica, nos bancos rituais, nas flechas, nas cestarias, nas tecelagens de esteiras e abanos, mas são nas tecelagens de fio de algodão que os *kene* ganham grande expressão artística na cultura *Huni Kuin*.

Podemos perceber, a partir do processo evolutivo das tecelagens, que as técnicas empregadas por ancestrais do povo *Huni Kuin* e outras culturas tradicionais, eram inicialmente realizadas em tramas simples, sem necessidade de equipamentos como o tear. Tessituras confeccionadas a partir de amarrações e trançados realizados usando como material as folhas, os cipós e as fibras de casca de árvores através dos quais faziam cestarias, esteiras e até as vestes. Temos ainda, como exemplo deste tipo de tessitura para a confecção de trajes, a saia de franja de fibra de envira ou algodão chamada pelos *Huni Kuin* de *txipa*.

Figura 55

 [150] [151]

Fonte: Fotos do acervo da Aldeia Pinuya (esquerda e centro) e foto da autora (direita, 2022).
Nota: Saias de franjas de envira chamadas de *txipa.* Detalhe de txipa de envira, foto Teresa Devulsky, 2022.

O uso da saia de franja pertence a várias culturas de povos originários do Brasil e em diversos continentes, fazendo parte da história da veste da humanidade, confeccionada em diversos materiais conforme as condições oferecidas em cada região, mas mantendo uma estrutura comum, no processo de confecção, que será detalhado melhor no subcapítulo específico que trata desse assunto.

Figura 56

 [152]

Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Palmeiras com ninho de txana, Aldeia Terra Viva, rio Tarauacá, 2022.

[150] Pajé Kupy Afonso Huni Kuin e sua esposa usando um txipa de envira. Aldeia Pinuya, Terra Indígena Colônia 27, município de Tarauacá-AC, 2013.
https://pinuya.blogspot.com/2013/12/grupo-de-musica-Huni-Kuin-pinu-huya.html?m=1
[151] Detalhe de saia de franjas tingidas. Terra Indígena do Igarapé do Caucho, rio Muru, casa do Cacique Tuim Batista Kaxinawá, Tarauacá-AC, 8 set. 2022. Foto Devulsky.
[152] Palmeira com ninhos de *txaná* (japim) em frente à casa da tecelã Manuani, Maria de Fátima Maia Kaxinawá da Aldeia Terra Viva. Set. 2022. Foto Devulsky.

No primeiro dia da minha estada na Aldeia Terra Viva, o pajé Isamama apresenta uma alta palmeira, próxima à casa da matriarca Manuani[153], repleta de ninhos de japim. Diz-se que na frente da casa de uma tecelã sempre tem uma palmeira com ninhos de japim em *hãtxa kuin* chamado de *txana*. *Txana* é um pássaro significativo para o universo *Huni Kuin*, importante, devido a capacidade desse pássaro de imitar os cantos dos outros pássaros dando o nome e os seus poderes aos cantores rezadores *Huni Kuin* que recebem por isso o nome de *txana*.[154] Os pássaros chamados de *txana* tem a capacidade de reproduzir os cantos de outros pássaros e são exímios tecelões. Seus ninhos parecem bem tecidas bolsas ou redes, que ficam penduradas no topo das árvores e, por isso, sua importância junto às mulheres tecelãs. Os trabalhos executados pelos *txana* em seus ninhos são considerados como arte, como a sua aptidão particular para o canto. Esta é uma aldeia composta quase exclusivamente por uma família de mulheres, tendo como exceção o Pajé Isamama, de nome Francisco Sena da Silva Kaxinawá. Seu filho, Ibã, ainda um menino e o esposo de uma das filhas da matriarca, Fátima Maia Manuani, que se chama João Paulo Buse Pae Ybu. Os pássaros *txana* também são admirados pelos *Huni Kuin* por sua organização social além de sua capacidade de desenvolver atividades culturais, como o canto e a tecelagem, devendo-se a essas potências e habilidades o interesse que manifestam em relação a esse pássaro. Os *Huni Kuin* se identificam com esses pássaros que consideram sociáveis e alegres, devendo-se a isso o prazer em ter seus ninhos perto de suas casas.

> Japim[155], ele nunca convivia só. Sempre é um mutirão e eles fazem casa como uma aldeia. Todos conviviam ali. Aí quando eles não gostavam de estar ali, eles vão embora todo mundo. São unidos, trabalham unidos, viajam unidos e tudo na união. É o pássaro, quando a gente faz *hampayá*[156], para pegar esse espírito, essa espiritualidade desse pássaro, desse conhecimento (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 17 abr. 2023).

Existem muitas histórias sobre a tecelagem, desde o início da tomada de conhecimento do algodão, do processo de plantio e colheita até a fiação, o uso do tear, o tingimento e até a aprendizagem dos *kene* com a jiboia. O pajé Manoel Vandique Dua Buse fala dos seus antepassados em tempos que ainda dormiam no chão, andavam nus e não possuíam os conhecimentos da tecelagem para fazerem suas redes. A mestre Biruani lembra de épocas em

---

[153] Manuani : Maria de Fátima Maia Kaxinawá, irmã de Maspã, Zeli Maia Kaxinawá. As duas mestres tecelãs

[154] *Txana* é o nome em *hãtxa kuin* dado aos cantores de rezo *Huni Kuin* justamente porque txana e nome de um pássaro que sabe imitar o canto de vários pássaros.

[155] *Txana* no idioma *hãtxa kuin* é o japim mencionado por Manoel Mateus Dua Buse. "O japim-soldado ou tecelão (*Cacicus chrysopterus*) [...] A espécie chega atingir vinte centímetros de comprimento, possuindo uma plumagem negra com encontros e uropígio amarelos. Também conhecido simplesmente por soldado, ou ainda por melro, nhapim, pega e tecelão [...] Na região norte do Brasil é muito conhecido com xexéu, japim, japuíra, joão-conguinho e japim-xexéu." Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Japim-soldado. Acesso em: 2 fev. 2024.

[156] *Hampaya*: ritual feito usando o bico do pássaro para aplicar pimenta na língua dos cantores rezadores para desenvolver a memória e facilitar a aprendizagem dos cantos rezas (*pakadin* e *huni meka*).

que as tecelagens feitas pelas mulheres *Huni Kuin* ainda não eram tecidas com os *kene*. Passaram, depois, tecer com listras, *madras* e faixas com grafismos sobre fundo branco, sendo esse fundo monocromático em algodão branco, por vezes, tecido em *kene* técnica muito elogiada e valorizada. Atualmente o *kene* se expande sobre todo o espaço da tecelagem, em cores variadas. Para cada um desses momentos ainda guardam as lembranças das histórias ancestrais que mantêm na memória esses tempos imemoriais e os eventos que trouxeram esses conhecimentos. O *txana* e condutor de rituais Isarewê comenta que primeiro foi ensinado aos *Huni Kuin* pela aranha a arte de tecer sem os *kene* e assim as mulheres *Huni Kuin* puderam fazer suas redes para dormir, suas saias e vestes. Mais tarde Bari Siri Ika vai ensinar a Siriani a arte das pinturas e da tecelagem com os *kene*.

Hoje, mulheres *Huni Kuin* comentam que muitas das artesãs tecem, mas nem todas sabem tecer com os grafismos. Algumas relataram que suas mães ou avós não sabiam tecer com as padronagens dos *kene*. Esse fato pode ter acontecido por questões de perseguição cultural, tornando difícil a propagação do conhecimento unida a complexidade da técnica de execução das tecelagens com *kene* em relação às que são tecidas sem *kene*, sendo esse saber atributo de algumas mestras tecelãs. Como fala Ibã: "essa geometria é nossa matemática"[157]. A tecelagem com as geometrias, necessita de planejamento, cálculo e habilidade para serem executadas, sendo que as mulheres começam a tecer simultaneamente nas duas pontas do tear, encontrando-se os desenhos dos *kene* no meio de tecelagem, complementando-se perfeitamente no centro do tear. A habilidade e o conhecimento da tecelã são muito admirados e elogiados entre o povo *Huni Kuin*.

Figura 57

 [158]

Fonte: Fotos da autora.

[157] Ibã Sales Huni Kuin testemunho para Teresa Devulsky, setembro de 2022.

[158] Tecelãs *Huni Kuin* no Acre. Primeira imagem: irmã de Ninawa Pai da Mata, em Tarauacá. Segunda à quarta imagens: tecelãs e tecelagens no Ponto Cultural Kayatibu, Jordão-AC, setembro de 2022. Foto de Devulsky.

Nota: Tecelãs *Huni Kuin*. Primeira imagem: irmã de Ninawa Pai da Mata, em Tarauacá. Da segunda à quarta imagens: tecelãs no Ponto Cultural Kayatibu. Apresentam o sistema da tecelagem que começa simultaneamente nas pontas e se encontram no meio da tecelagem. Fotos Teresa Devulsky, Jordão, 2022.

A anciã Biruani relata que em algumas comunidades, ainda recentemente, as mulheres não sabiam tecer com *kene* e que as mulheres de sua aldeia trouxeram esse conhecimento. "Nós que viemos para ensinar pessoal do Caucho, ensinar para fiar, para tecer, que ninguém não sabia. Chegamos, aí encheu o olho da gente, quando a gente não sabe de nada de conhecimento é assim"[159]. Fala do uso colírio *bawe* que faz parte da aprendizagem da tecelagem servindo para abrir a visão das jovens aprendizes e que com seu uso enchem os olhos d'água.

O pajé Dua Buse, Manoel Vandique Kaxinawá conta a história da aranha que trouxe o conhecimento do algodão e que ensinou as mulheres *Huni Kuin* a fiar. Antes, como fala o pajé, os *Huni Kuin* dormiam no chão em esteiras, se aqueciam e afastavam os animais peçonhentos com as fogueiras acendidas no meio da maloca. As mulheres morriam de parto, e para salvar suas crianças o marido da gestante chamava o povo *Inka*, que acabavam levando as mulheres e as devorando, eram os *Inka pintsi*, os *Inka* carniceiros, comedores de pessoas. A referência aos *Inká* está presente em várias narrativas dos *Huni Kuin*, como detentores de conhecimentos ou de instrumentos e utensílios almejados pelos os *Huni Kuin*. São também descritos como dominadores e canibais que volta e meia comiam o povo *Huni Kuin*. Algumas narrativas mencionam casamentos de mulheres *Huni Kuin* com os *Inka pintsi*. Quando Rita Huni Kuin e Manoel Vandique Dua Buse fizeram menção a este povo descreveu-os como sanguinários, com o nome *pintsi*. Há, também, o *Inka* Celeste, o grande *Inka*, o Sol, que com sua veste amarela vai receber os *Huni Kuin* na terra celeste para onde vão os *Huni Kuin* depois da morte. Quando são questionados em relação aos Incas históricos, muitos dizem não conhecerem, mas que alguns familiares já estiveram na terra deles, vendo suas casas nas recentes viagens feitas ao Peru. As referências aos *Inka* como dominadores carniceiros e por outro lado como a um ser divino sugere a ideia de uma aproximação com os povos envolvidos com o Império Inca.

A história apresentada por Dua Buse é sobre a chegada na maloca de "duas senhoras estranhas, diferentes." A senhora Aranha e a dona Rata, a tecelã e a curandeira parteira que apareceram na forma de duas anciãs. A aranha que ensinou as mulheres a tecerem suas redes e vestes e a senhora Rata Shuya, curandeira que ensinou as mulheres a fazerem o parto. As duas chegaram juntas e trouxeram estes dois importantes conhecimentos. A rede que a aranha ensinou a tecer ainda é usada hoje pelas mulheres durante os trabalhos de parto, onde entrelaçam seus braços permitindo que fiquem em posição de cócoras para parir seus filhos.

[159] Testemunho verbal da matriarca Biruani à autora, set. 2022.

As duas anciãs perguntam à jovem, que estava em trabalho de parto, por que chorava, por que dormia no chão e não usava as redes para descansar. A jovem conta às anciãs que estava com muito medo, em dificuldades para fazer o parto, e quando isso acontecia o marido ia chamar os *Inka*, que faziam o parto, salvavam as crianças, mas comiam a mulher. A aranha vinha trazendo duas bolas de algodão com sementes. Os algodões que aranha trazia já vinham coloridos do algodoeiro e Shuya, a senhora rata parteira, vinha trazendo ervas medicinais.

Figura 58


160


161


162

Fonte: Fotos do acervo de Kensinger; ao centro, foto de H. Schultz, 1951.
Nota: Redes de tecelagem *Huni Kuin* coletadas por Kenneth Kensinger e foto de Harald Schultz de tecelã em 1951. As redes em algodão nativo apresentam *kene* inseridos em faixas horizontais complementadas por listras verticais e horizontais como a tradição determinava.

A chegada das duas anciãs, do conhecimento da fibra do algodão, sua fiação e tecelagem trazida pela anciã Aranha, e a medicina para um bom parto trazida pela anciã Shuya para as mulheres, estão totalmente interligadas. A partir desse momento, as mulheres, por causa da medicina de Shuya e da tecelagem da Aranha, aprenderam a partejar e sobreviver ao parto, e ainda tecer suas redes que participam como apoio nos trabalhos de parto às mulheres indígenas da Amazônia. A participação da anciã Shuya deve-se ao fato de que as ratas têm proles numerosas, e foi narrada uma outra versão, em que a senhora rata veio acompanhada dos seus sete filhinhos[163]. As senhoras diferentes, estranhas que apareceram para a moça são as sabedorias, tanto da aranha como da rata, com seus conhecimentos particulares.

---

[160] Rede de tecelagem: *uxati disi keneya* The Cashinahua of Eastern Peru, capítulo Cashinahua Weaving by Helen Tanner, 1975, p.118
[161] Mulher tecendo: Rede decorada com faixas horizontais com *kene*. Foto Harald Schultz,1951. The Cashinahua of Eastern Peru, capítulo Cashinahua Weaving by Helen Tanner, 1975, p.113
[162] Rede de tecelagem:: The Cashinahua of Eastern Peru, capítulo Cashinahua Weaving by Helen Tanner, 1975, p.122.
[163] Professor Ibã Sales comenta que Shuya, a Dona Rata, parteira, veio acompanhada dos sete filhos pequenos.

A senhora Aranha contesta a curandeira Rata Shuya, dizendo que ela que daria o nome à menina que acabou de nascer, porque estava trazendo os ensinamentos da tecelagem e com isso, daqui em diante, não precisariam dormir mais no chão. Diz que a criança teria o mesmo nome que o seu, seria sua xarapim. As Yuxibu, anciãs Aranha[164] e Rata oferecem todas as instruções necessárias para plantar, colher o algodão, tecer e as medicinas que devem ser usadas. Ensinam os *pakadin* e como as mulheres procederem na realização do parto sem precisar chamar o *Inka*. Instruem em todas e etapas inclusive como dispensar a placenta. Técnicas até hoje usadas em seus partos naturais. As vestes *Huni Kuin* tanto no que concerne às pinturas corporais quanto às tecelagens, estão ligadas aos ciclos vida como o nascimento, aos ciclos férteis femininos e aos rituais de passagem. Esta história contada em torno do aparecimento das anciãs está interligada aos trabalhos de parto, às medicinas necessárias a esse momento e aos ensinamentos relativos à tecelagem, sendo esses conhecimentos pertencentes às atividades de atribuição das mulheres *Huni Kuin* até hoje. Reforçando a ideia que o conhecimento desses saberes serem oriundos de uma linhagem feminina, o nascimento ocorrido nessa narrativa é de uma menina. Estão presentes na narrativa personagens femininas em três fases da vida: a menina recém-nascida, a mulher adulta (a parturiente) e as anciãs que têm as potências agentivas da aranha e da rata.

O relato tem vários contadores com algumas particularidades, mas a história da aranha que trouxe o conhecimento do uso algodão, das técnicas de fiação e tecelagem junto com a história da sabedoria da jiboia que trouxe a geometria dos *kene* para o povo *Huni Kuin* são as narrações de base e fundamentais para o entendimento e o conhecimento das sabedorias da tecelagem, da geometria do *kene* e para o entendimento dos trajes *Huni Kuin*.

Quando a aranha, que tem a capacidade de ser uma exímia e rápida tecelã, trouxe os ensinamentos da tecelagem para as mulheres ela entregou o conhecimento pronto, as mulheres não precisavam fazer esforço. Os novelos de algodão já nasciam coloridos, de diversas cores no pé de algodoeiro. Não precisavam abrir o algodão, bater, fiar, tingir e tecer. Era só colocar no paneiro que no dia seguinte amanheciam com as redes prontas. Mas uma mulher desejou aprender a fazer a rede, fiar, tingir e tecer. A mulher cobiçou o conhecimento e sabedoria da

[164] *Basnem Pudu*: existe a história contada sobre a aranha chamada Basnem Pudu que na ancestralidade viveu entre os humanos e ensinou as mulheres a fiar e tecer. Ela, em algumas versões, vem em forma de uma senhora idosa que junto com Shuya, a senhora Rata ajudam as gestantes não serem mais comidas pelos Inka. Lagrou (2007, p. 211) conta que esta aranha foi comida quando grávida pelos Inka e relata que em outras versões ela deixou os humanos por causa de fofocas, por estes não entenderem sua técnica de fiar. Diziam que ela comia todo o algodão em vez de fiar.

aranha para se tornar uma tecelã, o que foi concedido. Assim, nunca mais os algodões nasceram coloridos nos pés de algodoeiro. E por isso eles são branquinhos sendo necessário tingir os fios para tecer os desenhos de *kene* e as mulheres passaram a desenvolver todas as tarefas da tecelagem. A história contada pelo pajé Manoel Vandique Dua Buse é bem completa, apresenta a aranha como a Yuxibu, que aparece na forma de uma anciã tecelã hábil e tão rápida que seu conhecimento se materializa na forma de algodoeiros com novelos coloridos e tecelagens prontas além de revelar fatos do cotidiano *Huni Kuin* da época das malocas. A história das duas anciãs contada pelo pajé está em anexo.

Abaixo *pakadin* cantado antes de usar a rede nova pela primeira vez, o pajé reza enquanto a rede é atada nos esteios ou vigas da maloca ou casa. Este *pakadin* foi apresentado pelo pajé Manoel Vandique Dua Buse durante sua entrevista.

Risi benawê rakai pakarin

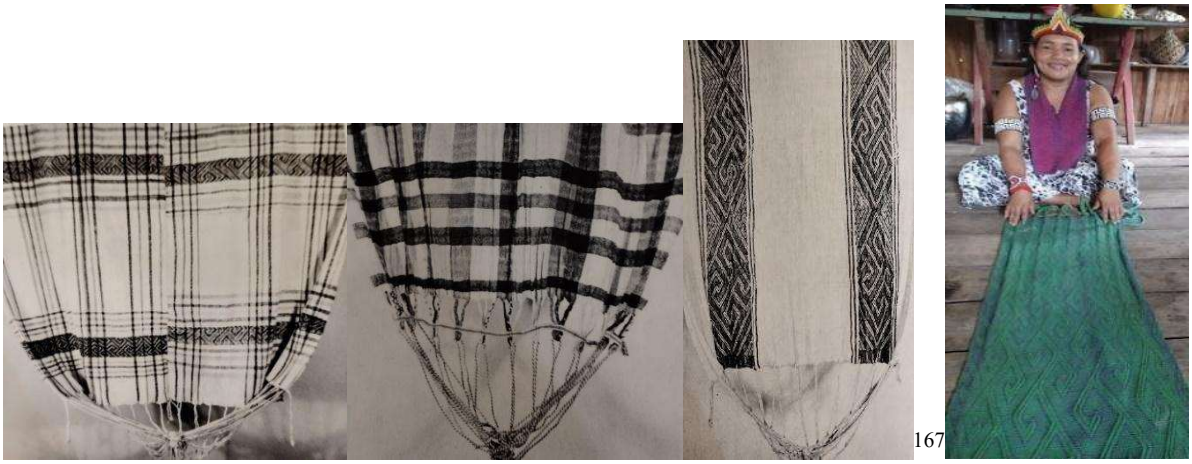
Nuku txana risirã	Nossa rede de txana
Nuku txana risirã	Nossa rede de txana
Runutawe runutawê	Deita, deita
Nuku txana risirã	Nossa rede de txana
Runutawe[165] runutawê	Deita, deita
Rispi rabe terabe	Duas cordas balançando
Terabes kawãkiieeeee	Balançando
Mi txana risirã	Sua rede de txana
Mi inka risirã	Sua rede de Inka
Mi txana risirã	Sua rede de txana
Mi inka risirãeeee	Sua rede de Inka
Nuku risi[166] tewewe	Amarra nossa rede
Nuku risi tewewe	Amarra nossa rede
Há pixkarema inka kia eee	Que vem do Inka
Há pixkarema inka kia eee	Que vem do Inka
Mi yawa nusharã ikikiki eee	Sua rede de yawa
Inka iruakei	Inka se esconde
Inka iruakei	Inka se esconde
Inka tatxuramei	Inka se deite
Inka iruakei	Inka se esconde
Inka tatxuramei	Inka se deite

(som da voz do pássaro) transcrição e tradução por Kawa, Noel Domingues Sales Huni kuin

[165] *Rutawe* tem til no último e.

[166] *Risi*: Grafia adotada para disi, que tem como tradução rede, pelos professores *Huni Kuin*, a partir de estudo e orientação do Professor Doutor em linguística Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá, Joaquim Maná, para o ensino nas escolas *Huni Kuin,* devido a pronúncia em *hãtxa Kuin* ser mais próximo ao R da língua portuguesa, grafia que esta transcrição e tradução por Noel Domingues Sales Kawa está adotando.

Figura 59

 [167]

[168]

Fonte: Fotos do acervo de Kensinger e foto da autora à direita.
Nota: Redes do meio do século XX coletadas por Kenneth Kensinger. À direita, rede (disi ou risi) estreita tecida por Maxi usada para sentar ou durante as curas realizadas pelo pajé. Foto da autora, Tarauacá, 2022.

Acima, demonstramos algumas redes como exemplos de tecelagens *Huni Kuin*. A primeira imagem apresenta duas redes em algodão nativo numa composição de madras e duas faixas horizontais com *kene*, motivos também observados em vestes como as saias e o *sãputari*. A segunda imagem apresenta uma rede, em algodão nativo, tecida com decorações exclusivamente em madras, sem *kene*. A terceira imagem apresenta uma rede, também em algodão nativo, com duas faixas verticais com *kene* sobre fundo liso em algodão branco, tipo de tecelagem encontrada nos *sãputari.* A quarta imagem é de uma rede estreita, tecida por Maxi, sendo que essa rede não é para dormir, mas usada pelos pajés. A pessoa que está recebendo o tratamento fica deitada ou sentada de acordo com a necessidade. Serve também para o pajé ou representante da família sentar. A tecelagem com *kene* ocupa atualmente toda a extensão do trabalho.

[167] Coleção de Haffenreffer Museum of Anthropology, Brown University, Bristol. The Cashinahua of Eastern Peru, capítulo Cashinahua Weaving por Helen Tanner, 1975. p. 118; 122.
[168] Rede estreita usada pelo pajé. Tecelagem feita por Maxi, Maria do Livramento de Souza Silva Kaxinawá, que está na foto, para seu esposo cacique Tuim. Foto da autora, 12 set. 2022.

Figura 60



169

Fonte: Foto de Harald Schultz.
Nota: Mulher fiando com saia de tecelagem lisa sem *kene* envolvendo os quadris.

Figura 61



170

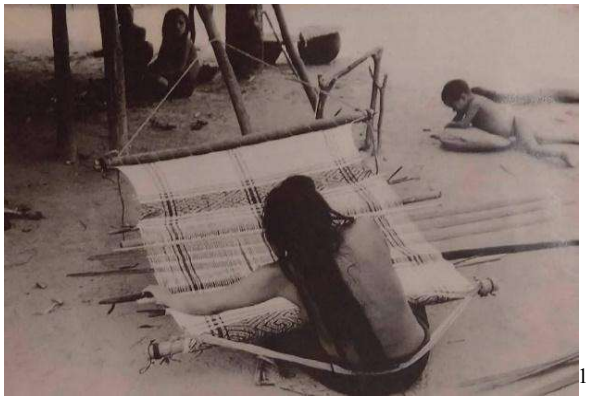
Fonte: Foto de Harald Schultz.
Nota: Mulher modelando tigelas com saia de tecelagem lisa sem *kene* envolvendo os quadril, hábito comum na época.

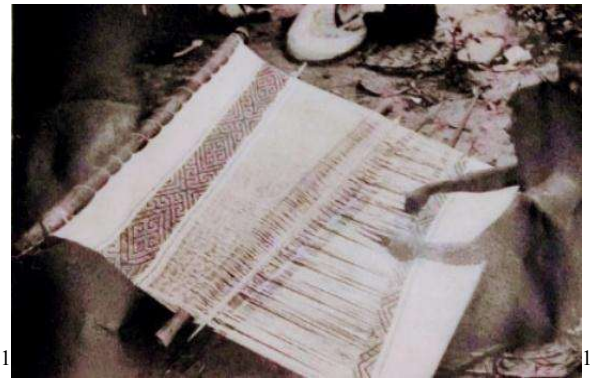
As duas mulheres foram fotografadas por Harald Schultz, em 1951, e estavam usando uma saia feita de tecelagem de base retangular, sem *kene* enrolada nos quadris. Desta mesma coleção e época são encontradas mulheres tecendo redes com faixas decorativas em *kene*. As decorações em *kene* não se espalhavam em toda superfície da tecelagem, como atualmente, mas ficavam em faixas decoradas sobre bases lisas, sem *kene*. Observa-se que à data do registro

[169] Jovem fiando: foto de Harald Schultz, Peru, 1954. Coleção Etta Becker Donner, 1911/1975.
[170] Mulher confeccionando cerâmica: foto Harald Schultz, Peru, 1954. Coleção Etta Becker Donner, 1911/1975.

obtido entre os *Huni Kuin*, que viviam no Peru, as mulheres ainda usavam suas vestes tradicionais e era muito comum o uso de saias de tecelagem sem *kene*, provavelmente pela facilidade na tecelagem.

Figura 62


[171]


[172]

Fonte: Foto de Harald Schultz.
Nota: Mulheres tecendo, 1951.

Biruani, em outra versão, relata que a aranha veio para ensinar as mulheres a tecerem rápido, e assim acontece com as tecelãs atuais, que são hábeis e ligeiras.

> A aranha, porque o pessoal fazia tecido, fiando, fazendo muito devagar, até que chegou a mulher. Chegou uma mulher estranha, eles receberam, aí ela perguntou: O que era que estavam fazendo? O que tanto estavam trabalhando no tecido, no fiador de algodão? Diz que não precisava daquele jeito não. Aí a gente ia armando para fazer uma rede, uma tanga, uma toalha. Ela ensinou como é para fazer ligeiro. Elas prestaram atenção, igual fez, como assim, uma professora. Hoje em dia todo mundo tece ligeiro, porque aprendeu com a aranha (Testemunho verbal de Biruani, Maria Francisca Mateus à autora, 8 set. 2022).

Bunkê também menciona outra versão da história da aranha Basnem Pudu que veio com a Rata Shuya parteira como uma tecelã rápida, que engolia o algodão de depois expelia o algodão já fiado. História que também confirma narrativa sobre a velocidade da aranha ao entregar para as mulheres *Huni Kuin* a tecelagem pronta, e ainda a perda dessa facilidade doada pela anciã Aranha. Perda essa gerada devido ao desejo de uma mulher pelo conhecimento da sabedoria da aranha, assim, passam as mulheres *Huni Kuin* a ter que desenvolver todos os processos da tecelagem e dos tingimentos dos fios, história como foi contada por Dua Buse. Lagrou (2007, p. 211), fala sobre essa mesma aranha Basnem Pudu que por ter sido comida, na ancestralidade pelos *Inka*, veio trazer os ensinamentos da tecelagem às *Huni Kuin*, mas

[171] Mulher tecendo: foto Harald Schultz, Peru, 1951. Coleção Etta Becker Donner, 1911/1975. Provavelmente, pela largura da peça, a mulher está tecendo uma rede. Possui três faixas verticais e na horizontal decorações em faixas com *kene* sobre fundo liso, comuns à época.
[172] Mulher tecendo: foto Harald Schultz, Peru, 1951. Coleção Etta Becker Donner, 1911/1975.

abandonou os humanos por não entenderem sua técnica de fiar. Por isso, na história de Manoel Vandique Dua Buse, as mulheres vão ter que executar todos os trabalhos relativos à tecelagem e, como fala Bunkê, acabam ficando com a técnica da ratinha. De acordo com a fala de Bunkê, a aranha deu os primeiros ensinamentos, e o que ficou foi a técnica da ratinha de executar todas as etapas, técnica que as mulheres empregam até hoje.

> Diz que a aranha sempre fez rápido, e a outra nós chamamos de Shuya sempre fez uma bolinha com o palito chamado *I*[173], ela decidiu. A aranha chama Basnem Pudu[174]. Ela falou com a amiga dela Shuya: Como você acha que estão gostando de fiar o algodão, mas é eu sempre só engoli um pedaço de algodão. A aranha sempre engoliu um pedaço de algodão e a ratinha ela tá fiando para fazer linha. Ela decidiu: Como é que acha mais fácil? A aranha fala: para mim é mais fácil engolir. A ratinha, não assim não, tem que fiar. Nós trabalhamos como a ratinha, tem que fiar o algodão. Se a gente fizer como o trabalho da aranha, a gente não pode fazer esse algodão, tem que engolir a linha ou algodão e se engolir a linha depois fazer cocô de uma bolinha de algodão, não dá. Basnem Pudu, ela trabalha mais rápido, a ratinha é maneiro, mas ficamos com o trabalho de algodão da ratinha. Está funcionado isso. Só para iniciar, a aranha (Testemunho verbal de Bunkê Inani Huni Kuin à autora, nov. 2021).

Conforme descrito por Judite Ibatsai, os seus antepassados, para obter conhecimento, faziam um pacto com a jiboia. As mulheres, para aprender a tecelagem, usavam esse recurso, como acontece em outras situações nos processos de aprendizagem dos pajés, caçadores, *txana* (cantadores), sendo necessárias dietas especiais. Durante esse período, conforme a atividade sobre a qual desejam obter o conhecimento, precisam ter por perto o objeto de seu trabalho para praticarem. Se forem *txana* devem ensaiar os cantos, os pajés estudam as medicinas, as ceramistas, a argila para trabalharem, as tecelãs o algodão para fiarem e tecerem. *"*Então ali não faz outra coisa, se não for aquilo e juntinho da pessoa, conforme o pedido que ela fez. Se a mulher quer fiar algodão tem que estar com um monte de algodão" (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

As dietas são necessárias e rigorosas, com diversas restrições. Não podem beber água somente caiçuma[175], não comem doce, sendo permitido a banana, normalmente a banana verde usada na caiçuma. Não comem sal porque corta a dieta. Não podem manter relações íntimas com seu companheiro ou companheira. Alimentam-se basicamente de banana, macaxeira,

---

[173] *I*: um dos instrumentos usados na tecelagem. O instrumento chamado de *I* pelos *Huni Kuin* é o fuso.

[174] Basnem Pudu: foi a aranha que na ancestralidade viveu entre os humanos e ensinou as mulheres a fiar e tecer, ela em algumas versões vem em forma de uma senhora idosa que junto com Shuya, a senhora Rata, parteira e curandeira, ajuda as gestantes não serem mais comidas pelos *Inka* por aprenderem a fazer o parto. Lagrou (2007, p.211) conta que esta aranha foi comida, quando grávida, pelos *Inka* e relata que em outras versões ela deixou os humanos por causa de fofocas e por estes não entenderem sua técnica de fiar. Diziam que ela comia todo o algodão em vez de fiar. Parece que esta versão recebida por Lagrou apresenta certa relação com a história contada por Bunke Inani. Os *Inka* estão presentes em várias histórias do universo *Huni Kuin.*

[175] *Caiçuma*: bebida feita com macaxeira, milho e banana, podendo ser adicionado o mandubim (amendoim)

milho e amendoim, alimentação tradicional dos povos amazônicos. Os alimentos descritos são a pamonha de mandubim, pamonha de macaxeira, pamonha de milho, banana assada, banana cozida com pamonha de mandubim. Mandubim torrado, mandubim cozido, caiçuma feito de mandubim. O mandubim funciona como tempero para os diversos tipos de caiçuma.

De acordo com o depoimento de Judite Ibatsai, a plantação do algodão começa no mês de maio[176] e são os homens que preparam o roçado e as mulheres realizam o plantio, que consiste na colocação da semente de algodão, já preparada pelas mulheres, nas covas feitas pelos homens. As mulheres plantam as sementes no final da tarde e mais uma vez buscam nos animais, no caso o olho da coruja, o conhecimento e a lembrança do momento propício para o plantio. Judite alerta para a importância do cuidado corporal antes do plantio, onde devem se banhar, lavar os cabelos para ter uma produção e uma colheita de algodão branquinho e de qualidade. As atividades do plantio de algodão, como muitas outras atividades *Huni Kuin*, requerem uma observação atenciosa da natureza em níveis dos mundos visíveis e invisíveis, levando em conta os cuidados corporais, emocionais e espirituais em uma teia interligada para sucesso do suas atividades e intenções.

> A época do plantio é o mês de maio. Quando as matas começam a florar, começa natural e os homens vão, começam a botar roçado. Vão para a mata, vão formar cedo o roçado, aí vão brocar, vão derribar. Aí tem a queimada, queima. Aí a mulher pega seus caroços de algodão, bota de molho, para ficar com capucho grandão é o olho de coruja, aí vai plantar noutro dia de tarde. Porque ninguém pode plantar de manhã porque a coruja está de olho fechado. Só pode plantar de cinco horas da tarde, que a coruja tá com o olho grande, aí por isso que você tem que plantar final da tarde. Para poder plantar algodão. Além de coruja, você tem que tomar banho, se limpar, lavar o cabelo, se limpar todinho para poder plantar o algodão. Para o algodão sair bonito, limpo, se abrir bem (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

Terrie Aquino e Marcelo Iglesias (1994, p. 84) relatam que existem cinco variedades de *shapu* (algodão) que são: *mexu shapu, taxipá shapu, ruxu shapu, dakú shapu* e *rapaní shapu*, que diferem segundo a coloração e volume das fibras. Sendo que o *mexu shapu* é o preferido pelas mulheres por possuir uma fibra adequada à fiação e para fixar melhor as cores feitas de corante naturais ou industrializados. Quando da queda dos preços da borracha nativa no mercado, a tecelagem passou a constituir uma alternativa econômica a ocupar papel significativo na renda familiar para os povos do Jordão.

Hoje em dia ainda fazem tecelagens em fio de algodão nativo, mas cada vez se tornando mais raras, principalmente para a confecção de grandes peças como as redes e o *sãputari*, sendo mais utilizadas as linhas industriais. O algodão é um dos poucos vegetais que são plantados

[176] Isaruwe, comenta que o roçado é realizado em abril ou maio, o plantio logo após o roçado no mês de maio e a colheita seis meses depois ao plantio, em novembro.

pelas mulheres, sendo elas que também realizam a colheita, sendo a colheita realizada no mês de novembro, seis meses depois do plantio em maio.

> Quando o algodão estiver crescido e vai começar a dar flor e tudo. Começa a dar a maçã do algodão, e vai abrir, a mulher vai tirando, vai tirando, tem um cestinho, um cesto pequeno é o *kuki*. Aí pega o *kukizinho* malha fina, e sai batendo, quando bate assim coloca algodão dentro do paneiro do cesto e balança. Todo aquele ciscozinho cai, o cisco das folhas que você pega. Aí bate todinho, vai colocando numa esteira de palha, vai colocando no tempo. Quando aquele algodão pega o orvalho, do sereno, chamado *bixi*[177]*ni bi*[178], aí noutro dia fica tudo cheinho recebendo a energia da água que vem, do orvalho que cai naquele algodão. No outro dia você coloca no sol, aquele algodão incha, o caroço fica tudo grandão, tudo fofinho para as mulheres trabalharem, pega e vai ensacando. Tem um paneiro chamado *xiwati,* pega umas palhas, forra para lá e para cá, aí pega aquele algodão com muito carinho, que já bateu, colocou no sereno, enxugou, aí vai ensacando, coloca no paneiro, vamos pendurando, pendura de cabeça para baixo, já no paneiro. Não é um cesto, é um *xiwati*. O fundo pequeno, ele vai crescendo, aberto de palha aí cobre todinho com as palhas de sororoca também seca, estende (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

Figura 63



179

Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Txitxã* (cesto) para guardar algodão, Aldeia Terra Viva, rio Tarauacá, Jordão.

Depois de realizarem o processo acima descrito por Ibatsai que consiste em colher, acomodar no cesto o algodão colhido, peneirar o algodão para separá-los das folhas e ciscos que vieram no processo de colheita, sobre uma esteira expor ao sereno para pegar o orvalho, no dia seguinte e expor ao sol para secar e depois acondicionar no paneiro para começarem a trabalhar no processo de fiação. Na boca da noite as mulheres se reúnem para descaroçar o algodão que é colocado em um cesto e os caroços em outro. Abrem os tufos de algodão em forma de rodela para deixarem tudo pronto para acordarem no dia seguinte de madrugada e começarem a tarefa de bater o algodão.

As mulheres *Huni Kuin* trabalham de madrugada, acordam às três horas da manhã para começarem os trabalhos de abrir e bater o algodão sobre uma almofada chamada *shapu kuxati*

---

[177] *Bixi*: estrela; ni: floresta

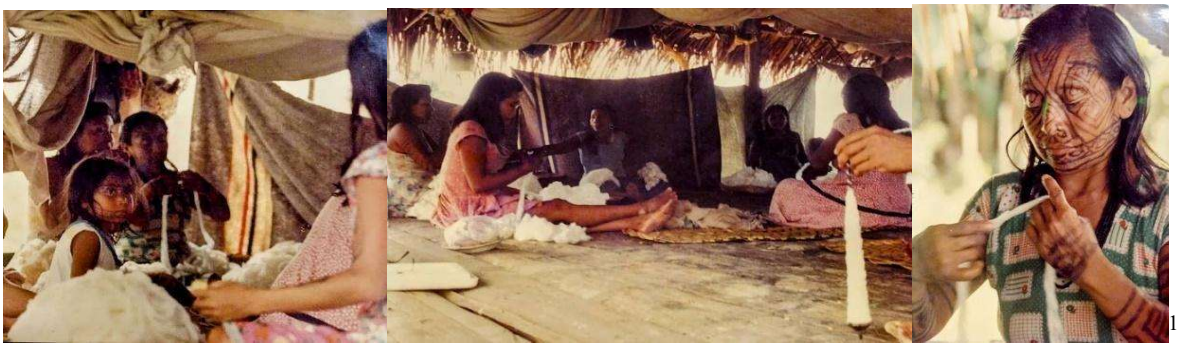
[178] *Bixi ni bi*: orvalho, sereno da noite. Na floresta escuta como uma chuva quando cai a noite (Kawa). A tradução literal é poética e fica como “estrelas que caem na floresta ou estrelas pegas pela floresta”.

[179] Cesto de algodão: Aldeia Terra Viva, Rio Jordão, Acre, set/2022. Foto Devulsky

feita por elas usando como recheios pedaços de tecidos em uma fronha de tecelagem e o paco-paco, uma madeira cilíndrica para bater o algodão, chamada em *hãtxa kuin* de *hawen*[180] *kuxati*, encontrada na mata. Segundo Ibatsai para trabalhar com algodão as mulheres tem que acordar cedo, trabalhar das três horas até às nove horas da manhã, porque nessa hora bate o vento, o calor e necessitam parar com a tarefa podendo voltar somente no final da tarde por volta das dezoito horas. Além do vento, neste período intermediário o sol está forte e o calor intenso prejudicando também o trabalho.

> De madrugada mulher levanta e vai bater algodão, madrugada você não dorme naquela casa, ali na obrigação dela, horário é de trabalhar. Quando for cinco horas, amanhecer do dia ela ainda vai trabalhar. Vai trabalhar até às nove, antes que o vento venha. Porque a partir das nove horas o vento já querendo carregar seu algodão, então para e vai fazer comida, fazer as coisas, quando for de noite, aquelas coisas que ela bateu, ela vai fiar. Realmente o trabalho das mulheres que trabalham o algodão é de madrugada e boca da noite. De madrugada até nove horas da manhã, aí das seis horas da tarde horas até a hora de dormir. Então fica bom que a terra não soa. Na hora que a terra e o sol estão quentes, não tem como fiar o algodão (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

Figura 64

 [181]

Fonte: Fotos de Jairo Lima.
Nota: Mulheres *Kaxinawá* fiando: Primeira foto: mulheres abrindo o algodão para fiar. Segunda foto: mulheres trabalhando o algodão e fiando em fuso no lado direito. Terceira foto: Mulher esticando o algodão para fiar. Aldeia Boca do Nilo, Igarapé Humaitá.

Iniciam, novamente, a tarefa e vão fiar o algodão. Alongam os tufos de algodão formando fios em tripas que são emendados aos outros do mesmo tipo, que vão sendo enrolados no fuso[182] com ajuda da perna da tecelã, fiando a linha. Enchem entre dez e vinte fusos conforme a peça que vão tecer. Judite Ibatsai esclarece que para fazer uma rede são necessários vinte fusos cheios ou dez novelos de linha. Depois de preencher um fuso faz-se as meadas de linha que estão prontas para serem tingidas. Com vinte fusos ou dez braçadas ou novelos de linha é possível fazer uma rede, de acordo com Judite Ibatsai.

---

[180] *Hawe* com til sobre o E, devido às restrições do teclado foi substituído por n após o e.
[181] Foto Jairo Lima. Acervo CPI - Museu da Borracha, Rio Branco, Acre.
[182] Fuso: instrumento precursor da roca que auxilia na tarefa de torção da fibra para transformação em fios.

> São dez novelos, só que são grandes, grandão. Aí você faz arma, faz punho, aí tá completa, é um ano pra fazer uma rede. Para mulher fazer uma rede vai trabalhar um ano. Aquela que trabalha mais rápido, hora vaga, mexendo vez em quando, talvez faça em seis meses. Mas assim, cuidando de casa, cuidando de filho, lavando roupa, buscando macaxeira no roçado, e vai pescar, vai fazer essas coisas, só tem tempo de trabalhar madrugada e boca da noite. Isso que eu vinha vendo a minha mãe e avó fazer (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

Figura 65


183


184


185

Fonte: Fotos de Jairo Lima.
Nota: Legenda: Imagem da esquerda: Mulher esticando a fibra de algodão para iniciar o processo de fiação. Imagem do meio: Mulher fazendo novelo da meada de fio de algodão já tingido. Imagem da direita Mulher tecendo. Aldeia Boca do Nilo, Igarapé Humaitá.

Os fios de algodão são organizados em meadas e tingidos antes das mulheres iniciarem as tecelagens. As cores preto e vermelho são os tingimentos mais comuns na ancestralidade e o branco, a cor natural do algodão. Os conhecimentos da técnica de tecer com *kene* não eram tão difundidas entre as tecelãs, sendo que se têm relatos que muitas mães e avós de colaboradores desta pesquisa não saberem tecer com *kene* em épocas recentes. Observa-se mulheres *Huni Kuin* usando saias tradicionais fotografadas por Harald Schultz em mil novecentos e cinquenta e quatro (1951) em tecelagens sem *kene*, mas encontram-se redes e algumas saias com faixas ou barras em *kene* dessa época. As tecelagens com *kene* já estavam presentes em faixas com grafismos, sendo domínio de algumas tecelãs, mas graças a essas tecelãs, guardiãs desse conhecimento, essa arte chegou até hoje e está bem difundida entre as mulheres *Huni Kuin*, agora os *kene* expandidos por toda a área da tecelagem.

183 Acervo CPI - Museu da Borracha, Rio Branco, Acre.
184 Acervo CPI - Museu da Borracha, Rio Branco, Acre.
185 Foto Jairo Lima. Acervo CPI - Museu da Borracha, Rio Branco, Acre

As tintas naturais por vezes eram de elaboração complexa e trabalhosa como é a tinta na cor conseguida a partir do *aguano*[186], da banana verde e da argila preta. Era usado o urucum, mas segundo Rita não possuía uma fixação tão ativa quanto o *aguano*.

> Quando tirava o algodão, tinha todo um processo na mão da tecelã até virar a linha pronta para tecer. Passava pelo tingimento natural. Eu já vi a minha mãe tingindo fazendo a cor preta, com barro preto, tipo aquela argila preta que se encontra nas praias. Ela cavava, e quanto mais cavava ela achava a areia preta, então ficava passando o fio de algodão natural, ficava esfregando, esfregando, várias vezes, algumas horas, deixava ali descansando. Depois ela pegava e lavava, não ficava tão pretinha. Ficava uma cor preta, mas não tão preta, mas uns ficavam muito pretinhos, mesmo, mas usavam a casca de aguano. Usava, tirava, pegava a casca dessa árvore, que quando pega na roupa ela mancha geralmente de preto, mancha e não sai e é bom para fixar a cor. Pegava aquilo, cortava e cozinhava junto. Nós *Huni Kuin* geralmente nunca usávamos várias cores nas tecelagens, sempre eram em preto e branco. É uma cor mais fácil, facilitava a gente fazer isso. O branco já era natural do algodão e o preto era tingindo pela cor da tinta natural. Muitas vezes era usado o urucum para fazer o vermelho, mas não era muito, eram poucas vezes, era mais preto no branco. Não fixa muito não no tecido de tecelagem, mas fica um bom tempo. A roupa de tecelagem não é como a roupa atual que nós usamos no dia a dia, usa, tira e se sujou já lava. A roupa de tecelagem demora mais para lavar, para evitar isso de perder a cor. Você não está usando o dia inteiro, usa naquele momento, tira, guarda e depois usa de novo (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, jan. 2022).

Judite Ibatsai apresenta a receita de uma tinta que é chamada em *hãtxa Kuin* de *ixtinanti* (*ixtinãti*) que leva casca de *aguano* com banana verde, argila preta e cinzas para se obter a cor negra. Ferve-se a água conforme a quantidade de fios e coloca-se a casca de mogno (aguano) em pedaços pequenos, corta a banana verde em tiras pequenas, bate tudo, coloca tudo junto na água e deixa ferver, quando a água for diminuindo vai colocando mais água fervendo até a tinta desprender bem. Ferve, ferve, ferve como Ibatsai fala, para soltar bem a tinta. Depois disso põe-se a linha dentro dessa tinta e deixe um tempo para a cor pegar no fio. Ao tirar a linha não derrame a água com a tinta, que deve ser reservada para ser levada à beira de rio que tenha o barro preto, como a descrição de Rita Huni Kuin, para terminar o processo. Pega-se a linha, espreme para tirar o excesso de água e coloca em buraco feito no barro preto, esfrega bem a linha no barro para pegar em todos os fios. A linha vai ficar um pouco enterrada no barro preto até ficar bem pretinha. "Aí demora um tempo, deixa corar um pouquinho, aí você pega, vai na beira do rio mesmo, você lava, você vê quando tá pretinho, não precisa mais voltar pra aquela água, mas se vê que tá roxo ainda, aí bota de novo, ainda tem a mistura da cinza. Toda essa mistura tem a cinza para você misturar" (Testemunho verbal de Ibatsai à autora 8 set. 2022). A casca de *aguano* pode ser fervida sem misturar com outros minerais ou vegetais, o que vai gerar uma cor violeta arroxeada, assim como jenipapo fervido na água vai proporcionar uma tinta

[186] *Aguano*: mogno brasileiro

preta ou para o azul escuro. *Mae nexupa* (argila preta) também serve com tingimento sozinha, dando um tom de preto acinzentado.

Do *maxe* (urucum), Ibatsai também fornece uma receita de tinta em tom vermelho. Primeiro, debulha o urucum, coloca na água, tira os caroços do urucum e coloca a linha previamente molhada dentro da água com tintura de urucum e deixa ferver com a linha dentro. A linha deve ser molhada antes de ser colocada na tinta porque pode demorar o tingimento ou a tinta pode pegar de forma desigual no fio. Menciona também um tingimento com folha de sororoca[187] que tinge o fio em cor azulada usando o mesmo processo usados nos tingimentos anteriores. O tingimento com joão-mole[188], um tipo de um arbusto, onde pega-se os ramos e soca, retirando a tintura deles mistura na água coloca a linha e ferve, produz uma cor azulada. Sugere a Açaflor *(manidade*), para tingir de amarelo. A folha de *muka rimiya* para tingir uma cor bordô, uma cor puxada para o vinho. Ao ser perguntada sobre o verde ela menciona de novo a sororoca, mas a folha, que diz ficar em um tom verde azulado ou azul esverdeado.

Para fazer as tintas à base de vegetais, ferve-se água com as cascas, frutos, as folhas, as flores, as sementes ou os legumes para soltarem a tinta depois coloca-se a linha e deixa ferver mais, para fixar a cor. Quando os vegetais para preparar a tintas se encontram longe de casa, os homens quando vão caçar ou fazer alguma atividade mais distante trazem para as mulheres. Por vezes as mulheres vão com os homens para buscar esses vegetais e cascas que utilizaram nas tinturas, mas muito do que precisam para os tingimentos estão perto das casas e elas se incubem de colher para fabricar as tinturas.

As linhas de algodão tingidas ou as linhas industrializadas coloridas funcionam para valorizar os desenhos dos *kene*. Tradicionalmente, as geometrias em linhas tingidas contrastavam com o fundo branco tecido em algodão sem tingimento. Atualmente, quando as geometrias ocupam todo o tecido, os *kene* são realçados através dos contrastes de cores, mas existe um tipo de tecelagem rara em que os fios de algodão não são tingidos. Os grafismos do *kene* são realçados, neste caso, pelo volume dado ao desenho pela tecelagem. Judite Ibatsai que apresentou uma tecelagem realizada nessa técnica, relata que poucas mulheres possuem esse conhecimento e raras peças são tecidas dentro desse método. A pesquisadora Helen Hornbeck Tanner (1975)[189] ao analisar objetos e fotos colhidos por Kenneth M. Kensinger, também comenta da raridade dessas tecelagens e o quanto eram apreciadas pelos *Huni Kuin* pelo

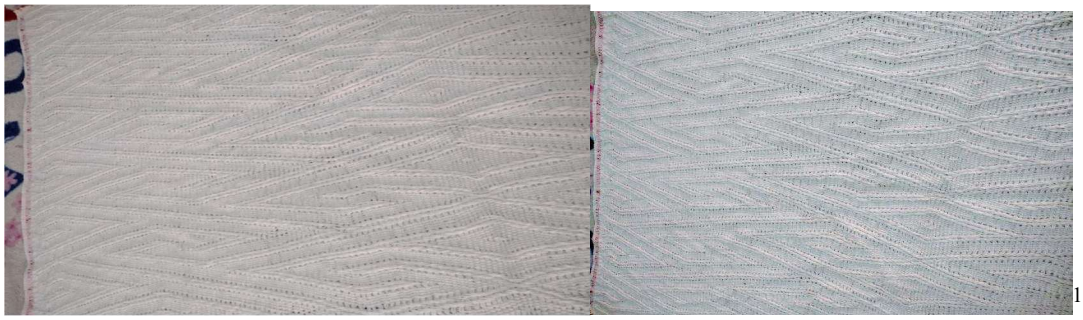
[187] Sororoca: *phenakospermum guyannnse*. É conhecida também como bananeira ornamental.

[188] João-mole: nome popular. Nome científico: *Guapira graciliflora lundel*, família da *Nyctaginaceae*. É uma árvore de pequeno porte medindo por volta de três a cinco metros produz flores e um pequeno fruto.

[189] Tanner, Helen Hornbeck (1916-2011: Cashinahua Weaving in catalogue The Cashinahua of Eastern Peru. Edited by Powell Dwter, published by Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975, p.114.

virtuosismo técnico, apesar da maior parte das tecelagens serem confeccionada com grafismos em cores contrastantes. A seguir, foto de tecelagem (direito e avesso) apresentada por Ibatsai e detalhe de veste de *dauya*, curandeiro, que apresenta este tipo de técnica na tecelagem em algodão natural branco e com faixas com *kene* tecidos em fios de algodão tingidos de preto. Observa-se que as geometrias são formadas pelo volume da tecelagem em branco sobre branco.

Figura 66



190

Fonte: Fotos da autora.

Figura 67



191

Fonte: Foto de Kenneth Kensinger.

Lagrou, 1991 faz uma lista de corantes que considero importante reproduzir como fonte de dados para estudantes e pesquisadores de indumentária, alguns citados por Rita Huni Kuin e Judite Ibatsai.

> *Yapabitxi* (casca de muricuri, tinge vermelho), *ixtinanti* (casca de aguano: violeta-rosa [*laxinipa*], *mukahimia* (folha que tinge violeta [taxipa], *panan* (fruto do açafrão com limão tinge violeta (*laxinipa*), *manixuku (taxipa), hekii* (casca de pau-brasil tinge de laranja (*taxibumas*), *maxe* (urucum tinge de laranja - amarelo), *manidade* (asafroa, raiz, tinge amarelo [xixinipa], *ianke (nankeiapa), tsaumani* [*nankeiapa*]*), uxu* (anil: azul claro), *pei tuma* (preto, *nexupa*), *nane* (jenipapo, preto, azul escuro), *mae mexupa* (argila preta), *ni pei* (folha, tinge de preto), *tuña* (folha, tinge de preto), *txaxuanti*

[190] Imagem -Tecelagem em linha branca. Acervo de Ibatsai Judite da Silva Freitas. Foto Devulsky, 08/09/2022.

[191] Imagem - Detalhe da veste de *dauya*, traje de xamã herbarista, que trabalha com medicinas. *Dau* tem como tradução medicina. Fundo da tecelagem realizada na técnica monocromática, onde os *kene* são formados pelos volumes das tramas da tecelagem e decoradas com faixas de *kene* (73-941, traje doado por Kenneth M. Kensinger. Tanner, Helen Hornbeck (1916-2011): Cashinahua Weaving in catalogue The Cashinahua of Eastern Peru. Edited by Powell Dwter, published by Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975, p.121).

> (folha e madeira batidas e o sumo espremido tinge de preto, usado para pintar banquinho de iniciação), *kapaxeta ninautsi* (preto) (Lagrou, 1991, p. 62).

Depois de tingir, organizarem os fios em novelos ou meadas inicia o processo de armar as linhas. O tear usado pelas mulheres *Huni Kuin* é um tear horizontal de cintura. Tem duas madeiras, uma em cada lado do tear para fixar as linhas da urdidura que servirão de base da tecelagem sendo um dos lados com a madeira amarrada a uma corda para fixar o tear, em um ponto que seja firme, que pode ser uma árvore, uma haste, coluna, poste, um gradil. Do outro lado a madeira é fixada a outro cordão tipo uma faixa ou tira que é passada por trás da cintura da tecelã. As mulheres tecem sentadas no chão e este processo é usado ainda hoje. As madeiras originalmente eram preparadas pelos homens sendo essa função de competência masculina. Só depois de passarem por todas as etapas da aprendizagem que uma mulher pode ensinar às jovens aprendizes os conhecimentos da tecelagem. Judite Ibatsai apresenta abaixo um resumo das etapas da tecelagem:

> Se a mulher quer fiar algodão tem que estar com um monte de algodão, vai fiar algodão vai descaroçar vai bater o algodão, vai fiar, vai fazer bolo, depois do bolo de linha vai para a meada, depois da meada, que vai para o tingimento. Depois de tingir, que vai, volta de novo fazendo rolinho, aí vai para armar as linhas. Depois da armação das linhas que vem os *kene*, já num ponto final. Então era isso que ela fazia, quando mulher aprendia. Depois dela aprender tudo o que ela fez o pedido, assim pode passar para outra pessoa. E assim também os homens faziam muita coisa para conhecer a erva medicinal, então ter conhecimento, gravava e não saía mais. (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 8 set. 2022).

Figura 68





Fonte: Fotos da autora.
Nota: Sequência de fotos apresentando tecelãs montando a urdidura do tear: Fotos 1 e 2 Tecelãs passando os fios sobre as duas varas ou esteios para montar os fios que farão parte da urdidura do tear. Fotos 3, 4, 5, 6 e 7 tecelãs fixando os fios que compõem a urdidura nas varas do tear chamadas em *hãtxa Kuin* de *muxu.* Esquerda das fotos tecelã Batani, Maria Paulino Kaxinawá a da direita tecelã Yeké, Elda Pinheiro Kaxinawá. Ponto Cultural Kayatibu, Jordão-AC, 22 set. 2022.

Figura 69



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Tecelã Maxi, Rufina Pinheiro Kaxinawá apresenta a tecelagem que está sendo finalizada. Ponto Cultural Kayatibu, Jordão, AC, 22/09/2022.

Manoel Vandique Dua Buse, durante entrevista, no momento em que aborda a importância da tecelagem na cultura *Huni Kuin*, canta um *pakadin* específico para o momento que as mulheres armam as linhas para montarem as urdiduras de base da tecelagem. Este pakadin só pode ser entoado pelas mestras tecelãs e os pajés. Abaixo o *pakadin* com a transcrição em *hãtxa Kuin* e a tradução realizada por Kawa[192].

Yumê Mabãi Pakarin	
Nawa[193] *shau*[194] *buruki* [195]*eeee*	No toco do algodão branco
Nawa shau buriki	No toco do algodão branco
Mi hushu yumena	Seu algodão branco
Tunukin tunu tawe	Tecendo, vai tecendo
Mi bishu yumena	Seu algodão dourado

[192] *Kawa*: Noel Domingos Sales Kaxinawá, jovem professor Huni Kuin.
[193] *Nawa*: povo, gente
[194] *Shau*: osso
[195] *Buriki*: pedras de montanha por serem pedras fortes

Tunu tawe eeee	Tecer, vai tecendo
Mane buru betsaki eeee	No outro toco de mane
Mane buru betsaki eeee	No outro toco de mane
Mi mexu yumena eeee	Seu algodão preto
Tunu tawe	Tecer, vai tecendo
Nawa shau buriki eeee	No toco do osso do nawa
Mane buru betsaki	No outro toco de mane
Mi taxi yumena	Seu algodão vermelho
Tunu tawe eeee	Tecer, vai tecendo

Kawa (2024), em sua tradução do *pakadin*, esclarece que o verso *Nawa shau buriki* tem como interpretação: o esteio onde as mulheres vão armar as linhas da urdidura para começar a tecelagem com os fios de algodão. No verso do *pakadin*, o termo *nawa* tem o sentido de povo, gente, ser vivo ou humano ou um objeto; *shau* tem como tradução osso e *buriki* se traduz como pedra, uma pedra forte como das montanhas. A interpretação literal ficaria como "Povo do osso de pedra", o que é bem poético e assim essa vara é como esse povo, que tem o osso duro como as pedras da montanha. Esta vara é espírito de povo presentificado naquele esteio, o que oferece segurança, proteção e sucesso ao trabalho da tecelagem. "Quando as mulheres começam a armar o algodão precisam ter aquele esteio, aquela vara, nesse canto estão consagrando essa vara." Ele continua a explicação dizendo que neste *pakadin* está sendo feita a consagração dessa vara onde se fixa a tecelagem que se transforma em uma matéria sagrada, por ter um *shau* (osso) forte, duro, poderoso e sagrado como o *buriki* (as pedras da montanha). Essa vara não é simplesmente uma madeira, ela se "transforma em forte, dura, sagrada e poderosa, como um objeto sagrado, como se fosse um ser humano." Na perspectiva dos *Huni Kuin* os seres vivos, animais e vegetais assim também os inanimados, possuem *anima*, uma agência, uma humanidade, subjetividade e uma cultura, mas como um povo *nawa*, um povo que tem uma cultura referente a seu tipo de povo. Ao significado de *nawa* pode ser incluído o de povo estrangeiro, que não é *Huni Kuin*. Através desse *pakadin* essa madeira transforma-se nesta matéria sagrada como um povo forte, duro e poderoso[196].

O verso *Tunukin tunu tawe* representa o momento em que as tecelãs passam o fio sobre a vara de madeira armando a linha. Em seguida vai narrando o processo da linha branca, dourada, preta se armando sobre a vara sagrada, consagrando os materiais, os fios de algodão que as mulheres usam para tecer. *Mi husha* (branca) *yumena*, *Mi bishu* (dourada) *yumena*, *Mi mexu* (preta) *yumena*.

[196] "o mundo é povoado de outros sujeitos, agentes ou pessoas, e que veem a realidade diferentemente dos seres humanos" (Viveiros de Castro, 2008, p. 32) "Tudo isso vai de encontro da atitude que se costuma chamar de "animismo", a pressuposição ou intuição conceitual (plano de imanência, diria Deleuze) de que o fundo universal da realidade é o espírito" (Viveiros de Castro, 2007, p. 35).

No verso "*Mane buru betsaki*", o termo *mane* se refere a resistência da outra vara que os fios se enlaçam para montar a urdidura das tecelagens, por *mane* ter a tradução de ferro, que também é resistente e forte, e esta outra madeira que compõe o tear ser igualmente forte é consagrada no *pakadin*. *Betsaki* é essa outra vara em que são enlaçadas aos fios da urdidura para montar o tear e servir de base para tecelagem. Então são rezadas as duas madeiras que compõem o tear. Cada parte desse tear é consagrada durante o processo da tecelagem.

Para abrir a fibra, batem o algodão usando como ferramenta uma madeira roliça que chamam de *paco-paco*[197]. Batem sobre uma almofada confeccionada com uma fronha de tecelagem recheada com sobras de tecidos. As mulheres *Huni Kuin* ainda tecem dentro do método tradicional usando o tear horizontal de cintura, com alça, tear esse também usado por mulheres em diversas civilizações, inclusive as que viveram na área andina, sendo que as mulheres Quéchua ainda hoje empregam este mesmo tipo de tear predominante em grande parte da América do Sul.

Figura 70



198


199

Fonte: Fotos de Anawalt.
Nota: Imagem da esquerda: Mulher Inca tecendo em um tear de cintura, período colonial. Imagem da direita: Mulher Quéchua de Pitu, Marca, Cuzco, Peru, confeccionando tecido de fios longitudinais num tear de cintura. O produto final será semelhante ao xale que está usando.

As *Huni Kuin* para fiar utilizam o fuso que chamam de *I*. Consiste em uma madeira roliça que se parece com desenho do nome que tem *I*, fixada em um círculo de cerâmica que serve de base para o fio da fibra que vai ser enrolado no fuso tendo como auxílio a própria perna da tecelã. O círculo do fuso é feito de cerâmica e a vareta de madeira de pupunha.

---

[197] *Paco-paco*: Também é o nome de um tipo de arbusto.

[198] Mulher Inca tecendo em um tear de cintura, período colonial (Anawalt, 2011, fig.712, p.446).

[199] Mulher Quéchua de Pitu, Marca, Cuzco, Peru, confeccionando tecido de fios longitudinais num tear de cintura. O produto final será semelhante ao xale que está usando (Anawalt, 2011, fig.728, p.464).

Figura 71

 [200]
 [201]

Fonte: Fotos do acervo de Judite Ibatsai (esquerda e centro); foto da autora (direita).
Nota: Imagem da esquerda e do centro: Jovens *Huni Kuin* com fuso, aprendendo a fiar, em curso de tecelagem realizado nas aldeias, evento organizado por Judite Ibatsai em setembro de 2022. Imagem da direita: Fusos com linha de algodão natural de Zeli Maspã.

Figura 72



Fonte: Fotos de Judite Ibatsai.
Nota: Alunas da oficina de tecelagem organizada por Judite Ibatsai.

Os *Huni Kuin* chamam o fuso de *I*, e comparam com a arraia[202], por causa do ferrão. Diz-se que, durante o dilúvio que ocorreu na segunda humanidade da história *Huni Kuin*, não só as pessoas se transformaram, mas também seus utensílios, ferramentas e instrumentos, sendo que o fuso, ao cair nas águas, se transformou em arraia, e realmente, há uma semelhança entre o fuso e a cauda da arraia. As duas madeiras que são fixadas a urdidura em *hãtxa Kuin* se chamam *muxu*. A corda que vai ser amarrada em alguma estaca para fixar o tear se chama, *dispi* (nome em hãtxa Kuin para corda). As várias varetas que servem para afastar os fios para fazer o desenho da tecelagem e apertar os fios se chamam *kespi*, *txinti (tixpi*), *atxatxiti* e a agulha se

[200] Meninas aprendendo a fiar em evento organizado por Judite Ibatsai em setembro de 2022. Viajou de barco por várias aldeias com mestras especialista em seus saberes levando os conhecimentos da tecelagem, da cerâmica, das cestarias, das histórias e pakadin para jovens das aldeias. Foto do acervo de Judite Ibatsai.
[201] Fusos de Maspã. Foto da autora, 2025.
[202] Arraia também se chama I em hãtxa Kuin.

chama *tupiti*. O *kespi* são gravetos que passam pelos fios bases da tecelagem de acordo com os *kene* que desejam tecer. Usa-se uma madeira que não faça farpa, para não desfiar os fios da linha de algodão. Jaqueline Maxi prefere a madeira de buriti, por ser essa madeira bem roliça, caso não encontre usa uma madeira que chama de tacanha, mas a madeira da pupunha também é citada.

Figura 73



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Imagem à esquerda: Tecelã Batani, Terezinha Paulino Kaxinawá no Ponto de Cultura Kayatibu. As várias varetas que estão formando os *kene* da tecelagem são os kespi. Imagem a direita: Detalhe das varetas chamadas *kespi* preparando e separando os fios para a tecelagem do desenho que vai ser realizado. Observa-se a base dos desenhos do *kene* se apresentando construído pelas varetas chamadas *kespi*.

Figura 74



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Imagem à esquerda: *txinti* ou *tixpi*. Ao centro: *kespi*. À direita: tecelã Batani Terezinha Paulino Kaxinawá e seu tear usando linha industrial na tecelagem. Ponto Cultural Kayatibu.

A aprendizagem da tecelagem envolve tanto os conhecimentos dos métodos da tecelagem quanto o comprometimento espiritual, as medicinas e dietas envolvidas no processo e os *pakadin* (rezas) que vão auxiliar a aprendiz abrir a visão, desenvolver a memória para a tecelagem e o conhecimento dos *kene* que fazem parte da tecelagem. Os *pakadin* são cantados pelas mulheres durante a colheita do algodão, no momento do tingimento do fio, em todas as

etapas da tecelagem e até quando a rede vai ser usada pela primeira vez. Rita Huni Kuin, explica a função do *pakadin*.

> A mestre artesã faz um canto passando a sabedoria para você aprender rápido as visões dos desenhos dos *kene*. Um rezo para abrir o caminho das tecelagens. São cantos feitos pelas mulheres porque o trabalho do artesanato das tecelagens é das mulheres. Não tem os cantos só para os *kene*, são os cantos para abrir os caminhos para a geometria. Quando vai tirar algodão, para o preparo tem. Tem para quando está começando a tecer. Para tingir o fio está pedindo ... Para tingimento a gente pede as cores dos animais pretos: do macaco preto, do besouro preto, tudo que envolve aqueles animaizinhos pequenininhos pretos. Nós pedimos para ele assim cantando, pedindo que ele mande um pouco sua essência da cor para aquele tingimento que nós estamos fazendo. Através do canto vem o espírito da pintura para deixar mais belo e brilhoso. São os cantos convocando as cores, o *yuxin* do algodão, pedindo a força para as mulheres trabalharem (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, jan. 2022).

No ato da aprendizagem, são usadas diversas metodologias que fortalecem a concentração da tecelã e o envolvimento da aprendiz na atividade, em níveis físicos, mentais e espirituais. Nos rituais de pacto com a jiboia tanto a intenção (o conhecimento, a aprendizagem e o trabalho a ser desenvolvido) quanto o comprometimento ficam ali selados. As medicinas e dietas para preparar para as atividades a serem desenvolvidos e os *pakadin* para mantê-las conscientes e presentes em cada uma das atividades. Não só as iniciantes praticam esses rituais, mas todas as pessoas envolvidas com uma meta realizam essas práticas durante a vida. Os pajés Dua Buse, o Professor Ibã Sales e a tecelã Parã cantaram alguns *pakadin* e *rezos* do cipó durante as entrevistas. No Anexo D, a transcrição do *pakadin* interpretado por Parã, rezado pelas mestras tecelãs para as estudantes aprenderem rápido a tecelagem.

O *pakadin*, abaixo, entoado pelo pajé Manoel Vandique Dua Buse é rezado durante a tecelagem, pode ser cantado pela mestra tecelã e todas as mulheres. Através desse canto estão solicitando que o conhecimento dos *kene* se apresentem para elas e que tenham facilidade para tecer. O *pakadin* tem a transcrição em *hãtxa Kuin* e a tradução realizada por Kawa, Noel Domingues Sales Kaxinawá.

Yumê Timai Pakarin	
Banabu[203] *Tsautã*[204]	Mulheres *banu* juntas estão sentadas
Hawê kene yuka ikai	Estão perguntando pelos seus seus *kene*
Txana nawa shanu[205]	A mulher, grande mestra *txana* (cantora)
Meya meya wawe	Movimenta, movimenta a mão faz o *kene*
Pix pix awe	Mexendo, mexendo e fazendo *kene*
Bani nawã txixpiwê[206]	Com madeira de pupunha
Meya meya wawe	Movimenta, movimenta a mão faz o *kene*
Pix pix awe	Mexendo mexendo e faz *kene*
Banu mekê rebuwê	Com a ponta do dedo da mulher Banu

[203] *Banabu*: Muitas mulheres do clã Banu. O *bu* no final da palavra é um multiplicador. Clã Dua (homem do clã), *banu* (mulher do clã).
[204] *Tsautã*: sentadas.
[205] *Shanu*: mestra.
[206] *Tixpi* instrumento feito de pupunha usado na tecelagem.

Meya meya wawa Movimenta, movimenta a mão faz o *kene*

Este *pakadin* fala das mulheres do clã Dua Bake/Banu Bake[207], que estão sentadas para começar a tecelagem, fazendo o *pakadin* pedindo que o conhecimento e a sabedoria dos *kene* se apresentem para elas. Este *pakarin* pode ser cantado por todas as mulheres juntas durante tecelagem, precedida da mestra tecelã, que as orienta. Fala dos movimentos das mãos para tecer trabalhando com o *tixpi*, tecendo os *kene* com a ponta de seus dedos.

Manoel Mateus Dua Buse informa que além da dieta e dos *pakadin*, as tecelãs usam a medicina do *bawe*, um colírio natural, feito de planta medicinal que pingado nos olhos das aprendizes, abrem a visão para o desenho e ativam a memória para tecelagem. O *bawe* pode ser produzido da mistura de três folhas: *bawe, dunu make* e a folha de *mani pei keneya*, como separadamente. Sendo o *bawe* pingado nos olhos e as folhas *dunu make* (chamada também de medicina da jiboia) e a folha de *mani pei keneya* que é uma folha com pintas de um tipo de bananeira,[208]passadas sobre os olhos com a mesma finalidade de abrir a visão. O *bawe* é uma medicina típica da tecelagem e das tecelãs, usada para abrir a visão para facilitar a aprendizagem. O *bawe* foi a medicina pingada nos olhos do herói Dua Buse antes de a mulher jiboia levá-lo para o fundo das águas. A tecelagem e os *kene* são conhecimentos ligados a visão, ao *yuxin* do olho, mas ao olho mental. As aprendizes vão usar o *bawe* em vários momentos de sua aprendizagem como tecelã, aplicados pelas mestras. As jovens têm esperança de que durante o sonho a velha jiboia Sidika esposa de Yube Shane venha trazer os desenhos dos *kene*[209]. Os *kene* estão no mental das mulheres tecelãs como fala Dua Buse.

> A tecelagem já faz parte do conhecimento com *bawe*[210]. *Bawe* é uma medicina. Nós estamos aí com ela também. Passa nos olhos, já é outra dieta. Então, passa nos olhos, para você ter aquele conhecimento de você aprender *kene*. Aí, todos os tipos de *kene*, é na sua visão. Tem que fazer essa dieta, para poder realizar esse conhecimento, para aprender *kene* tendo visão. Agora o *txana* [211]é mental. Então as mulheres indígenas passam o *bawe*. Hoje nós temos de sessenta e dois tipos de *kene*[212]. Cada um tem um significado para o povo *Huni Kuin* e com esses sessenta e dois tipos de *kene* que estão aqui no mental delas. (08:30) Elas pegam qualquer tipo de linha, miçanga e faz uma

[207] Dua Bake e Banu Bake. Os filhos de Dua que pertencem os homens do clã e as filhas de Banu a que pertencem as mulheres *Huni Kuin* desse clã. *Bake* se traduz como filho sendo neste caso as pessoas do sexo masculino ou feminino que pertencem a esse clã. O outro clã é o Inu Bake (homens) e Inani Bake (mulheres).

[208] Informação concedida por Isarewê Huni Kuin Alceu Sales.

[209] Quando Sidika vem no sonho, entrega os desenhos que a iniciante nesta arte que tentava aprender durante as semanas precedentes (Lagrou, 2007).

[210] *Bawe*: colírio para abrir a visão para facilitar as mulheres aprender a tecelagem, ajuda guardar a forma de tecer e manter o foco na tecelagem.

[211] Txana: cantores Huni Kuin

[212]Joaquim Maná Huni Kuin, Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá identificou sessenta e dois tipos de *kene* em sua pesquisa publicada sob o título de Nuku Kenu Xarabu. Ibã Sales esclarece em sua entrevista que haviam mais *kene*, que foram esquecidos depois do contato com os *nawa* os estrangeiros, os povos que não são Huni Kuin, os invasores).

> arte dessas (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Mateus do Humaitá, à autora, 17 abr. 2023)
> .

No Anexo D, os *pakadin* cantados por Parã (2022), mestra tecelã, durante a entrevista de seu marido Txana Ixã canta o *pakadin* para aplicação do bawe, que auxilia a aprendizagem rápida da tecelagem. Como explica Txana Ixã (2022): “quando alguém quer aprender a tecer tem que aprender essa cantoria. Com essa cantoria pode aprender rápido e fazer rápido”.

Figura 75



213

Fonte: Fotos de Judite Ibatsai.
Nota: Mestra da tecelagem aplicando *bawe* nos olhos das alunas.

O *pakadin* entoado por Manoel Vandique Dua Buse, tem como título *Bawewê Betxeshekei*[214], cantado no momento em que o colírio está sendo aplicado nos olhos de quem vai passar por uma aprendizagem. O *bawe* usado pelas tecelãs tem como função abrir a visão, desenvolver a memória, a concentração, facilitando a execução de uma tarefa. Indispensável durante a aprendizagem das técnicas de tecelagem na execução das tramas, principalmente com os desenhos do *kene*. O *bawe*, apesar de ser uma medicina característica das tecelãs, também é usado em outros momentos pelos *Huni Kuin* com as mesmas funções, conforme as particularidades das atividades, como a caça, a pesca e durante *nixpupima*, ritual de passagem para jovens com duração de vários dias.

> O pajé aplica o bawe para abrir a consciência para aprender rápido, para memória da pessoa seja como a garça que é rápida. Quando canta para o bawe é para aprender os kene rápido, qualquer coisa que quiser aprender qualquer coisa rápida. É uma reza para permissão para caça e pesca. Para quando crescer seja um bom caçador e pescador (Testemunho verbal de Kawa Noel Domingos Sales Kaxinawá à autora,15 fev. 2024).

---

213 Mestra da tecelagem aplicando *bawe* nos olhos das alunas. Evento cultural e oficinas de arte. Oficina de tecelagem, produzidas pela Associação de Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá de Tarauacá e Jordão, APAMIKTAJ, organizada por Judite Ibatsai, nas aldeias do município de Tarauacá, AC, setembro de 2022.

214 *Bawewê betxeshekei*: Título do pakadin, tem como tradução eu vou colocar o *bawe* no olho, a medicina entra no olho.

Bawewê[215] betxeshekei

Nai[216]nama[217] bubunininika[218] /Vivem caminhando debaixo do céu. Como os pássaros
Bukani[219] Ruabu[220] / Muitas garças do clã das aves pescadoras
Sari[221] bitxu[222] Ruabu / Garça sari ruabu (Muitas do clã de garças sari)
Bitxu hushu[223] Ruabu / Garça branca ruabu (Muitas do clã da garça branca)
Sari bitxu Ruabu / Muitas do clã das garças sari
Bixtu hushu Ruabu eee / Garça branca ruabu (Muitas do clã da garça branca)

Ea[224] tseka[225] bisa bisa kewe eee / Cante, cante comigo assim
Ea tseka bisa[226] bisa kewe[227] eee / Cante,cante comigo assim
Yaya hushe[228] washunu / Faço tornozeleira da tia
Ea kene rauwê ea kene rãu betxeshwe / Me passa *kene rãu* (medicina) no meu olho
Ea Yube katewa Yube katewatika / Me pinta *kene* coluna da jiboia, coluna da jiboia
Ea Yube katewa Yube katewatika eee / Me pinta *kene* coluna da jiboia, coluna da jiboia

Kuma Txã Ikatu hawê nubu pusa /Kuma Txã Ikatu quebrou seu *nubu* e vai
Shara ake buãkin kene betã bauni / Arrastando, desenhando seu *kene*
Mashe Yãka banua kapa yuxibãuka / Yãka Urucum encontrou com o esquilo encantado
Mia betxi manirâ / Que encontrou você
Betxi mani maewê / Na terra que encontrou você
Ê kãi tanarã / Estou saindo de lá
Kãi tana maewê / Lá na terra que onde encontrou
Mia yãyã akarã / A tia está falando
Mi nika mamê / Você está escutando
Mi nikã pananã / Você deve escutar
Shãwã ruã rewerã mia nikã mamarã / Mas o cantar da arara não está fazendo você ouvir
Yãyã eeee Yãyã eeee / Tia eeee tia eeee

Mashe Yãka banua kapa yuxibãuka / Mashe Yãka encontrou com o esquilo encantado
Mia betxi manirâ betxi mani maewê /Que encontrou você, na terra que encontrou você

Ê kãi tanarã kãi tana maewê / Estou saindo de lá, lá na terra que onde encontrou

---

[215] *Bawewê:* com bawe, como um plural, várias pessoas usando.
[216] *Nai*: céu, *nama*: debaixo.
[217] *Nama*: debaixo.
[218] *Nai nama bubunininininika*: vive caminhando debaixo do céu.
[219] *Bukani* : Nome de uma espécie de pássaro feito garça, pássaro pescador.
[220] *Ruabu*; que são muito rua. Bu é um multiplicado. Rua = Dua (varia de acordo com grafia aplicada). Clã Huni Kuin. Muitos deste clã.
[221] *Sar*i: nome da garça branca.
[222] *Bixtu*: garça.
[223] *Hushu*: branca.
[224] *Ea*: eu.
[225] Tseka: colher, tirar , acompanhar.
[226] *Bisa*: Gritar, cantar.
[227] *Kewe*: fazendo junto, cantar como nos tempos antigos, quando tinham o lábio furado. Chamando para cantar
[228] *Hushe*: tornozeleira.

Mia yãyã akarã mi nika mamê /A tia está falando, você está escutando
Mi nikã pananã bawa rexi rewerã /Você deve escutar, mas o cantar do clã papagaio
Mia nikã mamarã yãyã eeee Yãyã eeee / Não deixa ouvir, tia eee tia eee

Nai txãtxã buriki / Lá no topo do céu
Nuku risi tewewe / Amarra nossa rede
Tewewes iwanã / Pedindo para amarrar
Rispi rabe terabes / As duas cordas se balançando
Terabes kãwãki / Está balançando
Mia yãyã akarã / A tia está falando
Mi nikã mamê / Você não está escutando
Mi nikã panãmã / Você deve escutar
Shawa Rua rewerã mia nika mamarã / O cantar do clã da arara não está deixando você ouvir
Yãyã eee Yãyã e eee / Tia eee tia eee

(Transcrição e tradução de Kawa Noel Domingos Sales Kaxinawá, fev. 2024)

No primeiro verso da primeira estrofe "*Nai nama bubunininika*" tem como tradução: o que vive caminhando embaixo do céu, que neste caso são as aves. Nesta estrofe está sendo pedido, em forma de reza (*pakadin*), o poder e habilidades dessas aves pescadoras (*bukani*), como as diversas espécies de garça (*bitxu*) citadas nos versos seguintes: *bukani ruabu* (clã rua do povo, ave pescadora), *sari bitxu ruabu* (clã rua do povo garça Sari), *bitxu hushu ruabu* (clã rua (*dua*) do povo garça branca. Dirigem este *pakadin* ao poder dessa agência, ao *Yuxibu* (grande espírito) do povo garça para a execução das tarefas que vão ser realizadas sejam: caçar, pescar, tecer, fazer os desenhos do *kene*, de forma que a memória e habilidade de quem vai usar o colírio de *bawe* tenham a rapidez e eficiência do povo garça. São aos *Yuxibu*, desses animais e da natureza, com quem os *Huni Kuin* se relacionam e aprendem, espelhando na sua potência ou espírito, e a eles se dirigem. Espírito é a tradução que têm usado na tentativa de explicar para outras culturas esta potência com quem estão dialogando, o Yuxibu dos animais seria mais correto e completo para entender o significado. Tudo tem Yuxibu (o grande espírito), os animais, os rios, as montanhas, os vegetais, a terra. Todos os seres têm sua cultura, seu conhecimento, sua sociedade e sabedoria, podem desenvolver relações sociais entre si, não sendo uma prerrogativa humana. Os versos do *pakadin* se dirigem a essas aves como um clã. Nesta reza poema é dado a estas garças o nome de um dos clãs do povo *Huni Kuin* chamado Dua Bake parte do clã composta de pessoas do gênero masculino e que tem o nome de Banu, Bake para as pessoas do gênero feminino desse clã. Neste *pakadin* estão dirigindo seus pedidos ao clã Dua do Povo Garça.

Na segunda estrofe estão convocando para todas cantarem juntas os *pakadin* como os ancestrais cantavam quando tinham os lábios furados para facilitar o canto e atingir alguns sons. Cantam para serem boas tecelãs, para tecerem bem as tornozeleiras da tia (*yãya*), a mestre da

tecelagem. Pedem para passar o colírio *bawe* e serem pintadas com o *kene* da coluna da jiboia, *yube kate*, o *Yuxibu* (grande espírito) que ensinou os *ken*e para Siriani, e assim estarem preparadas para receber o conhecimento.

No primeiro verso da terceira estrofe evoca *Kumã Txã Ikatu*, um ancestral *Huni Kuin*, inteligente, caçador, espiritualmente forte, um *yuxibu*, que segundo Kawa ainda existe, para desenhar os *kene*. Isoladamente *kumã* tem como tradução cumaru, uma grande árvore, medicinal e sagrada. *Txã* é a buzina de rabo de tatu, instrumento usado para comunicação na floresta e aldeias.

Na terceira e quarta estrofe está se referindo a terra, quando Mashe Yãka Rubua encontra com o esquilo encantado, o pajé está cantando e pedindo a força do Yuxibu Kapa como se estivesse presente naquele momento do encontro de Mashe Yãka com Kapa Yuxibu, pede a yuxibu o canto sagrado dos pássaros tipo: arara, papagaio, *txana*.

O conhecimento do *kene* é contado em diversas versões: o relato sobre a velha senhora jiboia chamada Sidika que surgia do rio para ensinar os desenhos para uma senhora *Huni Kuin*, apresentada na seção sobre os *kene*; a história de uma jiboia fêmea que vem ensinar os *kene* da tecelagem para uma jovem mulher *Huni Kuin* contada por Bunkê[229] e por diversas colaboradoras *Huni Kuin*. Há uma peculiaridade quanto as versões das narrações sobre a jiboia, que por vezes se apresenta com o uma velha senhora, por vezes se apresenta como jovem mulher e em alguns relatos como homem e até como um casal de jiboias na versão do Pajé Manoel Vandique Dua Buse. Existem narrativas sobre o grande dilúvio acontecido no final da segunda humanidade quando um casal de amantes cai nas águas envoltos na sua rede *keneya* (rede com as geometrias) e se transformam na grande jiboia ancestral e a rede *keneya* em sua pele. Uma jiboia hermafrodita formada pelo casal de amantes. A versão apresentada pelo Pajé Manoel Vandique Dua Buse, relata que Siriani esposa de Punku Dua[230] encontra com duas jiboias uma jiboia fêmea e uma jiboia macho que remeta a história do dilúvio onde a jiboia ancestral é formada por um casal. Punkua Dua, marido de Siriani ao tomar o *nixi pae* percebe as importantes sabedorias que a mulher estava recebendo, mas já era tarde, tinha matado os dois.[231] Tumê relata que quando Punku Dua encontra Siriani e a jiboia estavam os dois corpos unidos pela frente e a jiboia enrolada no corpo de Siriani, a jiboia ensinando o *kene* de sua barriga a Siriani em um ato de amor. Não aquentando com o que viu Punku Dua mata os dois, a jiboia e Siriani. Estabelecendo um paralelo, há a linda mulher jiboia que convida Dua Buse para o fundo

[229] História contada por Bunke Inani na seção 1.1 desta pesquisa.
[230] Punku Dua: pertence ao clã Dua Bake filhos de Dua.
[231] História que está narrada na seção 2.3 desta pesquisa que tem como tema os *kene*.

das águas e este retorna para o povo *Huni Kuin* trazendo os conhecimentos do *nixi pae* e a jiboia que vem trazer os conhecimentos do *kene* para uma jovem mulher. A jiboia que vai trazer a sabedoria do *nixi pae* para um homem e a jiboia que vai entregar o conhecimento dos *kene* para mulher. Ensinamentos e atribuições qualitativamente equivalentes em importância para a cultura do povo *Huni Kuin* e trazidos ambos pelo Yuxibu jiboia e ambos os eventos pertencentes a cosmologia *Huni Kuin*. A história contada abaixo é da jiboia que se transforma em uma mulher para ensinar a Siriani a tecelagem com *kene*.

> O surgimento dos *kene*, pelo que aprendi com meu pai foi assim:
> Uma mulher, todos os dias ia na beira do igarapé buscar água e todos os dias ela encontrava com a jiboia. Teve uma vez que viu a jiboia passando e ela admirou muito e falou: Nossa! Que desenho mais bonito, estou encantada, se fosse gente para me ensinar. Naquela época tudo que você queria se transformava para te ensinar. Uma vez ela foi de novo e encontrou uma pessoa, aí falou com ela, se encontraram e perguntou quem era. Falou que era a jiboia que ela tinha desejado e ela, a jiboia veio para ensinar. A partir daquele momento a jiboia passou a ensinar a mulher a tecer, vai fazendo assim para colorir, foi ensinado os desenhos dela, os desenhos da jiboia para ela. Todos os dias ela encontrava com a jiboia. Até que um dia a mãe e os irmãos viram a jiboia enrolada na mulher, ensinando. Faz assim, é assim, e a mulher estava aprendendo. Ao chegarem lá a mãe e os irmãos se surpreenderam, claro que tomaram um susto. No momento passou na cabeça dela que a cobra estava engolindo a filha dela. Ela chamou os outros filhos e começaram a matar a cobra, a jiboia. A mulher tentou impedir de matarem a jiboia, mas mesmo assim mataram. Nisso a jiboia foi morrendo e foi enforcando a mulher junto e levou os *kene* junto. Então o pouco que aprendeu e deixou, nós fomos dando continuidade, o resto foi, a jiboia levou com ela os próprios desenhos. Então esse é o mito da jiboia. Uma das histórias (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, jan. de 2022).

A tecelã Tira, Maria Olinda Kaxinawá, conta essa mesma história narrada por Rita da seguinte forma sendo o início bastante semelhante:

Uma mulher, todos os dias ia na beira do igarapé buscar água. Houve uma vez que viu a jiboia passando e ela admirou muito e falou: Nossa! Que desenho mais bonito, que jiboia linda, estou encantada, se fosse gente para me ensinar, até me casaria com ela. Mas quem vai aparecer é um lindo rapaz. Na próxima vez que vai pegar água está esse rapaz esperando por ela, ela fica surpresa e pergunta quem é ele. O rapaz responde que ele é a jiboia que ela achou linda e desejou que fosse gente para ensinar para ela os seus desenhos. Ela passou ir diariamente no igarapé pegar água e aprender com a jiboia. Eles são descobertos e são mortos por Punku Dua, marido de Siriani ou pelos parentes da jovem mulher, se apresentando o desfecho contado pelos outros narradores.

O primeiro *kene* ensinado pela jiboia foi o *txede bedu kene*, o olho da curica, o pequeno pássaro e grande herói que roubou o fogo para o povo *Huni Kuin*, o *kene* ensinado a seguir foram os do corpo da jiboia, os *dunu kene*, sendo que o *txede bedu kene* participa por vezes da formação do *dunu kene*, *dunu kate*, os *kene* da jiboia. Com a morte de Siriani e da jiboia, os

ensinamentos não se completaram, mas as mulheres passaram a receber os *kene Kuin*[232], os *kene* do povo, que são os outros *kene* pintados e tecidos, através do sonho quando visitadas por Sidika. Muitos outros *kene* foram recebidos por meio dessa vigília onírica e compõe os *kene* das tecelagens *Huni Kuin*.

Figura 76



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Tecelagens em linha industrial com o dunu *kene* (*kene* da jiboia). Composto de linhas sinuosas e uma fila com diversos *txede bedu* ou *txere beru* (olho de curica).

Temos também a relação de importância das sabedorias e espiritualidade do pajé e os conhecimentos dos *kene* recebidos pelas mulheres, manifestados na arte das pinturas e tecelagens, uma atividade exclusiva feminina para a cultura *Huni Kuin*[233]. *Kene* recebidos do espírito da jiboia, como fala Manoel Mateus Dua Buse, ou da agência, potência, intencionalidade do povo jiboia. E ainda a conexão entre os *txana Huni Kuin* com japim devido aos seus cantos e das tecelãs *Huni Kuin* e o japim através das tecelagens de seus ninhos. Uma

[232] *Kene Kuin* são todos os outros *kene* conhecidos antes dos contatos e os que ainda são conhecidos atualmente.

[233] [...] podemos dizer que o *yuxibu* da jiboia/sucuri deu ao homem o conhecimento tanto de preparar quanto de tomar a bebida e o conhecimento de produzir visões, e às mulheres o conhecimento de produzir e gerar desenhos. Todos os desenhos possíveis encontram-se virtualmente na pele da cobra, onde o desenho pode se transformar em outro seguindo certas regras de composição. Veremos também o paralelismo mítico e corroborado pelo paralelismo ritual: a iniciação feminina do desenho equivale a iniciação masculina na casa da experiência visionária ou vice-versa. Isto é, ambos, homens e mulheres podem ritualmente matar a jiboia para se comunicarem com seu yuxin. Dieta e reclusão são requisitos para o bom êxito desses atos de predação controlada tanto para mulheres quanto para os homens (Lagrou, 2007, p. 72).

rede de relações que se manifestam na arte e na espiritualidade *Huni Kuin* entre as sabedorias dos pajés, das tecelãs e dos *txana*.

> Tem *dunu kate*[234]. *Dunu kate* é a pintura que é de todas pessoas. As mulheres e os homens amam, quando forem desenhar já lembram da jiboia, já vai levando aquela mentalidade na malha da jiboia. Então esse espírito foi que trouxe esse conhecimento para o mundo. Os povos não sabiam fazer esse tipo de *kene*. *Kene* nenhum. Foi quando a jiboia se apresentou para uma mulher e com esse contacto que ela teve com a jiboia, que a jiboia veio, se transformou, conversou com ela. Começaram a trocar experiências dos saberes, dos *kene* para os povos originários. Então a jiboia é a consagração desse *kene*. Ainda tem mais para trás, então é como eu estou falando - é raiz para transformar nosso mundo desses dias de hoje
>
> Deixa eu contar só uma raizinha dele. Nosso mundo que vem surgindo aí dessa raiz, tem cada uma peça que vem surgindo, é uma coisa muito grande, estou contando só um pouquinho. Essa história aconteceu assim, como eu estou te falando. Essa jiboia, quem usa a malha da jiboia, é porque tem consagração, tem conhecimento, tem poder para trabalhar com a força da jiboia. A jiboia é um espírito poderoso, também a gente faz a transformação da dieta com a jiboia. Mas a jiboia não é o primeiro. Jiboia já é o segundo que fez a dieta certinho, passou e recebeu o poder da dieta. Por isso que ela tem poder. A gente faz a dieta com ela também. Ainda tem a história da dieta. Que antigamente nunca ninguém tinha feito dieta (Dua Buse, Manoel Mateus do Humaitá, entrevista à autora, 17 abr. 2023).

Em seu depoimento, Dua Buse relaciona os conhecimentos que fazem parte das atribuições femininas com as personagens históricas que fazem parte da cosmologia *Huni Kuin*. Narra a história de Shuya, que veio na forma de uma velha e sábia mulher, que traz os mistérios do parto ensinando-as conceber seus filhos e não sucumbirem a este momento. Veio trazendo a sabedoria da rata que tem uma prole numerosa, assim foi dado as mulheres a ciência do partejar, os conhecimentos das parteiras que fazem parte do conjunto das sabedorias que pertencem à guarda das mulheres *Huni Kuin*, conhecedoras de técnicas relativas à atividade e conhecedoras de ervas medicinais. Junto com Shuya (a Rata), a dona do conhecimento relativo ao parto veio a Aranha, a sábia anciã conhecedora dos mistérios da fiação. Atividade importante na cultura *Huni Kuin*, por onde alguns de seus heróis ascenderam aos céus, pegaram o caminho do céu (*nai*- céu*, bai*- caminho). Como o caso de Yube, que sua cabeça ascende ao céu, por quatro fios de algodão de cores diferentes, e se torna lua. Este fio fiado por mulher e aprendido com a Dona Aranha, a anciã que ensinou a fiar, como a aranha, a tecer com rapidez fios fortes e resistentes. Trouxe o conhecimento da tecelagem da rede. O povo *Huni Kuin* não precisa mais dormir no chão. A rede onde as mulheres vão se apoiar na hora do nascimento de seus filhos. Os conhecimentos de Keneani, a mulher bordada, a grande artista primordial que pintou todos os animais da terra, que pintou a jiboia antes dela passar os ensinamentos dos *kene*, do grafismo sagrado, para uma mulher chamada Siriani. São as mulheres as detentoras destas ciências, desses conhecimentos. O parto, a fiação, a tecelagem e os *kene* (a geometria, os desenhos, os

[234] *Dunu kate*: *kene* das costas da jiboia. *Kene* do espinhaço da jiboia. *Dunu* tradução jiboia, *kate* costas.

grafismos, a grafia, a escrita sagrada). São esses Yuxibu que conectaram as mulheres a essas ciências, como diz o pajé Dua Buse do Humaitá, para elas serem as mestras e repassarem para as novas gerações. Repassar é uma das ações importantes para os *Huni Kuin*. Receber e repassar está presente em sua história. Conhecimentos aprendidos da natureza e trazidos para elas em um mundo em constante transformação. As vestes tecidas pelas mulheres da ancestralidade até o século XX eram: as saias base retangular, o *sãputari*, as pulseiras, braçadeiras, tornozeleiras, faixas, bolsas e cestos. Atualmente, várias peças de indumentária continuam sendo confeccionadas e outras criadas através da tecelagem com o tear de cintura. A seguir imagens da oficina organizada por Judite da Silva Freitas Ibatsai, coordenadora da Associação APAMINKTAJ[235], percorrendo doze aldeias pertencentes a Terra Indígena Praia do Carapanã no rio Tarauacá.

Figura 77



[236]

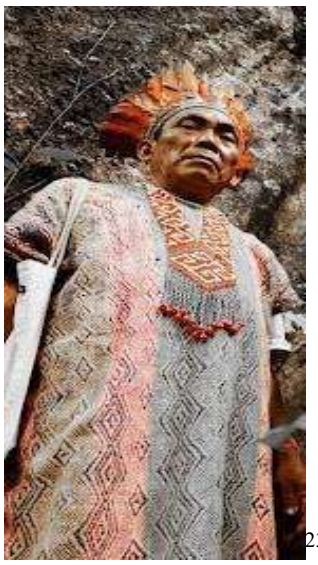
Fonte: Fotos do acervo de Judite Ibatsai.
Nota: Mulheres em oficina de tecelagem organizada pela associação APAMIKTAJ.

[235] APAMIKTAJ: Associação de Produtoras de Artesanato de Mulheres Indígenas Kaxinawá de Tarauacá e Jordão.

[236] Oficina de tecelagem faz parte do projeto cultural que envolveu cestaria, cerâmica, contação de história e música, produzida pela Associação de Produtoras de Artesanato Mulheres Indígenas Kaxinawá do Tarauacá e Jordão, APAMIKTAJ, coordenada por Ibatsai Judite da Silva Freitas.

2.5 *Sãputari*

Figura 78


237


238


239

Fonte: Fotos do acervo de Dua Buse (esquerda); da autora, 2019 (centro); e ilustração de Lanzelloti da década de 1950 (direita).
Nota: Pajé Manoel Vandique Dua Buse veste *sãputari* (2022 e 2019).

> *Sãputari* surgiu do urubu-rei[240] Ixmi, isso aí ninguém conta, ninguém sabe é só eu como eu estava falando, para mim tá guardado... Nessa época tem nossa história que chama o Bixku Txameni. Bixku era nosso parente chamado Bixku. Aí Bixku pegou umas perebas no corpo todo, coceira *txani*[241]; tem vários *txani*, pereba, ferida pelo corpo todo. Aí esse Bixku estava fazendo muito cheiro ruim. Aí o povo se reunia pra

---

[237] Manoel Vandique Kaxinawá, Dua Buse, da Aldeia Coração da Floresta do Município de Jordão usando o *sãputari* com *yube kate (kene da jiboia),* cocar de arara e colar de miçanga com o *kene mae musha*, como geometria em destaque, com franjas de miçanga terminadas em pingentes de sementes vermelhas. Foto de material de divulgação por volta de 2022.

[238] Manoel Vandique Kaxinawá, Dua Buse, da Aldeia Coração da Floresta do Município de Jordão veste o *sãputari*, cocar de caudal de arara, colar de miçanga com o grafismo de *mae musha kene* (espinho de espera-aí), rosto pintado em *kene* com jenipapo. Evento Selvagem realizado no Jardim Botânico em novembro de 2019. Rio de Janeiro. Foto Teresa Devulsky, 2019.

[239] Ilustração de José Lanzellotti, 1926-1992, para: Brasil - histórias, costumes e lendas, p. 257, Editora Três. Começou sua carreira como ilustrador etnográfico aos dezessete anos em 1949 unindo-se a uma expedição Roncador- Xingu que ia de encontro aos irmão Villas-Boas, onde conseguiu o lugar de ilustrador documentarista onde documentou os costumes indígenas, após isso percorreu o Brasil documentando costumes regionais e dos povos indígenas. Conheceu o professor Darcy Ribeiro que o orientou no método para realização do trabalho de documentarista etnográfico. Os trabalhos foram publicados no álbum onde está essa imagem com apoio do Governo do Estado de São Paulo e Conselho Estadual de Cultura. Com auxílio do professor Darcy Ribeiro fez seu trabalho pesquisando junto ao Museu do Índio e mais tarde o professor Hebert Baldun lhe franqueou o Museu do Ipiranga em São Paulo. Casa-se em 1956 e abandona os trabalhos nessa área. Essas informações tem por base a matéria publicadas na revista Manchete de 12 de junho de 1971, nº 999 por conta da exposição das obras e da publicação do álbum. Penso que a ilustração do Kaxinawá (Huni Kuin) trajando o *sãputari* até os joelhos foi realizada entre os anos de 1949 e 1956.

[240] Urubu-rei: também designado como urubu-real, urubutinga, corvo-branco, urubu-rubixá ou iriburubixá. Ave acipitriforme da família dos catardídios, habitante de zonas tropicais e semi tropicais, desde do México até a Argentina. Nome científico: *Sarcoramphus papa*. Wikipédia.

[241] *Txani*: perebas, feridas.

> fugir desse *txani*. Que não estavam mais aguentando esse cheiro (Testemunho verbal de Dua Buse, Manoel Vandique à autora, 25 set. 2022).

Ao ser perguntado sobre o *sãputari,* o pajé Manoel Vandique Dua Buse, do Jordão, com a autoridade dos seus 90 anos, remete-se à história do ancestral Bixku, pertencente a um tempo mítico-histórico, ao tempo em que falavam com os animais. O ancestral *Huni Kuin*, que, coberto de *taxani*, de perebas virulentas e malcheirosas, é deixado por seus parentes e esposa que não aguentavam mais o seu odor, em companhia de um nambu azul que fazia parte de sua criação. Deixaram perto dele alguns alimentos, água e lenha para que não sucumbisse a sede, fome e frio.

Essa história pertence à cosmogonia do povo e aos tempos primordiais da cultura *Huni Kuin*, é bem conhecida e tem relatos de vários narradores. No entanto, a versão em que a origem do *sãputari* está identificada claramente com o momento em que as vestes do urubu-rei Ixmi foram abandonadas na fuga e recolhidas por Bixku não é claramente comentada por outros colaboradores, mas apresenta coerência. Ao buscar esclarecimentos com outros representantes verifica-se que eles acrescentam que não é só o *sãputari* que é tomado do urubu-rei, mas também todos seus ornamentos como o cocar, pulseiras e colares, logo, todos os seus trajes. Els Lagrou (2007), ao relatar a história do Bixku e o urubu-rei, Ixmi, não relaciona o surgimento do *sãputari* com os "lindos adornos do urubu real". Cita os seus adornos compostos por suas plumagens que são capturadas por Bixku, tornando-o belo e de aparência agradável para seu povo, mas também menciona a beleza de Ixmi e de seus trajes, assim como o momento em que se despoja de suas vestes. Foca no relato da troca da plumagem branca, abandonada por Ixmi durante a fuga, oferecida a Isa Hana (o pássaro das sete cores) pela cura recebida por Bixku. Isa Hana é o responsável pela cura de Bixku nessa versão. Penas essas que Isa Hana fez um belo cocar para usar no *nixpupima*, sabendo-se que esse pássaro é muito envolvido na tradição do ritual de passagem do *nixpupima* e considerado um pássaro muito belo, *Isa hawendua*.

Em outra versão da história, intitulada "O chagado, o urubu e o rato", narrada a Capistrano de Abreu (1914, p. 264-274), o trecho da cena em que o urubu-rei Ixmi está vestindo demoradamente seu traje é realçada e descrita com detalhes. Ele recebe por várias vezes o adjetivo de muito bonito. Durante esse momento que os urubus vão convidá-lo para comer o Huni Kuin Bixku, que pensavam estar morto, Ixmi não se abala e continua vestindo-se cuidadosamente, peça por peça, vaidosamente esmerando-se na sua ornamentação, enquanto os seus companheiros voltam várias vezes solicitando sua presença. E ainda, mais adiante, quando Ixmi resolve descer de sua morada celeste e vai ao encontro de seus companheiros, ele pacientemente se despoja de seus trajes dentro da cesta que vem trazendo, antes de comer

Bixku, para que não sejam violados. Essa versão da narrativa demonstra a importância dada ao vestir, a preocupação com a estética e o poder da veste na transformação de um corpo doente em um belo corpo de aparência agradável. Daí podemos entender a transformação causada em Bixku ao trajar-se com as vestes de Ixmi, inclusive pela beleza e a importância dada ao *sãputari*, veste usada em rituais principalmente no *nixi pae*. Abaixo, alguns trechos da cena em que Ixmi está se vestindo narrada a Capistrano de Abreu, iniciando quando alguns urubus sentaram-se perto de Bixku e outros foram ao urubu-rei chamá-lo para comer as chagas de Bixku.

> [...] ao urubu-rei muito bonito, que urubu todos aquelles manda, ao urubu muito bonito dizer foram, chagas comer...seus trens com seus enfeites todos, seus enfeites todos, eles com enfeitando se está...outra vez urubu foi dizer, agora seu jenipapo com ele com pintando-se está [...] (Abreu, 1914, p. 264-265).

Assim, seguidamente cada urubu foi chamar seu chefe para compartilhar o Bixku como comida, e cada um que ia à sua morada encontrava Ixmi se enfeitando com o jenipapo, com o urucum, vestindo sua roupa e preparando a cesta para completar seu traje. Lá embaixo os outros esperavam. Nesta passagem do texto, além das pinturas corporais, dedica ao termo roupa e ao vestir-se um espaço significativo na descrição do trajar-se, principalmente na fala onde cita que: "enfeitou-se muito, roupa (*tadi*) também vestiu", distinguindo os enfeites, no caso podendo ser interpretado como os acessórios, e as roupas, as vestes de tecelagem, sendo o *sãputari* a veste mais imponente. No texto original do depoimento do informante de Capistrano de Abreu na primeira década do século XX, a menção da palavra *tadi*, que tem como tradução roupa, na cena em que Ixmi, o gavião rei, está se vestindo é um indício de uso desse tipo de tecelagem nessa época, principalmente porque esses personagens geralmente estão caracterizados com as vestes tradicionais dos povos originários.

> Agora o urubu-rei muito bonito enfeitou-se, enfeitou-se muito, roupa também vestiu, vem, agora urubus todos eles encontraram-se [...] o urubu-rei desceu [...] seus enfeites desataram [...] sua cesta com seus trens despejou, seus trens despeja, acabou, sua cesta encostou (Abreu, 1914, p. 266).

Por sua vez, a relação feita pelo pajé Manoel Vandique Dua Buse com o *sãputari* é significativa, principalmente por ser uma veste ritualística entre os *Huni Kuin*, originalmente feito de algodão nativo, mais comumente, na ancestralidade, tecidos em fios pretos, brancos, cores correspondentes às plumagens do urubu-rei e por vezes detalhes em vermelhos conseguidos através do urucum, e ainda a importância dada às vestes de Ixmi e o valor dessas vestes na transformação de Bixku.

No Anexo E está a história contada por Dua Buse. A necessidade de apresentar esta versão completa do Pajé Dua Buse deve-se a importância dessa narração para refletir sobre a

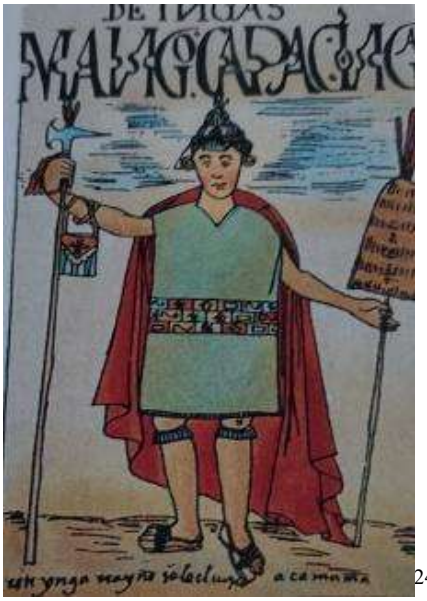
veste do *sãputari* na cultura *Huni Kuin*. Veste originalmente usada por homens, peça importante do traje do pajé, dos condutores de ritual, *txana* e de representantes *Huni Kuin*. O *sãputari* tecido com *kene* vai propiciar a comunicação do pajé com *Yuxibu* e *yuxin*, facilitar navegação nos mundos invisíveis, possibilitando caminhar pelas *mirações* do *nixi pae* e guiar o xamã pelo caminho de volta. Pode-se observar que as vestes, suas origens e suas potencialidades encontram-se em menções no interior de diversas histórias pertencentes a criação do povo *Huni Kuin* e só podemos entender estas citações às vestimentas dentro do contexto geral. Outro ponto é que alguns dos pajés, professores e representantes *Huni Kuin* tem como princípio e condição para ocorrer a transmissão cultural apresentar a história do seu povo tendo como única possibilidade a forma que aprenderam: a partir da cosmopercepção pertencentes às histórias tradicionais que a visão eurocêntrica tende a chamar mito. A partir dessa orientação e perspectiva procura-se compreender e desenvolver o caminhar desta pesquisa, levando em conta que a transmissão oral é a documentação que podemos acessar dos tempos ancestrais. Quanto a isso também é percebida em muitas histórias a presença do *Inka*, ora como a figura divina do mundo celeste ora como dominadores e canibais, sendo que por vezes outros dominadores vão ocupar esse papel do *Inka pintsi* (canibais), inclusive os estrangeiros que invadiram suas terras desde o século XIX. O povo *Huni Kuin* atualmente ainda habita a Amazônia peruana e brasileira, assim como outros povos do grupo linguístico Pano na Amazônia brasileira, peruana e boliviana, e que por muito tempo viveram circulando nessa área amazônica. Algumas pesquisas apontam que os atuais *Huni Kuin*, também conhecidos como *Kaxinawá*, migraram do norte da Bolívia e chegaram ao rio Curanja no sul do Peru entre os anos 300 d.C. e 500 d.C.[242], passaram pelas planícies aos pés dos Andes, conviveram com os *quechuas* e depois se estabeleceram na Floresta Amazônica. Durante o final do século XIX e no século XX continuaram as migrações provocadas pelas constantes fugas durante as correrias. Todas essas questões influenciaram as trocas de conhecimento entre os povos dessa área que abrange a Floresta Amazônica e os povos andinos e das planícies aos pés dos Andes, acrescidos dos invasores de fora, que também chamam de *nawa* ou *cariú*.

Rita Huni Kuin levanta polêmica quanto às origens do *sãputari,* ao mencionar que essa veste talvez não pertença à tradição ancestral do seu povo, mas à influência de outros povos

[242] Lagrou (1991, p. 19, 153) alude a Lathrap, Gebhart Sayer e Mester quando comenta que estes sugerem "...que os Kaxinawás ou seus ancestrais conviveram entre 800 e 1200 d.C., com grupos de fala Quechua...". E, ainda, sobre as origens pré-colombianas dos povos Pano, que estes supõem terem vindo do norte da Bolívia e chegaram no rio Curanja, no sul do Peru entre 300 e 500 d.C.

originários e seu uso fortalecido pelo domínio de culturas invasoras de padrões ocidentais, por questões de pudor, questão que segundo ela necessita maiores comprovações. No entanto, todos colaboradores disseram ter observado seus pais e avós trajando seus *sãputari* em momentos de ritualística. Colaboradores como o pajé Manoel Vandique Dua Buse, Manoel Mateus Dua Buse, Txana Ixã, Ibã Sales consideram que o *sãputari* é pertencente à cultura Huni *Kuin* desde da ancestralidade. Apesar disso, a teoria apresentada por Rita Huni Kuin merece atenção devido essas túnicas de base retangular e confeccionadas a partir de tear horizontal de cintura, serem usadas ancestralmente pelos povos andinos e outros povos amazônicos e ainda os prováveis contatos com os povos andinos.

Figura 79


243


244


245

Fonte: Longhena, 2006, p. 53, 54, 75.
Nota: Imagem da esquerda: Manco Cápac, obra de Huamán Poma Ayala (1534-1615). Ao centro: Roupa de algodão, encontrada na região litorânea meridional do Peru, é da época inca. Trata-se de um *unku*, uma túnica retangular com uma faixa horizontal de peculiares motivos geométricos chamados *tocapu* que muitos estudiosos consideram uma escrita cifrada. A direita: grupo de homens transportando seus produtos do campo. Período Inca.

---

243 Longhena, Maria e Alva, Walter.2006, p. 53, 54.

244 Roupa de algodão, encontrada na região litorânea meridional do Peru, é da época Inka. Trata-se de um *unku*, uma túnica retangular com uma faixa horizontal de peculiares motivos geométricos chamados *tocapu* que muitos estudiosos consideram uma escrita cifrada. Longhena, Maria; Alva, Walter. 2006, p. 53, 54

245 Longhena, Maria; Alva, Walter, 2006, p. 75. Nota-se que os camponeses estão usando túnicas lisas sem as padronagens dos *tocapu*, um privilégio das elites Inca. As túnicas das mulheres eram longas até os tornozelos. As túnicas *Huni Kuin* chamadas *sãputari* eram originalmente mais curtas chegando nos joelhos como as túnicas incas com as padronagens dos *kene* inscritas em faixas, hoje expandidas sobre toda a tecelagem e longas chegando aos pés.

Nas imagens anteriores a primeira ilustração extraída da obra do cronista ameríndio de ascendência Inca de nome Huamán Poma Ayala que viveu entre 1534 e 1615, apresenta Manco Cápac, conhecido como o fundador da dinastia inca com túnica de base retangular chamada entre os incas de *unku* que é decorada com uma faixa horizontal decorada com motivos geométricos chamados *tocapu (tokapu)* reservados aos membros da elite. A imagem a seguir apresenta uma túnica de algodão da época do Império Inca encontrada na região do litoral meridional do Peru. Quanto às representações gráficas, presentes nessas túnicas e outros objetos cerimoniais, algumas investigações tem sido feitas na direção da hipótese de se tratar de um sistema de comunicação gráfica ou uma espécie de heráldica pertencente a nobreza incaica. A imagem mais à direita representa um grupo de homens transportando produtos para serem em entregues como tributos aos depósitos estatais, no meio do grupo em destaque está um funcionário responsável pela fiscalização da entrega dos tributos. As túnicas dos homens que compõe a imagem, não apresentam decoração com os grafismos chamadas *tocapu* (*tokapu*), por serem pessoas do povo e esse tipo de decoração da veste ser exclusiva da aristocracia Inca.

As imagens seguintes apresentam pessoas do povo Shipibo-Conibo, do grupo linguístico Pano, vestindo suas tradicionais túnicas tecidas de algodão. A primeira uma gravura de 1882 apresenta um homem Conibo com longos cabelos com franja, usando uma túnica tecida em algodão comprida até as panturrilhas com decoração na barra, a veste possui longas mangas chegando quase ao punho. A imagem a seguir é uma fotografia de um homem Shipibo com o mesmo tipo de corte de cabelo e de traje. Apesar da fotografia preto e branco é possível observar que sua túnica é tingida com uma cor escura. Traz atravessado sobre o peito um longo cordão de semente e plumas.

Figura 80

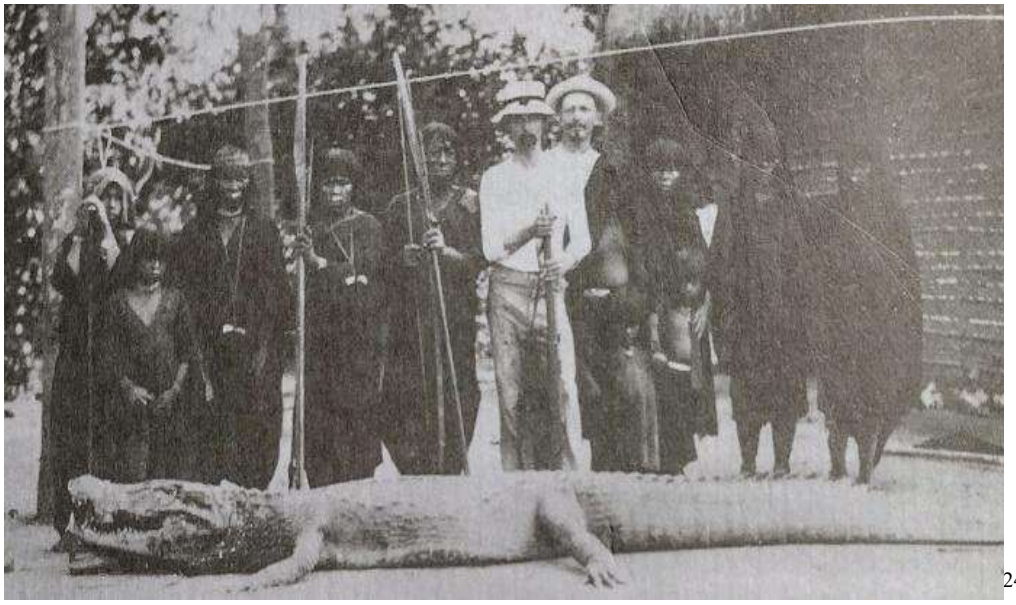
 [246]
 [247]

Fonte: Foto de George Huebner de Andreas Valenti.
Nota: Imagem da esquerda: Homem Conibo, 1882, veste túnica longa com faixa com padrões na barra da veste. À direita: jovem Shipibo com pintura facial, rio Ucaly, 1888, veste uma ampla túnica com um longo cordão de sementes e plumas atravessado no corpo. Os *Shipibo-Conibo* são do grupo Pano como os *Huni Kuin.*

A próxima foto apresenta um grupo de *Shipibos*, mulheres e homens usando com o mesmo tipo de túnica, mas pode acrescentar a gola em forma de V observado na primeira gravura e a mesma altura da túnica da primeira gravura. As mulheres tem perfuração na pele entre o nariz e adicionam um acessório de madeira, osso ou semente como os *Huni Kuin* tinham costume. Interessante observar que essas vestes tanto no formato quanto no tom da tintura são semelhantes às túnicas dos *Ashaninka* (*Kampa*).

[246] Conibo, 1882, gravura. Huáscar de Vergara (desenhos) e Alfredo Pinheiro e Villas-Bôas (gravuras) Moura, Carlos Eugênio Marcondes de, 2012, p. 382. Huáscar Vergara e Alfredo Pinheiro e Villas-Bôas, participaram como ilustradores desenhista e gravador da revista da Exposição Anthropologica Brazileira, 1882 coordenada por Mello de Moraes Filho historiador e folclorista avô de Vinicius de Moraes.
[247] Jovem Shipibo com pintura facial, rio Ucaly, 1888. Coleção Museu für Völkerkunde, Hamburg em "A fotografia amazônica" de George Huebner de Andreas Valentin, 2012, p. 98.

Figura 81



248

Fonte: Foto de Kroele e Hübner, 1888.
Nota: Homens, mulheres e crianças Shipibo vestindo túnicas.

Sabemos que entre os *Huni Kuin* o uso original desta peça de indumentária foi para fim ritualístico tendo hoje se expandido para as apresentações musicais ligadas à tradição, o que difere dos *Ashaninka* que as usam como veste cotidiana assim como outros povos andinos antes do estabelecimento da colonização europeia. A túnica de base retangular e costurada nas laterais, chamada de *sãputari* entre os *Huni Kuin*, *cushmã* entre os *Ashaninka* e *unku* na época inca, foram usadas por diversas culturas pelo mundo e com diversos nomes, diferindo quanto às proporções, os materiais e os grafismos, o suficiente para torná-las significativamente diferentes. Outra curiosidade é que os grafismos das indumentárias Inca chamados de *tocapu*, são mencionados como possibilidade de uma linguagem cifrada, o que remete ao mesmo questionamento quanto aos *kene Huni Kuin*. O *sãputari* visto como uma túnica quadrangular faz parte da construção da indumentária da humanidade como um todo, mas a túnica usada de nome *sãputari keneya* possui uma assinatura, uma marca cultural e espiritual do povo *Huni Kuin*. A túnica *sãputari* vem se transformando, sofrendo diversas influências conforme a época em que foi confeccionado e a tecelã que o confeccionou. Não só o *sãputari* oferece essa interpretação, mas também a época e o artista, além de várias outras peças de veste. Zeli Maspã, ao ver uma bolsa de tecelagem *keneya* ao visitar o Rio de Janeiro, reconheceu como um trabalho seu e questionou como ela estava tão distante de sua origem. Respondi que foi um presente que recebi, o que confirmou a origem artística da obra. Pode-se mencionar também como exemplo

248 Os fotógrafos Kroele e Hübner, Pucacuro, rio Ucali, 1888.

as saias ou vestes de franjas usadas tradicionalmente em todo o mundo há milênios, mas o *txipa Huni Kuin* apresenta características próprias, tanto na ancestralidade quanto nas diversas transformações na contemporaneidade, que serão apresentadas na seção sobre as saias *Huni Kuin*.

Figura 82



249 250

251

Fonte: Fotos da Coelção Kensinger (esquerda e centro) e da autora, 2019 (direita).
Nota: Imagem à esquerda: *Sãputar*i (*tadi debewa keneya*) tecido em fio de algodão natural, usado ocasionalmente como aliado do fitoterapeuta em cerimônias de iniciação, comprimento. Ao centro: Veste com medicina (*tadi dauya*); usada pelo herbarista nas cerimônias de iniciação. Metade do século XX. *Sãputari*, século XXI.

O *sãputari* tem passado por grandes transformações atualmente por influência dos vários materiais industriais que facilitam muito os trabalhos das tecelãs, como as linhas industriais que são mais leves e de inúmeras cores o que modificou muito a estética e o estilo do *sãputari,* que se tornaram mais coloridos, com várias combinações de cores ampliando as

---

249 *Sãputar*i (*tadi debewa keneya*) tecido em fio de algodão natural, usado ocasionalmente como aliado do fitoterapeuta em cerimônias de iniciação, comprimento 2,60 cm e largura 87,5 cm presente de Kenneth M. Kensinger ao Museu Haffenreffer Museum of Anthropology, Kesinger, Kenneth M; Rabineau, Phyllis; Tanner, Helen; Fergunson, Susan C.; Dawson, Alice; Copyright 1975 para Haffenreffer Museum of Anthropology, p. 115 (imagem), p. 208 (descrição). Penso que o comprimento de 2,60 m deva estar contando com a altura completa do *sãputari*, incluindo na medida a frente e as costas da veste, mesmo assim é um *sãputari* bastante largo e longo, provavelmente tecido para o antropólogo Kensinger.

250 Veste com medicina (*tadi dauya*) Veste usada pelo herbarista nas cerimônias de iniciação. Pano ornamentado com conchas e penas de galinha selvagem e papa-figo comprimento 1,41m largura 82,5 cm, ibidem p.121 e p.208. Presente de Kensinger ao Hafferenffer Museu of Anthropology. Interessante observar a adição das penas e conchas quebradas na ornamentação da tecelagem.

251 *Sãputari* exposto no Itaú Cultural São Paulo *Uma Shubu Hiwea* - Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão de 17/12/2017 a 13/02/2018. Foto Teresa Devulsky.

possibilidades da criação na composição do *kene* e na combinação cromática pelas artistas tecelãs. Outro aspecto que gerou grande transformação nessa peça de indumentária foram os novos caminhos surgidos para manifestações culturais *Huni Kuin* devido à expansão de seus trabalhos para outros espaços midiáticos e às viagens constantes para centros urbanos. Os *sãputari*, antes usados somente pelos pajés, continuam sendo uma veste ritualística, mas passa a ser acrescida de uma nova conotação pela ampliação dos usos, mais explicitada no último capítulo. Apesar dessa grande transformação contemporânea, pode-se observar que as mudanças mais ou menos lentas se praticam durante toda a história na indumentária *Huni Kuin*.

> O *sãputari* é a roupa preferida própria dos pajés que falo, pajé que falei, aqueles que cantam o *pankarin Inká*, sabe de toda música. Sabe, conhecedor de plantas. Entendimento de coisas antes. Ele conhecia primeiro, ele que entendia. Então, são esses que podem usar essa roupa que chama *sãputari*. Não é qualquer um que pode usar, nem todo mundo pode usar também. Tem pessoa preferida que pode usar essa roupa *sãputari*. Roupa de espiritual para usar no ritual, ritual de *nixi pae*. Não é no *txidin*, não é no *katxanawa*. *Sãputari* onde pode usar é no ritual do *nixi pae* ou então na cura *pakarinka inká*. É nesses dois lugares que pode usar (Testemunho verbal do Txana Ixã à autora, 30 jun. 2022).

Figura 83



252



253

Fonte: Fotos da autora.

---

252 *Txana Ixã* no encontro Mi Mawai#3 em 21/05/ 2017, apresentação dos cantos *Huni Kuin*. Veste um *sãputari* longo e cocar de *tetê pawa* (gavião real, harpia). Foto Teresa Devulsky.

253 Pajé Manoel Vandique Rua Buse após ritual em Itaipava no Espaço Akasha usando sua veste ritualística composta de cocar de gavião tendo ao centro penas de arara, tiara em miçangas com *kene mae musha* (espinho do espera-aí) e *sãputari* em tecelagem com *kene inu tae* (pata da onça). Ao seu lado pajé Salvio, que também conduziu do ritual usando veste ritualística composta de cocar de penas de arara e *sãputari* com *kene yube kate* (*kene* da jiboia) Foto Teresa Devulsky.

Nota: Imagem da esquerda: Txana Ixã veste *sãputari* e cocar de *tetê pawã* no encontro Mi Mawa#3, apresentação de cantos *Huni Kuin* (21 maio 2018). À direita: Pajé Manoel Vandique Dua Buse e pajé Sálvio vestem *sãputari* após cerimônia de *nixi pae* em Itaipava (17 dez. 2017).

O *sãputari* é uma veste confeccionada originalmente de algodão plantado, fiado, tingido e tecido em processo totalmente natural pelas mulheres do povo *Huni Kuin*. Ele segue o princípio da base retangular comum a maior parte das vestes ancestrais tecidas por povos tradicionais em toda história da humanidade, salvo poucas exceções. Ele consiste em retângulo com abertura para passagem da cabeça e depois de tecido são costurados nas laterais deixando passagem para os braços. Não se tem comprovação em que momento os *Huni Kuin* começaram a trajar o *sãputari*. Sabe-se que vários povos andinos confeccionavam e vestiam a túnica de base retangular sem mangas, tecendo no mesmo tipo de tear horizontal de cintura usados pelos *Huni Kuin*, mas cada povo possuía suas identidades gráficas e fibras utilizadas. Provavelmente os *Huni Kuin* tiveram algum contato com povos andinos e eles mesmos em tempos remotos podem ter vivido aos pés dos Andes, levando-se em conta as diversas histórias em que o povo que chamam de *Inká* é citado, sendo que o Acre faz fronteira com o Peru e Bolívia havendo ainda hoje populações *Huni Kuin* vivendo em território peruano. Originalmente era uma veste ritualística masculina, restrita a determinadas pessoas representantes *Huni Kuin*, principalmente os pajés, sendo hoje seu uso difundido tanto para homens quanto para mulheres.

Figura 84

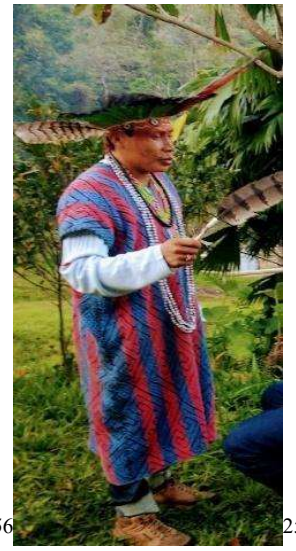


Fonte: Fotos da autora.
Nota: Imagens da direta e da esquerda: Tumê e seu esposo Ninawa depois de ritual em Itaipava. Vestem *sãputari* e pulseiras de tecelagem com franjas. Ninawa usa um colar de miçanga com Mae musha *kene*, 31/03/2024. Ao

centro: Duas jovens txana, sobrinha e filha de Ninawa Pai da Mata após ritual em Itaipava trajando *sãputari* usado durante cerimônia, 15/01/2023.

A tecelagem dos *sãputari* quanto ao conhecimento do *kene*, assim como a tecelagem em geral, é uma atribuição ancestralmente feminina, transmitida por uma linhagem matriarcal desde tempos remotos, mencionada em várias histórias tradicionais do povo *Huni Kuin*. Os *sãputari*, por serem originalmente feitos com algodão nativo, tingido com pigmentos naturais, e tecidos artesanalmente requerem um trabalho prolongado das mulheres, adicionando que as condições artesanais de tingimento e o clima de uma floresta bastante úmida tornavam as peças de vestuário mais perecíveis e logo seu uso voltado para situações especiais. Além disso essas vestes por seu volume e o material empregado se tornavam pesadas e quentes para maior parte das atividades cotidianas e durante a maior parte do ano amazônico. Algumas mulheres ainda plantam, colhem, fiam, tingem o algodão e tecem os *sãputari* nos moldes tradicionais, mas cada vez em número menor. Geralmente confeccionam peças menores utilizando o algodão nativo, conforme foi podido observar em aldeias visitadas. Apesar de todo trabalho algumas tecelãs procuram ainda confeccionar tradicionalmente com intuito de preservação cultural ou pela dificuldade de acesso às linhas industrializadas e aos preços cobrados.

Figura 85

 [254]
 [255]
 [256]
 [257]

Fonte: Ilustração de Lanzellotti e fotos da autora.
Nota: Na ilustração, *Huni Kuin* veste o tradicional *sãputari* curto, com *kene* inserido em uma faixa da tecelagem com listras finas verticais e horizontais. Nas fotos, pajé Siã, cacique Tuin e txana Kixtin trajam os longos *sãputari* atuais com *kene* expandido por todo o *sãputari* e largas faixas verticais em cores.

O comprimento dos *sãputari* mudou conforme as épocas, sendo em tempos mais remotos mais curtos chegando um pouco abaixo dos joelhos e hoje quase todos são longos chegando até os pés. Quanto aos grafismos sagrados chamados em *hãtxa Kuin* de *kene*, ancestralmente eram mais escassos, por vezes restritos a uma ou duas faixas verticais. Hoje em dia pela facilidade das linhas industriais em cores variadas, os *kene* se espalham por toda extensão da tecelagem. As tecelagens com linhas industriais são chamadas pelas mulheres de crochê, devido este tipo de linha utilizada no trabalho em crochê serem muito aplicadas atualmente nas tecelagens *Huni Kuin*, criando uma diferenciação das elaboradas em algodão plantado nas aldeias.

Os *Ashaninka*, povo também da Floresta Amazônica brasileira e peruana, do grupo linguístico Aruak ou Arawak, também vestem uma túnica de base retangular sem mangas, originalmente feita em algodão em tear, mais amplas na largura e normalmente longas

[254] Ilustração de José Lanzellotti, 1926-1992, para *Brasil*: histórias, costumes e lendas, Editora Três, p. 257. *Huni Kuin* (*Kaxinawá*) trajando *sãputari* curto com faixa vertical com *kene*, cabeça acessório cilíndrico em forma de coifa feito de taboca encimado com pluma de arara, perfuração no nariz. Ilustração realizada provavelmente entre 1949 e 1956.
[255] Pajé Siã depois de ritual em Itaipava. Veste *sãputari* ritualístico, bem longo com *mae musha kene*, usa por baixo uma camisa com geometrias Shipibo. Na mão um *pakude* para reza e uma bolsa de medicina de tecelagem com *kene*. 31 mar. 2024. Foto Devulsky.
[256] Cacique Tuim da Terra Indígena do Caucho veste *sãputari* estreito e longo até os pés tendo como acabamento na barra uma pequena franja, set. 2022. Foto Devulsky.
[257] *Kixtin* da Aldeia *Ni Yuxibu*, Jordão-AC (9 set. 2017), após ritual na subida da Serra de Petrópolis. Veste *sãputari* um pouco mais curto, chegando no meio da panturrilha. Atualmente é privilegiado o *sãputari* comprido até o tornozelo ou cobrindo os pés, mas podendo usar um pouco mais curto. Foto Devulsky.

geralmente de tons escuros, lisas ou com faixas verticais, provavelmente de tradição mais remota e que recebe o nome de *cushmã* ou *kusmã*, mas sendo estas túnicas usadas por homens, mulheres e crianças durante as atividades cotidiana.

Figura 86


258


259

Fonte: Foto da autora, 2011 (esquerda); demais fotos disponíveis em: https://https://socio.ambiental.org/pt/Povo:Ashaninka.
Nota: Benki Piãko e Moisés Piãko – lideranças *Ashaninka* no evento no Aterro do Flamengo para a Cúpula dos Povos. Usam a *kusma*, túnica mais ampla que os *sãputari*, geralmente lisa ou com faixas verticais. *Ashaninka* ou *Kampa* em tempos mais remotos.

O *sãputari* ancestralmente era de uso bem restrito podendo ser trajados em poucos rituais, sendo próprio dos trabalhos de *nixi pae* e portados pelos pajés *mukaya* que conduziam esses rituais que duravam toda noite. Zeli Maspã comenta que os pajés, os *mukaya*, também usavam essa veste para ficarem aquecidos durante esses rituais noturnos, sendo que no inverno amazônico as noites podem ser bem frias. Txana Ixã, quanto as restrições a essa indumentária, relata que o *sãputari* não era trajado pelos pajés no *txidin* e nas festas do *katxanawa*.

Poucos exemplos de *sãputari* tradicionais são vistos, mesmo em fotos de etnólogos e antropólogos do século XX. Pelas raras iconografias acessadas dessa veste, percebe-se que eram escassos os exemplares, que realmente era restrita a alguns para momentos específicos. Por toda ritualística que envolvia a tecelagem que incluía rituais especiais, dietas, jejuns, banhos medicinais, *pakadin* para os animais, cores, tintas, tear para cada ação envolvida tornava cada momento uma solene relação com todos os seres visíveis e invisíveis envolvidos e um ato performático.

Devido às perseguições sofridas, as sabedorias e os conhecimentos das tecelagens foram deixando de ser transmitidos numa linhagem matriarcal pelas avós, mães e tias para as jovens

[258] *Ashaninka* - Göteborgs Etnografiska Museun, S/d https://https://socio.ambiental.org/pt/Povo:Ashaninka.
[259] *Ashaninka* – Ibidem.

sendo esse efeito sentido na ritualística relativa à tecelagem. Os processos de aprendizagem passam a não seguir todo caminho da tradição onde estão envolvidos a filosofia e o pensamento *Huni Kuin.* Algumas das mulheres que participaram da pesquisa, com seus depoimentos, disseram que não experienciaram o trajeto de aprendizagem em todas as etapas, por suas mães terem perdido esses saberes. Tiveram contato com o tecer com mais idade, faltando os conhecimentos das práticas ancestrais na sua formação, como os rituais, as dietas e os *pakadin*. Por desejo de aprender, reconhecendo o valor dessa sabedoria e a importância para economia familiar, procuram as mestras e assim receberam os ensinamentos das técnicas da tecelagem com outras mulheres, ou em uma busca pessoal. No entanto, durante a trajetória de cada tecelã em um processo de resgate, têm tido a oportunidade de receber os cantos, as práticas ritualísticas e medicinais.

Hoje esse traje se expandiu para rituais dos quais não faziam parte na ancestralidade, como no caso do *txidin*, que os *Huni Kuin* estão buscando resgatar. O *txidin* tem uma veste própria que era vestida sobre o corpo despido, e o *sãputari* não fazia parte do *txidin,* como Ixã comenta em seu depoimento. No entanto o *sãputari* foi observado como figurino durante o ritual realizado com fins de resgate cultural, no vídeo documental *Txirin - O batismo do gavião*, de 2017, realizado pelos *Huni Kuin* habitantes do Jordão. Penso, por ser um ritual muito respeitado dentro da cultura *Huni Kuin,* o *sãputari* foi incluído como figurino desse ritual, durante vídeo[260].

Hoje o *sãputari* é usado por homens e mulheres e pelas diversas especialidades de Xamã: *mukaya, dauya*, nuria, pelos *txana*, pelos condutores de rituais e representações *Huni Kuin*. Sua produção aumentou e muitos não indígenas almejam uma dessas vestes. Seguiu as transformações impressas nas outras tecelagens *Huni Kuin,* sendo a grande transformação impetrada pelas linhas industriais que os tornam mais leves e coloridos facilitando o trabalho da tecelã. Com as linhas que já vem prontas e coloridas, como o retorno da aranha, trouxe para as mulheres os fios prontos e tingidos. Não precisam mais plantar, colher, fiar e tingir. A autossuficiência deixou de existir, mas gerou uma agilidade na confecção e na produção de peças para comercialização. A variedade de cores possibilitou às tecelãs uma expansão criativa de combinações cromáticas e de desenhos de *kene*, transformando o *sãputari* em telas pintadas por fios. Da beleza solene do *sãputari* ancestral à explosão de cores e *kene* caleidoscópicos dos *sãputari* de *Xinã Bena*.

---

[260] *Txirin - O batismo do gavião*. Direção, Tradução e Montagem: Isaka Mateus Huni Kuin e Carolina Cambuçu. Ponto de Cultura Beya Xinã Bena da Aldeia São Joaquim Centro de Memória, min. 29:00, Jordão, Acre, Brasil, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=kmNWQapvSZU.

Figura 87

 [261]
 [262]
 [263]
 [264]

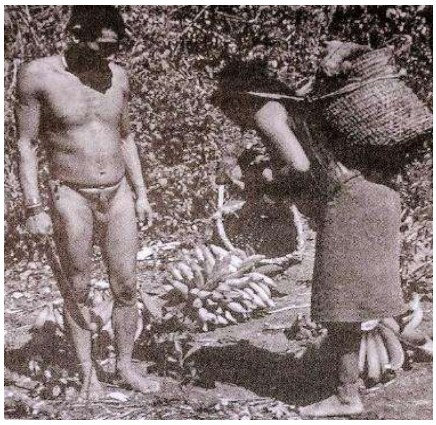
Fonte: Foto de H. Schultz (1951); foto da autora (2011); e acervo de Dua Buse.
Nota: *Sãputari* usado por homem *Huni Kuin* que está com o cocar de *tetê dani maiti* (cocar das plumas do corpo da harpia), provavelmente um pajé ou um representante, Harald Schultz, 1951. Nas três imagens a seguir Txana Bane Fabiano e o pajé Manoel Vandique Dua Buse trajando os *sãputari* coloridos do século XXI. Foto de Txana Bane por Teresa Devulsky (2011) e do acervo de Dua Buse.

[261] Huni Kuin, Peru Detalhe de foto Harald Schultz, 1951, colecionador- Etta Becker – Doner, 1911-1975 Viena em publicação do Kunsthistoriches Museum Viena MIT, MVK, und OETM, Museu de Arte de Viena. *Huni Kuin* trajando um *sãputari* curto, até os joelhos com uma faixa central com *kene*.
[262] Txaná Bane, Fabiano Sales filho do cacique Siã, usando *sãputari* estreito e um pouco mais curto com a barra finalizada por uma pequena franja. Evento no Aterro do Flamengo para a Cúpula dos Povos em 22 nov. 2011. Foto Teresa Devulsky.
[263] Pajé Dua Buse, Manoel Vandique Kaxinawá da Aldeia Coração da Floresta. Veste *sãputari* feito linha industrial, colar de miçangas e cocar de penas de arara. Acervo de Dua Buse.
[264] Pajé Dua Buse, Manoel Vandique Kaxinawá da Aldeia Coração da Floresta. Veste *sãputari* feito linha industrial, cocar de penas de arara vermelha, pulseira de miçangas. Acervo de Dua Buse, 27 jul. 2021.

2.6 As saias: Batxi e Txipa

Figura 88

 [265]

 [266]

Fonte: Foto (esquerda) Museu Histórico e Diplomático/ERERIO/MRE/Mapoteca. Foto (direita) H. Schultz (1951).
Nota: À esquerda: "*Cachinauwas* em Transwaal, no rio Jordão, afluente do rio Tarauacá no ano de 1924". À direita: Casal *Huni Kuin* em suas atividades cotidianas, mulher veste saia de tecelagem em algodão nativo e homem cinto de envira para sustentar o pênis.

> Nawa Paketawã preparava veneno de pesca (*puikama*) e o jogava no rio; depois sentava à margem para olhar os pelos pubianos da mulher enquanto ela despia a saia curta e entrava, nua, na água para catar os peixes que iam boiando (Lagrou, 2007, p. 428).

Ao narrar o mito de Nete, a mãe primordial para os *Huni Kui*, a mulher que sobreviveu ao dilúvio e deu origem ao povo *Huni Kuin* na terceira humanidade, Els Lagrou, 2007 [267], induz a uma reflexão sobre os padrões de costumes observados pelos *Huni Kuin* em relação às alturas das saias. A partir do momento da história em que aborda a relação amorosa proibida de Nawa Paketawã, irmão de Nete, com sua cunhada e "prima paralela", inclui as saias curtas a outros comportamentos sedutores da moça para atrair Paketawã. Ao mencionar a saia vestida pela prima de Paketawã, remete seu uso aos tempos primordiais da cultura e da origem do povo *Huni Kuin*.

---

[265] Detalhe de foto. Índios "Cachinauwas em transwaal, no rio Jordão, afluente do rio Tarauacá no ano de 1924 (93-1). Álbum fotográfico da Comissão de Limites do Brasil com Peru com índice (originalmente, Anexo nº 18 ao relatório apresentado ao ministério das Relações Exteriores, pelo Contra-Almirante Antônio Alves Ferreira da Silva, Chefe da Comissão Limites do Brasil com Peru - 31 de maio de 1928. Rio de Janeiro, Museu Histórico e Diplomático/ ERERIO/MRE/Mapoteca.

[266] *Xapuya anuxun, bai anua yunu bikaniki*/Colhendo legumes no roçado, no rio Xapuya. Foto H. Schultz, 1951, em Rã-txa Huni ku-i... A língua dos caxinauás do Rio Ibuçu, afluente do Muru de João Capistrano de Abreu, org. Eliane Camargo, 2016, p.122. Casal *Huni Kuin* em suas atividades cotidianas, mulher veste saia de tecelagem em algodão nativo e homem cinto de envira para sustentar o pênis.

[267] Lagrou, Els, 2007, p. 424-438.

Realmente as mulheres *Huni Kuin*, na primeira metade do século XX, são ainda observadas, em fotos realizando suas atividades cotidianas, usando seus trajes tradicionais. Vestem saias que chegam abaixo dos joelhos ou um pouco mais compridas feitas de tecelagem retangular que envolvem os quadris, confeccionadas em tear a partir de uma base retangular e presas à cintura simplesmente puxando a saia para cima e enrolando duas ou três vezes para fixá-la ao corpo. Comentando o trecho do texto mencionado e os costumes do cotidiano *Huni Kuin* Lagrou observa:

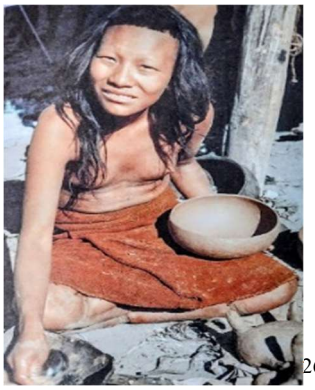
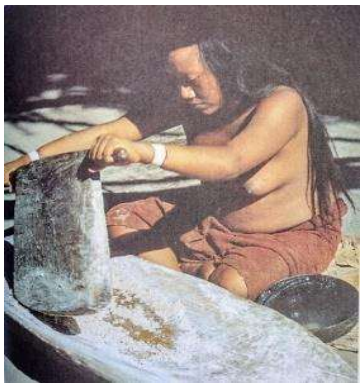
> Diversas versões enfatizam a saia curta da mulher. Este detalhe parece importante visto que o costume *kaxinawá* prescreve o uso de saias que toquem o joelho. As mulheres *kaxinawá* comentam que as *culina* provocam os homens ao usarem saias curtas...Para clarificar ainda mais o significado dos detalhes descritos no mito relativo o comportamento do casal, é necessário introduzir dados do comportamento *kaxinawá*: a extrema discrição com que as mulheres sentam e até mesmo pescam, evitando a exposição da genitália através de movimentos corporais controlados (Lagrou 2007, p. 428).

Ao conversar com algumas mulheres e perguntar sobre o comprimento das saias tradicionais *Huni Kuin* as respostas por vezes soavam vagas, tendendo para o "mais compridinha", "mas as vezes usavam curtas", mas segundo fotos do início do século XX, as saias chegavam até os joelhos ou mais compridas.

Em depoimentos, as *Huni Kuin* que colaboraram com esta pesquisa, comentam que as mulheres andavam sempre vestidas, com suas saias de tecelagem de base retangular em fios de algodão. Este tipo de saia é observado em vários povos na ancestralidade, vestes sem costuras que envolvem os quadris é um costume comum na história da humanidade nas Américas e nos diversos continentes. Curioso que o indigenista José Carlos Meireles, no documentário *Paralelo 10*[268], comenta que mulheres de povos isolados, que vivem acerca dos *Ashaninka*, na floresta amazônica no Acre ainda vestem esse tipo de saia de tecelagem, semelhante as saias das mulheres *Huni Kuin*. As saias das mulheres *Huni Kuin* podiam ser tecidas sem geometrias, tingidas em um tom marrom avermelhado, ou brancas na cor do algodão com tecelagens de *kene* inscritos em faixas, complementada com madras ou listras verticais e horizontais. O comprimento chegava logo abaixo do joelho ou um pouco mais longas até a altura da panturrilha, mas não foram observadas saias que chegassem aos pés. Diferindo dos *sãputari* restritos a fins ritualísticos, usados somente por homens à época, as saias eram de uso cotidiano.

[268] Paralelo 10, direção Sílvio Da-Rin, documentário 2011.

Figura 89

 [269]
 [270]
 [271]

Fonte: Fotos (esquerda e centro) de H. Schultz (1951); e (direita) Kensinger (1957).
Nota: Mulheres vestindo saia em atividades cotidianas.

A coleção doada por Kenneth M. Kensinger ao Haffenreffer Museum of Anthropology apresentam vários exemplares de tecelagens retangulares com padronagens em *kene* ou listras como as descritas no parágrafo acima, materiais colhidos entre as décadas de 1950 e 1960, um dos períodos que esteve junto aos *Kaxinawá*. Durante a estadia de Kensinger entre os *Huni Kuin* as mulheres usavam três tipos de saias quanto as padronagens e suas dimensões: "bachi[272] *keneya, saia com desenho, bachi Kuin ou bachi seseya, saia verdadeira ou* saia listrada e *uxa bachi*, saia de dormir" de proporção maior, usadas como cobertor com tamanho suficiente para envolver a noite, durante o sono na rede, a mãe e o bebê[273]. Complementa que as mulheres por vezes usavam duas saias sobreposta, sendo que a mais nova ficava aparente. A *bachi keneya* era sempre vestida por cima, principalmente se fosse nova. Foram também observadas por Kensinger saias feitas por dois tipos teares: o de cintura, já comentado, e outro de urdidura contínua, em que proporcionavam tecelagens em forma tubular, sem costuras. Esse segundo tipo de tear era montado a partir de varas fincadas verticalmente no solo e os fios da urdidura envolviam esses esteios. Atualmente não foi observado esse tipo de tear sendo comum o tear de cintura que elaboram tecidos quadrangulares. A saia amarela com *kene* realizada em tear de cintura a partir da base retangular, costurada ao lado, parece uma transformação contemporânea da saia tubular ancestral. É ajustada por um cós de tecelagem costurada à saia, não pertencente à veste ancestral. Este modelo está entre a inspiração da tecelagem tradicional e as modelagens

[269] Foto de Harald Schultz em Culturas Indígenas no Brasil e a Coleção Harald Schultz, org. Vieira e Cury, 2021, p. 279.
[270] Mulher moendo raiz para preparar caiçuma, em *A história dos Caxinauás por eles mesmos*. Org. Camargo e Villar, 2013, p.137.
[271] Foto da coleção Kensinger contida no artigo de Susan G. Fergunson, "Craftsmanship and Design in Cashinahua Ceramics" em *The Cashinahua of Eastern Peru*,1975, p. 124. A woman making a bowl, Kensinger, 1995, p. 268.
[272] *Bachi*: saia, atualmente os *Huni Kuin* usam a grafia *batxi* para saia.
[273] Tanner, Helen em *The Cashinahua of Eastern Peru*,1975, p. 117.

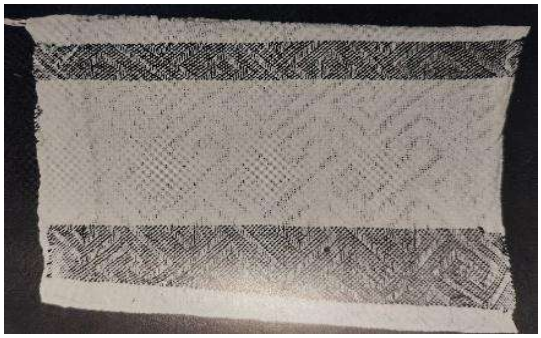
das saias contemporâneas de padrão não indígena, no caminho entre a preservação cultural e a transformação devido as influências externas e a intenção de desenvolver novas criações para atender a um público urbano.

Figura 90

 [274]
 [275]
 [276]

Fonte: Fotos (esquerda e centro) do acervo de Kensinger; e foto (direita) da autora (2021).
Nota: Saia bachi *Keneya* em urdidura contínua, saia bachi kuin ou bachi seseya com listras estreitas nas cores azul claro, azul escuro sobre fundo branco. Exemplares colhidos por Kensinger. Saia contemporânea com cós, costurada na lateral, confeccionada por Tximá.

Figura 91

 [277]
 [278]

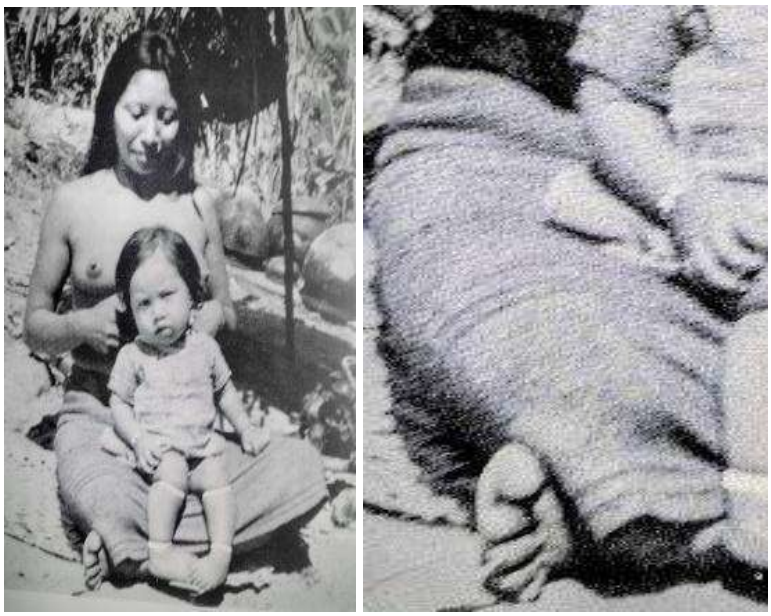
Fonte: Acervo de Kensinger.
Nota: *Uxa bachi*: saia de dormir tecida em tear de cintura. Saia *bachi keneya* feita em tear de cintura, a técnica monocromática dos *kene* expandido em todo o suporte, mesclada a duas faixas em linha tingida. Exemplares coletados por Kenneth Kensinger.

As mulheres *Kaxinawá* ou *Huni Kuin* foram fotografadas vestindo saias no início do século XX e na década de 1950 ainda foram vistas praticando o uso dessa veste, exemplificado em foto de 1956. A mulher sentada sobre uma esteira artesanal veste uma saia de tecelagem

[274] *Saia bachi keneya* (com desenhos de *kene*) em urdidura contínua. Altura 46,5 cm e circunferência 1,17 m, cód. da coleção 69 -10308, Tanner, Helen em *The Cashinahua of Estern Peru*, 1975, p. 117 e p. 210.
[275] Saia *bachi seseya* ou *bachi Kuin*, saia listrada, altura 60cm e circunferência 1,13m. Com listras estreitas nas cores vermelho, azul claro, azul escuro sobre fundo branco. 1975, p. 117, p. 210. Código da coleção 69 – 10310. Ibidem.
[276] Saia contemporânea feita em tear de cintura por Tximá esposa de Isarewe. Foto Teresa Devulsky, 2021.
[277] Saia *uxa bachi*, saia de dormir feita em tear de cintura, altura 1,03 m e largura 1,35 m. Cód. da coleção 69 – 10315. Tanner, Helen em *The Cashinahua of Estern Peru*, 1975, p. 117 e p. 210 e 211
[278] Saia *bachi keneya* feita em tear de cintura. Altura de 56 cm e largura de 95,5 cm. Provavelmente tingida de rosa depois de tecida. Código da coleção 69 – 109. Tanner, Helen em *The Cashinahua of Estern Peru*, 1975, p. 112 e 210.

que chega abaixo dos joelhos com o tronco despido conforme a tradição. A tecelagem apresenta finas listras horizontais. A criança em seu colo veste roupas industriais, mas ainda usa as tornozeleiras e perneiras de miçanga branca características da tradição, com fins de proteção.

Figura 92



279

Fonte: Fotos de Kensinger.
Nota: Criança com sua mãe em 1956. Mulher em vestes tradicionais e criança com roupa ocidental, mas ainda usa as tornozeleiras e perneiras de algodão. Detalhe da tecelagem com listras da saia da mulher *Huni Kuin.* Imagem da coleção Kensinger.

Figura 93



280

Fonte: Foto de Schultz e Chiara.

Nota: Mulheres *Huni Kuin* com saia de tecelagem tradicional. Rio Purus.

---

279 Criança com sua mãe em 1956. Kensinger, 1995, p. 48. Segunda imagem: detalhe da saia mostrando as listras horizontais da tecelagem.

280 Foto de Schultz e Chiara,1952. *Huni Kuin* no Rio Purus. Ochoa e Weber (org.), *História e organização dos Huni Kuin do Alto Purus*, CPI/AC – OPIAC, 2013, p.19.

As *Huni Kuin* confirmam em seus depoimentos que nunca as mulheres *Kaxinawá* andavam totalmente nuas, estavam sempre vestindo suas saias envolvendo os quadris, nas diversas atividades cotidianas, ficando o tronco despido, mas compunham seus trajes com as pinturas corporais com *kene* e diversos adornos. As mães vestiam as meninas com as saias de tecelagem logo que começavam a andar, mas se por vezes andavam nuas pela aldeia antes de ser realizada a iniciação feminina, não eram repreendidas. A mesma saia era usada até o início da adolescência. A tecelagem das saias das crianças pequenas era grande para o seu tamanho. Eram dobradas para se adaptarem ao corpo das pequenas e iam desdobrando o pano da saia conforme cresciam. Esse traje de uso comum às mulheres adultas e crianças, não eram usados por homens como acontece com outros povos através do mundo. Atualmente as saias de tecelagem de base retangular que envolvem os quadris não são mais usadas, substituídas pelas saias ou outras vestes de modelagem industrial.

Figura 94

 [281]

 [282]

Fonte: Fotos de Kensinger e Rita Huni Kuin.
Nota: Menina vestindo saia decorada com faixa com *kene*. Tem nos braços uma boneca de madeira característica dos *Huni Kuin* e usa cordões cruzados no peito, pulseiras e uma perfuração com semente embaixo do nariz. Imagem Kensinger, 1957. Buni filha de Rita Huni Kuin, Veste saia de tecelagem *Keneya* com franjas de uso contemporâneo nas danças, festividades, eventos, apresentações musicais e rituais. .

Além da saia de tecelagem vestida somente por mulheres, mulheres e homens usavam e ainda vestem as saias de franjas de envira (embira) ou de fios de algodão. As saias de franjas

[281] Baxi, a inanibake girl with her doll, foto de 1957, doada por Kennetn M. Kensinger para The Haffenreffer Museum of Antropology. Kensinger, How Real People Ought to Live - *The Cashinahua of Eastern Peru*, 1995, p.158. Menina vestindo saia decorada com faixa com *kene*. Tem nos braços uma boneca de madeira característica dos Huni Kuin e usa cordões cruzados no peito, pulseiras de miçanga e uma perfuração complementada com semente em baixo do nariz.
[282] Foto de Buni filha de Rita Huni Kuin e neta do professor Ibã Sales Huni Kuin, todos descendentes de Xico Curumim da aldeia Xico Curumim, Jordão Acre. Foto de Rita Huni Kuin, 2023.

de envira podem chegar aos joelhos ou mais compridas, onde os fios pendentes são amarrados em outro fio horizontal fazendo uma espécie de cós para amarrar na cintura. Por vezes nesse cós eram realizados vários pontos de amarrações de nós entre eles, fazendo uma faixa um pouco mais larga dando um acabamento mais elaborado à cintura da saia de franja.

.

Figura 95


283




284

Fonte:https://www.youtube.com/watch?v=DBIVIXxbwjE&list=RDDBIVIXxbwjE&start_radio=1&rv=DBIVIXxbwjE e https://pinuya.blogspot.com/2013/12/ensaio-do-grupo-de-musica-huni-kuin.html

As saias de fios de envira são confeccionadas da casca de determinadas árvores de onde se retiram as fibras. Para isso deve ser realizado um corte superficial no tronco a partir de quarenta centímetros do chão, para que a árvore não sucumba, e o outro mais acima para retirar a casca daquela seção de tronco, não sendo necessário a derrubada da árvore. Este corte vai envolver todo o diâmetro do tronco que será descascado e a porção da casca do caule entre os dois cortes será retirada do tronco. A seguir a casca escura, mais superficial será separada da camada mais clara interior que passarão por um processo de sova para retirada das fibras usadas nas saias. É como estivessem descascando uma macaxeira para retirar a casca escura e a interior branca que descola inteira da macaxeira, assim como do tronco. Este sistema também é usado pelos ticunas para fazer seu pano de fibra usados nas vestes ritualísticas. Essas fibras de envira eram usadas não só para fazerem saias, mas também acessórios tipo peitorais, cintos para

[283] Mulheres *txana* da Aldeia Pinuya Huni Kuin. A *txana* ao centro veste uma saia de franja de envira longa, as duas txana no canto da esquerda e da direita usam saias de tecelagem *keneya* até o joelho complementada com longas franjas. Cantoria tradicional Huni kuin kayatibu Mawa Isa Keneya – Aldeia Pinuya. https://www.youtube.com/watch?v=DBIVIXxbwjE&list=RDDBIVIXxbwjE&start_radio=1&rv=DBIVIXxbwjE

[284] Huni Kuin da Aldeia Pinuya vestindo *txipá* de envira, Terra Indígena Colônia 27, município de Tarauacá, Estado do Acre, 2013. Na primeira imagem o rapaz traja além da saia colete de tecelagem, cachecol e tiara com *kene*, criações contemporâneas de veste, mas tendo como base a cultura tradicional. Imagem blog :Ibã Inu Bake Huni Kuin https://pinuya.blogspot.com/2013/12/ensaio-do-grupo-de-musica-huni-kuin.html, última visualização 31/07/2025.

sustentar o pênis dos homens, alças de bolsas, tiaras e as coberturas de malocas. As saias de franjas de algodão eram confeccionadas no mesmo método das saias de envira, através de uma tessitura de nós prendia-se os fios a um cordão formando uma franja.

Os homens podiam usar um pequeno *txipá* de franjas amarrado nos quadris cobrindo somente a parte da frente de acordo com depoimento de Dua Buse. Nas imagens de *Huni Kuin* em fotos datadas em 1924, observa-se estes saiotes usados por homens *Huni Kuin*. Os dois vestem esse tipo de *txipá* amarrado ao tórax e não na cintura como descreve Dua Buse, provavelmente pelo uso da calça comprida, imposta pelo contado com os colonizadores seringalistas, o *txipá* é transferido para outra área do corpo. Os homens apesar do uso da calça, mantém viva sua cultura através do *txipá*, dos alargadores de orelhas, das braçadeiras, tornozeleiras e pulseiras, do peitoral de envira com dentes de animais, faixas e cordões atravessando o corpo, a perfuração abaixo dos lábios construindo uma figura entre o estranhamento e a reação potente. Uma reação consciente às imposições externas e um ato de preservação cultural através das vestes e de sua postura. Provavelmente este tipo de atitude seja um dos motivos para os *Huni Kuin* terem conseguido manter mais viva sua cultura. A mulher que está em uma das fotos ainda traja vestes tradicionais, no caso a saia de tear, braçadeiras, pulseiras e tornozeleiras de miçangas brancas ou de tecelagem, perfuração com adorno junto ao nariz, mas nesta mesma época já podem ser observadas mulheres com roupas dos colonizadores. Penso que essa diferença quanto a imposição relacionada ao vestir, apresentadas nas fotos abaixo, deve-se ao costume feminino de cobrir seu corpo com as saias e os homens usarem tradicionalmente poucas vestes. Fato semelhante aconteceu com povos descendentes dos astecas e maias em que as mulheres mantiveram os seus trajes tradicionais enquanto os homens foram forçados ao uso de calças e túnicas, devido à exposição de seu corpo tradicionalmente ser maior do que do corpo feminino. Na terceira foto (1924), na página seguinte, grupo de homens *Jaminawa*, habitantes de região acerca dos *Huni Kuin*, vestindo o *txipá* e seus trajes tradicionais completos, similar aos usados pelos *Huni Kuin*, como descrito por Dua Buse, em seu depoimento:

> No tempo da maloca eles viviam nus. Homem vivia nu mesmo, homem vivia nu, com cinto amarrado, com cinto, o pênis para cima, os testículos para baixo, assim mesmo. Ninguém não se admirava, que isso já era acostumado viver assim. Nessa época não existia essa roupa do branco, mas eles usavam uma como *txipá*. *Txipá* como a mulher faz de linha de algodão. Se não quiser usar *txipá* fica amarrado com cinto de envira, com corda (Testemunho verbal de Manoel Vandique Dua Buse à autora, 25 set. 2022).

Figura 96


285


286

Fonte: Fotos cedidas pelo Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA e Arquivo Nacional-RJ.
Nota: Figura da esquerda: "Cachinauwas em festa no cupichaua nas proximidades de Revisão, no rio Jordão"; mulher com saia de tecelagem e homens com txipá masculino usado no tórax. Figura da direita: Índios *Jaminawá* e Amuáca (*Amahuaca*), no rio Amoáca (Humaitá) vestem txipá e cinto masculino, 1913.

Figura 97


287

Fonte: Foto da autora.
Nota: Tanga de algodão com detalhes de concha usada por Yanomami, mas semelhantes aos *txipá Huni Kuin* descritos por Dua Buse.

O outro tipo de saia vestida por mulheres e homens, a saia de franja chamada t*xipá* de fios longos, podem ser confeccionadas de fibra de envira ou de algodão. Esta saia é usada atualmente, mas não de uso cotidiano sendo trajadas nos festivais e nas festas do *katxanawa*.

---

[285] Detalhe de foto. Índios "Cachinauwas em festa no cupichaua nas proximidades de Revisão, no rio Jordão, afluente do rio Tarauacá no ano de 1924. (94-1). Álbum fotográfico da Comissão de Limites do Brasil com Peru com índice (originalmente, Anexo nº 18 ao Relatório apresentado ao ministério das relações Exteriores, pelo Contra-Almirante Antônio Alves Ferreira da Silva, Chefe da Comissão Limites do Brasil com Peru - 31 de maio de 1928. Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA

[286] Detalhe da foto. Alto Juruá-Maloca Mororó - Indios Jaminawás e Amuácas (*Amahuaca*), no rio Amoáca (Humaitá), 1913. (Brasil, Tribunal Especial, 1931, volume 4, p.29). Yaminawa – Acervo, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Brasil, Tribunal Especial de Inquérito na Inspetoria de Serviço de Proteção aos Índios no Amazonas e Acre. Volume 4. Fundo Tribunal Especial, Procuradoria, Processo nº 640, p. 29-33. Iglesias, 2008, p.399.

[287] Povo Yanomami, tanga de algodão com detalhes de concha usada por Yanomami, mas semelhante ao *txipá* H*uni Kuin* descritos por Dua Buse. Exposição Hiromi Nagakura até a Amazônia com Ailton Krenac aberta em 22/02/2024, no CCBB. Foto Devulsky.

Apreciada como traje nas danças tradicionais, pelo movimento que criam suas franjas nas evoluções corporais durante as danças nos festivais. Penso que essas vestes na ancestralidade eram também de uso característico das festividades e dos rituais, por não serem cômodas às atividades cotidianas, mas não observei imagens com *Huni Kuin* portando essas vestes no início do século XX. No entanto as saias franjadas, confeccionadas de diversos materiais, são como as saias de tecelagem de base retangular também de uso comum da humanidade desde os primórdios e podendo ser observadas em vários locais.

Hoje as saias de franja *Huni Kuin* apresentam transformações significativas na sua confecção. Inicialmente eram franjas, de tamanhos variados, que caiam direto de um estreito cós confeccionado a partir da amarração dos diversos fios verticais a um fio horizontal que servia para sustentação da franja e amarração à cintura. Gradativamente este cós foi aumentando e atualmente se transformou em uma saia justa em tecelagem em algodão ou fios industriais com padrões de *kene*, costurada em um dos lados, podendo chegar a diversas alturas sendo finalizadas em franjas que podem ter tamanhos diferentes muito usadas nas danças, nas apresentações musicais e nos festivais que organizam para receber visitantes. Estas saias são de tecelagem com *kene* em preto e branco ou em cores variadas que se expandem por toda tecelagem e ainda compondo a padronagem, faixas verticais coloridas mudando o tom da composição dos *kene*. Atualmente o comprimento do tamanho total do *txipá* é variável podendo chegar acima do joelho até os tornozelos, variando também a proporção da medida da altura para as tecelagens quanto a estipulada para as franjas. A diversidade de modelos que variam quanto à altura, às proporções entre tecelagem e franjas, assim como a composição dos *kene* e a paleta de cores é livre, conforme a criação da estilista *Huni Kuin*.

Figura 98



288 289

Fonte: Fotos da autora.
Nota: Figura da esquerda e ao centro: Saias tecidas por Tximá, sendo que na primeira a franja é finalizada com coquinhos. Saia da direita tecida por Livani.

[288] Saias feitas por Tximá esposa de Isarewê. A primeira é decorada com sementes. 27 jan. 2024. Foto Devulsky.
[289] Saia tecida por Livani. 2024. Acervo da autora.

Usam ainda saias com fios de envira de cor natural, podendo ser tingidas em uma cor ou em faixas horizontais de cores, mas atualmente são muito apreciadas entre as mulheres *Huni Kuin* as saias que misturam tecelagem e franjas. Essas saias geralmente são costuradas ao lado para facilitar a mobilidade e dar mais firmeza durante o uso, mas foram observadas algumas criações em que a tecelagem franjada não é costurada de uma ponta à outra, facilitando uma diversidade maior no vestir. O exemplar que foi observado podia ser enrolado nos quadris, colocado nos ombros, ser usado nas evoluções da dança durante as apresentações musicais, festividades e nos rituais. Esses *txipá* foram observados em vestes de mulheres *Huni Kuin* durante o ritual de *nixi pae* atualmente e são muito apreciados pelas jovens.

Figura 99



290 291

Fonte: Fotos da autora.
Nota: Figura da esquerda e centro: *txipá* de envira com a barra tingida.

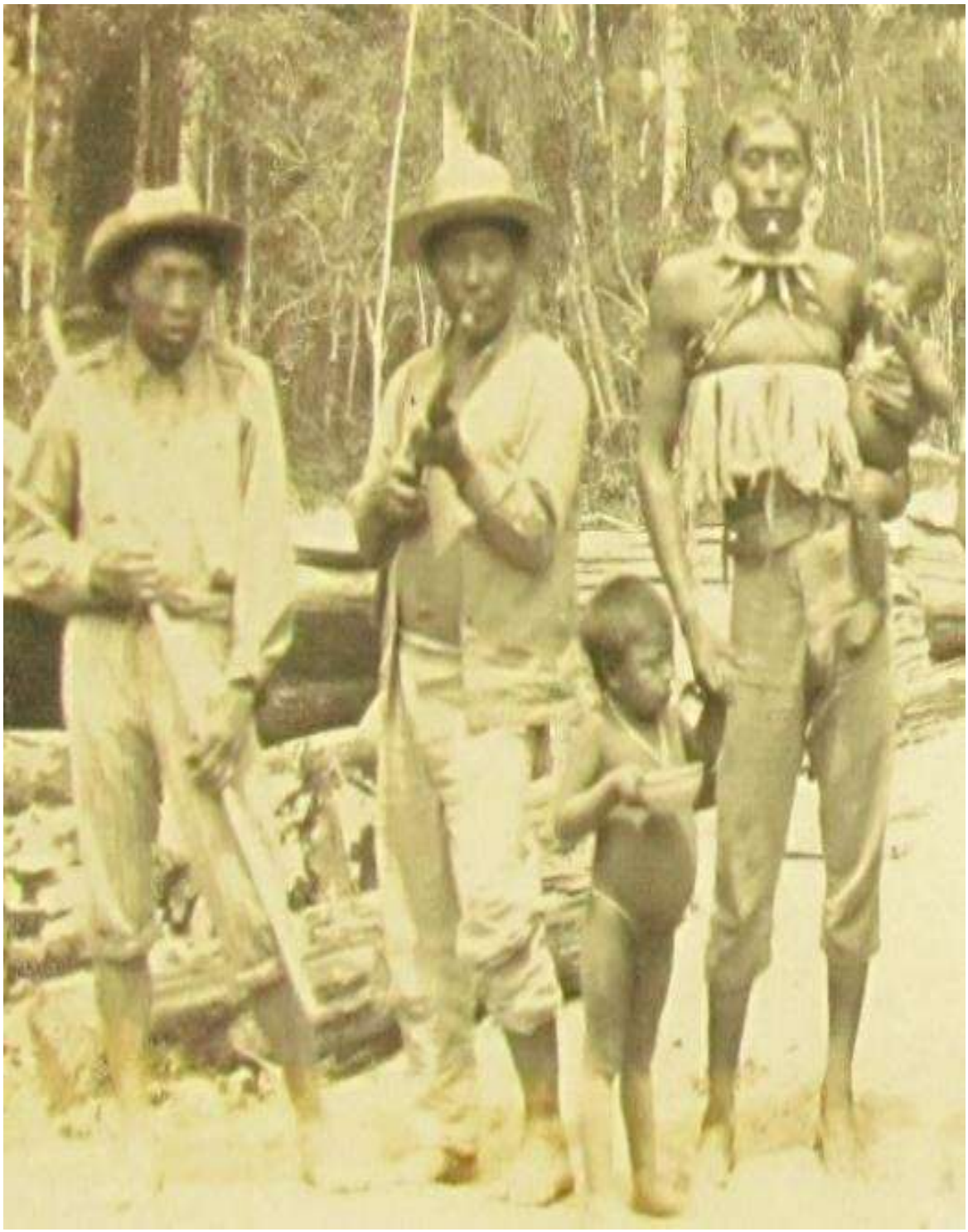
O uso dos *txipá* com uma longa parte tecida, descritos acima, não foi observado entre os homens. O *txipá* trajado pelos homens atualmente, em festivais e no *katxanawa*, é o de fio de envira, com franjas longas que começam na cintura, ou os *txipá* de fibra de algodão, confeccionado como os de fibra de envira. O pajé Manoel Mateus Dua Buse usou o *txipá* de franjas de fios de algodão industrializados, em suas apresentações para crianças e adolescentes em escolas de primeiro grau durante sua estada no Rio de Janeiro. Este tipo *txipá* de longas franjas é vestido por homens e por mulheres e seu uso difundido entre os Yawanawa durante festivais, sendo o *txipá* de franjas de fio de envira observado em figurino para gravações de

[290] *Txipá* de envira com a barra tingida pela filha de Maxi e do cacique Tuim da Aldeia Tamandaré do Igarapé do Caucho, 11 set. 2022. Foto Devulsky.
[291] Filha de Maxi e do cacique Tuim da Aldeia Tamandaré do Igarapé do Caucho vestindo *txipá* de franjas com cós de tecelagem com top de tecelagem usados principalmente nas danças, rituais e eventos musicais. Este tipo de *txipá* com composições de cores e cós de tecelagem costurado ao *txipá* é uma criação contemporânea, 11 set. 2022. Foto Devulsky.

vídeos vestidos por jovens do Ponto Cultural Kayatibu, pelo cacique e pajé do Kupy, por sua esposa e pelas *txana* da aldeia Pinuya.

O empoderamento cultural pela veste é bem representado pelo uso ancestral de um tipo de *txipá* por homens *Huni Kuin,* que originalmente consistia *em* um pequeno *txipá* de franjas curtas, amarrado aos quadris, cobrindo a região genital e deixando as nádegas descobertas, semelhantes aos *txipá* vestidos pelas mulheres Yanomami. Segundo Dua Buse os homens ancestralmente vestiam esse *txipá* ou prendiam o pênis com o cordão de envira. Dois *Huni Kuin* em foto de 1924 vestiam esse tipo de *txipá* na frente do tórax. Eles já estavam usando uma calça comprida, mas manteve o *txipá* em seu corpo assim como o acessório em forma de peitoral confeccionado com fio de envira e dentes de macaco, característico dos caçadores. Um deles constrói uma figura particularmente impactante e contrastante. Está maternalmente com um filho ao colo e outro pela mão e ao mesmo tempo uma potência guerreira e de hábil caçador impressa pelas vestes *Huni Kuin* que mantém sobre seu corpo e sua postura empoderada diante da câmera, apesar do domínio refletido pela imposição da veste ocidental pelo patrão colonizador representada pela calça. Nesta cena funde-se a potência da reação guerreira, o carinho paternal em oposição à dominação cultural criando uma figura intrigante. A imagem representa de forma significativa a força da veste na criação do personagem e os contrastes de sua história, nos colocando em um estado de suspensão. A calça não tira a sua força, mas amplia seu poder de reação e ao mesmo tempo expõe a opressão. Ao perceber a sensação de que cada imagem nos fornece e constrói auxiliado pelo uso do figurino e da postura nos auxilia a pensar na sua participação na cena a partir da potência de cada peça e seu uso. Na imagem abaixo podemos ver três personagens, três homens *Kaxinawá*, como os chamavam na época, em três posturas diferentes, capturados pela câmera, que nos faz refletir no poder das vestimentas. O primeiro à esquerda com vestes do colonizador expressa com seu corpo encurvado e rosto triste a situação em que vive, o segundo, ao centro, empunha a arma cobiçada o que faz que o empoderamento venha dessa arma e o terceiro, usando suas vestes tradicionais, está firme, sendo esse empoderamento conferido pela força de suas vestes tradicionais.

Figura 100



Nota: Cachinauwas em festa no cupichaua nas proximidades de Revisão, no rio Jordão.

3 *KAPETAWÃ* - A PONTE CULTURAL

> O surgimento do cocar foi por causa de um rapaz chamado Uri Ika. Quando ele estava passeando com seu pai – não o seu pai, porque ele já tinha morrido –, estava caminhando com o espírito de seu pai. Eles foram até o céu. Quando chegaram lá, Uri viu que os *Inká* estavam fazendo uma grande festa, um mariri no céu e estavam todos enfeitados com cocares de pena. Ele nunca tinha visto cocar, ficou encantado e pegou da cabeça do *Inká* o cocar. O *Inká* foi atrás dele. Quando o tio dele viu o Uri fugindo com o cocar, passou a mão no braço dele e levou Uri de volta para Terra. Foi assim que os *Huni Kuin* passaram a usar o cocar (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 2024)[292].

3.1 Arte plumária – cocares e tiara

Figura 101



Fonte: Foto da autora (2023).
Nota: Manoel Mateus Dua Buse, com cocar tete pawã com três caudas de arara na frente, antes da cerimônia de *nixi pae*, Rio de Janeiro.

Os cocares (*maiti*) e a arte plumária, junto à tecelagem e à pintura corporal, constituem importantes elementos da indumentária tradicional da cultura *Huni Kuin*. A confecção de cocares, originalmente, é uma atividade masculina. A arte plumária está frequentemente associada aos tipos de amarrações e nós usados para engastar e fixar as penas, que podem ser unidas umas às outras com resinas, colas de cera de abelha ou látex. Essa tradição cultural e expressão artística, característica de povos originários, está presente na maior parte das culturas ameríndias. Há milênios, as plumas exercem fascínio sobre os seres humanos — não apenas pela beleza natural, mas também pelos poderes e atributos simbólicos dos animais que as portam. A arte plumária não se restringe a cocares e tiaras, abrangendo uma variedade de peças,

[292] O pajé Manoel Vandique, em sua entrevista, mencionou o nome de Uri Ika como o responsável pelo uso do cocar entre os *Huni Kuin*.

como braceletes, pulseiras, pingentes, brincos e adornos aplicados à pele, ao nariz e às orelhas, além de objetos como flechas, arcos e instrumentos musicais ou de trabalho.

As plumas, associadas a materiais vegetais e animais — couros, sementes, cabaças, coquinhos, garras e ossos —, variam conforme os costumes e composições de cada povo. Embora possam integrar o cotidiano, as peças mais elaboradas e exuberantes de arte plumária são, em geral, de uso ritualístico. Incorporadas às danças, eventos e festividades, colaboram com suas cores, silhuetas e movimentos na construção do efeito visual das performances. Mais do que adornos estéticos, representam conhecimento, força, coragem e sabedoria, funcionando também como mediadoras entre o visível e o invisível

Kensinger (1995) observa que os homens *Huni Kuin* justificavam o uso das penas pela caça: caçavam aves e outros animais para alimentação e para diversos propósitos, e o uso das penas era visto como forma de honrar e reaproveitar tudo o que a floresta oferecia. Essa prática, além de utilitária, é expressão de reverência aos espíritos dos animais caçados, protetores e guias dos caçadores. As plumas, portanto, simbolizam tanto a força e as habilidades dos animais quanto a conexão espiritual e a necessidade de proteção durante a caça.

Para os *Huni Kuin*, os *yuxibu* ou os *yuxin* são potências presentes nas aves e em suas plumas. Potências participantes nos rios, nos mares, na terra, nas montanhas e em todas as forças da natureza. O conceito, advindo da cultura *Huni Kuin*, de compartilhamento dos recursos naturais com os seres invisíveis, é fundamental para manter a abundância desses recursos e está presente no comentário de Kensinger (1995), e foi reforçado na fala de Rita Huni Kuin[293], que afirma que é necessário "aproveitar todas as partes da caça, porque ela recebe a energia do animal que não deixou estragar", espelhando esse respeito pelos seres e forças da natureza.

Quanto ao comentado por Kensinger, que os "espíritos como os humanos usam cocares, penas e outros enfeites de penas" é interessante perceber essa questão como recorrente e comum em inúmeras culturas pelo mundo. Ela foi vista na descrição de Kopenawa sobre as vestes dos *xapiripe*, espíritos da cultura Yanomami, no primeiro capítulo. Na observação dos relatos sobre as vestes de seres divinizados, verifica-se, do ponto de vista ocidental, que são normalmente apresentadas e descritas refletindo as indumentárias característica do povo em que se incluem.

[293] "Voltando ao tempo passado, como os homens eram ótimos caçadores, que matavam a caça, quase não deixavam estragar nada... aproveitavam os ossos e os dentes dos animais...Tudo a gente aproveitava, não estragava nada. Aproveitava de tudo um pouco, dos bichos que tinham penas nós fazíamos o cocar.... O guerreiro está usando a força da sua energia, eu digo, da energia de sua caça, que ele mesmo matou e não deixou estragar. Ele se alimentou daquilo e, ao mesmo tempo, o que está usando é o animal que ele caçou nele mesmo. Ele pegou a força do animal para ele, assim ele se sente mais fortalecido". (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 2022).

Na perspectiva ameríndia, e no caso específico dos *Huni Kuin*, penso que a seta é inversa, são as vestes de *Yuxibu* (grande espírito) que estão sendo usadas por seu povo, sendo a teoria de compartilhamento dos recursos naturais reforçada pelo mesmo trajar-se entre os povos do plano invisível e o povo *Huni Kuin*. Isso é comum entre os povos amazônicos, sendo os estudos das representações e descrições de trajes de seres divinizados e dos rituais funerários fontes importantes para a pesquisa da indumentária.

> Ao utilizar algumas das penas dos pássaros que comem, e a maior parte das penas das aves de rapina e de carniça, os Caxinauá minimizam o desperdício, uma consideração importante, pois acreditam que compartilham os recursos da floresta com os espíritos. Aves, animais e todos os seres vivos têm um componente visível (físico) e outro invisível (espiritual). Os humanos têm o direito de usar o componente visível enquanto os espíritos usam o invisível. Se as pessoas desperdiçam esses recursos desnecessariamente, colocam em risco as relações harmoniosas com os espíritos. Os espíritos, como os humanos usam cocares de penas e outros enfeites de penas. Se os humanos desperdiçam os recursos das florestas, os espíritos poderão retaliar de diversas maneiras, sobretudo conduzindo as aves e os animais para o interior da floresta, tornando a caça mais difícil do que já é. (Kensinger, 1995, p. 248)[294].

Apesar dos *Huni Kuin* caçarem vários tipos de aves, grandes e pequenas, para se alimentarem e usarem suas plumas em suas vestes, eles também caçam outras espécies de aves não incorporadas à sua alimentação. São aves normalmente carniceiras, chamadas de *pintsi*, que se alimentam de vários animais. Apesar de serem animais poderosos em seus atributos, por possuírem uma carne muito rígida, sua energia é considerada pesada para os *Huni Kuin*. Estão entre essas aves os abutres e as aves de rapina, como o urubutinga, ou urubu-rei, o gavião, o gavião real, conhecido como harpia, e chamada em *hãtxa kuin* de *nawa tetê* ou *tete pawã,* e ainda outras espécies dessas categorias. Eles caçam essas aves por sua potência: os cocares elaborados com as plumas dessas aves devem ser respeitados e usados somente por pessoas que tem capacidade de estar com essa "força" sobre seu corpo. Nesse caso, encontram-se os pajés, sendo um cocar mais raro. Essa tradição ainda se mantém, apesar de atualmente o uso do cocar de gavião real estar mais disseminado e apresentar maior flexibilidade quanto a manutenção desse preceito. Foram colhidas várias críticas e depoimentos de representantes *Huni Kuin,* pela

[294] Tradução livre. No original "By using some of the feathers of the birds they eat and most of the feathers of the raptors and carrion eaters, the Cashinahua minimize waste, an important consideration since they believe they share the resources of the forest with the spirits. Birds, animals, and all living things have a visible (physical) and an invisible '(spiritual) component. Humans have the right to use the visible component of natural resources while spirits use the invisible. If people needlessly waste these resources, they place in jeopardy harmonious relationships with the spirits. The spirits, like humans, wear feather headdresses and other feather ornaments. If humans waste forest resources, the spirits might retaliate in a variety of ways, most particularly by leading the birds and animals deep into the forest, making hunting more difficult than it already is and greatly restricting the supply of meat. Men fear this fate not simply because it means hunger for meat but because it would threaten their sense of their adequacy as hunters and thus as men" (Kensinger, 1995, p. 248).

não observância dos costumes, que advertiram quanto ao risco do uso do cocar de harpia (*tetê pawã*) por pessoas que não tenham formação e conhecimento para isso ou não tenham passado por rituais específicos. De acordo com Rita Huni Kuin, desrespeitar as regras estipuladas para o uso do cocar de harpia tem consequências muito graves para o usuário, com risco de doença e morte. O Pajé Manoel Vandique Dua Buse acrescenta que "pode prejudicar toda família", o que penso que está relacionado com as energias dos seres invisíveis que habitam essas aves. A perda de cabelo é outra consequência bastante comentada por Txaná Ixã, Tumê e por vários outros colaboradores. O Pajé Manoel Vandique Dua Buse afirma que "o cocar é nossa animação, nosso batismo, para defender todos de coisa ruim". Ele afirma que não usa o cocar de gavião real (harpia), mas apenas de gavião pequeno.

Rita relata um ritual para as penas do gavião, com a presença do futuro usuário do cocar, que também passa pelo processo de batismo. Rezas específicas eram entoadas pelo pajé. Ele se ocupava de colher as plumas e encastoá-las em uma comprida fieira. Junto aos cantos, executavam um movimento de dança para frente e para trás, estando o pajé na frente e o futuro dono atrás, segurando o cocar. Esse movimento relatado lembra aquele realizado nos rituais *txidin* (*txirin*), também chamado ritual do gavião. Rita Huni Kuin afirma:

> O cocar tradicional *Huni Kuin* não é esse cocar caído, comprido, era um cocar simples, de amarrar do tamanho da cabeça. Não era usado por muita gente. Os cocares usados pelas pessoas que não eram pajé eram os de arara, de papagaio. O cocar de gavião não era usado por essas pessoas, porque o gavião é um animal, é uma ave muito sagrada, que tinha que ter um rezo primeiro, um batismo, passar por um batismo para poder usar. A história que meu pai me contou é a seguinte: quem usar o cocar de gavião, qualquer gavião que seja, sem fazer o batismo primeiro... ali você está pegando a energia ruim do gavião. Qual é a energia ruim do gavião? A energia de sair comendo os animais, tipo assim, devorando, no sentido como digo no *hãtxa kuin* seria *pintsi*. *Pintsi*[295] é aquela pessoa que come muita carne. Então tem o batismo primeiro antes de usar a pena de gavião, mas hoje em dia não é mais assim que usam, estão usando. Aquelas pessoas mais sábias, mais antigas, respeitam, tipo meu pai, ele não usa cocar de gavião. Ele sempre nos orienta: nosso cocar tradicional era nesse formato, assim do tamanho da cabeça, não era aquele cocar caído... A pessoa tinha que ser um pajé preparado, ia pegar as penas do gavião e fazer o cocar... Não um cocar bonitinho assim, tudo junto. Ia ser um cocar meio grande. Nós, em nossa língua, chamamos de *tetê pawã* e *tete pei*, tipo assim carregar a força do gavião. Você está pedindo a força a ele. Tinha que fazer um cocar grandão, até arrastar no chão e a metade de um lado e a metade do outro. O pajé fica na frente e a pessoa que estava sendo batizada segura na mão. Ia assim, para frente e para trás, e voltava, fazendo um rezo é claro. Um rezo, assim como fala um pajé que vi fazendo. Ele falou que é um batismo muito sagrado, muito forte. Quem não fizer, depois disso tudo, tem que se esconder, no sentido de se esconder dos espíritos ruins, das doenças. Sabe, ali está envolvendo tudo. Quem não

[295] *Pintsi*: carnívoro, canibal.

> se esconder é arriscado ficar doente, fazer a passagem. É um batismo muito forte. (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 2022).

Figura 102



Fonte: Foto de Rita Huni Kuin e registro de Eliane Camargo (1994).
Nota: Rita Huni Kuin com cocar de plumas verdes voltado para o alto seguindo a silhueta dos cocares tradicionais. As plumas maiores são decoradas com pequenas plumas do corpo da arara, ao centro pena caudal da arara vermelha. Ela usa *sãputari*, colar de miçangas com o *kene mae muxa ou bawe* e brincos de miçangas, o rosto pintado de urucum e jenipapo com *kene kape hina*.

Tuin Sales também ressalta a importância do batismo, tanto do cocar quanto da pessoa que vai portá-lo. A necessidade de o iniciado estar presente e "concentrado" para fazer as dietas, as reflexões e meditações diante da "força do batismo e receber as orientações do pajé", para "saber o que vai significar pra você, muitas vezes pode simbolizar um presente da natureza, representar uma proteção, um estudo, uma cura*"*. Tuin Sales explica que: "cada cocar tem sua "força" e o aprendiz tem que conhecê-la, conhecer o seu poder, para o momento da cerimônia tem que obedecer, sentir como foi rezado*"*. Penso que ele se refere ao perceber os sentidos dos ensinamentos e cumpri-los, inclusive durante as cerimônias do *nixi pae* (*ayahuasca*), quando os conhecimentos aprendidos e os compromissos assumidos durante o ritual de batismo são necessários para o desempenho do pajé, do condutor da cerimônia e do *txana*.

Os *txana* têm participação ativa nos rituais de *nixi pae*, assim como nas festividades do *katxanawa*. Percebo que, no batismo e nos outros aprimoramentos, que chamam de dietas, é necessário ter clareza quanto as intenções, passar por períodos de reflexão, isolamento e firmar compromisso com as forças do invisível. Quanto aos cocares de arara, de japó, de papagaio, entre outros, Tuin considera não haver obrigatoriedade de passar pelo ritual de batismo, mas caso assim ocorra, *"*apenas simboliza um cocar normal, não tem força, fica apenas como um enfeite...Eu sei que todas as coisas sendo consagradas criam uma nova força, uma nova energia, uma nova *miração*".

Figura 103



Fonte: Foto da autora.
Nota: Professor Ibã Sales em evento no Rio de Janeiro em 2011. Está usando um amplo cocar de *shawã hina*, decorado com plumas menores sobre tiara e gorro de linha. Rosto pintado de urucum e jenipapo e colar com dente de onça no pescoço.

Professor e pesquisador, Ibã Sales, cacique da Aldeia Xico Curumim, empenhado na preservação da cultura *Huni Kuin*, é crítico quanto aos novos usos do cocar por jovens *Huni Kuin* e *nawa* que não tenham formação adequada e conhecimentos dos cantos e rezas, das histórias dos antigos, das medicinas, ou tenham passado por rituais específicos. Sales comenta que ele mesmo evita o uso do cocar gavião real. Segundo Ibã, a não observância das normas pode levar os seres do invisível, os *Ibu*, os donos de todas as coisas, a confiscarem os conhecimentos que tenham recebido, comprometendo o relacionamento com esses seres.

Um jovem *txana*, Ivanilson Buse, relata sua experiência durante um ritual de *nixi pae*, quando já sabia alguns cantos e começava a entender o poder dos cocares. Ainda um iniciante, sem o comprometimento que essas vestes exigem, resolveu usar o cocar do *tetê pawã*:

> Quando eu tomei a medicina, a medicina me falou que eu não estava preparado para usar o cocar de *tete pawã,* e tanta força que subiu em mim, não aguentei, tirei o meu cocar, tirei meu cordão, meu *sãputari.* Quando me lembrei dentro da força, eu estava sozinho ali no meio do terreirão*, tetê pawã* me falou que não era para usar o cocar dele, era para eu usar o cocar de arara (Testemunho verbal de Ivanilson Buse à autora, 2022).

Atualmente, Ivanilson usa o cocar de penas de *shawã* (arara), característico dos *txana*. Essas advertências e os riscos quanto ao uso inadequado é comentado por todos os colaboradores que mencionaram esse assunto. Esses depoimentos são relevantes para podermos aquilatar o grau de envolvimento dos *Huni Kuin* com as forças do invisível, inclusive as relativas aos elementos da veste. Txaná Ixã destaca junto com outros entrevistados o risco mais comum citado, o da perda de cabelo por pessoas que não passaram pelo ritual de batismo.

> A tradição do povo *Huni Kuin* usa cocar quando tá batizado, primeira coisa tem que batizar. Depois do batismo pega os animais, as penas dos animais, faz o cocar rezando e depois que reza quando você usa esse cocar rezado, aquele que não está batizado não pode usar, se usar pode até perder o cabelo (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

Figura 104



Fonte: Foto de H. Schultz (1951).
Nota: Homem com cocar tradicional com plumas voltadas para alto e penas caudais da arara nas narinas.

Nos cocares observados no início do século XX, as plumas eram voltadas para cima e circulavam a cabeça, formando um tipo de coroa com penas rígidas ou levemente flexíveis concentradas na sua maioria na parte da frente e nas laterais, fixadas a um cordão de algodão amarrado na parte posterior da cabeça. Alguns cocares possuem fileiras de plumas pendentes, fixadas na parte traseira e descendo pelas costas, chamadas *hina pania*. Tradicionalmente, os homens *Huni Kuin* usavam cocares com longas penas voltadas para cima, enquanto as mulheres utilizavam tiaras confeccionadas com plumas pequenas e delicadas. A partir dos anos 2000, surgiram novos formatos, com plumas que descem pelas laterais do corpo, refletindo a difusão dos rituais fora das aldeias.

Figura 105



Fonte: Fotos de Leopardo Sales e da autora.
Nota: Leopardo Sales, representante *Huni Kuin*, *txana* e condutor de rituais, com cocar de plumas voltadas para cima do pássaro japó, também chamado de *txana* em *hãtxa kuin*, veste *sãputari com yube kene (dunu kene)*, no pescoço um colar de semente e pequenos dentes, o rosto pintado de urucum. Imagem da direita Cacique Siã (José Osair Sales), importante representante *Huni Kuin*, pai de Leopardo, usa um cocar de caudais de arara (shawã) em evento na Aldeia Lago Lindo em 2025.

Nos acessórios de cabeça, são utilizadas penas de gavião-real (harpia, *tetê pawã*), de arara (*kai, xawã, shawã*), japó (*isku*), garça (*bixtu*), papagaio (*bawa*) e pelos de porco-espinho, entre outros. Alguns cocares incorporam peles e espinhos, como o cocar de onça-pintada, confeccionado com a pele do animal em forma de cilindro. As plumas são fixadas por meio de entrelaçamento de fios de algodão, técnica que também se aplica aos cocares feitos de espinhos.

Figura 106



Fonte: Foto da autora.
Nota: Detalhe de cocar de penas de shawã (arara) fixadas a fio de algodão.

Os cocares de taboca, de couro de onça e de cobra tomam a forma de uma seção de cilindro, sendo que os cocares de taboca podem ser complementados com penas voltadas para cima ou com uma cauda de penas pendentes, ambas na parte posterior, podendo ser usadas essas duas decorações simultaneamente. Os cocares de couro de onça e de cobra são confeccionados

a partir de uma faixa com largura aproximada de dez a vinte centímetros cortada do couro e costuradas nas pontas, formando uma seção de cilindro.

Figura 107



Fonte: Álbum fotográfico da Comissão de Limites do Brasil com Peru com índice (originalmente, anexo nº 18 ao Relatório apresentado ao Ministério das Relações Exteriores, pelo Contra-Almirante Antônio Alves Ferreira da Silva, Chefe da Comissão Limites do Brasil com Peru - 31 de maio de 1928. Rio de Janeiro). Acervo do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: *Huni Kuin* com cocar cilíndrico de couro, detalhe de foto de 1924.

Os cocares, segundo os entrevistados, são identificados conforme os materiais utilizados. O uso das plumas dos animais é determinado conforme o gênero, os clãs e as especialidades assumidas pelos *Huni Kuin* na organização social da comunidade. Entre as funções, encontramos os caciques (*shane ibu*) que são representantes *Huni Kuin* que se ocupam das atividades relativas à administração; os pajés e os *txana*; os caçadores, guerreiros, artesãos e professores. Por vezes esses representantes *Huni Kuin* podem acumular funções e especialidades.

As funções que traduzimos como pajé e especialistas possuem vários tipos distintos. O *mukaya* é o especialista que trabalha com as dietas do *muka*[296], um tubérculo muito poderoso e amargo, que proporciona experiências e conhecimentos para formação do iniciado, possibilitando estabelecer conexões e relações com os *yuxibu* e *yuxin*. Considerada importante no aprimoramento pessoal, segundo alguns entrevistados, essa dieta do *muka* firma um compromisso, uma responsabilidade e um juramento assumido junto ao *muka* e aos *yuxibu*, que deve ser cumprido. O *yuxiã* trabalha com os *yuxin*, que podemos traduzir como espíritos. O *nurya*, por meio de assopros e sucção, sabe retirar as doenças das pessoas, que podem se materializar em espinhos, pedras e outros, sendo *nuri* uma pequena pedra que existe dentro do

[296]*Muka*: "Ela é considerada a medicina mais poderosa. *Muka* também é a qualidade amargo referindo-se a própria substância xamânica presente na pessoa que com uso dessa batata e de outras medicinas como o rapé, *nixi pae* e a própria jiboia, vem amargar o seu corpo, tornando-o duro, protegido da doença e ao mesmo tempo possibilitando estabelecer conexões e relações com os *Yuxibu* e *yuxin*, também constituídos por essa substância amarga" (Haibara, 2016, p. 144).

corpo do pajé, segundo Lagrou (2007) e Haibara (2016). O *dauya* trabalha com as medicinas e as ervas para cura, sendo *dau* traduzido como medicina e o sufixo *ya* tem como tradução "com", sendo *dauya* o pajé que conhece as medicinas ou o homem com medicina.

Txana Tuin Sales e Lagrou incluem o pajé *tsimuya*, considerado aquele "que tem o amargo, que possui a capacidade de incorporar e receber espíritos" (Lagrou, 2007, p. 376). Lagrou, no entanto, cita os *tsimuya* nos comentários referentes à cultura *Yawanawa*, outro povo do grupo linguístico Pano. *Ika nai bei* é considerado o pajé primordial, o primeiro pajé, o que tem o caminho do céu, sendo que *nai* se traduz como céu e *bei* ou *bai* como caminho. É o nome dado em *hãtxa kuin* ao pajé primordial e aos pajés na ancestralidade, que possuem todos os conhecimentos e especialidades dos outros tipos de pajés citados. Eles possuem o conhecimento para falar com o *yuxin* do morto e trazê-lo de volta, conversar com os animais e a capacidade de "assumir as perspectivas humanas dos animais nos processos de mediação" entres seres e mundos. Os entrevistados costumam apresentar o criador de tudo na cultura *Huni Kuin* como sendo o primeiro *Ika Nai Bei*, o que tem o grande poder de transformação. São esses pajés, acima relacionados, que têm a condição para usar os cocares de gavião real ou harpia na perspectiva da ancestralidade cultural *Huni Kuin.*

Txana[297] são os especialistas nas cantorias, na organização e nas realizações das festas. Conhecem as rezas do *huni meka* e os *pakarĩ*, sendo que os cantos são medicinas nos trabalhos de cura. Tradicionalmente, os *pakarĩ* cantados pelo *txana* além do poder de cura, têm a possibilidade de trazer de volta ao corpo os *yuxĩ* da pessoa. Ancestralmente, os *txana* eram em menor número, mas atualmente pelo interesse de preservação cultural e criação de uma opção de atividade fora das aldeias, o interesse por essa função tem se propagado entre os jovens. Para se tornarem *txana*, eles passam por diversos rituais, dietas e estudos, estando entre esses o do *hampayá*, a dieta do *muká*, a dieta da jiboia e os rituais do *nixi pae*. Estão estreitamente relacionados ao pássaro *txana* (japinim) e outros pássaros cantores. Os *Huni Kuin* traçam um paralelo entre os costumes dos pássaros *txana* (xexéu, japim, japinim) e o estilo de vida de seu povo; o burburinho dos pássaros que saem pela manhã de seus ninhos e retornam aos bandos ao final da tarde é semelhante ao comportamento *Huni Kuin* em suas atividades diárias.

Pássaros Txaná (japinim) são significativos para os *Huni Kuin*, tanto pelos saberes compartilhados quanto por sua capacidade de imitar os diversos cantos dos pássaros. Aptidões

[297] Txana possui relação com o pássaro *txana* (japiim) e os conhecimentos relacionados as cantorias e a realização das festas. Já o *Ika Nai Bei*, está relacionado a jiboia, à qual atribuímos saberes relacionados as sistema de grafismos *kene*, aos processos de cura, o *nixi pae* e os *huni meka* cantados durante os rituais, o rapé de tabaco *(dume*) e outras medicinas utilizadas na preparação da pessoa com a planta *dare*." (Haibara, 2016, p.101 e102)

de canto são apreciadas e desenvolvidas pelos *txana Huni* Kuin, assim como sua tecelagem primorosa dos ninhos pendentes nos galhos, que os *Huni Kuin* traçam um paralelo com as bolsas ou redes e a desenvoltura das tecelãs *Huni Kuin*. Eles consideram que os pássaros *txana* possuem organização social e são pajés, como acontece com outros animais para os *Huni Kuin*. Essa importância dada aos pássaros se deve, possivelmente, à ideia ancestral comum às sociedades amazônicas, e relatadas por diversos colaboradores, que entendem que todos os seres eram humanos ou tinham humanidade, e durante as duas primeiras gerações ou humanidades se transformaram em animais e vegetais, possuindo, ainda, a humanidade e se enxergam como humanos entre si.

Ainda como apresenta Ixã (Testemunho verbal à autora, 2022), os pássaros são ancestrais de alguns clãs *Huni Kuin*, ou possuem os mesmos ancestrais do povo *Huni Kuin*. Essa teoria, pertencente à cosmologia *Huni Kuin* é importante para perceber o poder da veste e sua potência na cultura *Huni Kuin*, tanto pelos componentes materiais pertencentes aos animais e vegetais serem partes de ancestrais *Huni Kuin*, quanto pelas potências invisíveis desses seres. Os *yuxibu* e os *yuxin* estão presentes nas plumas e nas diversas partes dos seres, sendo compartilhados com os donos de todas as coisas, os *Ibu* e *Ibubu*, tendo como princípio que todas as coisas possuem uma parte visível e outra invisível, que são compartilhadas com os *Ibubu*, os *yuxibu*, que são toda natureza.[298] Assim as vestes tem o seu poder apropriado a cada uma das especialidades e atribuições *Huni Kuin*, pensando que segundo a perspectiva *Huni Kuin* os *Yuxibu* são a própria natureza e os *Ibu* os donos de todas as coisas, *Ibubu* são todos os *Yuxibu*.

Na ancestralidade, o *nawa tetê maiti*, o cocar de harpia ou gavião real, era normalmente de uso dos pajés, do curador, que tinham o conhecimento das medicinas e dos cantos. Trajados nos rituais e durante o *txidin*, apresentam, atualmente, o seu uso mais flexibilizado e difundido, apesar das críticas de vários representantes *Huni Kuin*. No entanto, existem diversos tipos de cocares de uso do pajé e de outros especialistas na cultura ancestral *Huni Kuin*: o cocar de japó (*isku maite*) é dos *mukaya*, o pajé especialista nas dietas da batata sagrada. José Sales Bane cita o cocar de coruja e de urubu-rei[299] como um cocar "forte", usado por pajés, e o cocar de

[298] Os japins (e outros animais), segundo contam alguns colaboradores, eram gente no início dos tempos, e conforme alguns episódios presentes nas narrativas *Huni Kuin*, transformaram-se, adquirindo a forma de pássaros. No entanto, a humanidade de fundo permanece, de maneira que tais pássaros veem a si mesmos como pessoas, vivendo em comunidade, fazendo tecelagem e sendo pajés. Assim, temos que tais processos de circulação de saberes, estabelecidos entre os *Huni Kuin* e os pássaros *txana*, acontecem por meio de relações que se entrelaçam - entre aspectos relativamente visíveis e invisíveis, envolvendo os *yuxĩ* e *xinã* dos pássaros e dos humanos - transformando e constituindo a pessoa *Huni Kuin* em relações estabelecidas com outros mundos e outras gentes, a partir daquele fundo virtual de socialidade (Haibara, 2016, p. 296, *apud* Viveiros de Castro, 2000).

[299] O urubu-rei Ixmi, o chefe dos urubus *pints*i, é o personagem da história ancestral que pretende comer Bixku, que pensava estar morto. Bixku, o protagonista dessa história, o personagem que foi afastado do convívio de seus

jacamim, usado pelos guerreiros, mas não consegui observar esses cocares. O cocar de urubu-rei remete ao personagem Ixmi, da cosmogonia *Huni Kuin*, que abandonou suas vestes que foram recolhidas por Bixku, que volta à sua aldeia curado e trajado com essas vestes, sendo coerente o uso dos cocares pelos pajés. Lagrou (2007) cita os adornos de plumagens abandonados por Ixmi e oferecidos por Bixku a Isa Hana Hawendua, por sua cura, com as quais Isa Hana faz um belo cocar de plumas brancas para ser usado no ritual chamado *nixpupima*. Penso que o valor do cocar de plumas de urubu-rei é validado quanto à sua importância por Ixmi, o urubu-rei, participar da cosmogonia *Huni Kuin* como um personagem poderoso e belo, por suas plumas serem portadas pelo curador Isa no ritual de *nixpupima*, o que remete a função de curador do pajé. E, ainda, o corpo traje de Ixmi (o urubu-rei) ter sido vestido por Bixku para se apresentar belo e curado para seu povo.

Figura 108



Fonte: Fotos de Txaná Ixã e da autora.
Nota: Txaná Ixã com grande cocar de caudais de garça com caudal de arara no meio, usado sobre tiara de miçangas com *kene*. Txaná Ixã com cocar radial de penas de garça.

O cocar de garça (*bixtu maite*) é usado pelos caçadores, e "*traz muita fartura para aldeia*", segundo indica José Sales Bane (Testemunho verbal à autora, 2022). Ninawa Sales refere a esse cocar como de uso dos *txana*, por vezes com três plumas caudais de arara (*shawã hina*) na frente do cocar, observado com Txaná Ixã em ritual no Rio de Janeiro e Shane Sales do grupo *Kayatibu*, também em ritual no Rio de Janeiro. O cocar de arara (*shawã hina maiti*) é muito apreciado pelos *txana*, mas também usado por pajés, caciques e representantes *Huni*

familiares por estar com corpo cheio de chagas, consegue reagir, surpreendendo o urubu-rei Ixmi, que foge, abandonando suas vestes que são recolhidas por Bixku. Bixku, curado por Isa hana hawendua, volta para sua aldeia lindamente vestido com os trajes do urubu-rei Ixmi. Essa história, pertencente à cosmogonia *Huni Kuin*, foi contada por Manoel Vandique Dua Buse e está em Lagrou (2007) e Capistrano de Abreu (1914, 2016).

Kuin. Txaná Ixã acrescenta que a mulher não devia portar o cocar de penas de arara, apesar de, atualmente, algumas mulheres se apresentarem com esse cocar. O japinim (*txana*) pertence ao costume dos cantores *txana*; as tiaras, ou cocar de pena de papagaio, era de uso feminino, apesar de Tuin mencionar que os *txana* também usam essas plumas; o cocar de pena maracanã é das crianças e jovens.

Figura 109



Fonte: Fotos da autora (2022).
Nota: Na imagem da esquerda com cocar de penas caudais de arara voltada para o lado amarelo, na frente do cocar três plumas caudais azuis. A direita cocar de caudais de arara vermelha trajado por Isamama com colar de miçangas e colete com kene em linha industrial na cor azul e amarela.

O cocar de taboca, confeccionado de uma seção cilíndrica do bambu usado durante o *katxanawa*, pode ser liso ou pintado com *kene*. Pode conter penas caudais na parte posterior da seção de cilindro, sendo comumente vista de uma ou três penas caudais, ou simplesmente confeccionado do cilindro de taboca sem decoração de plumas e pinturas de *kene*. O cocar de porco-espinho, observado por Kensinger por volta de 1950, foi também comentado por José Sales Bane, nascido em 1981, que observou alguns exemplares confeccionados por parentes do Jordão, mas reconhece que é um cocar difícil de ser encontrado atualmente, devido a delicadeza dos espinhos e a dificuldade de confeccionar. Esse cocar não foi descrito por outros colaboradores, sendo que alguns declararam desconhecer esse tipo de cocar. Penso que a divergência das informações quanto ao papel social dos representantes, e o uso do cocar, deve-se ao fato de alguns representantes acumularem funções de *txana*, caçadores, caciques, as várias categorias de pajé e ainda diferenças relativas aos locais de origem, à idade dos colaboradores e à frequência que os exemplares de cocar são encontrados atualmente:

> Cocar de gavião, quem usa é quem tem conhecimento de planta e canto, como fosse curador, isso pode usar. De arara é do cantador, como fosse hoje, quem toca violão, quem canta, isso pode usar. Do papagaio é das mulheres, fica verdinho, não pode usar da arara, arara é contra mulher. Do maracanã é dos jovens, criança. Taboca é quando tá fazendo o festival de legume, esse cocar de taboca usa quando tá fazendo o festival

> do legume. Cocar de gavião pode usar no ritual, pode usar no *txirin*, próprio da festa de gavião. Chama *txirin*, nessa hora todo mundo usa o cocar de gavião. Do japó, quem pode usar de japó é o *mukaya*, quem já fez dieta. Quem usa do japinim é o cantador *txana*. Então é isso que usam, o ritmo de cocar. (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

Txaná Ixã, ao ser perguntado sobre o poder e a essência das plumas para os *Huni Kuin* e qual a relação com o animal que advém desse uso, apresenta uma explicação que remete ao pensamento cosmológico *Huni Kuin* e as histórias ancestrais durante a primeira e segunda humanidade, quando todos os seres eram humanos se transformaram em animais e plantas. Devido a isso, todos os seres possuem humanidade, pois já foram humanos e, por consequência, possuem cultura, sociedade e conhecimento, sendo a natureza "culturalizada" no pensamento *Huni Kuin*. Essa é uma explicação chave para perceber o pensamento ameríndio e, no caso, a veste que está intimamente envolvida. O próprio entendimento da parte visível e invisível dos seres está relacionada a este pensamento, onde todos os animais possuem humanidade interior e uma característica exterior, como uma veste ou carcaça animal. O animal, por vezes, se despe dessa veste, ou carcaça, e apresenta sua humanidade. E é com essa parte invisível que os pajés se comunicam nos sonhos, no transe e nos rituais.

Txana Ixã explica que os pássaros têm o nome das famílias ancestrais *Huni Kuin*, que se transformaram em *isku* (japó), *tetê* (gavião), outros pássaros e animais, em épocas ancestrais. Esses pássaros são também descendentes dos ancestrais *Huni Kuin,* que se transformaram em pássaros. Ancestrais *Yuxibu* de épocas, de gerações ou de humanidades em que se transformavam em animais e plantas, humanidades em que a capacidade de transformação era uma constante. Por essas aves terem ancestrais comuns com famílias *Huni Kuin*, penso que advenha também esse lugar, essa potência. Txaná Ixã acrescenta que o espírito da pena está presente como se o pássaro estivesse vivo:

> ...o poder, nós agora, ninguém sabe. Nós conseguimos entender no tempo que falava com animais. Isso falaram para os *Huni Kuin* e, hoje, nós entende essa parte: por exemplo, o *isku* tem o nome de nossa família *Huni Kuin*, chama *Iskubu*. Então isso transformou esse povo japó. O gavião, nosso povo *Huni Kuin*, também se transformou. Então isso, quando transforma, viram, transformou nesse gavião, se chama *tetê*, quem estava transformando, saíram usando e quando tá usando é esse cocar de gavião. O gavião tem preto, tem branco, colorido a pena dele. Onde tá branco pode se curar, onde tá preto, onde pode armazenar a doença. Leva tudo no céu, deixa tudo lá, limpa e volta de novo. Por isso, nós usa essa pena de gavião. Nós somos um clã, não é de qualquer jeito que nós usa, nós somos o clã, clã de gavião, é por isso que nós usa, o gavião já foi caçado, o espírito da pena tá nele, então o clã que pode usar, como se fosse vivo esse pássaro, porque nós somos um clã. O japó também tem própria essas pessoas. (Testemunho de Txaná Ixã à autora, 2022).

Figura 110



Fonte: Fotos da autora (esquerda, 2022; direita, 17 dez. 2017).
Nota: Txaná Ixã com cocar de tetê pawã *ina maiti* e penas caudais de arara ao centro em final de ritual, no Rio de Janeiro e Manoel Vandique Rua Buse em final de ritual, em Itaipava, com cocar de gavião (*tetê pawã hina maiti*).

Tuin Sales também faz referência aos cocares serem usados conforme os clãs ou famílias *Huni Kuin*, que se dividem entre clãs *Dua/Banu* (onça vermelha) e *Inu / Inani* (onça pintada)[300]. A organização em clãs tem a função reguladora nas relações de casamento, sendo os casamentos realizados entre os clãs opostos, *Dua* com *Inani* e *Inu* com *Banu*. Considera-se, como Ixã, que o cocar de gavião é mais específico da família *Dua /Banu*, sendo *Dua* o lado masculino do clã e *Banu* a parte feminina e acrescenta os cocares de japinin e papagaio. Para o clã *Inu/Inani*, sendo *Inu* referente a parte masculina do clã e *Inani* a parte feminina, relaciona-se os cocares de arara (*shawã maiti*), de japó (*isku maiti*). Onde se depreende que os cocares tradicionalmente eram usados de acordo com as funções sociais, o gênero, os clãs das famílias *Huni Kuin*. No entanto, atualmente não ocorre mais essa divisão por clãs, nem nos cocares, nem nos *kene*.

[300] Podemos retomar aqui também o exemplo da comparação dos dois tipos de onça conhecidos pelos Kaxinawa, onde o menor, a onça vermelha, e classificada como *dua* (a metade brilho, metade ligada ao mundo da água), enquanto o maior, a onça pintada, e classificada como *inu* (a metade onça, metade ligada ao *Inka*/ mundo do sol) (Lagrou 2007, p. 169).
Esta origem dual da vida na terra está refletida nas metades. A metade dua (brilho) é ligada ao mundo da água e ao seu Ibu (pai, dono ou mestre), a sucuri mítica, Yube, dona dos líquidos doadoras de vida, da chuva ao sangue e à ayahuasca. Estas associações ligam Yube à maciez e maleabilidade, a potencialidades de formas como a tudo que é perecível. A metade inu (onça), por outro lado, está ligada ao mundo do céu e seu mestre é o Inka, dono do ouro, das contas ou miçangas(mane), do metal (mane), fogo, pedra e gelo, de tudo que sustenta a qualidade de dureza e do imperecível. Yube reina durante a noite através de sua incorporação lunar, enquanto Inka reina durante o dia por meio do fogo do sol. (Lagrou, 2007, p. 282).

Outro fator que explica esse conceito de potência dos seres é o conhecimento ameríndio advindo de uma detalhada observação da natureza. No caso particular, das habilidades e sabedorias de cada tipo de pássaro, vistas como potência, agência ou força que são absorvidas pelos *Huni Kuin* e incorporadas ou *encorpadas* às suas vestes, conforme as funções que desempenham e as capacidades do pássaro, como também acontece com os outros animais. É o caso do pássaro *txana*, hábil em imitar os cantos dos pássaros e o seu costume de viver em grupo, sendo o nome desse pássaro o mesmo dos cantadores e organizadores de festividades *Huni Kuin* chamados de *txana*; da coruja por sua visão noturna, do gavião por sua visão aprimorada e certeira, que têm suas plumas adotadas nos cocares dos pajés, como fala o Txaná Ixã, cacique da Aldeia Ni Yuxibu "- o espírito da pena está nele, como se fosse vivo esse pássaro" (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

Figura 111



Fonte: Fotos da autora (2011).
Nota: À esquerda, Txana Bane cocar de garça branca com plumas da asa de arara vermelha e penas azuis da cauda de arara com pequenas plumas vermelha decorando as pontas e salpicando as plumas brancas que estão fixadas a um cordão de algodão azul. Txaná Ixã está com um cocar de caudais de gavião (*tetê pawã hina maiti*), caudais negras e penas de arara (*shawã hina maiti*) usado sobre uma tiara de miçanga com *yube kene*.

O cocar pode ser das penas caudais, das asas e das plumagens do corpo da ave. Podem ser compostos de plumas de uma só espécie de pássaro, como de plumas de diversos pássaros. Podem misturar as plumas caudais, com pequenas plumagens de várias partes do corpo das aves. Apresentam várias formas de composição, conforme o artista responsável pela criação. Podem ter na frente, ao centro, penas caudais de arara junto a penas de garça, de gavião ou de outras aves compondo o cocar. Podem ter pequenas plumas fixadas nas pontas das penas compridas por uma mistura de látex e cera de abelha, ou ainda fixadas por linhas. Essas composições criam um contraste de cor, que chama atenção para determinados pontos e um movimento suave nas penas pelo peso da cola de cera e látex, ou da amarração para unir a

pequena pluma a pena maior. Atualmente, foram observados cocares sobrepostos a outros cocares. Cocares de penas longas, decorados com delicadas plumas na base de fio de algodão do cocar, onde são encastoadas. Cocares usados, em alguns momentos, sobre os ombros. Cocares tradicionais com plumas voltadas para cima, em posição vertical como uma coroa e cocares descendo pelas laterais do rosto até o peito, ou por vezes mais longos, amarrados pelos fios algodão na parte posterior da cabeça, formando uma espécie de esplendor emoldurando a cabeça e o rosto. Cocares radiais rodeando a cabeça com as plumas na posição horizontal como a aba de um chapéu. Os cocares de penas podem variar quanto às espécies de pássaros e as diversas composições com as plumas.

Atualmente, os cocares são exuberantes e longos, apresentando mais criatividade na sua composição, tanto pela permeabilidade cultural *Huni Kuin* em absorver a arte de outros povos, como também pela difusão dos rituais. Eles não são simples cópias, mas recriações desses modelos a partir das silhuetas base de outros povos. Assim acontece com os grandes cocares, que estão sendo usados no século XXI. Esse fato se deve, principalmente, à expansão dos rituais e apresentações musicais para outras cidades e países, fazendo com que os jovens *txana* procurem cada vez mais se esmerar na criação de seus figurinos nos rituais, apresentações e *clips*, um fenômeno impulsionado pelas novas tecnologias para divulgação de seus trabalhos:

> ...a maioria dos cocares não vem só de uma pena, as vezes tem um de gavião no meio, que é já tá pra rezando junto, tem o de papagaio que fica no meio do gavião, que já tá pra representar que tem aquela pena pra criar forçar juntos, por isso que tem esses cocares misturados de várias penas. Agora já tem um rezo já feito mermo para cerimônia de gavião, um rezo especifico pra a pena de gavião que a chama de *txidin*, é um rezo bem forte, um ritual bem forte pra nós ...O cocar de *txana* é mais cocar de arara, japó, *txana* de pena do pássaro *txana* (japinim). O mais tradicional é feito com a cabeça do pássaro que é o japinim. A pessoa mata ele, ele cai, tira as penas e fica só com a cabecinha. Pega, faz o mesmo processo pega pimenta pega com o com bico dela e vai cantando o rezo que é o *pakarin*. Faz o cocar com a cabeça na frente pra ficar com as asas abertas. Ninawa Pai da Mata tem um. Isso é passo a passo pra usar o cocar de gavião, porque pra chegar até o nível pra usar o cocar de gavião o *txana* tem que ter um degrau a mais que subir os degraus. O *txana* tem que subir nas dietas. Tem esse que é o *hampaya*[301], mas já tem um que é mais para ouvir mais os cânticos, se tornar um guerreiro mesmo, que é a primeira dieta, um dos primeiros passos para todos os jovens, é um portal essa primeira dieta. (Testemunho de Tuin Sales à autora, 2022).

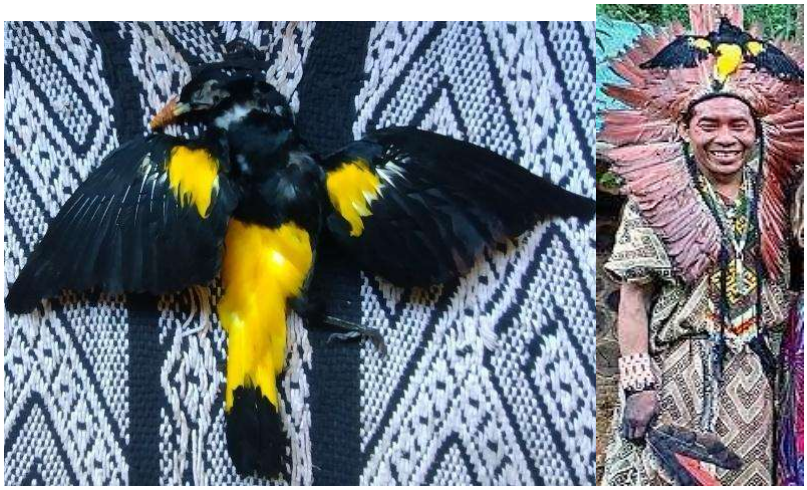
[301] *Hampaya*: ou *rãmpay*a é o batismo da pimenta para se tornar *txana.*

Figura 112



Fonte: Fotos de Zeh Palma.
Nota: Txana do grupo Kayatibu após cerimônia, em Itaipava. Abaixado com o cocar de caudais de arara (*shawã hina maiti*) nas costas, Tuin Voz, do Uirapuru. Em pé, com cocar de arara e penas de arara na mão, Shane Kaya, à esquerda txaná *Huni Kuin* com cocar de garça com várias penas de arara ao centro. Imagem de cocar usado sobre o ombro por Tuin Voz do Uirapuru. Fotos de Zeh Palma, 2022.

Figura 113



Fonte: Fotos da autora (esquerda, 2023; direita, 17 dez. 2017).
Nota: Pássaro txana, tratado em um processo de taquidermia original da cultura *Huni Kuin*, para ser usado em ritual de *hampaya* pertencente à Manoel Mateus Dua Buse. Tadeu Huni Kuin usando cocar com penas caudais de arara *(shawã hina maiti*), com o pássaro txana (japinim) fixado ao cocar.

O cocar de Ninawa Pai da Mata, descrito por Tuin Sales, observado durante um ritual no Rio Janeiro, e o cocar portado por Tadeu Huni Kuin[302] em um *nixi pae* em Itaipava, que está

[302] Tadeu Huni Kuin é filho do Pajé Ikamuru Agostinho Manduca reconhecido por ter sido um importante líder espiritual conhecedor das plantas medicinais e por seu trabalho vinculado a preservação e transmissão da cultura *Huni Kuin*. Seu legado continua vivo através do trabalho de seus filhos.

retratado na imagem. Ninawa Pai da Mata (tio de Tumê, mãe de Tuin Sales) usava na um grande cocar de abas caídas, que tinha na frente o pássaro *txana* com as asas abertas, assim como o retratado com Tadeu. O uso desse pássaro em um cocar é pouco comum, apesar de significativo, uma vez que tal pássaro faz parte do ritual do *hampaya*, uma iniciação para se tornar *txana*. Esse ritual serve para desenvolver a voz e a memória para os cantos e rezas. O iniciado deve fazer a dieta específica, principalmente após a aplicação da pimenta. O ritual consiste em pegar a cabeça do pássaro, ou o pássaro inteiro, que já foi tradado em um processo similar ao trabalho de taxidermia, colocar pimenta no bico do pássaro e aplicar na língua do futuro *txana*. O especialista no ritual vai cantando rezos e aplicar pimenta na língua dos aprendizes. Esse cocar, provavelmente, é uma composição criativa contemporânea realizada para as conduções de rituais por Ninawa Pai da Mata e por Tadeu Huni Kuin, que também exercem a função de *txana*.

Os cocares de plumas são originalmente usados por homens, de cunho ritualístico, e tanto por sua significância como por sua exuberância, não apresentam condições de participar das atividades do cotidiano. Atualmente, os cocares estão presentes em várias atividades como: rituais, mariri, apresentações culturais e musicais, palestras, aulas, vídeos, *clips* musicais, materiais de divulgação, protestos, passeatas e em diversos tipos de eventos, que afirmam a representatividade *Huni Kuin*.

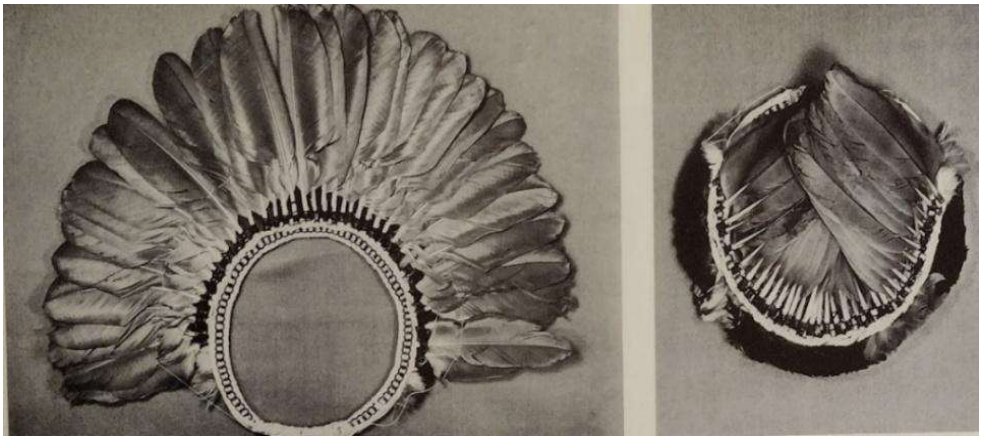
Figura 114



Fonte: Fotos da autora (esquerda, 2024; direita, 2023).
Nota: Tumê, majé condutora de rituais, com cocar de gavião (*tetê pawã hina mati)*, *sãputari*, peitoral e pulseiras de miçanga. Bunkê tecelã e condutora de rituais, com cocar de gavião (*nawa tetê hina maiti*) em fim de ritual em Itaipava.

A transformação de costumes tem sido percebida entre as mulheres *Huni Kuin* envolvidas em um processo de empoderamento e afirmação social assumindo papéis de representatividade como *majé*, *txana*, condutoras de rituais, organizadoras de associações inclusive vivenciando rituais de iniciação específicos para cada uma dessas funções, incluindo o cocar às suas vestes. Na contemporaneidade, o uso do cocar deixou de ser um privilégio masculino, mas até o momento não encontrei informação de mulheres com atribuição de confeccionar o cocar, sendo, ainda, uma atividade de competência masculina.

Figura 115



Fonte: Kensinger, 1975.
Nota: *Pei maiti*, cocar de penas de asas dobrável. Esse tipo de confecção não é comum atualmente.

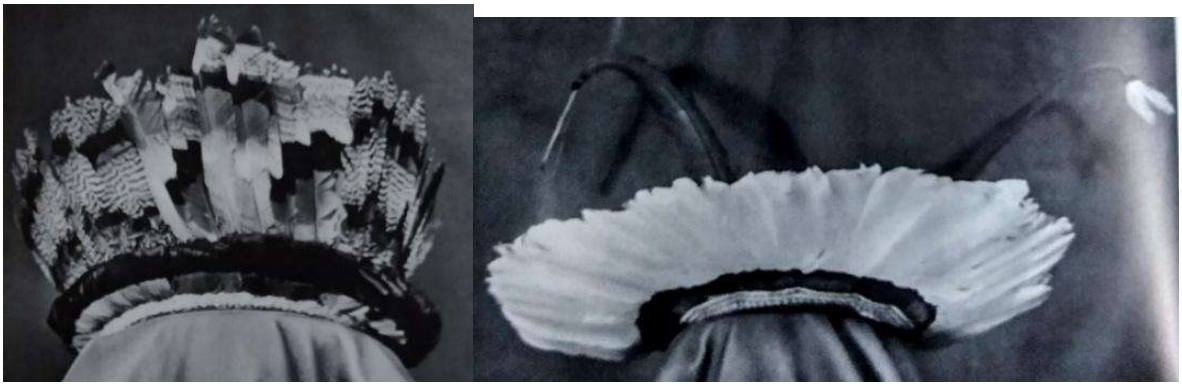
Kensinger (1995, p. 69), em suas visitas aos *Huni Kuin* na metade do século XX, observou e classificou os domínios dos cocares (*maiti*) em dois subdomínios base: o subdomínio *maiti kuin* (cocar verdadeiro ou o cocar real), que considerou o domínio do *dau* (medicina) e o subdomínio *maiti kuinman*, que chama de cocar irreal. Essa classificação se refere à distinção dos objetos, artefatos e vestes de rituais espirituais com medicina (*dau*), usadas pelos pajés, e os objetos mundanos, sem medicinas. Kensinger (1995), no entanto, observa que os vestuários e objetos, mesmo de uso diário, podem conter *dau*, incorporando o uso da pintura corporal e de acessórios para atrair o parceiro. Esclarece que seu objetivo é secular no sentido de atrair a parceira e ao mesmo tempo envolve a "assistência das forças sobrenaturais".

Kensinger (1995, p. 250) organiza os tipos dos principais cocares, que observou em cinco classes, conforme o material e as penas relacionadas às partes do corpo das aves de onde foram retiradas. Os cocares que têm as penas como elemento principal são: *pei maiti* (cocar de penas das asas); *dani maiti* (cocar das penas corporais) e *shawã hina maiti* (cocar das penas caudais da arara vermelha). No entanto, no momento, é possível observar cocares de caudais de gavião e de arara azul e outros pássaros. Esses três primeiros tipos de cocar podem ter a

forma de uma coroa circular de penas, com pendentes de penas na parte posterior e penas menores presas nas pontas das penas maiores, coladas com uma mistura de cera de abelha e chicle. O cocar *shawã hina maiti* pode ser adornado com cordões de conchas e caracóis, casco de antas e unhas de tartaruga, e pode ser usado no *txidin*.

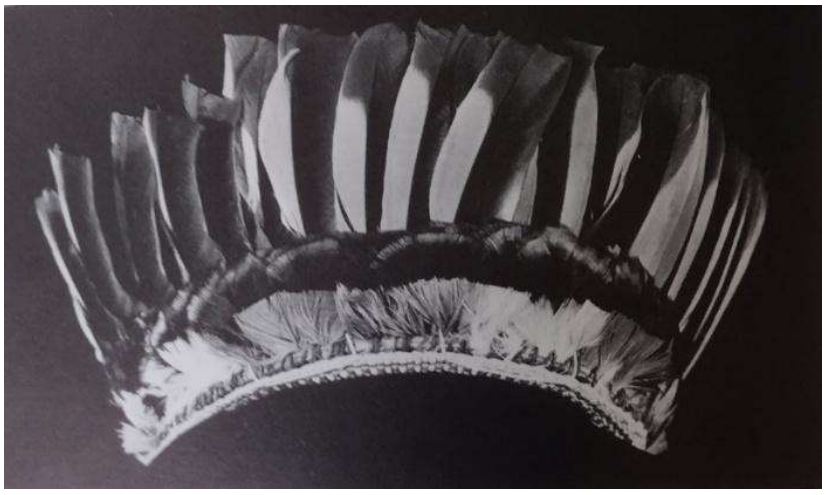
As imagens abaixo ilustram três exemplos de cocares *pei maiti* (cocar de penas de asas), confeccionados na metade do século XX. Os cocares de garça, apesar de serem de plumas das asas, variam conforme a espécie da garça e a silhueta do cocar. Nos três exemplos é possível observar, na base dos cocares, um trabalho com pequenas plumas em camadas, pouco visto na atualidade.

Figura 116



Fonte: Coleção Kensinger. Rabineau, 1975, p. 188 e 186, respectivamente.
Nota: Cocar *pei maiti* feito das penas da asa da garça-sol e cocar *pei maiti* feito das penas da asa da garça branca, na parte posterior saem duas grandes penas caudais de arara vermelha decorada na ponta com uma pequena pluma mais clara.

Figura 117

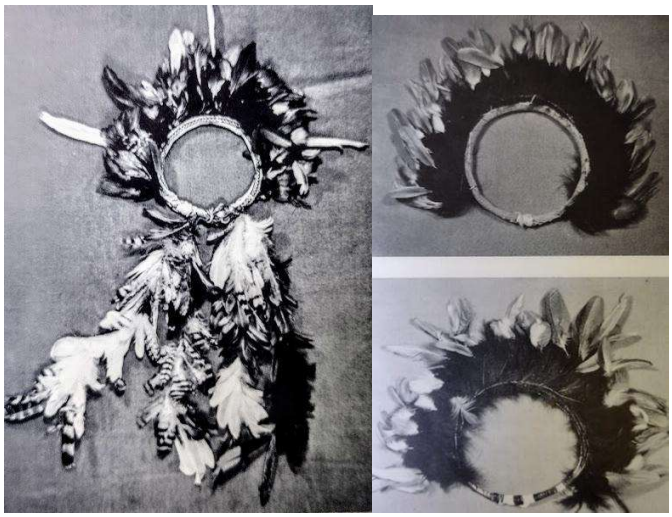


Fonte: Coleção Kensinger. Rabineau, 1975, p. 186.
Nota: Cocar *pei maiti*, confeccionado com as penas da asa do papagaio

Adiante, as figuras são exemplares de *dani maiti* (cocares de penas do corpo de pássaros), confeccionados com plumas negras, de cores e brancas. Descrito como quatro

camadas de plumas do corpo do pássaro trompetista, possivelmente o mutum, para dar volume e contraste com plumas brancas, vermelhas e verdes azuladas. Não foi possível observar esses tipos de cocar, uma vez que não são de uso comum atualmente.

Figura 118



Fonte: Coleção Kensinger. Rabineau, 1975, p. 100.
Nota: *Nea dani maiti hinaya* (cocar das plumas corporais de pássaro com cauda também de plumas) e dois cocares *dani maiti*, considerados de excelente confecção, o de cima elogiado por seu design e o de baixo por seu acabamento.

Figura 119



Fonte: Kensinger, 1995.
Nota: Menino, em 1965, traja o *nawan tete dani maiti* (cocar das plumas do corpo da harpia) para sua iniciação durante o *txidin*.

O cocar *dani maiti,* na cabeça do menino da imagem anterior, é considerado muito importante, por ser confeccionado com plumas da harpia. O menino, apesar de jovem, está participando dessa iniciação usando as vestes do *txirin*, o que provavelmente fazia parte do costume cultural para iniciação de pessoas muitos jovens, ainda na década de 1960. O corpo está cruzado por faixas de algodão, como o costume ancestral do cotidiano, mas a faixa

atravessando os ombros indica que está carregando o *tete pei* nas costas, o importante acessório da veste do ritual do *txirin (txidin)*.

Kensinger (1975) relaciona também os cocares de bambu, que podem ter penas como decoração, associadas à seção de cilindro de bambu. A classificação dos tipos de *paka maiti* (o cocar de bambu) depende da variedade de decorações adicionadas à faixa, ou seção, de cilindro de bambu. Kensinger (1975), classificou esses cocares da seguinte forma: *paka maiti Huni Kuin*, *bichi maiti*, *xani maiti* e *xebun* ou *bepe maiti*. Os três primeiros são confeccionados com uma faixa de bambu raspado. Esses cocares de bambu ainda são bem difundidos. Tais acessórios têm a forma de uma seção de cilindro, aberta no topo, que circunda a cabeça do usuário. Podem ser usados só a seção cilíndrica, sem desenho, ou pintados com os grafismos dos *kene* e adornados com plumas caudais na parte posterior, voltadas para o alto. Eventualmente, podem adicionar uma tiara de miçanga sobre a seção de cilindro de fibra vegetal, de acordo com o observado em vídeos documentais ou apresentações musicais na atualidade.

Figura 120



Fonte: Foto de Sandra Silva Same. Abreu, 2016, p. 228; Rabineau, 1975, p. 89.
Nota: Homem usando o *paka maiti* desenhado com *kene* e rosto pintado com *yube kene* para o *katxanawa* e homem com *paka maiti*, com três penas caudais de arara na parte posterior de o cocar de taboca. Está usando o *keu* na perfuração abaixo do lábio.

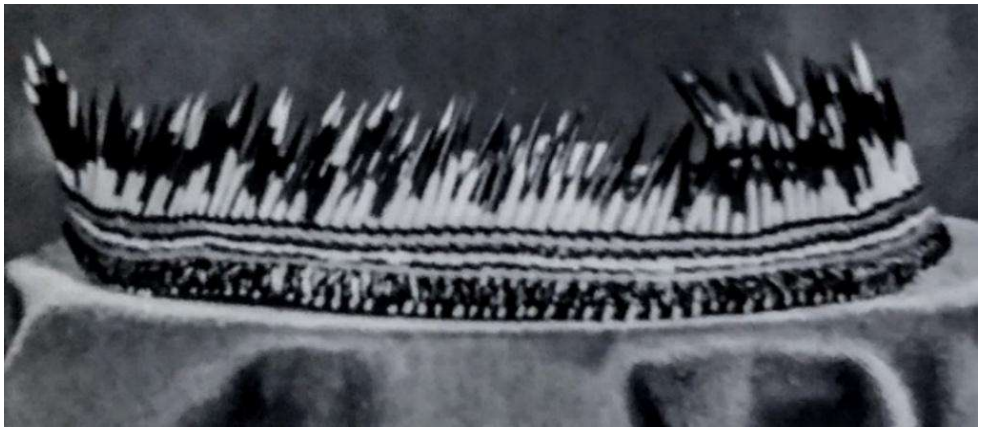
O *paka maiti* é um cocar feito de uma seção de bambu cortada entre os dois nós, ou juntas, do bambu. O cilindro de bambu é descascado e raspado com uma faca ou cinzel, com dente de roedor, até que as paredes do bambu tenham de um a três centímetros de espessura, podendo ter de 4cm a 18cm de altura (Kensinger, 1975). Em seguida, o bambu é cortado longitudinalmente, usando o fogo para modelar e criar a curvatura desejada e para sobrepor as extremidades que serão superpostas e costuradas. Essa é a maneira básica de confeccionar os cocares de bambu. O *paka maiti Huni Kuin,* considerado como o cocar de bambu real ou verdadeiro, é uma faixa em cor natural obtida após a raspagem, sem ornamentação de desenhos sobre a sua superfície. Pode ser colocada uma caudal de penas rígidas (*hina biden*) presa na parte posterior entre as duas costuras, sendo ela "uma cauda mole e flexível*, hina babui,*

remédio e medicina podem ser presos nos pontos de algodão na base do anel, resultando em *paka maiti hinaya, paka maiti dauya* ou *paka maiti hinaya dauyabi".* (Kensinger, 1975, p. 78)[303].

Entre os cocares confeccionados com penas de aves, conhecidos como *dani maiti*, destacam-se alguns tipos específicos: o *Nea dani maiti*, feito com penas do corpo do pássaro trompetista, do mutum e de outras aves; e o *nawan tete dani maiti*, confeccionado com penas do corpo da águia-harpia. Há também cocares que utilizam pelos de animais em vez de penas, como o *isa dani maiti*, produzido a partir dos pelos modificados do corpo do porco-espinho. Atualmente, esse último é extremamente raro — tendo sido mencionado apenas por José Bane, filho do Cacique Siã, que recorda ter visto um exemplar confeccionado por parentes do Jordão, quando era jovem. Ele atribui a raridade desses cocares tanto à fragilidade do material quanto à dificuldade de confecção.

O *isa dani maiti* observado e descrito por Kensinger (1975) apresenta uma técnica semelhante à dos cocares de penas, com a diferença de que, em vez das penas, utilizam-se os pelo-espinhos do porco-espinho, fixados em fios de algodão tingidos nas cores preta, azul, roxa, vermelha e na cor natural do algodão. Na parte posterior, podem pender fios que caem da nuca até as costas, adornados com penas corporais de aves, caracóis e pequenos fragmentos de flechas decoradas com penas vermelhas e amarelas. O uso desses fragmentos de flecha remete a uma relação simbólica entre a potência do animal, que "flechava" com os espinhos do próprio corpo, e as habilidades do caçador e guerreiro *Huni Kuin*, revelando um elo entre natureza, técnica e cosmologia.

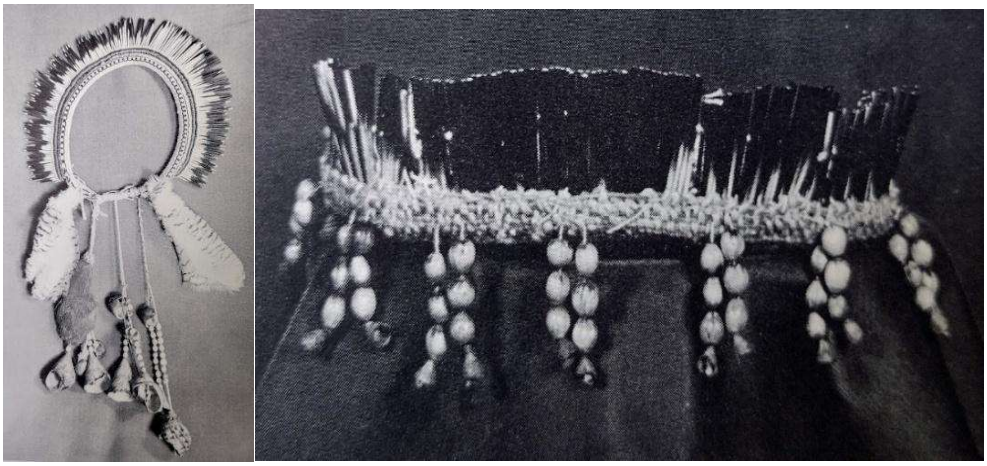
Figura 121



Fonte: Rabineau, 1975, p. 192.
Nota: *Isa dani maiti* (cocar de pelos de porco-espinho), exemplar coletado Kenneth M. Kensinger.

[303] Tradução livre, no original: "A limp soft tail, hina babui, medicine, dau, or both may be attached to the cotton stiches at the base of the ring, resultinge in paka maiti hinaya, paka maiti dauya, or paka maiti hinaya dauyabi" (Kensinger, p. 1975, p.78)

Figura 122



Fonte: Kensinger, 1975, p. 77; Rabineau, 1975, 103.
Nota: *Isa dani maiti hinaya* (cocar de pelos do corpo de porco-espinho com cauda pendente de plumas e fios com sementes e aruá), essa peça foi considerada uma peça de boa qualidade. Isa dani maiti (cocar de pelo de porco-espinho) com os espinhos aparados e pingentes de semente . Exemplares da coleção coletada por Kenneth M. Kensinger.

O cocar conhecido como *nea dani maiti* pode ter o seu nome variado, conforme as penas dos pássaros que forem utilizadas. Pequenas penas, vermelhas, amarelas ou verdes, das pernas, parte inferior das asas ou do pescoço do papagaio, podem ser coladas nas outras penas usando cera de abelha. Adornos de contas de lágrima de nossa senhora[304] podem formar franjas ou pingentes pendendo sobre a testa do usuário.

Atualmente, jovens pertencentes ao grupo Kayatibu utilizam um cocar com franjas de pingentes de miçanga, que descem da testa até o meio dos olhos. Há, ainda, franjas cobrindo o rosto, que não partem de um cocar, mas de uma touca de algodão, tecida com *kene*, que foi vestida por um rapaz em um ritual, na Aldeia Tamandaré, na Terra Indígena do Caucho, o que atribui um ar misterioso à figura. Em um material de divulgação, consta uma jovem *Huni Kuin* usando uma pulseira feita com miçangas e uma carreira de espinhos de porco-espinho, na vertical, criando uma forma triangular na parte superior da pulseira. Os espinhos não eram usados no cocar, mas a força daquele elemento estava renascendo no braço daquela moça *Huni Kuin*.

Atualmente, as transformações nos cocares e em outros trajes, revelam uma aspiração de recuperação dos costumes tradicionais, na tentativa de recriação dos elementos do vestuário, atendendo aos princípios da cosmologia *Huni Kuin*, ao reincorporar esses elementos, composições ou materiais em outros acessórios. As composições são reproduzidas com outros

[304] Consta que essa semente é originária da Ásia, mas usada nas religiões de matriz africana e muito difundida entre indígenas e ribeirinhos brasileiros.

materiais, em uma busca contínua de se reconectar com a tradição e de expressar um empoderamento cultural e orgulho como povo *Huni Kuin*.

As plumas são usadas não apenas pela beleza que transferem para os objetos e para os usuários, mas também por conterem *dau* (medicina) e acentuarem o *dua* (brilho, vigor e beleza) de quem as usa: *"*os *Cashinahua* classificam como medicamento qualquer substância ou objeto utilizado para decorar o corpo e outros objetos*"*[305]. Todos os trajes e substâncias utilizados contém *dau*. Ou seja, são medicinas para os *Huni Kuin*. O *dau,* contido nas vestimentas, entre outras medicinas, está presente nos rituais para atrair a atenção dos seres invisíveis, os *ibubu*, espíritos da fertilidade com fins espirituais e de cura, como também no cotidiano com fins de atração amorosa, porque o *dau* das vestimentas, para os *Huni Kuin* "possui qualidades espirituais e realçam o *dua* dos amantes atraindo os espíritos da fertilidade" (Kensinger, 1995).

O *dau* das plumas e das decorações corporais também oferecem proteção contra os espíritos inimigos. Kensinger (1995), além das qualidades, estéticas, medicinais e de proteção dos cocares e das outras vestes usadas sobre o corpo, inclui a qualidade de visualização de planos invisíveis ao traçar o paralelo da representação dos cocares *Huni Kuin* e a visualização da aura das pessoas durante as *mirações* nos rituais de *nixi pae*. Considero que essa perspectiva reforça a ideia da arte *Huni Kuin* como uma manifestação plástica dos planos invisíveis vistos durante o transe, o sonho, sob o efeito do *nixi pae* e outras medicinas espirituais:

> As penas também são úteis porque dão representação visível aos aspectos normalmente invisíveis do *Yuda Bake Yushin* de uma pessoa, uma aura que envolve o corpo de cada pessoa viva. ... Mas, sob a influência da bebida alucinógena do *nixi pae*, um homem vê o *yuda assar yushin* como uma aura negra que envolve os corpos de todos os humanos, dos quais cores brilhantes riscam, irradiam e brilham, principalmente na cabeça. É essa visão que os Cashinahua tentam replicar nos cocares penas (Kensinger, 1995, p.256)[306].

[305] Tradução livre. No original: "The Cashinahua classify as medicine any substance or object used to decorate the body and other objects The Cashinahua classify as medicine any substance or object used to decorate the body and other objects." (Kensinger, 1995, p.255).

[306] Feathers are also useful because they give visible representation to the normally invisible aspects of a person's yuda bake yushin, na aura that encases the body of each living person...But, while under the influence of the hallucinogenic Beverage Nishi pae, a man sees the yuda bake yushin as a black aura that encases the bodies of all human beings, out of which Bright colors streak, radiate, and sparkle, particularly about head. It is this vision that the Cashinahua attempt to replicate in the feather headdresses. (Kensinger, 1995, p.256)

3.2 Perfurações na pele

Figura 123



Fonte: Schultz; Chiara, 1955.
Nota: Homem *Huni Kuin* do alto Curanja, em 1951, com cocar *nawan tete dani maiti* (cocar de penas corporais de harpia) e penas de arara vermelha nas narinas perfuradas. Rosto pintado com jenipapo com desenhos de *kene*. A base do cocar é decorada com delicadas plumas mais escuras contrastando com as plumas brancas do corpo da harpia.

> Nós também furamos nosso corpo, nosso beiço, no nariz, na orelha. Nariz, porque nós estamos usando? Usava de pena de arara. A mulher fura também as ventas, usa de semente. Na hora do batismo, na hora de falar, nosso vestuário mesmo, o que nós usamos, não é cerimônia não, é nossa vida. (Testemunho verbal de Ibã Sales, Jordão, à autora, 2022).

> Esse material tem que ser de pupunha, para furar o nariz. Pupunha é o palmito. Enfia bem aí, tranquilo, como não tem agulha, ele faz esse material para fazer. E não é qualquer tempo, tem que esperar chegar friagem. O tempo do frio você pode fazer. Se tá furado no nariz é colocado a pena de arara vermelha, alí já tem sinal que matou pessoa, chama *dexuya*. Beiço furado a mesma coisa, cada buraco o tanto que já matou, se matou dois, cinco, seis tem buraco para não esquecer. É na parte de cima. E parte de baixo, se for furado, parte baixo o tanto quanto ele sabia. Cada música que ele conhece. Chama *kupuru* (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

Antes dos contatos regulares com os colonizadores brasileiros e peruanos, os *Huni Kuin* tinham a prática de fazer perfurações desde muito jovens. Capistrano (2016) relatou perfurações em crianças e em pessoas em diversas fases da vida. Eram praticadas por homens e mulheres, apesar de variarem os pontos onde eram realizadas e as intenções. Furavam as orelhas, o septo nasal, as narinas, embaixo do nariz, entre o lábio e o queixo, a parte superior e

inferior dos lábios. Os orifícios podiam ser ornamentados com penas, contas, ossos, madeiras, pingentes de sementes e, os mais recentes, com miçangas. Após a intensificação do contato com missionários e seringueiros, essas práticas foram se reduzindo, principalmente as perfurações labiais, que podem ser observadas em fotos até meados do século XX. O pajé, Manoel Vandique Dua Buse, um senhor nascido em 1933, revela que ele mesmo não furou nem a orelha nem os lábios, principalmente devido ao incômodo que pode causar nas pessoas quando chegam em idade avançada, mas relata que: "nossa cultura, ela já estava perdendo. Não é todo mundo não. Até eu não furei nem orelha, nem aqueles que tão usando, nem nariz, porque se eu furar aqui, pinga coceira" (Testemunho verbal de Manoel Vandique Dua Buse à autora, 2022).

O Professor Ibã Sales, Txaná Ixã, e o Pajé Manoel Vandique Dua Buse comentaram essas práticas. Ibã Sales destaca que esses hábitos não eram apenas para uso ritualístico, de modo que pertenciam à vida cotidiana *Huni Kuin*, mesmo que muitas perfurações sejam realizadas durante os rituais de passagem, inclusive nas meninas e meninos durante o *nixpupima*. Capistrano de Abreu (2016), em pesquisa publicada em 1914, inclui a realização das perfurações durante o ritual do *txidin* e nas festividades do milho verde.

As informações sobre o instrumento para a realização das perfurações variam. Txaná Ixã cita o uso da palmeira de pupunha, Capistrano (2016, p. 206) e Lagrou (1991) apresentam relatos dos espinhos de pupunha (*banin muxa*) encontrados no tronco de várias espécies. O Pajé Manoel Vandique Dua Buse menciona o chifre de veado usado para fazer os perfuradores. José Bane Sales afirma que esses instrumentos também podem ser de ossos, como de águia ou macaco, para "deixar a pessoa inteligente". Segundo Txaná Ixã, recomenda-se que as perfurações sejam realizadas em dias frios. Capistrano de Abreu na seção sobre o ritual do *txidin*, que nomeia de rito da memória, informa que os adultos coletavam os espinhos de pupunha (*banin muxa*) e depois perfuravam "as ventas dos moços, e depois o beiço dos meninos, em seguida dançam dentro da maloca" (2016, p. 213-215).

Havia diversas restrições alimentares para quem tivesse o nariz e a boca perfurados. Não era permitido comer banana madura e nem caça. Além disso, o mingau de banana (*mani mutsa*), normalmente usados nas dietas ritualísticas, também é excluído do cardápio, já que, segundo a tradição, prejudica a e provoca o apodrecimento da pele da boca. Durante a dieta, é permitido comer *mudubim* (amendoim), macaxeira cozida e tomar *caiçuma*. O banho também é vedado, porque a umidade não deixa secar e cicatrizar a ferida, de modo que eles são restritos tanto no *nixipupima* quanto no *txidin*. Nos orifícios, são colocados um fio ou mexa de algodão embebido em urucum, para cicatrizar e não fechar o orifício.

Capistrano de Abreu (2016, p. 206-207) relata que as perfurações do lábio inferior de crianças, durante os rituais de passagem do *nixpupima*, são realizadas com espinhos do tronco da palmeira pupunha e cita a necessidade desjejum de milho assado, macaxeira cozida, batata doce cozida, bodozinho, bodó grande, feijão, inhame e cará. A perfuração do nariz também é realizada com espinhos de pupunha e, nesse caso, na dieta, só podem tomar caiçuma e são banhados por parentes antes de comer. Também é citado o espinho da palmeira murumuru na época do milho verde, evento que acontece no mês de outubro.

A perfuração das orelhas (*pabinki*) das crianças eram realizadas logo depois do nascimento, em meninas e meninos, sendo a tradição mantida atualmente para as meninas. O *nixpupima* podia ser feito mais de uma vez e envolvia crianças de diversas idades, quando faziam as perfurações da parte inferior dos lábios, para usar o *keu*, entre os sete e nove anos e as narinas (*demu*) dos adolescentes. De acordo com o vivido por Lagrou (1991), a perfuração do lábio e das narinas não acompanha mais o *nixpupima*.

Manuel Mateus Dua Buse, ao ser consultado para esta pesquisa, informou que nas aldeias da Terra Indígena do Humaitá, os rituais de *nixpupima* são raros. Algumas pessoas da comunidade participaram de vivências no Jordão, onde praticaram o *nixpupima*, mas não registraram relatos sobre perfurações durante esses rituais, apesar de observarem jovens *txana* usando peças de ossos nos orifícios das suas orelhas, em dias atuais. Esse uso foi pouco observado em jovens *Huni Kuin*, tanto no Município de Tarauacá, quanto no Jordão. No mesmo sentido, houve baixa observância de orifícios no septo nasal atravessados com um filete de osso ou madeira, abaixo do septo nasal onde aplicam uma semente, conta ou fragmento de osso. Foram também relatados o uso de ornamento, usado por meninas e moças, feitos de fios de miçanga presos em orifícios das narinas, que atravessa sobre a face até as orelhas. Essa última forma foi relatada por uma menina do grupo Kayatibu, no Jordão; por Bimi da Aldeia Ni Yuxibu, que mostrou uma foto em que estava com uma dessas peças, e foi também relatado por Mapuani[307] da aldeia Xinã Benã da Terra Indígena do Caucho, no município de Tarauacá. Atualmente, elas não são tão comuns, sendo que encontramos maiores registros em relatos e imagens, sendo usados em rituais, apresentações musicais, materiais de divulgação e registros fotográficos. Não é possível afirmar, com certeza, se é um hábito ancestral da cultura *Huni Kuin* ou uma incorporação de um costume Jaminawa.

Fotos do início do século ilustram moças *Huni Kuin* usando um traço de jenipapo na pele da face, ou um fio de algodão traçando esse mesmo caminho. A reincorporação atual desses

[307] Mácia Batista Kaxinawa.

costumes de perfuração da pele, por jovens *Huni Kuin*, aparenta decorrer de um anseio de empoderamento cultural, sendo que é ainda parcialmente encorajada por usos de jovens urbanos, com a intenção de contestação ou de valorização de culturas ancestrais.

O que se pode observar em imagens, de diversas épocas, é a inserção, nos orifícios feitos na pele, de plumas, sementes, ossos, madeiras, espinhos e acessórios de miçanga. Lagrou (1991) relaciona alguns costumes, chamando atenção para o fio de algodão, que atravessa a face a partir do orifício das narinas, semelhante à fieira de miçangas que podiam ser feitas de sementes ou de pequenos fragmentos de caramujos, como os usados pelos Jaminawa e ainda pelos Marubos. Atualmente, estão começando a ser incorporados pelas jovens *Huni Kuin*, que utilizam a miçanga:

> Homens e mulheres usavam enfeites nas perfurações do lábio inferior (algodão, contas ou um pedaço fino de madeira: *mane o keu*), nas orelhas (pau), no nariz uma ou várias contas brancas e azuis (*dexu*), um fio de algodão entre o nariz de a orelha (*dedi).* Nas festas os homens usavam ainda penas de arara nas narinas (*demu*) e cocares (Lagrou, 1991, p.102).

Figura 124



Fonte: Foto de Harald Schultz de 1951, coleção Etta Becker-Donner 1911/1975 publicação do Kunsthistorisches Museum Wien.
Nota: Esse homem está com um filete de madeira ou osso nas perfurações das narinas e pingente nas perfurações abaixo dos lábios *(keu*). As penas de arara eram usadas somente em eventos e o uso de elementos mais simples na perfuração das narinas de uso diário.

Figura 125



Fonte: Kensinger, 1995.
Nota: Mario Bardales Tuesta, em 1956, usando acessório de miçangas em perfuração do lábio inferior, cocar de taboca, cordão de miçangas atravessado no tórax e pintura de jenipapo na face e homem usando acessório de osso ou madeira na perfuração abaixo do lábio. Nem todos os homens usam constantemente os acessórios nessas perfurações.

Nas orelhas perfuradas, eram utilizados alargadores de ossos, conchas, caramujos, brincos de penas ou de pingentes de sementes. Atualmente, também se observa o uso de miçangas. Segundo Txaná Ixã, os enfeites na orelha eram usados durante os eventos e festivais, quando todos se enfeitavam. Segundo ele, enfeitar é:

> Enfeitado de ser alegria mesmo, material de espiritual, quem usa assim, tudo enfeitado pode ser bem iluminado, como todo mundo sente, quando está com uma roupa nova sente bem. Para chegar nesse ponto usava esse material (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

O nariz era perfurado em locais variados: narinas, septo nasal e logo abaixo do centro do nariz, onde eram inseridas penas, pedaços finos de madeira, fios de semente ou algodão. Txaná Ixã e sua esposa Parã, contam que as meninas, quando estavam prontas para namorar, usavam uma semente no orifício imediatamente abaixo do centro do nariz. Suponho que as moças poderiam ter menos idade do que a mencionada e parece um hábito comum às meninas ainda pequenas, de acordo com as imagens observadas. Nem todas as mulheres e meninas são vistas com estas sementes abaixo do nariz, o que leva a crer que pudessem escolher e momentos para colocação desse adereço na perfuração abaixo do nariz:

> ...coloca aqui (demonstra colocando uma conta um pouquinho maior que o caroço de milho na parte entre as duas narinas). É pra sinal de namoro, pra ficar bonita, menina de dezoito anos como fosse nesse pensamento, aí já tem isso fura no nariz, fura e coloca aqui. *Kuru manê* é um tal de miçanga grosso, que hoje em dia não existe mais também, tamanho desse aqui. Aí coloca no nariz, passa batom, já todo mundo sabendo, passa urucum, jenipapo, fica bem pintado usando isso, agora tá tempo de

> namoro ou então já tá namorando, todo mundo tá sabendo (Testemunho verbal de Txaná Ixã e Parã à autora, 2022).

Figura 126



Fonte: Foto da esquerda de Harald Schultz. Coleção Etta Becker-Donner 1911/1975 publicação do Kunsthistorisches Museum Wien. e Kensinger, 1995, p. 74.
Nota: Mulher, em 1951, usando semente na perfuração abaixo do nariz e pintura de jenipapo com *kene*, e o cabelo cortado em uma franja curta; e menina usando semente na perfuração abaixo do nariz, pintura corporal, 1956/1957, indicando que é membro do clã *banu bake*.

Nas partes laterais externas das duas narinas, eram feitos orifícios nos quais podiam ser colocadas pequenas decorações, que pareciam ser confeccionados de finos e pequenos cilindros de bambu, madeira, ossos ou sementes, aparentemente para uso cotidiano, no mesmo local em que muitos jovens urbanos usam, atualmente, o *piercing*. Txaná Ixã, Pajé Manoel Vandique Dua Buse e professor Ibã, relatam também o uso da pena de arara nesses orifícios laterais das narinas usadas somente por guerreiros, como mencionado por Ixã: "Se tá furado no nariz e colocado a pena de arara vermelha, alí já tem sinal que matou pessoa, chama *dexuya*... não é qualquer pessoa que pode fazer isso, tem que ter matado alguém… hoje ninguém mata mais, ninguém usa mais" (Testemunho verbal de Txaná Inã à autora, 2022).

Txaná Ixã e Manoel Vandique Dua Buse atribuem a perfuração de vários pontos da pele na parte superior do lábio a um costume dos guerreiros, determinando o número de pessoas que havia matado: "cada buraco o tanto que já matou, se matou dois, cinco, seis tem buraco para não esquecer" (Testemunho verbal de Txaná Inã à autora, 2022). O pajé Manoel Vandique Dua Buse. ao ser perguntado sobre a prática e o significado de perfurar a parte superior dos lábios, e caso esse costume tenha a ver com o número de pessoas que eliminou em uma batalha, responde respectivamente às duas perguntas: *"*Esse aí já é outro tema. Se for homem, fura aqui, alguém com raiva matou uma pessoa japó. Tanto furado tanto de pessoa que matou com flecha, com borduna. Hoje em dia não tem mais isso" e à segunda pergunta comenta: *"*Sim hoje em dia ninguém não tá mais furado, índio não matou mais ninguém, nem parente, hoje em dia estamos curados, estamos no sagrado" (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

Txaná Ixã menciona que o contorno da parte de baixo dos lábios também era perfurado; nesse caso, para propiciar a emissão de determinados sons. Segundo relata Txaná Ixã, "É parte de baixo, se for furado, parte de baixo o tanto quanto ele sabia. Cada música que ele conhece. Chama kupuru" e conta um trecho de uma história pertencente à tradição *Huni Kuin*:

> Eu vou te ensinar primeiro a música; vem cá aonde tem a música. Aqui tem música, tem montanha onde ninguém pode subir... lá no meio tem buraco e dentro desse buraco morava a arara encantada. Cheio de buraco no beizo. Cada buraco que tem no beizo cantava diferente de música: *txidin*, *mukᾶ*, *katxanawa*, *bunawa*, essas brechas, tudo, cantando cada música *pakarinka* (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

Professor Ibã confirma os depoimentos de Ixã, no que concerne às perfurações na parte inferior dos lábios, com as seguintes palavras: *"*Já era antigamente que Duabu, que fazia, cada furo cada som diferente, a música, um som que fazia. Por isso que ficou na música. O sopro dele cada furo é um som diferente que vivia o *Huni Kuin*" (Testemunho verbal de Ibã Sales à autora, 2022) e reproduz com a boca o tipo de som suave que era emitido pelo orifício. Duabu é um ancestral *Huni Kuin*, que participa das "histórias dos antigos". Kixtin, também da aldeia Ni Yuxibu (antiga Altamira), como Ixã, comenta que: "Arara Sagrada Shawãbu Kupuru tinha os beiços furados embaixo e cada fura saía um rezo, um *pakarin*, um *bunuwa*. Só os *yuxiã*, os pajés de antigamente, que vivia solitário, que falava com os animais, os *yuxin* e os *yuxibu* tinham esses furos".

O Pajé Manoel Vandique não confirmou esse hábito entre os *Huni Kuin*. Penso, no entanto, que os costumes dos ancestrais *Huni Kuin* emergem poeticamente, através da "história dos antigos", para o conhecimento de usos não tão remotos, o que revela uma possibilidade desses costumes serem anteriores aos contatos. De cada furo do beiço, saía uma reza, um canto de cura, um *pakarinka*, um *huni meka* aprendido pelo povo *Huni Kuin*. Não há uma separação das histórias dos heróis, e sim um ciclo contínuo que o fato ressurge e se reapresenta. O costume narrado na história dos seus ancestrais cosmogônicos se manifesta mais como uma forma de preservar e de apontar para seu uso do que afastar da possibilidade desse costume[308].

[308] Encontrei uma história sobre a arara encantada, conhecedora dos mistérios, que se casou com uma mulher sem parentes, de título: Shãwãbu Yuxibu Kiaki na Miyuirã, traduzido como Pré-História da Arara Encantada, com os seguintes relatos: "Os beiços dela eram como dos macacos, todos furadinhos. Tinham enfeites de rabo de macaco, pena de arara canindé, pena de pássaro dorminhoco. Era uma lindeza!" E na página seguinte: "É aquela a arara encantada? Eu vou matar para pegar o mistério mais forte. Um pegou a borduna e outro pegou a faca de taboca. Sem pedir ordem ao chefe, entraram na casa e mataram a arara no chão. Olharam os furadinhos dos beiços dela e esticaram. O resto do corpo enterraram." Shenipabu Miyui: história dos antigos/Organização dos professores Indígenas do Acre, UFMG, 2000, p. 136-137.

3.3 Acessórios das sementes às miçangas – o algodão, as sementes, os dentes, os ossos, as garras e as miçangas

Figura 127



Fonte: Foto de Harald Schultz de 1951.
Nota: Homem *Huni Kuin* com um colar (*teuti*) confeccionado de algodão e dentes de macaco, nas orelhas um grande brinco circular confeccionado por camadas de plumas organizadas em uma composição circular concêntrica fixadas a um filete de madeira para inserir no orifício da orelha como comenta Parã ou como observado por Kensinger brinco de conchas pintados com círculos concêntricos. Na perfuração das narinas penas caudais de arara (*shawã hina*), na cabeça um cocar tradicional com as penas voltadas para cima.

> Então... ele também ajuntava bastante como presa de animais, como macaco, macaco preto, um guariba. Tucuxi e todos macacos, presa de jacaré para usar no pescoço, eles ajuntavam presa de onça, pra ficar protegido, pra não ficar assim com atentado de serpente, como do jacaré e da onça. Eles viviam assim, sem falar na língua portuguesa. Eles só sabiam, falavam na língua deles." (Testemunho verbal de Manoel Vandique Dua Buse à autora, 2022)

Tradicionalmente, os *Huni Kuin* se adornavam com uma variedade de tipos de acessórios, fortalecendo e construindo cada parte do corpo, usando para isso diversos materiais de origem vegetal e animal. Ornamentavam-se com colares (*teuti*) pendendo do pescoço sobre o peito, peitorais de fios vegetais, organizados em círculos concêntricos, onde eram engastados dentes de macaco complementados, por vezes, com dentes de onça, jacaré e outros animais. Faixas cruzadas, ou atravessadas no tórax (*hesketi*). Brincos, faixas na cabeça (*bune sheketi*), cintos (*txinesheti ou tinexeti*), pulseiras *(mebi ou huxe*), braçadeiras (*pushti, puxti*), adereços nos tornozelos (*huxe*) e logo abaixo dos joelhos (*huxe*). Usavam contas de sementes, caramujos, plumas, ossos, dentes e garras de animais mesclados com fios de algodão e envira.

Até o final do século XX, era possível observar os *Huni Kuin* usando faixas de algodão branco, ou de fio de envira, nos punhos, nos tornozelos, nos braços e um pouco abaixo do joelho. “As articulações são, junto com a testa e os olhos, os pontos de intervenção nos ritos de cura” (Lagrou, 2016, p.56). Muito jovem, por volta de um ano, a criança já usava essa faixa, principalmente nas articulações, para fortalecer as juntas e seus ossos crescerem saudáveis. As crianças mais frágeis eram mais ornamentadas para que fossem mais bem protegidas.

Figura 128



Fonte: Kensinger, 1975, p. 17; Kensinger, 1975, p. 204; Camargo *et al*, 2013, p. 136.
Nota: Menino usando cocar de folha de palmeira, tiras de algodão no peito, enfeites de pulso e pernas. Esses ornamentos não são meramente decorativos, mas são considerados pelos Kaxinawá como pertencentes à categoria bata, remédio doce. Detalhe de foto de 1957 de menina com fios de algodão branco cruzados no peito, costume muito comum entre as crianças e homens adultos. Nas orelhas brincos pingentes de algodão, miçanga ou contas, costume muito comum entre as meninas e mulheres adultas. Detalhe de foto de H. Schultz, 1951, criança sentada no *kenan*, banquinho decorado. Menino está com fios de sementes cruzados no peito, pulseiras chamadas mebi ou huxe feitas de fibra vegetal no pulso e cordão de miçanga no pescoço.

O uso mais comum da cor branca se deve à alusão aos ossos, que possuem essa cor. Após o contato com os *nawá,* passaram a ser usados, nas articulações, fios feitos com as miçangas industriais, sendo que também davam preferência às brancas. Lagrou (2016), durante sua estadia com os *Huni Kuin* do Purus, no final dos anos de 1980 e início dos anos 1990, relatou que as miçangas ainda eram escassas, mas, ainda assim, as brancas eram as preferidas, em detrimento das faixas de tecelagem em algodão nativo (*yumen huxe*). Defende o interesse pelas miçangas, “por sua associação com o imperecível e seu aspecto de eternamente novo”, e completa referendando o sentido do uso dessas faixas à sua relação com a estruturação desse corpo: “Estas faixas dão suporte as juntas, assinalando a estrutura óssea (igualmente branca) que sustenta o corpo, e as articulações que possibilitam o movimento”.

Além de fios de envira e algodão, eram usadas faixas de tecelagem, que eram comumente ornadas com dentes, plumas, sementes, garras, caracóis e metades de casca de coquinhos, principalmente pelos adultos. As faixas tecidas pelas mulheres, em algodão branco

nativo, por vezes eram usadas com finas faixas pretas e vermelhas, nas pernas e braço. Elas podiam ser decoradas com dentes de macaco, pelos de porco-espinho e sementes. Nesses casos, os homens furavam os dentes de macaco e forneciam para suas mulheres tecerem as faixas, incorporando os dentes na urdidura durante a tecelagem.

Figura 129



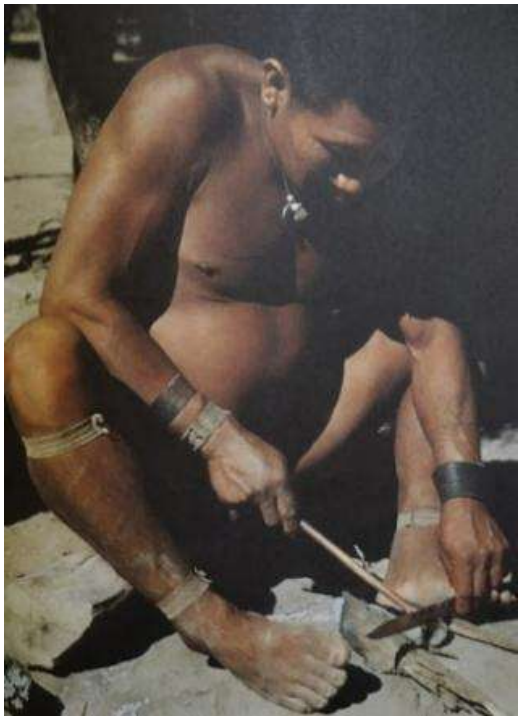
Fonte: Rabineau, 1975.

Nota: Par de faixas de perna *(huxe*) listradas de vermelho e branco em algodão nativo com dentes de macaco. Exemplar coletado por Kenneth Kensinger.

Como instrumento de medicina e proteção, eram também usadas as pulseiras de couro de calango tijuassú (*nishekewã*) por homens, mulheres, crianças, jovens e velhos, devido a capacidade do animal de se camuflar, proporcionando a pessoa adquirir a potencialidade de se tornar invisível aos animais e aos perigos da floresta. Bane Sales[309] relata que, nos anos 1980, sua mãe colocava, nele e em seus irmãos, essas braçadeiras para protegê-los no caminhar pela mata e para não serem vistos, principalmente pelas cobra.

[309] Bane Sales: José Floriano Sales filho do Cacique Siã.

Figura 130



Fonte: Camargo *et al*, 2013, p. 79.
Nota: Homem fazendo fogo, detalhe de foto de H. Schultz, 1951. Está em seu traje cotidiano com o cinto masculino e as diversas pulseiras, tornozeleiras e perneiras. Duas pulseiras são feitas de material diferenciado das outras, provavelmente couro ou casco de algum animal. No pescoço um colar simples, mas com algum amuleto pendente do fio de algodão. Seus cabelos são curtos, pés descalços como de costume. Ele, no momento, não apresenta pintura corporal, costume facultativo no cotidiano.

José Bane Sales cita outras pulseiras e braçadeiras de couro, que eram usadas pelos adultos, homens e mulheres: o couro de onça, usadas pelos *Shane Ibu* (caciques, tuxauas), guerreiros e pelo clã *Inu/Inani*; o couro da jiboia, que traz sabedoria, boa memória e sorte no casamento; o couro de jacaré, que oferece proteção contra os inimigos e cobras. Quanto ao couro de jacaré, José Bane comenta um tipo de veste usada pelos *Shane Ibu* (tuxauas), que ainda não tinha ouvido em nenhum relato. A pele do jacaré, depois de curtida ao sol, ficava rígida e era colocada nas costas, como uma armadura, protegendo das flechas do inimigo. Segundo ele, esses coletes iam até a cintura, sendo que viu essas vestes durante um *nixpupima* que participou na década de 1980, quando era muito criança. Bane Sales esclarece que esses rituais eram tradicionais e ocorriam durante vários dias, diferente dos realizados atualmente, que ocorrem dentro de vivências, quando participam muitos *nawá*. Não é possível afirmar se essas vestes, que impressionaram José Bane, eram de uso ancestral ou uma criação por influência das vestes *nawá*. Provavelmente, era uma veste confeccionada para o ritual e possuía os sentidos e potências dedicadas às vestes *Huni Kuin* tradicionais. Bane cita, ainda, o bracelete de rabo de tatu, o que abre para confecção e utilização de peças mais rígidas, sendo esse bracelete citado

também por Manoel Vandique Dua Buse. Judite relata também os braceletes de aruá (caramujo), que tive oportunidade de observar em imagens referentes ao ritual do *txidin*.

> Faz aqui também, faz aqui bracelete, faz aqui, aí coloca, tem um chamado aruá. É uma conchazinha, que tem nas cabeceiras dos igarapés, é igual que búzios, só que são miudinhas, aí eles pegam, ajuntam porque eles morrem né? Aí ficam lá, aí vão lá juntando nos igarapés. Chamado *nuxu* aí pega aqueles *nuxu* fura, vai pendurando, quando vai andar faz aquela zoadinha (onomatopéia) fica bonito (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 2022).

A faixa atravessada no peito, chamada em *hãtxa kuin* de *kesketi*, era observada entre os homens adultos e crianças dos dois sexos, a partir de um ano. Rabineau observando exemplares coletados por Kensinger, a descreve como longas voltas de fio de algodão, amarradas com sementes e ossos de animais, sendo que uma única faixa peitoral podia ter duas dúzias de fios. Ela podia ser confeccionada como uma faixa tecida de algodão, fios de algodão enfiados com sementes variadas e, por vezes, com diversos *dau* na ornamentação: plumas, coquinhos, pontas de flechas, garras, cascos e dentes de animais. Com a inclusão da miçanga, por vezes elas eram confeccionadas desse material, quando tinham acesso. Essas faixas não eram sempre usadas, mas pelo número de homens e crianças vistos com esse acessório, elas se tornaram uma marca *Huni Kuin* no passado. Eram usadas no corpo e, comumente, cruzadas no peito e costas, na parte superior do tronco, passando por baixo das axilas. Por vezes, eram observadas algumas um pouco mais amplas, podendo chegar na altura da cintura. Algumas tinham uma espécie de "cauda". O *kesketi hinaya* era assim chamado porque, a partir da união ou amarração da faixa, saíam fios de algodão trançados e soltos, como uma cauda, onde eram fixados à ponta diversos elementos, como conchas, garras, plumas, folhas, dentes e setas, que eram considerados como proteção e medicina.

Figura 131



Fonte: Rabineau, 1975; H. Schultz, 1951.
Nota: Coleção Kensinger. Homem com filho no colo, em 1956, usando faixas de fio de algodão cruzadas no peito chamadas *kesketi*. Usa, ainda, o *keu* na perfuração abaixo do lábio inferior feito de fios de algodão ou miçangas brancas. Ao lado, foto de H. Schultz, 1951, de homem com fios de sementes diversificadas cruzados no peito. Do

ombro esquerdo passando por baixo do braço direito vários fios torcidos de uma semente escura e miúda cruzam o peito. Do ombro esquerdo um único fio de uma semente maior e clara. Na perfuração da orelha usa uma semente, osso ou madeira e nas perfurações laterais das narinas um filete de madeira ou osso. O da esquerda tem o corpo pintado com jenipapo com manchas de onça e o da direita, com kene

Figura 132



Fonte: Rabineau, 1975, p. 176; foto da autora, 2023.
Nota: À esquerda, uma faixa peitoral masculina (*kesketi*) com ornamentos de concha, penas e casco de veado e enfeites de flecha. É uma cinta peitoral com muitos fios, apoiada em um dos ombros e vestida atravessada no corpo. Este acessório devia ser usado em momentos importantes devido à complexidade da confecção e o número de fios que compõem o *kesketi*. À direita, colar atual de várias voltas, com diversos tipos de semente. O colar está sobre um *sãputari* com um pássaro txaná fêmea ao centro.

Os colares (*teuti*), apoiados no pescoço, eram bem diversificados e podiam ser confeccionados por homens e mulheres, mas os homens usam a maioria dos colares. As crianças os usavam a partir de um ano, feitos de sementes, fios de envira ou algodão e, mais tarde, a partir dos contatos, passaram a ser confeccionados de miçangas, principalmente as brancas. Os colares, que incluem ossos e dentes de animais perigosos, também são usados pelas crianças como proteção contra o ataque desses animais. Alguns materiais são incluídos pela admiração às suas características e capacidades, como o caso das plumas das aves, por sua beleza, por seu canto ou por sua visão. O dente da jaguatirica, que os jovens admiravam e desejavam a astúcia. Os colares eram trajados também pelos adultos, principalmente os homens, sendo observadas confecções de várias fieiras de sementes. Podiam existir várias composições confeccionadas de uma mesma espécie de semente, ou compostas por fios com várias qualidades de sementes, pelos de porco-espinho, podendo intercalar com vértebras de animais, dentes de onça, jacaré, macaco, queixada, porco do mato e outros roedores. Esses elementos eram amarrados ou enfiados em fios de algodão natural.

O uso dos dentes de jacaré é comentado por vários colaboradores, por seu poder de proteger das cobras e dos inimigos, uma vez que esse animal possui a capacidade de se tornar invisível, ao mergulhar nos rios, e desaparecer nas águas. Segundo Ibã, para possuir os poderes

de proteção indicados, devem ser usados os dentes do jacaré preto, “nem inimigo nem mau olhado chega”. O dente de maracajá também era bastante aplicado nos colares. Durante a minha estada na Aldeia Terra Viva, o pajé me apresentou três colares. Eu escolhi um colar de sementes, com dente de maracajá ao centro, adornado com pequenas e delicadas plumas, sendo que me foi dito que era indicado por estar realizando uma pesquisa. O Pajé Manoel Vandique Dua Buse (2022), quando eu estava portando esse tipo de cordão, fez o seguinte comentário: “por isso você que é bom pesquisador tá usando presa de maracajá, é bom para pesquisa. Eu também usava, bom para pesquisa, pesquisei bastante”.

Figura 133



Fonte: Fotos da autora.
Nota: À esquerda, colar de sementes, aruá e dente confeccionado por José Romão Tenê do Jordão em 2022. Ao centro e à direita colares de vértebra de jiboia, dentes, sementes com detalhes de miçanga observado durante evento na Aldeia Lago Lindo no rio Tarauacá em 2025.

Figura 134



Fonte: Foto (primeira à esquerda) da autora (2025). Demais fotos: coleção Kensinger; Rabineau, 1975, p. 171-174.
Nota: À esquerda, colar de semente feito pelo pai de Benedita, esposa de José Sales Bane. Em seguida, colar de uma volta feito de semente; após, colar de sementes negras roliças; por fim, colar masculino com os fios feitos de

espinhos de porco-espinho e ornados com dentes de roedor. Na parte posterior do colar possui três fios longos como uma cauda terminados em garra de animal, dente e uma forma circular. Pelos materiais deve ser um colar poderoso de proteção.

Todos esses elementos, e as diversas composições, proporcionam uma grande variedade de criação de peças. Existe uma base comum, que integra uma diversidade de composições, permitindo a criação de peças únicas. Bane Sales citou os colares das vértebras da jiboia e do quati. Manoel Vandique Dua Buse citou o osso de arraia, as garras da onça, pata do jabuti e casca de tatu, para confecção de colares e pulseiras. As escamas de peixe não são encontradas na confecção de colares, já que peixes, como o pirarucu, que têm escamas resistentes, não são vistos na região, sendo que o caramujo aruá é aplicado na confecção de colares e nas tornozeleiras do ritual *txidin.*

> ...usava osso de jabuti como fala pá, pra não pegar nenhuma doença, porque jabuti é coração duro, casca dura, vive escondido, por isso minha padrasta ela fazia, achava pá de jabuti colocava no pescoço das crianças, pegava botava no pescoço da criança pra não pegar mal nenhum. Presa de jacaré homem usa também, eu usava também e até hoje nós usamos. Quando eu era novo, jovem e andava na floresta usava para evitar a serpente que chama, cobra que com medo de jacaré comer. Porque comida de jacaré é a cobra. Por isso que nós usava bastante. Quando você usa a presa de jacaré não vai acontecer nada, a cobra não chega perto. (Testemunho verbal de Manoel Vandique Dua Buse à autora, 2022)

Figura 135



Fonte: Coleção Harald Schultz, 1951; Rabineau, 1975, p. 170.
Nota: Homem com colar de algodão com inúmeros dentes organizados em círculos concêntricos. Esse colar pode ter por volta 850 dentes de macaco e um homem que estiver usando esse acessório é considerado um exímio caçador. Colar de algodão com dentes de macaco.

Figura 136

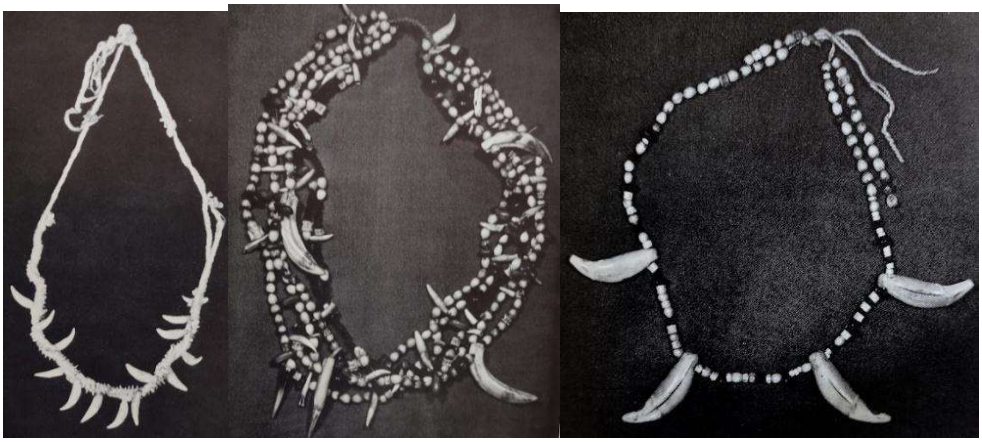


Fonte: Rabineau, 1975, p. 170; acervo do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: Colar em forma de peitoral de fio de algodão, com sementes e dentes. Ao lado, detalhe de foto de 1924 de *Huni Kuin* do rio Jordão, na proximidade do seringal Revisão. A mulher está com longos e amplos brincos de fios de algodão, usa a semente abaixo do nariz (*dexu* ou *deu*), faixas de algodão nos braços e pulso e amplo colar de algodão. O homem está com as faixas de algodão nos braços, o *txipa* no tórax e um colar peitoral com dentes de macaco ou contas, terminados no círculo maior por dentes caninos de animais O casal está trajado para um evento considerado importante: o encontro para a demarcação de terras entre Brasil e Peru.

Foram ainda observados peitorais e colares, ricamente decorados com muitos dentes de macaco e, por vezes, complementados com algumas presas de onça, ou jacaré, em fotos pertencentes à coleção de Schultz, que esteve com os *Huni Kuin*, na década de 1950, e fotos de exemplares coletados por Kensinger, que viveu com os *Huni Kuin* em diversos momentos, a partir de 1950, e fotos de 1924, de Kaxinawa do Rio Jordão. As composições de fios de algodão com os dentes de macaco podiam também ser encontradas em pulseiras, brincos, cintos, faixas de cabeça segundo Lagrou (2016, p.56). Atualmente, os colaboradores *Huni Kuin* não tinham informação sobre esse tipo de trabalho e ficaram bem surpresos com as peças que acharam especiais.

> Voltando ao tempo passado, como os homens eram ótimos caçadores, que matavam a caça, quase não deixavam estragar nada, aproveitavam os ossos e os dentes dos animais... O guerreiro está usando a força da sua energia, eu digo, da energia de sua caça que ele mesmo matou e não deixou estragar. Ele se alimentou daquilo e ao mesmo tempo o que está usando é o animal que ele caçou nele mesmo, ele pegou a força do animal para ele, assim ele se sente mais fortalecido... ele está usando para proteção dele, mas ele também está colocando a energia dele naquele colar. Seria uma honra ter um colar daquela época agora (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 2022).

Figura 137

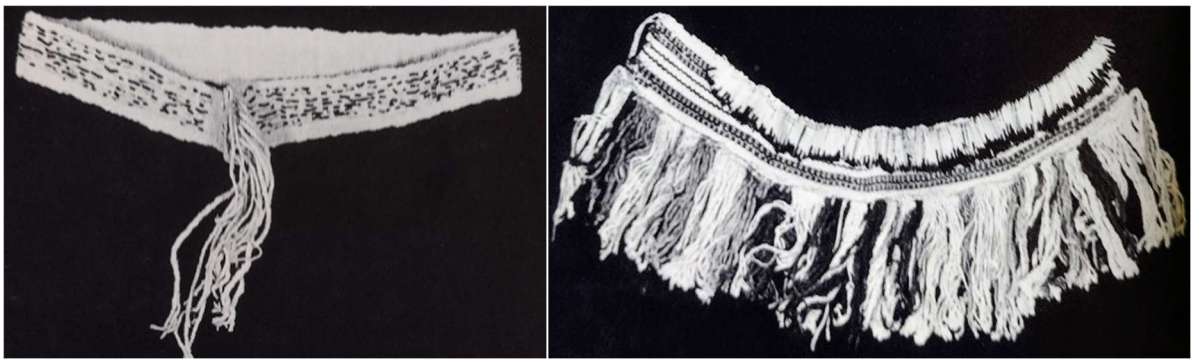


Fonte: Rabineau, 1975, 171-177.
Nota: Exemplares coletados por Kensinger nas décadas de 1950 e 1960. À direita, cordão de uma volta de dentes de macaco e outro animal. Ao meio, colar masculino de várias voltas de sementes com vértebras de animais e dentes de diversos animais. Cordão de uma volta de semente, vértebras e dentes de animais.

Os dentes ocupam um lugar de destaque na cultura *Huni Kuin*, em diversas culturas ameríndias e representam o "*locu*s da força vital" (Lagrou, 2016) Para os *Huni Kuin* que entrevistei eles possuem *dau* que é medicina e pode ser traduzido também como remédio, veneno e ornamento, eles têm a força vital dos animais que foram caçados, possuem o *yuxibu* desses animais, por isso o dente e ossos são fortes e são usados sobre o corpo. O poder de reviver a partir dos ossos, está contado na saga do filho do Yuxibu Huan Karu também chamado por esse nome, que adquire conhecimentos com um Inká Pintsi, que matou a sua mãe e o criou, inclusive o de reviver os seres a partir dos ossos. Assim o poder de revigorar através dos ornamentos também é descrito na saga de Bixku, que se trajou com os enfeites (*dau*, medicina) do urubu-rei Ixmi, que o deixa irreconhecível e se apresenta belo, esplêndido e recuperado para sua comunidade.

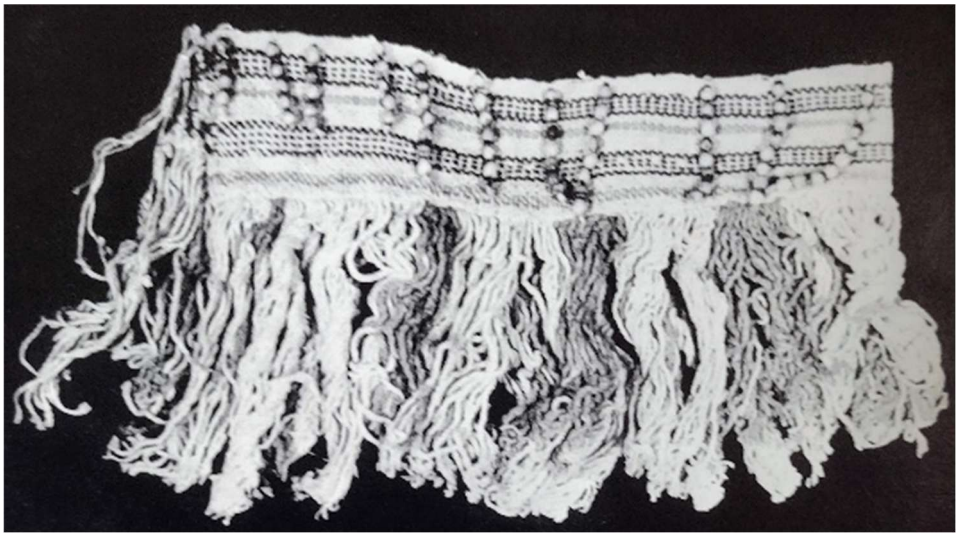
Os cintos masculinos eram tecidos em algodão nativo, por suas esposas e mães. Era uma simples faixa, por vezes com uma franja, recebendo o nome de *txipa,* ou, de acordo com Kensinger, *xapanã*. As duas vestes eram usadas no quadril, ou rodeando o tórax, nas imagens observadas. Era uma veste tradicional masculina, que, atualmente, está em desuso. Podiam ser tecidas na cor natural do algodão, em cores lisas, ou com padrões de listras, nas cores preto, vermelha, rosa, azul e marrom. Os dentes de macaco e os espinhos do porco-espinho podiam ser incorporados à trama. Aos cintos e *txipa*, podiam ser incluídas as sementes, as plumas e outros materiais. Por vezes, mais de um tipo de elemento pode ser incorporado no mesmo cinto. O sistema de fechamento das faixas, tecidas pelas mulheres, ainda é aplicado nas tiaras e pulseiras, onde os fios de uma ponta são inseridos em orifícios, feitos na trama da ponta oposta, possibilitando a faixa expandir para ser vestida e ajustada ao tamanho do usuário.

Figura 138



Fonte: Rabineau, 1975, p. 178-180.
Nota: Cinturão masculino de tecelagem em algodão, com espinhos de porco-espinho. Aparece o tipo de fecho que permite a expansão e redução da faixa. Txipá masculino tecido em algodão com padrões de listras com decoração de espinho de porco-espinho no cós do cinturão. A peça possui variação vertical de cores nos fios da franja.

Figura 139



Fonte: Rabineau, 1975, p. 178-180.
Nota: Cinturão masculino franjado tecido em fios branco, rosa e cinza decorado com sementes de Lágrima de Jó, também conhecida como Lágrima de Nossa Senhora.

Na cabeça, além dos diversos tipos de cocares (*maiti*), usavam faixas de tecelagem, decoradas com vários *dau*, como pingentes de sementes, plumas, coquinhos e caramujos. Foi observado, ainda, em foto da coleção Schultz, uma faixa feita da pele, com plumagens de beija-flor. As faixas de cabeça ainda são amplamente incorporadas, mais comumente confeccionadas em tecelagens de algodão nativo, em linhas industriais e de miçangas, com *kene*, que são geralmente multicores. Atualmente, é possível observar que acrescentaram as franjas e os brincos de miçangas, como pingentes, às tiaras do mesmo material, usados nos figurinos de rituais, nas apresentações em festivais e videoclipes.

Figura 140



Fonte: Camargo *et al.*, 2013, p. 80; Vieira *et al.*, 2021, p. 277.
Nota: Menino com tiara de algodão nativo, com pingentes terminados em plumas com caudais de arara na parte posterior da tiara. Rapaz com tiara de pele de beija-flor. Foto H. Schultz, 1951.

As imagens anteriores apresentam um menino, em 1951, com tiara de algodão nativo, com pingentes de fio de algodão terminadas por delicadas plumas vermelhas e azul, provavelmente de partes do corpo de araras. Na parte posterior da tiara, constam penas caudais de arara vermelha. Nas orelhas furadas, há um pequeno alargador, e ele faz uso de fios de fibra vegetal cruzados sobre o tórax. Na imagem da direita, da mesma época, é mostrado um rapaz com tiara de pele de beija-flor e acessório de semente e madeira na perfuração das orelhas e nariz. Essa tiara apresenta, na parte posterior, pingente de fio de envira, finalizado em plumas.

Figura 141



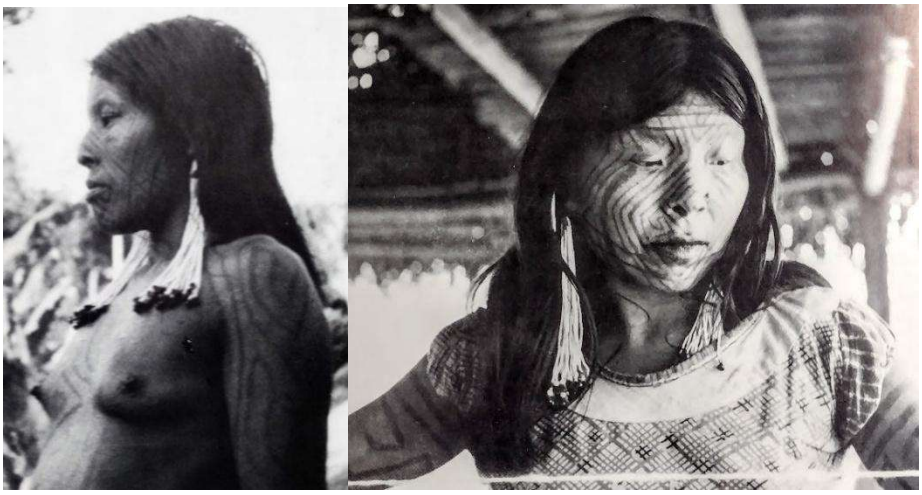
Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Txana* do Grupo Kayatibu, com acessório de franjas de miçanga na frente do rosto, em apresentação musical. *Txana* Ninawá com tiara de miçanga após cerimônia de *nixi pae* em Itaipava com tiara de miçanga com *mae musha kene ou bawe* e cordão de miçanga com *yube kene* (2022).

A imagem anterior retrata um *txana*, do grupo Kayatibu, com amplo cocar de penas de arara, muito em voga atualmente. Na frente do cocar há um acessório de franjas de miçanga, que não permite a visão de seu rosto, remetendo a um personagem dos mundos invisíveis. O

figurino é uma criação do artista a partir dos trajes tradicionais. Veste um poncho de estética nativa, adquirido durante as viagens realizadas, mas não pertencente à cultura *Huni Kuin*. Na imagem ao lado direito está Ninawa Sales, com tiara de miçanga com *mae musha kene ou* segundo outros colaboradores *bawe kene* e amplo peitoral de miçanga com *yube kene*.

Nas perfurações das orelhas, colocavam ossos, caramujos e conchas como alargadores, brincos de plumas de forma circular e penas caudais inseridas nos orifícios feitos no lóbulo da orelha, de uso mais frequente entre os homens. Brincos pendentes de plumas caudais usados por homens e mulheres. Brincos com pingentes de fios de algodão, de sementes e dentes de macaco usados por mulheres e, atualmente, há ocorrência de exemplares feitos de miçanga.

Figura 142



Fonte: Rabineau, 1975, p. 169, 212.

Nota: Mulheres com brincos. A mulher da esquerda provavelmente de 1956 ou 1957. A da direita na década de 1960. A mulher da esquerda ainda usa o tórax nu. A mulher da imagem da direita veste um vestido ocidental, apesar de ainda manter a pintura corporal e facial com jenipapo. A mudança no vestir foi sentida muito rapidamente com a chegada dos missionários.

Foram registrados brincos compostos de sementes e plumas, que ainda são comuns ao costume feminino. Foi observado, durante a primeira metade do século XX, até o final da década de 1960, inúmeras mulheres adultas e meninas, de diversas idades, inclusive bem pequenas, com brincos com vários fios longos e pendentes de algodão, terminados em uma pequena semente. Essa semente, além de proporcionar um valor estético, exerce a função de imprimir um pequeno peso em cada fio. Pequenas plumas firmadas à linha, ou dentro de metades de coquinhos, poderiam ser utilizadas para criar um volume na peça. Seguindo essa mesma silhueta, foi observado o uso de outros materiais na confecção, como pequenos dentes de macaco, sementes e, posteriormente, as miçangas, formando os fios pingentes dos brincos.

Figura 143



Fonte: Rabineau, 1975.
Nota: Exemplares coletados por Kesinger entre 1956 e 1968. Brincos de dentes de macaco, brincos de sementes de lágrima de Nossa Senhora terminada por semente negra. Imagem da direita com brincos de pluma e bambu. No primeiro par (esquerda), as pontas das plumas estão recortadas. Os dois últimos pares da direita as plumas estão recortadas em zigue-zague junto à conexão com o bambu. Atualmente estão começando a reviver essa prática, inclusive nos cocares.

Todos os enfeites (*dau*), que compunham ou podiam ser adicionados aos acessórios e vestes, são considerados como medicinas, sendo compostos por uma extensa lista de sementes, dentes, ossos, folhas, caramujos, plumas, coquinhos, pedaços de couro de animal e pelo de animal ou humano, aplicados em diversas composições inclusive sobre algumas tecelagens. As sementes usadas na ancestralidade pertenciam à diversidade dos vegetais que se encontrava na floresta, e hoje são citadas as sementes de mulungu, as do murumuru, e a lágrima de nossa senhora (*tsuku hushu*), essa é muito mencionada por seu poder medicinal para males renais. Há também uma semente pequena, de cor escura (*maemati ou manê rushu*) que é furada depois do cozimento, quando se tornam macias e facilitam no processo de perfuração. Ao secarem, elas voltam a enrijecer:

> ...é *mane hushu*, é de igual às folhas de sororoca isso aqui. É igual, nasce aí se transformam, uns cachinhos assim. Os cachinhos têm um montinho dessa coisa aqui. Cada cachinho, você abre assim, e cai um mucado, aí você vai juntando vai juntando, faz uma panelada, leva para o fogo. Esquenta água, cozinha. Aí, lembrei: *maemati* (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 2022).

O valor medicinal, e de proteção, das sementes passam, como os outros materiais de origem animal, pelos espíritos pertencentes ao plano invisível contido nelas, e ainda pelo poder medicinal dos chás e compressas, que comprovam seu poder como curadoras. Essas potências agentiva fazem parte das potencialidades desses espíritos para os *Huni Kuin*. Atualmente, por

vezes, chamam as sementes de miçanga (*manê*), talvez por conta de uma história ancestral, que relata a existência de uma grande árvore, que brotava todo tipo de miçanga, que já vinha pronta, e os ancestrais *Huni Kuin* sabiam onde estavam. *"*Antes de chegar miçanga, nós usamos muita semente. Semente de copaíba, semente de mulungú, como é que vocês falam? Lágrima de Nossa Senhora, nossa outra semente pretinha chamado *hushu*" (Ibã Sales, 2022). Assim, as miçangas, como as contas de semente e faixas usadas em diversas partes do corpo, se apresentam como decoração, mas também constituem a estrutura que sustenta o corpo. Possuem, como os dentes e ossos, a intenção de passar suas qualidades de rigidez, seu brilho e durabilidade para as diversas partes do corpo, sendo que o brilho é especialmente significativo, por ser uma qualidade dos *Yuxibu*.

A inserção da miçanga entre os *Huni Kuin* aconteceu entre o final do século XIX e início do século XX, apesar de serem raras nessa época. O que motivou alguns grupos a procurarem aproximação, apesar do risco que corriam, foi o interesse por materiais não perecíveis que facilitassem os trabalhos domésticos, o plantio e a caça. De acordo com o relato de Kensinger, foi o que aconteceu com grupos que viviam no Curanja, nos meados do século XX, quando outros grupos já estavam trabalhando para os seringalistas, "Foi o desejo por machados e facões que motivou os Kaxinawá do Rio Curanja a pôr fim ao seu isolamento de vinte anos do mundo exterior na década de 1940"[310] (Kensinger, 1995, p. 266). Abaixo a narrativa de Dua Buse, onde descreve, na linha estilística das narrativas cosmogônicas, os primeiros encontros com os bens de consumo e a motivação para os primeiros contatos. Essa história é contada a partir das incursões do líder cosmogônico, o pajé chamado Ika Nai Bei Yube Kate Duabu, sendo Ika Nai Bei o nome dos pajés na ancestralidade e Yube a própria Jiboia. As decisões relativas à aproximação com os invasores causaram divergências e separações entre as comunidades *Huni Kuin* durante o século XX. O mesmo aconteceu entre os grupos dissidentes, originários das cabeceiras do Embira, que fugiram em direção do alto Purus:

> Aí ficou animado e foi andando mais para frente até que avistou onde o branco mora. Vivia com essa arma de fogo, panela-de-ferro, prato colher, terçado-de-ferro, aço, machado-de-ferro, enxada-de-ferro. Aí esse pajé Yube Kate Duabu avistou esse onde o cariú mora, na aldeia dos *nawa*. Aí os queixada, estavam viajando assim no campo desse *nawa*, branco, tinham uma casa com rifle, arma de fogo.... - Olha nós já vivíamos por causa de presa de animais, de macaco, agora vamos viver a mais perto desse *nawa*. Eu vi muita coisa boa na cultura do *nawa*. Eles têm arma de fogo, eles têm panela-de-ferro. Esse tempo eles usam faca, colher, enxada-de-ferro, terçado-de-

[310] Tradução livre. No original "It was their desire for axes and machetes that motivated the Cashinahua of the Curanja River to end their Twenty-year isolation from the outside world in the late 1940s" (Kensinger, 1995, p. 266).

> ferro, machado-de-ferro, tem tudo coisa boa lá e onde nós vive sofrendo aqui (Testemunho verbal de Manoel Vandique Dua Buse à autora, 2022).

Existem diversos relatos sobre esses contatos, que podem ser ligados a fatos mais recentes, ou relatos pertencentes à história dos antigos *(shenipabu miyui*) que possuem diversas versões e podem voltar a fazer parte de outros momentos ocorridos no cotidiano *Huni Kuin* como a história de *Kapetawã*, o grande jacaré, que serviu de ponte aos *Huni Kuin* para grande travessia sobre as águas. A história possui diversas interpretações e conotações, não sendo apenas um deslocamento físico espacial, mas também cultural e psicossocial, conforme já abordado anteriormente.

Essa narrativa é muito anterior à introdução da miçanga na arte *Huni Kuin* e participa de vários momentos da história dos ancestrais, podendo conjecturar os diversos contatos com outros povos, inclusive com os Inká, que aparecem com frequência em suas histórias cosmológicas, que possuíam conhecimentos ainda não acessados pelos *Huni Kuin*, como os metais, determinadas medicinas e casas de pedra. Essa narrativa revela os deslocamentos praticados tradicionalmente por melhores terras ou pelas invasões ocorridas no século XX e, ainda, um grande desejo dos *Huni Kuin* pela aquisição de materiais imperecíveis, que também foram trazidos pelos *nawa* do século XX, que invadiram suas terras, missionários e depois pelos antropólogos com quem conviveram. A passagem contada por Bunkê e, depois, por outros colaboradores, que incluem as miçangas, é localizada em um tempo mais recente, o tempo do contato com os *nawa,* que chegaram naquela região amazônica no final do século XIX e em diversas situações durante o século XX: "Foi isso, que os índios saíram, por causa da miçanga, por causa do material do *nawa*. Em mil novecentos e dezenove já tinha miçanga, material de *nawa*" (testemunho verbal à autora, 2022) Manoel Vandique Dua Buse ao ser apresentado a uma foto do início do século XX.

O mito de *Kapetawã* se inicia, segundo versão contada em Lagrou (2007), pela necessidade de os *Huni Kuin* encontrarem barro bom, pois as mulheres não conseguiam mais cozinhar em suas panelas, que quebravam. Lagrou observou que os *Huni Kuin* estabelecem comparações entre seus utensílios e equipamentos duráveis e aqueles pertencentes ao Inká, os quais são altamente cobiçados. Essa admiração pelos objetos do Inká explica a necessidade de iniciarem deslocamentos em busca desses novos instrumentos. Essa motivação foi mencionada pelo pajé Manoel Vandique Dua Buse, ao relatar o interesse pelos primeiros contatos e a busca por novos materiais. Bunke Inani, ao ser perguntada sobre a miçanga e sua incorporação na cultura *Huni Kuin* e o cacique Siã que vai abordar a história do grande Kapetwã como o

fenômeno que proporcionou e vem proporcionando a ponte cultural entre floresta e cidade, também fazem referência a isso:

> O mito inicia com a motivação de encontrar barro melhor e termina com a preocupação de obter material para os adornos. Estes elementos são significativos, pois indicam uma orientação prática e estética do usuário. O gosto pelos dentes (e pelas penas) está ligado ao ethos do povo caçador e ao prestígio derivado de sua prática ao passo que a miçanga revela uma fascinação pelos bens que só podem ser obtidos do exterior. Um lado do lago representa a floresta e seus habitantes e outro a cidade e seus bens (Lagrou, 2007, p. 451).

Lagrou (2007) apresenta outra versão na busca da miçanga, que remete ao conflito de uma mulher e seu marido, no qual ele vai seguir o caminho dos dentes (*xetandabanã kanuwê*) e a mulher insiste no caminho da miçanga (*manendabanã kanuwê*). O casal, após o impasse, toma caminhos diferentes, o que gera a separação. Essa perspectiva se torna interessante, devido aspectos de divisão das atribuições de trabalho, pela confecção de acessórios de miçanga ser uma especialidade feminina e o trabalho realizado com dentes e os cocares de plumas uma atribuição masculina, decorrente das práticas de caça desenvolvidas pelos homens:

> Em outro mito, os quereres conflitantes de um casal, o dele por dentes e o dela por contas, provocam a separação. O casal anda na floresta e na encruzilhada o homem escolhe o caminho na direção da nascente do rio e a mulher toma a direção de jusante. A mulher é muito bonita *hawendua txakamanã*. O casal discute: Vamos em direção aos dentes (*xetandabanã kanuwê*), insiste o marido. Não vamos em direção das miçangas (*manendabanã kanuwê*) (Lagrou, 2007, p. 451-452).

As duas narrativas contadas, uma incluindo o casal no evento da grande travessia sobre o jacaré ponte, e outra referente ao conflito do casal que tomam caminhos opostos, apresentam dois aspectos: um relativo à separação de povos e atividades, e outro relativo ao intercâmbio cultural. Quanto a separação dos grupos, os colaboradores dão como exemplo: os isolados e os *Huni Kuin* atuais, aos momentos históricos em que tiveram de ser tomadas decisões de aproximação com outros povos e as separações entre os *nawas* e os *Huni Kuin*, além da divisão de atribuição de atividades relacionadas a gênero. Por outro lado, o jacaré é também metáfora das pontes e intercâmbios ocorridos durante vários momentos na trajetória do povo *Huni Kuin*, como exemplifica o Cacique Siã: “O avião é nosso *Kapetawã* atualmente”. O Professor Ibã Sales, confirmando o interesse dos *Huni Kuin* pelas miçangas, quando relata fato ocorrido na comunidade em que vivia sua mãe:

> E sempre nós vivíamos com arte. Sempre *Huni Kuin* fazia arte. Vem da arte, fazendo arte, tecelagem, é chegou miçanga. Começou, chegou miçanga, e no estado de minha mãe, três velhos sumiram, buscavam miçanga e a mulher dele esperou tanto, esperou

> tanto, casou com outro primo dele. Mais um tempo, mais uns cinco anos depois chegaram, voltaram esses velho com miçanga. Tem isso também, de onde vêm essas miçangas. O nosso povo foi para lá de Manaus, não sei pra onde eles foram, viajaram pegaram essas coisas (Testemunho verbal de Ibã Sales à autora, 2022).

Apesar de, no século XX, já terem conhecimento da miçanga, elas eram escassas entre os *Huni Kuin*. O acesso era facilitado pelo contato com antropólogos, visitantes e missionários e não eram tão frequentes. No entanto, Ibã assinala que "sempre *Huni Kuin* fazia arte", o que revela que o desejo pelas miçangas inclui ampliar as possibilidades nas suas expressões plásticas, ligadas aos *kene*. Para acessar esse material, os *Huni Kuin* aplicavam suas habilidades criativas nas reciclagens de materiais, como relatam Ibã e Tumê:

> Aí, eu não conhecia miçanga, o meu pai fazia, pegava alguma borracha, que vinha o pente, principalmente pente de plástico, quando na hora de quebra, meu pai pegava prego, esquentava prego furava e fazia bolinha, virou miçanga, igual semente, porque pai fazia isso antigamente. Antes de miçanga. Fazia já bonitinho, pega azul, qualquer plástico azul, faz, aí você derrete, aí ficava bolinha, queimado com cuspe, arrancando ela inteiro, na hora de friagem fazendo isso com fogo, fogo na brasa, no vazo, aproveitando. Aí noutro dia tudo cheio de miçanga, cheio de colar diferente. (Testemunho verbal de Ibã Sales à autora, 2022)

> A minha avó, que quando ia assim para casa que não era indígena, ela juntava bombinha de perfume, trazia, cortava pequenininha e pegava alguns ferrinhos esquentava na brasa, furava no meio e fazia aquela bolinha, assim *boloquisinho* dentro, no meio ela metia a cordinha. E assim ela ia fazendo como uma miçanguinha e colocava no pescoço. Eu vi ela fazendo isso, minha avó.[311] (Testemunho verbal de Tumê à autora, 2022)

Lagrou (2016), em continuidade à história que narra o conflito do casal, relata que a esposa de Neabu seguiu o caminho das miçangas em busca dos parentes, mas acabou encontrando com os Inka e as miçangas. Ao ver as miçangas, ela as enfiou na linha e se enfeitou com tudo o que tinha feito. Assim, ela passou a ser chamada de vários nomes: "*Mane tsauani* (sentou na miçanga*), mane betxia* (encontrou miçanga), *mane uinyani* (olhou miçanga). Ela canta que encontrou miçanga e tudo isso é nome dela (Lagrou, 2016, p. 60)".

---

[311] Em exposição e evento No Caminho das Miçangas: um mundo que se faz de contas, realizado no Museu do Índio, 2015, à rua das Palmeiras em Botafogo, Rio de Janeiro, a partir de pesquisa e organização da antropóloga e etnóloga Els Lagrou sobre o tema miçangas, observei uma criação semelhante, a partir de materiais de sucata, confeccionada por mulheres Marubo. Mulheres representantes femininas de várias etnias de povos indígenas estavam, nesse evento, falando sobre seus trabalhos como tecelãs, expondo, fazendo demonstrações sobre as técnicas de confecção de tecelagens, principalmente de miçangas, nos jardins do referido museu. Na ocasião, mulheres marubo expunham cintos, ou saias de franjas, pulseira, que originalmente, dentro da cultura tradicional eram feitos de caramujos seccionados, ficando como pequenas miçangas peroladas, como elas esclareceram. Mas que hoje em dia estavam fazendo essas vestes a partir de finos tubos de pvc, que eram cortados em secções redondas, circulares bem pequeninas, como miçangas ou canutilhos. A partir destas miçangas, confeccionadas a partir de tubos de pvc, teciam os cintos, as saias franjadas e pulseiras que ficavam muito semelhantes os acessórios tradicionais confeccionados a partir das secções de caramujo como podia ser observado durante a exposição das peças no referido o evento (Devulsky, 2024).

Atualmente, os *Huni Kuin* têm mais acesso às miçangas pela saída de seus representantes para realização de rituais fora das aldeias, que adquirem os ornamentos e levam para as aldeias. Uma grande variedade de acessórios de miçanga é confeccionada com os grafismos de *kene*, mas ainda utilizam plumas, sementes e outros materiais na criação de brincos e colares. A explosão das artes de indumentária em miçanga tem a ver com a beleza das peças e atração, que imprime nas pessoas da cidade que desejam obter esses trabalhos. E são nas artes do vestuário que os *Huni Kuin* mais se expressam. A arte da tecelagem em miçanga é realmente atraente e proporciona uma variação criativa em suas composições. Existem peças que apresentam claramente a estilística contemporânea das artistas *Huni Kuin*, mas o olhar atento percebe a base das criações na ancestralidade do *kene*.

Figura 144



Fonte: Fotos da autora, 21 abr. 2024.
Nota: Pulseiras de tecelagem em linha de algodão nativo em preto e no branco natural do algodão, e de linha industrial nas cores amarela, verde e vermelha. As franjas da pulseira vermelha são terminadas com metades de coquinhos e sementes. Estas franjas são para permitir o ajuste da pulseira, mas atualmente têm apresentado longas franjas para criar movimento durante as apresentações. Modelos de pulseiras de miçangas, sendo que a segunda da esquerda, de cima para baixo, inclui na sua criação pingentes de miçangas e metades de coquinho.

Os acessórios confeccionados com miçangas convivem ainda com os colares de sementes, ossos e dentes. Os braceletes, pulseiras, tornozeleiras e faixas de cabeça feitas em tear ainda são confeccionados em algodão natural, mas grande parte são de linhas industriais, com toda sua extensão preenchida com os *kene.* Algumas peças ainda incluem plumas, coquinhos e sementes associadas às tecelagens, como eram realizadas ancestralmente. O que se verifica, atualmente, é uma preferência por peças confeccionadas com miçangas multicoloridas, tecidas em *kene*, o que provoca um aumento da confecção dessas peças pelas mulheres *Huni Kuin*. Além das pulseiras, braceletes e colares são desenvolvidas uma variedade de novas criações de anéis, brincos, pulseiras ligadas com anéis, anéis interligados, bolsas, gravatas, peitorais variados e tops. Esse fenômeno também é observado nos acessórios e nas de vestes de tecelagem com a criação de peças que ultrapassam os modelos ancestrais na elaboração de uma diversidade de roupas como coletes, saias, vestidos, top, casacos, cachecol, bermudas e calças.

Figura 145



Fonte: Fotos da autora, 20 jan. 2024.

Nota: Isarewe com cocar de garça com três *shawã hina* na frente do cocar sobre tiara de miçangas. Colete de linha industrial com *kene*, colares de vértebra de serpente e colares de sementes. Usa um pequeno colar e pulseira de miçangas. Os dois primeiros colares são de tecelagem com franjas terminadas em coquinho e semente. Os dois colares seguintes são de miçangas com *kene*. A peça à direita é uma gravata de miçangas com *kene* da jiboia.

Figura 146



Fonte: Fotos da autora.

Nota: Brinco de miçanga, acervo particular. Bimi, da Aldeia Ni Yuxibu, apresentando brinco de sua autoria feito com inspiração na forma de brincos femininos tradicionais feitos em linha e acabamentos em pluma e pulseira de miçanga. Bimi, na UNIRIO em 02/05/2024, usando os brincos da imagem ao lado esquerdo, um grande peitoral em miçanga com kene em destaque e uma pequena gargantilha de miçanga. Sobre os ombros uma tecelagem retangular com *kene* da jiboia. Na imagem da extrema direita o Txana Huni Kuin, no Rio de Janeiro em 30/05/2024, com uma tiara em miçanga tendo destaque o *kene mae muxa ou bawe* e um peitoral com o mesmo *kene* em destaque. Usa junto com o colar de miçanga um colar de semente com um dente de animal ao centro.

3.4 Cuidados corporais e os cabelos - cortes com xati

Figura 147



Fonte: Schultz; Chiara, 1955. Foto de H. Schultz, 1951.
Nota: Cabelos cortados com xati.

> Nessa época, para cortar cabelo eles usavam xati[312]. Xati era plantado era bem amoladinho, que ele era gilete. Com isso aí que eles cortavam cabelo; cortava não, aparava. As mulheres também. Quando quiser cortar tudo eles já raspavam na cabeça, bem raspadinha. Eles usavam óleo de amendoim junto com urucum, mas não muito urucum, pouquinho prá ele ficar bem brilho. Eles usavam assim (Testemunho verbal de Pajé Manoel Vandique Dua Buse à autora, 2022).

Os *Huni Kuin* primam pelo cuidado com os cabelos e o corpo. Banham-se com frequência, se esmeram em estar cheirosos e desprezam o mau odor corporal. As mulheres, tradicionalmente, tinham longos cabelos negros e lisos, com a parte da frente cortada em franja bem curta, deixando a testa a mostra. Zeli Maspã (Testemunho verbal, 2022) conta que usavam argila para lavar os cabelos, argila vermelha, amarela e azul. Depois dos cabelos lavados com argila e água, eram aplicados os óleos de coco, ouricuri (*syagrus coronata*) ou amendoim. Zeli Maspã comenta que os cabelos de sua mãe não eram tão longos, chegava na altura dos ombros, ou um pouco abaixo. Nas fotos da metade do século XX, foi observado que algumas mulheres não usavam franja. Tumê aconselha o uso da folha da goiabeira para os cabelos ficarem fortes, saudáveis, brilhosos e evitar a queda de cabelos. Para isso, é necessário fazer um chá das folhas e, depois de esfriar, aplicar. Bimi, avó de Tumê, com mais de setenta anos, relatou que tinha seus cabelos ainda negros porque, desde criança, usava plantas da mata para manter os cabelos na cor original. Recentemente, ouvi sobre as propriedades do mulateiro[313], sendo uma delas a

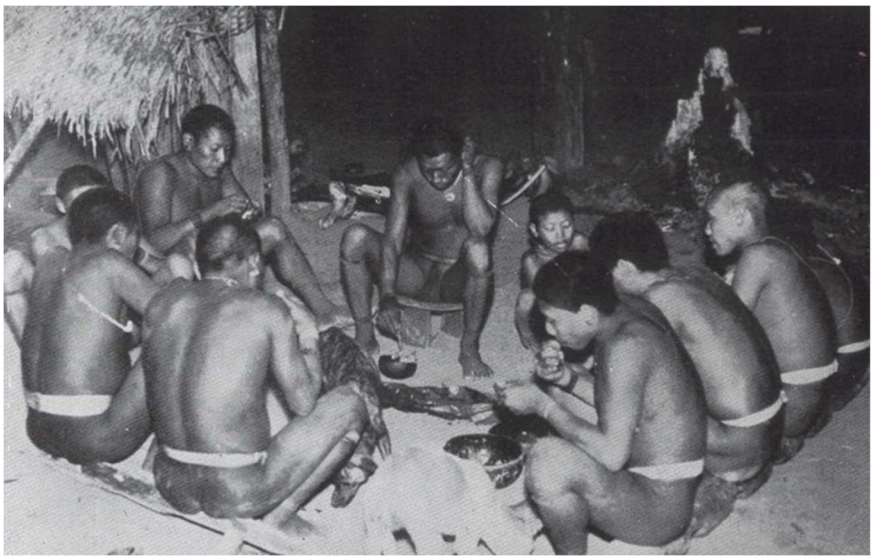
[312] Xati: tipo navalha feito de um capim ou taboca bem cortante usado para depilar o corpo, raspar o cabelo e barba e cortar o cabelo.

[313] Mulateiro (calycophyllum spruceanum): Extrato da casca do mulateiro é usado atualmente na cosmetologia. Considerado pela etnomedicina como cicatrizante, rejuvenescedor e tratamento de manchas na pele. Periodicamente o mulateiro muda de casca possivelmente para evitar fungos, liquens, lianas e outras espécies inquilinas. Na medicina popular a casca seca tem a função de tratar fungos e bactérias na pele. É através do método de observação das características do vegetal, relativas as formas, cores e processos que passam que os povos nativos percebem as capacidades e potencialidades medicinais dos vegetais e outros seres.

manutenção da cor dos cabelos. Na cosmologia *Huni Kuin*, a árvore chamada de mulateiro foi um dos seres que escutou os ensinamentos das palavras *shuku shukuwe* (a vida é para sempre) e, por isso, troca de casca, revelando a sua constante renovação e seus poderes medicinais ligados ao rejuvenescimento. As cascas do mulateiro são maceradas e deixadas na água, durante o sereno da noite, para depois serem aplicadas na pele, na cabeça e nos cabelos.

Para cortar os cabelos de homens e mulheres, era usado o *xati*, feito de um vegetal. Como fala Dua Buse, era feito uma gilete, a navalha da floresta. O professor Ibã Sales relata que o *xati* servia para cortar os cabelos e, também, para cortar umbigo dos recém-nascidos. Comenta que o conhecimento do *xati* estava se perdendo, mas atualmente os *Huni Kuin* estão resgatando esse saber. Segundo Ibã (Testemunho verbal, 2022) "*xati* é um tipo de planta, um tipo de taboca fininho. Você pega cada uma parte feito tipo de cana, cada nó em nó, corte um nozinho e bate, quebrando um pouquinho essa já é um tipo de gilete.... Tira o nó você bate e já está tudo armado". Há informação de que o *xati* é feito de um tipo de capim.

Figura 148



Fonte: Schultz; Chiara, 1955. Foto de 1951.
Nota: Homens reunidos para uma refeição, usando o cinto masculino e os cabelos cortados rente à cabeça com o *xati*.

O professor Ibã comenta que as mulheres usavam cabelos longos, mas os homens cortavam bem curto, "corta de raspar". Ao ser perguntado se raspavam toda cabeça, comenta que alguns raspavam em volta, como os Xavantes: "Não, raspava um pedaço né. Quem pegou, ficou essa moda direitinho foi nosso parente Xavante. Raspa em volta feito uma cuia. às vezes também usa a faixa, nosso corte". Txaná Ixã relaciona alguns tipos de corte masculino, usados com frequência no século passado, principalmente na primeira metade do século.

> Corte de cabelo do *Huni Kuin*, corte de cabelo baixo chama corte de cabeça de jacamim, bem baixinho. O outro chama corte de cuia chama corte de rabo de jacu. Ou corta tudo aqui por baixo, deixa aqui só por cima, chama corte de cabeça de nambu. Pessoa chega e diz quero cabeça de jacamim, ou do jacu, ou corte de nambu, já sabe e corta... Não tem regra esse corte de baixo, isso é direto de fazer isso, quando começou de ter como cortar fazia isso com raiz de taboca, corta baixinho, raspa com esse chama *xati*. Como fosse taboca, raiz de taboca. (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022)

Figura 149



Fonte: Acervo do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: Detalhe de foto de 1924, nos arredores do Seringal Revisão no Rio Jordão. Cabelo cortado em forma circular e raspado em volta, pela textura o cabelo parece ser tratado com pasta de óleo e urucum. O da esquerda usa um peitoral de dentes de macaco terminados em dente de onça, nas orelhas um brinco alargador de concha e o *keu* embaixo do lábio.

Dua Buse diz que os homens completam o corte de cabelo passando óleo de amendoim misturado com urucum, mas com parcimônia de urucum, "para ficar o cabelo e a cabeça com brilho, mas não muito vermelha". Nas fotos que observei, até a metade do século XX, a grande maioria dos homens usava cabelos bem curtos, cortados bem baixos, junto à cabeça. O linguista, Joaquim Maná, do povo *Huni Kuin*, comenta que, por ocasião de luto, os homens raspavam totalmente a cabeça.

Txaná Ixã relata que os *Huni Kuin* tinham por prática depilar o corpo e o rosto. Por vezes, as mulheres tiravam as sobrancelhas com pinças feitas de conchas, "pega ostra e segura como fosse pinça". Homens depilavam a barba, bigode e o corpo, também usando essas pinças de conchas e passavam cinza no local a ser depilado para facilitar o procedimento. Depois do corpo depilado, passavam pasta de urucum com óleo, mas não exagerando na cor avermelhada do urucum. Lagrou (1991, p. 101,102) confirma essa informação, ao relatar que as mulheres depilavam suas sobrancelhas e os homens passavam as cinzas no rosto, para depilar barba e bigode com conchas e as mulheres usavam um tipo de folha para fazer cair os pelos da perna.

Escovavam os dentes com areia, lavavam a face com argila, lixavam as unhas com pedras. Usam as folhas de bananeira como papel-higiênico, que deixam murchar um pouco até ficarem macias. Para essa função, também são usadas as folhas de ingá, mas que não são tão macias quanto as outras.

Há uma variedade de perfumes elaborados por homens e mulheres. Eles fazem perfumes (*xeni itsa*) para atrair o parceiro e seduzir por encantamento. O *sinkabin* é um perfume feito dos frutos amarelos da palmeira, que tem o mesmo nome. O *buni* é feito da casca da madeira de pupunha. O pajé Manoel Vandique Dua Buse cita um perfume cheiroso de imburana (*trejê*) misturado ao sinkabin; o batxi, feito da folha de açaí, "mas quando solta a casca fica cheiroso, fica cheirando lá longe". Os caçadores passam folhas da mata no seu corpo para neutralizar os odores corporais, para que a caça não os perceba. Lagrou(1991) cita também o *bunka*, de uma flor vermelha, *kududau, kuin xia*, perfume extraído de uma folha, que tem como tradução verdadeiramente picante, que é usado pelas mulheres para atrair os homens. Segundo Rabineau (1975) os perfumes eram de posse e fabricação das mulheres, que usavam o perfume de maneiras variadas: no corpo, cabelo e veste e também na forma de sachê. A matéria prima dos perfumes eram as flores e certas espécies de palmeira.

Atualmente, esses perfumes ainda são elaborados, mas usam também perfumes, sabonetes, pastas de dentes, cosméticos corporais e de uso capilar industriais. Assim como todos os equipamentos para o asseio corporal. O corte de cabelos femininos e masculinos são variados e acompanham as tendências da moda ou o gosto de cada um de acordo com o seu momento pessoal. A maioria das mulheres ainda aprecia cabelos mais longos, mas se observa, entre as jovens, cortes de cabelo que acompanham os da juventude urbana. Assim, também é observado entre homens jovens e adultos, que podem usar cabelos longos ou curtos, sendo que algumas pessoas variam os cortes em diversos momentos de suas vidas. A diversificação dos cortes é mais observada entre jovens, que acompanham as tendências unidas à sua versatilidade criativa.

Figura 150



Fonte: Fotos da autora, 2022.

Nota: Foto da esquerda Siá com cabelos longos raspado no lado direito e lábios pintados de negro, em Tarauacá, AC. Ao centro, Ika Muru e sua esposa Bimi no Rio de Janeiro. Ele usa uma tiara de miçanga com o *kene tau pei* (paxubão) e cordões tecido em miçanga. Bimi tem cabelos longos. À direita, moça em sua casa na Aldeia da Terra Indígena do Caucho no Rio Muru, em Tarauacá, com cabelos longos e delineador nos olhos.

3.5 Cestaria a tecelagem sem tear - cestos (*txitxã*,), abanos (*paiati*) e esteiras (*pixin*)

Figura 151



Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Txitxã* e *txitxã sapa* com *kene* em forma de bandeja, para colocar frutas e servir alguns alimentos. Esteiras e *txitxã* no ateliê de Judite Ibatsai, em 2022. Esteira na cozinha na aldeia Lago Lindo em 2025.

> Cesta e esteira, exatamente, uma é em volume a outra é em plano. Então vamos dizer que a cesta de palha de murumurú se transforma em várias peças, peças grandes chamada *shapu txitxã*,[314] aquele ali prá você trabalhar o algodão, ou colocar algodão, ou descaroçar algodão ou já batido o algodão, ou já afinado para ir prá perna, se chama *shapu txitxã*. Quer dizer que é o vaso do algodão *shapu titxã* (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 2022).

A confecção de esteiras e cestos é anterior às tecelagens com fibras animais e vegetais, realizadas em tear. Provavelmente, as formas planas das esteiras e abanos precederam os cestos tridimensionais e seus entrelaçamentos das fibras vegetais são amplamente encontrados até hoje. Existem fibras extraídas de folhas e outras que são retiradas de troncos de árvores nativas da mata, sendo a forma de extração direta da floresta. Como exemplo de fibras extraídas de uma camada que envolve o tronco, existem os fios de envira, que podem ser tecidos em tear ou em uma tecelagem com amarrações, sem necessitar do tear como instrumento, que é amplamente utilizado pelos *Huni Kuin*. Existem os diversos cipós usados em cestaria e os bambus, que também são empregados. Txaná Ixã cita o cipó-titica na confecção de paneiros. Todas essas técnicas manuais são anteriores ao tear, que exige um maior sedentarismo dos povos, meios de transportá-lo, a criação de animais e o plantio de algumas das fibras, como o

[314] *Shapu txitxan*: cesto de algodão.

caso do algodão. A cosmogonia *Huni Kuin* narra esse fato por meio da história da Senhora Aranha. Essa narrativa, já abordada anteriormente, reproduz o momento de transição que ocorreu antes da habilidade de trançar as fibras das esteiras, considerando a versão que a moça parturiente estava deitada em folhas de bananeira, a habilidade no trançar as tramas das esteiras e a tecelagem em tear com fios de algodão e outras fibras.

Os trajes *Huni Kuin*, usados no ritual de fertilidade *katxanawa,* reproduzem a transformação dos trajes na história da humanidade. Os figurinos criados a partir folhas verdes sobre as saias de franja feitas de envira e o corpo pintado de urucum e jenipapo se revelam como uma reprodução performática do processo histórico que passaram as vestes.

Provavelmente, os primeiros materiais a serem usados para cobrir o corpo pela humanidade foram a argila, as folhas verdes e as peles animais. Depois, vieram as feltragens de fibras vegetais e de fibras animais, as tecelagens planas de esteiras e abanos, as tecelagens tridimensionais em cestarias e as tecelagens em tear com fibras animais e fibras vegetais, que exigiam um maior sedentarismo devido ao plantio.

Durante os processos pedagógicos do tecer, encontramos também caminho na instrução das meninas, quando aprendem a confecção de cestas e nos trabalhos de tear, primeiro sem *kene* e depois com *kene*. MacCallun situa a aprendizagem da cestaria para as meninas entre os onze e doze anos.

Os trabalhos confeccionados com fibras vegetais de entrelaçamento plano, como abanos, esteiras, os tridimensionais na confecção das cestarias e peneiras podem ser confeccionados sem padrões e com geometrias de *kene*. Em minha estada no Acre, não observei as geometrias nos abanos e esteiras, mas pude observar as padronagens de *kene* em alguns trabalhos de cestaria *Huni Kuin*.

Figura 152



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: *Paiati* (abanos para fogo) e *txitxã sapa*, tipo de cesto em forma de bandeja. Acervo da autora. *Txitxã* para colocar algodão e guardar coisas na Aldeia Terra Viva no rio Tarauacá.

Figura 153



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Maspã na Aldeia Terra Viva colhendo algumas ervas e colocando em seu *kakan*. Na imagem à direita, *txitxã* com frutas na casa de Maspã no Jordão.

Figura 154



Fonte: Fotos da autora., 2022.
Nota: Maspã tecendo um *txixã*. *Txitxã* recém-confeccionado. *Txitxã* em processo de confecção, mas já em uso com alguns legumes. Aldeia Terra Viva no rio Tarauacá.

Na cestaria *Huni Kuin*, encontramos cestos confeccionados por mulheres mais ligados às atividades domésticas e cestos confeccionados por homens ligados às atividades externas. A confecção de esteiras *(pixin*), abanos (*paiati*) e as cestas (*txitxã*) de uso doméstico são uma atribuição feminina. Fazem cestos grandes e abertos para separar e acondicionar o algodão com semente, o algodão descaroçado e os tufos abertos para serem fiados. Cestos menores para recolher lixo são citados por Judite Ibatsai e cestos de diversos tamanhos para servir a comida, como milho torrado, amendoim torrado, bananas secas e guardar as folhas, as frutas e os legumes. Outros são elaborados para acondicionar os objetos do trabalho feminino, como linhas, agulhas, sementes, objetos pessoais como perfumes, pasta de urucum e acessórios como brincos, pulseiras, colares, anéis, tiaras e outras peças. Judite Ibatsai cita a palha de murumuru na confecção dos cestos e ainda um cesto redondinho, coberto com tampa: “O cipó-titica, aí você faz vassoura, faz o paneiro, faz cesto de coberta de tampa”.

Homens produziam algumas cestas de maior porte, usadas por mulheres para transporte da colheita de macaxeira, banana, milho e lenha. Manoel Mateus Dua Buse inclui o cesto para carregar caça, usado pelos homens, chamado de *kakan*. Esses cestos podiam ser confeccionados com folhas e cipó ou totalmente cipó, conforme o peso que seria transportado. As mulheres carregavam essas cestas nas costas, apoiadas na testa por uma faixa de tecelagem ou de casca de árvore. As cestas *kuki* são confeccionadas em quatro faces, possuem uma estrutura de madeira ou cipó nas quatro arestas e nas bordas superior e inferior, bem como na parte de baixo do cesto para dar estabilidade e resistência à peça. Nessa estrutura, é trançada a fibra vegetal, podendo formar na tecelagem os desenhos dos *kene*. Essas cestas podiam ser confeccionadas por homens e mulheres. Os homens montavam a estrutura de cipó e as mulheres teciam as faces das cestas, que ainda são encontradas e usadas pelas mulheres nesse tipo de atividade. Em minha estada no Jordão fui apresentada a uma dessas cestas confeccionada por uma artesã *Huni Kuin*, com interesse em reproduzir a tradição, sendo de menor porte e as faces dessa peça confeccionadas em tecelagem com *kene* em linha de algodão.

Figura 155



Fonte: Fotos da autora (esquerda, 2022) e de H. Schultz (direita, 1951).
Nota: Foto de *Kuki* feito por tecelã *Huni Kuin* com as faces de tecelagem de fio de algodão em uma versão contemporânea para ser usada como mochila, Jordão. À direita foto de Harald Schultz de 1951, moças com o cesto *kuki*.

Os homens também fazem o *kumpax ou kempax*. São cestos improvisados de folha verde, de palmeira da floresta, feitos onde foi encontrada a caça. O caçador pendura o cesto, com a pequena caça, em uma árvore enquanto sai em busca de mais caça, como relata Kensinger (1995). Manoel Mateus Dua Buse comentou sobre outro cesto com a função de transportar caças um pouco maiores chamado, o *tetun*, feitos de palha de ouricuri e citou a palha da jarina para a confecção da cesta *kumpax*[315]. Esses cestos improvisados podem ser feitos tanto por

[315] Os colaboradores de Capistrano de Abreu, na primeira década do século XX, já citavam a folha de jarina como material usado para a confecção das cestas *kumpax*, o que nos leva a concluir que esse vegetal era de uso ancestral

homens quanto por mulheres, conforme a necessidade do momento em situações diferenciadas. Podem ser confeccionados por mulheres para coletar frutos e sementes encontrados na mata, quando se fizer necessário. Existe o *bunanti*, cesto tipo uma caixinha, com tampa de encaixe, confeccionados e de uso masculino, feito de folhas de cana brava. Os *bunanti* são usados somente pelos homens para guardar as penas, fio de algodão, cera de abelha, materiais para decorar os instrumentos e ornamentos. Havia cestos *bunanti* retangulares e maiores para armazenar os trajes. Os cestos eram pendurados nas vigas da habitação.

Figura 156



Fonte Kensinger, 1995, p. 196; Rabineau, 1975, p. 200; Camargo *et al.*, 2013, p. 33.
Nota: Foto de Kensinger de 1994, caçador carregando uma queixada no cesto *kumpax* ou *kempax*. Exemplar coletado por Kensinger. *Bunanti*, estojo confeccionado e usado por homens de folha de cana brava. Detalhe de foto Schultz 1951- grupo de *Huni Kuin*, homens e mulheres, caminhando a beira do rio carregando seus *kakan*, provavelmente indo para pescaria.

Os *Huni Kuin* fazem uma distinção do que é planta, que se conecta com o que é plantado e cultivado e o que pertence à mata, o que é nativo da floresta. Essa distinção entre o "plantado" e o da "mata" é importante para determinar a competência de gênero na confecção do cesto. Segundo depoimento de Antônio Kaxinawá para Lagrou (1991, p. 64) os homens trabalham com o material diretamente coletado da mata, como a cana brava, e por isso os cestos para armazenamento dos seus pertences são desse material. As mulheres com os materiais cultivados, plantados nas proximidades da aldeia, nas suas hortas e jardins.

Capistrano, em suas pesquisas publicadas em 1914, cita cestos para colocar o algodão com caroço e outro para colocar o algodão descaroçado, que chama de *txitxã*. Refere-se ao cesto

para confecção dessas cestas e ainda usado atualmente como informa Manoel Vandique Dua Buse e outros colaboradores.

em que as mulheres carregam a macaxeira, milho e bananas como *kakã*, mas dá esse mesmo nome à cesta que o urubu-rei despoja suas vestes antes de tentar comer Bixku. Nomeia como *kuki*, precisamente como *kôki,* os cestos usados pelos homens durante a caça. A cesta de nome *kakã* é citada quando se refere ao momento em que mulheres estão carregando alguma colheita ou mesmo algum animal que recebeu da caça realizada pelos homens. Percebi uma certa divergência entre essas nomenclaturas, por vezes se confundindo conforme o pesquisador e colaborador. Quanto às esteiras, refere-se como auxílio ao trabalho das tecelãs, para estender o algodão durante a secagem ao sol. Kensinger (1995, p. 230) comenta que mulheres, normalmente, sentavam-se em esteiras de folhas de palmeira e os homens não sentavam em esteiras, mas em banquinhos, sendo que as mulheres se sentam em banquinhos somente em rituais de iniciação. As esteiras que observei são pequenas, retangulares e confeccionadas tendo como suporte uma ripa fina de madeira em um dos lados mais longos. São muito usadas para colocar os utensílios e a comida durante as refeições. Judite Ibatsai cita a palha de ouricuri como própria para a confecção dessas esteiras.

Figura 157



316

Fonte: Fotos de Harald Schultz, 1951.
Nota: Moça confeccionando esteira e moça sentada na esteira.

> ...agora vamos falar da palha de ouricuri, que vem fazer a esteira, aquela que as pessoas sentam em cima, ou você vai descascar macaxeira em cima, ou você vai juntar o lixo ali quando vai limpar o terreiro, junta ali pra jogar lá fora. Serve pra quando alguém vem, você bota aquela esteira pra aquelas pessoas sentar em cima. Quando você vai armar linha, você vai precisar daquela esteira pra poder passar linha, pra poder não estar sujando, passa pra lá, passa pra cá e a mulher sentada em cima daquela esteira (Testemunho verbal de Judite Ibatsai à autora, 2022).

316 Fotos Harald Schultz, 1951, Alto Purus, pertencente à Coleção Etta Becker-Donne 1911-1975, publicação Kunsthistorisches Museum Wien.

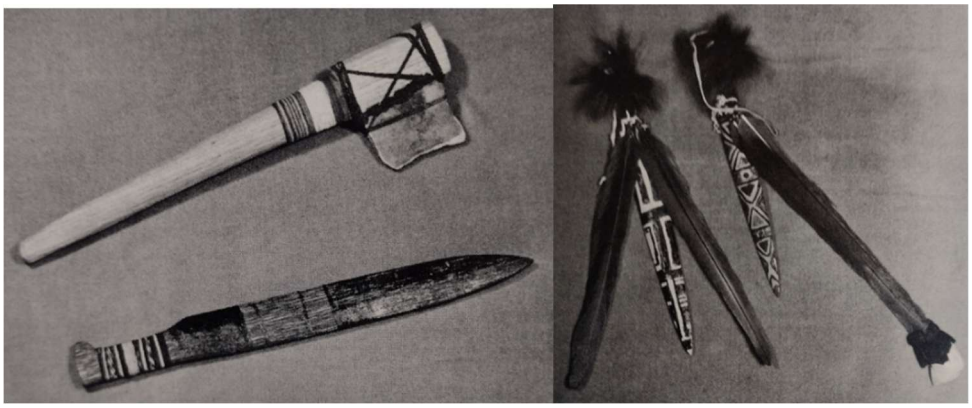
Figura 158



Fonte: Camargo *et al.*, 2013, p. 134; Rabineau, 1975, p. 202.
Nota: Foto Harald Schult, 1951, moça com *kuki*. Exemplares coletados por Kenneth M. Kensinger. Ao centro, cesto reconhecido como *kuki* por Rabineau, com a estrutura de cipó confeccionada por homens e as faces do cesto tecidas em casca de árvore por mulheres. À direita, cesto para transporte de vegetais da horta para a aldeia, confeccionado pelos homens e usado principalmente pelas mulheres, reconhecido como *kakan* por Rabineau.

3.6 Artefatos: armas, ferramentas, instrumentos

Figura 159



Fonte: Rabineau, 1975, p. 156-157.
Nota: Exemplares coletados por Kensinger. À esquerda machado e faca cerimonial. À direita duas facas cerimoniais com longas penas de arara ornamentadas com peles e penas cortadas e coladas às penas de arara com cera de abelha.

> Quem fez o primeiro machado de pedra foi Kana Ibari. Ele que iniciou. Ele fazia o cabo de machado e derrubava os paus do roçado com ele. Um dia ele foi derrubar uma palmeira, bateu o machado e quebrou, porque não tinha colado com cera." Depois amarrou uma corda e colou com cera de novo. Ele colou o machado todo e voltou para o roçado. Encontrou de novo uma palmeira. Quando ele bateu aconteceu a mesma coisa. Descolou tudo, saía a toda hora. Aí pensou:- Por que nasci homem? Estou sofrendo com isso Queria ter nascido mulher. Ele pensou e chorou. Hoje em dia ninguém chora mais. Já usamos o machado de metal. Já temos terçado, machado, ferramentas dos brancos. Os antigos faziam terçado de pupunha. Esse aqui é nosso

> mesmo. Muitas pessoas choram com isso porque não conseguem derrubar. Agora esse aqui só vale para abrir cabeça de macaquinho. (Vídeo *O batismo do gavião*, 2015)[317].

Manoel Vandique Dua Buse, quando entrevistado, comenta como seu povo vivia na época dos antigos, as dificuldades que passavam, principalmente no plantio, na derrubada das árvores para abrir um terreiro e na construção de moradia. Aponta esse motivo para os *Huni Kuin* terem facilitado a aproximação com os nawá. Cita as ferramentas e armas de osso, pedra, pupunha (*bani*), bambu (*paka*); os terçados de pupunha (*Inka yami*), a pá, o machado (*yami*), a lança (*haxin, hashi*), o arpão, o arco (*kanu*) e flecha (*pia*) e a borduna (*binu*). Ele e outros colaboradores citam com frequência a palmeira da pupunha (*bani*) como uma aliada na confecção dos arcos e flechas e de outras armas e ferramentas.

O texto sobre a criação de machado, que inicia esse tema, mostra bem as dificuldades enfrentadas e apresenta o responsável pela confecção do primeiro machado, o Kana Ibari, sendo que *kana* significa relâmpago em *hãtxa kuin* e seu arroto é o som do trovão. Nada mais próprio, já que se espera que o machado tenha os poderes dos raios de Kana. Yuxibu Kana é o temido relâmpago que envia seus raios sobre a terra. O Kana que matou e raptou a mãe grávida do menino que vai ser retirado da barriga de sua mãe por *Xaka* (caranguejo) que tem o poder de trocar de pele. A criança salva e criada por *Xaka* vai ser o responsável pela geração de uma nova humanidade. De acordo com Lagrou e MacCallum todas as atividades produtivas dos homens e das mulheres apresentam algum contato com o mundo dos *yuxin* e *yuxibu*. Considero que também todos os seus instrumentos e materiais, narrados nas histórias tradicionais e letras das rezas. Assim o menino criado por Xaka (o caranguejo) vai subir aos céus pela linha que a mãe tecia, lá chegando faz a linha de pesca com o cabelo da mãe e o anzol de bambu (*paka*) misturando à caiçuma que sua mãe havia preparado, de acordo com uma das versões. Ao beber a caiçuma, Kana se engasga e morre. E assim o menino vence o Kana com seu anzol e resgata sua mãe.

A principal atividade desenvolvida pelos homens era a caça e os meninos começam seu aprendizado desde cedo através das brincadeiras, a observação dos adultos e seus irmãos mais velhos. Ancestralmente a caça, a pesca, a derrubada da mata e o combate eram realizados somente com as armas e instrumentos tradicionais como o arco (*kanu*), a flecha (*pia*), a lança (*haxin, bashin*), a borduna (*binu*) feitos de pupunha (*bani*), o terçado, a faca de pupunha ou

[317] Concepção do projeto: Isaka e Tadeu Mateus Huni Kuin, Caroline Canguçu. Projeto *Txirin - O batismo do gavião* (festa e filme, 2015). Edital Prêmio Pontos de Culturas Indígenas do Ministério da Cultura, julho de 2015. Ponto de Cultura Beya Xinã Bena da Aldeia São Joaquim Centro de Memória do Jordão. Direção, tradução e montagem: Isaka Mateus Huni Kuin e Caroline Canguçu, pajé Pedro Salomão Huni Kuin. Imagens: Josias Maná Huni Kuin, Gustavo Shane Mateus Huni Kuin, Ayani Mateus Huni Kuin e Raquel Junqueira.

bambu e o machado de pedra (*yami*). Mas o arco e a flecha eram os equipamentos mais utilizados na caça. Kensinger (1995)[318] narra que encontrou os *Huni Kuin* que visitou no Curanja em 1955 usando basicamente o arco e flecha nas suas caçadas, apesar ter observado um rifle calibre 44, mas o proprietário possuía pouca munição. Quando retornou em 1963 a espingarda tinha sido incorporada as atividades de caça, mas o arco e flecha ainda eram usados para caçar pequenos animais, principalmente porque a munição das espingardas ainda era escassa e cara. Cita o uso de espingardas calibre 16. Em foto de 1924, nas proximidades de Revisão no rio Jordão é observado um homem *Huni Kuin* portanto uma espingarda, reconhecido por Rita Huni Kuin como seu ancestral Chico Curumim. Seu nome é dado à Aldeia Xico Curumim do Jordão. Aldeia que tem como representante o neto de Chico Curumim, o professor Ibã Sales e fazem parte muitos de seus descendentes do grupo Kayatibu e Mahku. Chico Curumim é ancestral também de inúmeros *Huni Kuin* do município do Jordão de outras aldeias. A caça cotidiana é segundo Kensinger (1995 p.12) uma atividade solitária, caso que se reverte no encontro com rebanhos de animais como a queixada, quando os outros homens são avisados através de assovios para se unir à caçada. Nas caças para rituais ou em caso de escassez de alimento, grupos de homens também se unem e saem juntos para caçar. Em minha estada no Jordão observei um homem *Huni Kuin* saindo com sua espingarda para caça durante todas as madrugadas que estive lá, mas não observei para no uso diário o arco e flecha. Segundo Kensinger (1995) a espingarda, "por seu maior poder de matar", impactou a relação dos *Huni Kuin* com o meio ao seu entorno e na relação com os hábitos de caça. Segundo informações recentes de Clemilda Pãteani, do município do Jordão, o arco e flecha ainda é utilizado por algumas pessoas para pesca nos igarapés, quando vão fazer tocaia, para caçar animais e também ritualisticamente nos preparativos durante o *katxanawa*.

[318] Kensinger, 1995, capítulo2da p. 11 à p.17 e o capitulo 3 da p.31 à p. 40 apresenta uma explanação detalhada da caçada e seus sentidos.

Figura 160



Fonte: Foto da autora. Rabineau, 1975, p. 221.
Nota: Cacique Tuin da Aldeia Tamandaré do rio Muru, com o arco atual, veste *sãputari* com *kene* da jiboia, pulseiras de miçanga e de linha. Foto Teresa Devulsky, 2022. Ao centro arco (*kanu*) de 1,70 m e flechas (*pia*) de 1,50 m usados para caça. À direita arco cerimonial com altura por volta de 1.70 m. rodeado de lanças decoradas com fios de algodão preto, vermelho e branco. Peças coletadas por Kenneth Kensinger.

Apesar de já estar estabelecido o uso da espingarda, alguns colaboradores revelaram que ainda hoje meninos desenvolvem o conhecimento do uso do arco (*kanu*) e flecha (*pia*) quando lhes são dados pequenos arcos flechas para brincarem. O que pude observar é que desde muito novos os meninos têm acesso a alguns instrumentos para defesa e caça. Se antigamente brincavam com os arcos e flechas atualmente manuseiam e aprendem a lidar com os facões e terçados que lhes vão ser úteis no caminhar na mata. Mudam-se as ferramentas, mas aprendizagem para se tornar um bom caçador e saber se defender na floresta começa desde cedo. Além das brincadeiras com arco e flecha, as crianças brincavam de construir tapiri, fazer balanços de cipó. As meninas faziam comidas em pequenas panelas de barro e possuíam uma boneca feita de pedaços robustos e cilíndricos de madeira desenhados com a figura humana ou somente com *kene*. Havia ainda bonecas de barro com as vestes características ao gênero feminino e masculino.

Figura 161



Fonte: Kensinger, 1975, p. 81; Kensinger, 1975, p. 65.
Nota: Exemplares coletados por Kenneth Kensinger. À esquerda, imagens das bonecas de madeira. Casal de bonecas de cerâmica (*mai bake*), com colares e brincos. A boneca representando uma mulher está com saia e enfeite de nariz de semente.

Figura 162

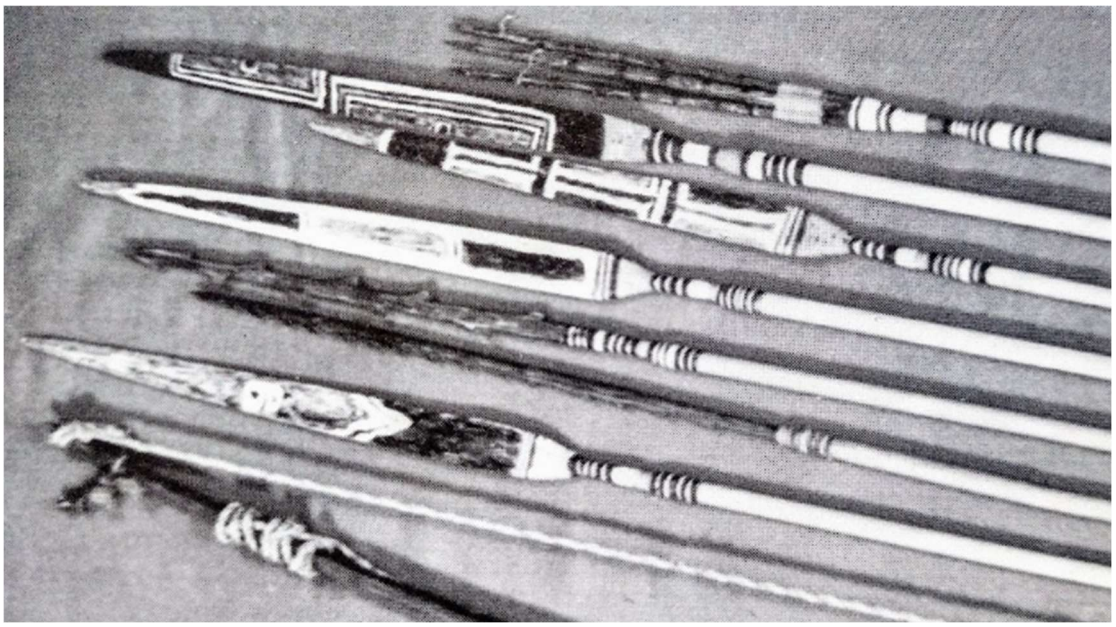


Fonte: Rabineau, 1975, p. 232-233.
Nota: Menina com boneca feita de toco roliço, neste caso sem desenhos e menino com arco e flecha próprio para seu tamanho e idade, trajando o cinto masculino (*chinaxeti, txinexeti*). Foto de Kenneth Kensinger, provavelmente 1956/1957, durante sua primeira estada entre os *Huni Kuin* do Alto Purus.

Kensinger (1995) observa que aos dois anos o menino recebia do pai um arco pequeno e flechas feitos da palmeira pupunha. O menino se iniciava na caça durante suas brincadeiras atirando em tocos, bananeiras, folhas, insetos, ou outras coisas que estão na aldeia e depois brinca de acertar outros pequenos animais como lagartos e sapos. Entre quatro e oito anos brincava de caça com outras crianças. A partir de oito anos ele já podia acompanhar o pai com um arco e fecha que não é mais de brinquedo. Aos dez anos, acompanhado do pai ou de outro adulto, aprende a identificar o rastro, o cheiro e o som dos animais. Aprende a reconhecer os

fenômenos naturais e sobrenaturais que podem ameaçar o caçador. Entre os nove e doze anos, após sua iniciação no ritual de *nixpupima*, um menino já podia ir à caça sozinho ou com seu irmão ou primos mais velhos. Aos treze já constrói o seu tapiri para caçar dentro e perto da aldeia. Primeiro aprende a caçar pequenos animais e com o tempo e a experiência vai se aventurando em caças maiores. Aos quinze já caçava como qualquer adulto. A caçada do primeiro animal de grande porte como a anta, a queixada e o veado era um momento importante na vida do jovem e festejada. Durante essa comemoração era generosamente salpicado o sangue em seu corpo, depois desse feito, passa a ser considerado um caçador de verdade. Aos vinte anos o jovem atinge seu auge como caçador. Em todas essas etapas os sucessos são elogiados e os fracassos ignorados, como também observei no aprendizado das crianças e jovens homens e mulheres em várias tarefas. Kensinger relata que em 1966 duas crianças de oito anos já possuíam e sabiam atirar de espingarda.

Figura 163



Fonte: Rabineau, 1975, p. 221.
Nota: Pontas das flechas pintadas nas cores preto, vermelho e marrom. Detalhe da foto de exemplares coletados por Kenneth Kensinger.

A confecção dos arcos e flechas (*pia*) é uma atribuição masculina assim como a pintura dos grafismos nas flechas que podiam ter desenhos da cobra (*dunu*). Lagrou (2007, p.211) cita alguns exemplos: *dunu kate* (costas da cobra ou jiboia), *dunu kene* (desenho de cobra), *dunu nuta* (peito de cobra) e *dunu mapu* (miolo de cobra*), kamux kate* (costas da surucucu) e *tutum sanka* (desenho da cobra surucucu). Atualmente não tive a oportunidade de observar esses arcos e flechas desenhados. Kensinger (1995) comenta que as pinturas dos grafismos nas flechas eram realizadas por homens, mas acrescenta que, caso não soubessem fazer os desenhos, podiam

solicitar a uma mulher conhecedora dos *kene*. Estes desenhos de *kene* não eram exatamente como os desenhos da pintura corporal e das tecelagens, eram mais simples e acompanhavam a forma das flechas. De acordo com Txaná Ixã as flechas são feitas de "pupunha, cana braba, olho de cana braba." Clemilda Pãteani comenta que hoje ainda fazem os arcos de pupunha e as flechas de bambu, podendo também utilizar a pupunha. As flechas eram amoladas e reaproveitadas no descanso depois das atividades ou no mesmo local da caçada. Os arcos usados em rituais principalmente os rituais de fertilidade recebem decorações especiais. Na parte do arco feito de pupunha é decorado em fios pretos vermelhos e brancos e capim navalha como descreve Rabineau (1975). Até a cerimônia ele é resguardado, coberto com palha de milho, após o ritual será usado normalmente na caça. Quando a decoração se decompõe ela é retirada e feitas outras decorações.

Em Capistrano (2016, p.133), em sua publicação de 1914, os seus informantes relatam que a palmeira da pupunha é derrubada para fazer o arco (*kanu*), as flechas (*pia*) e a borduna (*binu*). Para fazer o arco de pupunha, o pedaço retirado do caule é esquentado para ser envergado na forma ao arco. Raspa o arco e depois coloca a corda. Referem-se ao uso da borduna nos combates, mas o arco e flecha refere à caça, apesar de ser conhecido o seu uso em ataques e da borduna na caça à queixada. Às flechas de pupunha incluem a pena de mutum no extremo final da flecha. Falam do bambu para confecção de facas, mas já ouvi também sobre facas feitas de pupunha.

Colaboradores do historiador Capistrano de Abreu (2016) relatam os preparativos para o ritual do *txidin* e as práticas de caça para esse ritual que eram também chamados de caçada de cabeças ou com a tradução literal cabeças feitas (*buska*[319] *waadan*). Essa prática de caça ritualística ainda é realizada nos rituais do *katxanawa* (mariri) onde as cabeças de animais de maior porte caçados não podem ser comidas por quem caçou, devem ser oferecidas a outro homem, principalmente aos seus cunhados que devem retribuir como foi descrito por coladores dessa pesquisa. Atualmente citaram que é comum oferecerem a cabeça de macaco no *katxanawa*. Eu estive durante um desses preparativos, no dia anterior ao *katxanawa* na Aldeia Altamira, quando os homens saíram para pescar e caçar para o mariri. Os colaboradores do historiador Capistrano contam que primeiro eram feitas muitas flechas do "tipo *kede* ou *bani* (pupunha), do tipo de *paka* (bambu, taboca) e do tipo *txada* (tridente)" Eles dizem que empenam as flechas de *banin* e *kede*, mas não empenam as flechas *txada* (tridente). Também eram confeccionados arcos novos para os rituais.

[319] Buska = cabeça

Kensinger (1995) em sua estada com os *Huni Kuin* na metade do século XX observou que os homens tinham vários arcos e um estoque de flechas. Como o apresentado por Capistrano, Kensinger também descreve que são usados três tipos de flechas acrescentando algumas informações: a pia *paka* (flecha de bambu) uma flecha longa com ponta de lança, para matar animais de grande porte. Tinha uma haste de madeira inserida na haste de *paka* (bambu) que era sempre franjada. A pia bani (flecha feita de pupunha) usada para caça de pássaros, de macacos e de peixes grandes. Descreve como tendo "uma ponta fina com cerca de trinta centímetros de comprimento, inseridas diretamente no eixo *bani*", penso que na haste feita de pupunha (*bani*) onde se encaixa a ponta da flecha. E a flecha *txada* (grafada como *chada)*, utilizada na pesca e na caça de pequenos animais encontrados no solo da floresta. Ela nunca apresenta penas segundo Kensinger e possui uma ponta em tridente. Informa que as flechas eram amoladas e reaproveitadas, inclusive no próprio local em que caçavam. Os rifles são mais eficazes, mas ao mesmo tempo a munição era cara, o seu brilho e barulho afugentava os animais o que gerou um desequilíbrio no ecossistema segundo Kensinger.

O arco assim como as flechas são tratados com reverência e existem vários protocolos dietas, medicinas, colírios e banhos ligados aos rituais de caça. Lagrou (1991) cita o sangue do animal de grande porte passado no arco após a caçada. Lagrou (2007) também apresenta outra informação ligada à caça e ao nascimento do filho do caçador.

> O cordão umbilical é posto para secar e depois enrolado ao arco do pai da criança para ter boa sorte na caça. A primeira caçada depois do nascimento da criança será, então, com o arco protegido pelo cordão umbilical seco, antes disso o pai não pode caçar (Lagrou, 2007, p. 307).

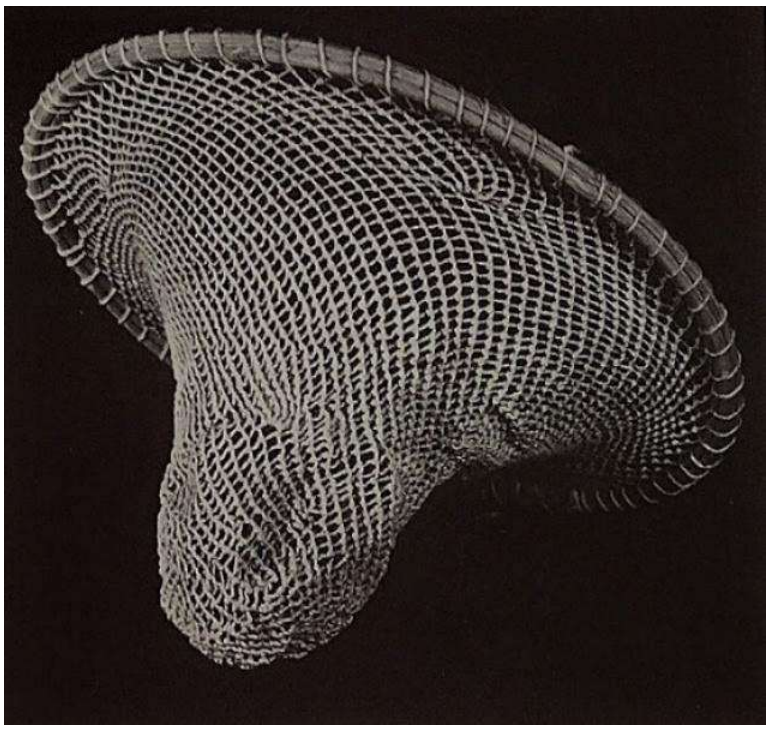
Outro instrumento de uso na caça, nas batalhas e nos rituais é a lança (*hashi, haxi*), confeccionada e portada ancestralmente apenas por homens. As lanças coletadas por Kenneth Kensinger e descritas por Phyllis Rabineau (1975)[320] têm entre 90,5 cm e 1,21 m, confeccionadas de bambu e palmeira, e podiam ter pontas lanceoladas ou farpadas. As lanças de palmeira (*bani hashi*) são esculpidas em um único pedaço de palmeira e tem a ponta farpada e as extremidades pintadas com uma mistura de urucum e cera de abelha, tomando uma cor escura. As lanças de bambu (*paka hashi/haxi*) possuíam uma ponta de bambu lanceolada ou farpada presa a uma haste de palmeira com as pontas pintadas com desenhos geométricos em urucum e cera de abelha. As hastes dos dois tipos de lança decoradas com capim navalha, cordões e penas de aves como: arara, peru selvagem e papagaio.

[320] Phyllis Rabineau, Catalogue of the Cashinahua Collection: Tools and Weapons, em The Cashinahua of Eastern Peru, Catálogo Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975, p.220.

A borduna (*binu*) são pesados porretes esculpidos em tronco de palmeira. A ponta da borduna era entalhada geralmente em forma de pá e sua ponta podia ser entalhada ou pontiaguda. Era pintado com padrões com urucum e cera de abelha, ficando mais escura a composição, tornando pouco perceptível os desenhos em urucum. Penso que o uso da cera de abelha está vinculado ao interesse na conservação da peça. O cabo podia ser também entalhado e envolvido com barbante de algodão nativo ou em fios de capim navalha com padrões decorativos listrados. O *binu* era usado na caça, principalmente da queixada, nos combates e exibido nas cerimônias.

Na pesca além das flechas com ponta em tridente (*pia txada*) especiais para atividade, usavam os facões, terçados, anzóis, a lança, a rede para pegar peixe, chamados de *hisi* (puçá). Os anzóis eram feitos de bambu ou osso e era muito utilizado o tingui na pesca por homens e mulheres. Atualmente usam anzóis de metal, arpões, puçá e rede de arrastão, mas ainda pescam constantemente com o tingui.

Figura 164



Fonte: Rabineau, 1975, p. 219.
Nota: Puçá, em *hãtxa kuin hisin*. Peça da coleção coletada por Kensinger e analisada por Rabineau. A rede para pegar peixe é feita em fios de algodão fixados em um círculo de cipó. A confecção é de atribuição masculina, mas as mulheres também usam na pesca. Tem entre trinta e setenta centímetros de diâmetro, podendo variar a profundidade.

Kensinger (1995)[321] relata vários tipos de pesca conforme as técnicas e os instrumentos utilizados. A pesca com tingui e a pesca com *puikama* podem envolver todos os membros da comunidade e normalmente são realizadas nos períodos dos rios vazantes. O tingui e timbó é usada para atordoar o peixe, que assim podem ser atingidos com facões, porrete e pegos com a mão ou puçás. O tingui não contamina a carne do peixe nem atinge os humanos e seu efeito é passageiro. Existe a pesca com *sika*, letal para os peixes, onde são usadas raízes, um outro tipo de veneno adequado para lagos, usados pelos homens que mergulham nas águas para pegar peixes, tartarugas e jacarés mortos. Provavelmente mergulhavam usando facões e lanças. Assim na pesca eram usados o veneno, os arpões, os anzóis, as flechas, lança, as facas e os terçados

Figura 165



Fonte: Detalhe foto H. Schultz, 1951. Camargo, Eliane; Villar, Diego; 2013. Foto da autora, 2022.
Nota: Homens pescando com tingui e terçados. Mulheres, crianças e homens da Aldeia Terra Viva pescando com tingui e terçado no rio Tarauacá.

Kensinger (1995, p. 25-26) cita a pesca *baka xeamakin*, feita com um grande anzol esculpido na união da ulna com o rádio de um tatu. Usavam como isca um pequeno peixe e como linha uma corda feita de casca de árvore, provavelmente do fio de envira. Esse tipo de anzol e linha aguentavam peixes de cinco a quinze quilos. Além do anzol usavam outras ferramentas como: *baka hashiwen chachikin* com a tradução pesca com lança com facada ou pesca com lança ou arpão; *baka betantiwen betankin*, uma pesca realizada com um dispositivo que possui vários ganchos preso em uma corda. O *haxi* (*hashi*) antes do contato com os *nawa*, segundo Kensinger era uma lança farpada de oitenta a cento e vinte centímetros feito de palmeira, no período que esteve com os *Huni Kuin* era somente de uso cerimonial, sendo que o *haxi* usado à época consistia em uma ponta, tipo arpão de metal farpado. A pesca ainda podia

[321] Kensinger (1995) capítulo 2, p. 22-28, apresenta uma seção sobre a pesca entre os *Huni Kuin*.

ser feita com uso das mãos e facão quando pequenos bagres são retirados de buracos às margens do rio e esse método chamado *baka achitkin*. Existiam pescas que eram consideradas caças por serem os peixes de grande porte baleados ou flechados, segundo Kensinger. Essas pescas eram feitas em partes mais profundas do rio ou em lagos. Era um tipo de pesca praticada pelos homens, pois o lago era considerado lugar perigoso, morada de monstros e animais perigosos como a sucuri, o jacaré, as moreias e as arraias.

A agricultura é ainda uma atividade importante e ocupa uma parte do tempo dedicado pelos homens às atividades de subsistência. Atualmente se observa representantes *Huni Kuin* retornarem de suas de suas viagens para estarem presentes nas aldeias em épocas de que são propícias à preparação da terra para o plantio geralmente durante o verão amazônico. Grande parte da base de subsistência na alimentação *Huni Kuin* vem das hortas e do cultivo da mandioca, batata doce, milho, banana, mamão, pimenta, amendoim e vários tipos de tubérculos. Eles trabalham a terra, plantam e cuidam da limpeza do plantio; e cultivam jardins de ervas e plantas medicinais e depois suas mulheres ficam responsáveis pela horta até o próximo plantio. E para isso vão precisar do terçado, do machado, da pá e facas que originalmente eram feitos de pupunha, bambu e os machados de pedra e com contato com o exterior passaram usar as ferramentas de metal. São essas ferramentas de metal, compradas em lojas especializadas, que são usadas pelos *Huni Kuin* atualmente.

Kensinger (1995, p.19) descreve um ritual que observou durante a queimada da área seca para preparar a terra para o plantio que ocorre durante o verão amazônico nos meses de agosto e setembro. Os homens pintam seu rosto com pasta de urucum e saem da aldeia com tições de fogo. No terreno desmatado fazem tochas com folhas secas e talos de palmeira e queimam os arbustos secos. As mulheres da família os seguem formando uma fila cantando para os espíritos para fazerem o fogo queimar bem e propiciar uma boa colheita para a aldeia. Após resfriar a terra ocorre o plantio que é uma atribuição masculina, mas que pode ser ajudado por suas mulheres. Para cavar os buracos na terra para o plantio usam uma vara de escavação feita de palmeira, onde as mulheres plantam o algodão, que é uma atribuição feminina além do cuidado com a horta.[322]

[322] Uma descrição detalhada do plantio das várias espécies , tipos de jardins, época apropriada está em Kensinger, 1995, capítulo 2, p.17 a 22.

Figura 166



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Parã, esposa do Cacique Txaná Ixã, apresentando a buzina feminina para convocar as mulheres. Feita de bambu com um orifício para soprar e abertura em uma das extremidades do bambu.

Figura 167



Fonte: Foto da autora, 2022.
Nota: Yaix hina (buzina de rabo de tatu). Este exemplar é confeccionado com rabo de tatu e tubo de pvc. Originalmente era feita com rabo de tatu e o tubo de sopro, com bambu ou osso.

Além das armas e os instrumentos para agricultura e pesca existem os instrumentos sonoros que podem servir para comunicação na aldeia e na mata. Para convocar os homens tem a corneta de rabo de tatu (*yaix hina*) e as mulheres possuem um tipo de instrumento de sopro feito de bambu para convocar as mulheres. Esse instrumento só deve ser tocado quando necessário, assim me contou Parã da Aldeia Ni Yuxibu, para que tenha credibilidade. Ao mostrar o instrumento ela sopra bem baixinho e disse que não poderia fazer de novo porque "as mulheres pensariam que estavam sendo chamadas e de uma próxima vez poderiam não dar importância". Este instrumento de sopro é utilizado para convocar as mulheres para as refeições, reuniões ou outras atividades cotidianas ou por motivo de algum incidente. Assim acontece com a corneta de rabo de tatu confeccionada e tocada por homens, feita de uma haste bambu ou osso terminado pelo rabo de tatu. Essas trombetas de tatu ainda são muito usadas e há relatos que o tubo era decorado, com fios de algodão coloridos em preto, branco e vermelho, capim navalha, tiras de couro de macaco, dentes de queixada, casco de veado, pinturas em

urucum. A corneta de rabo de tatu podia também ser revestida com cera de abelha, onde eram coladas pequenas plumas de pássaro na casca de tatu. Atualmente na confecção das hastes são por vezes utilizados tubos industrializados de pvc ou metal.

Figura 168



Fonte: Fotos da autora, 2022. Rabineau, 1975, p. 160.
Nota: Maracás confeccionados por José Romão em sua casa-ateliê no município de Jordão. Exemplar coletado por Kensinger: flauta com oito cilindros de bambu com diâmetro e tamanhos ligeiramente diferentes, decorada com fios de algodão vermelho branco e preto e de altura por volta de 13,5 cm e 11,8 cm de largura.

Tradicionalmente também usam o maracá em festividades. Atualmente incluíram os o violão e outros instrumentos de corda, percussão, diversos tipos de tambores, flauta e inclusive a sanfona, que segundo Manoel Vandique Dua Buse foram introduzidos inicialmente pelos seringueiros que vieram do norte e nordeste. Segundo alguns colaboradores, tradicionalmente, durante todo o ritual de *nixi pae* os *rezos* eram realizados só na voz sem a inclusão de instrumentos. Durante o *nixi pae* ainda se observam os rezos para chamar a força, os *huni meka* cantados na íntegra, só na voz e na língua *hãtxa kuin* pelo pajé ou condutores do ritual de acordo com a tradição ancestral. Porém, em muitos rituais, outros instrumentos são incorporados principalmente na parte final da cerimônia. Os instrumentos oriundos de outras culturas também são incluídos nas apresentações musicais, nas vivências nas aldeias que recebem não indígenas, e nos vídeos com jovens *Huni Kuin*. Manoel Vandique Dua Buse comenta que quando era jovem os rituais eram bem diferentes e o silêncio era muito importante para receber os ensinamentos. O pajé tocava uma flauta para chamar os espíritos e depois os cantos eram entoados apenas pela voz de quem estava cantando e não eram usados nenhum outro instrumento.

Rabineau (1975) descreve quatro tipos flauta (*tepedewe*), usadas, segundo o pesquisador, como entretenimento entre jovens e adultos enquanto descansavam em suas redes:

Flauta com vários tubos com tamanhos e diâmetro ligeiramente diferentes e unidos longitudinalmente por lasca de madeira untada com cera de abelha e decorada com fios de capim navalha e algodão coloridos em padrões de listras e por vezes tocada por meninas em meio de risadas e brincadeiras. Comenta que é produzida uma gama de tons limitada e a classifica como um apito polifônico ou flauta de pã. Flauta de 50 a 70 cm de comprimento de único tubo de bambu com um dos lados fechados pelo nó do bambu e um retângulo cortado longitudinalmente perto do nó do bambu, dois furos perto desse corte quadrangular e tocada na horizontal, penso que se assemelha com o instrumento de sopro apresentado por Parã; Flauta de um único tubo de bambu sem orifícios para os dedos com uma das extremidades semi seladas com um pequeno orifício e outra aberta, sendo produzido um único tom; Flauta mais complexa feita de um único tubo de bambu ou osso de perna de macaco ou de harpia com uma extremidade cortada chanfrada, selada com cera de abelha deixando uma pequena abertura no ponto mais longo do tubo cilíndrico para ser soprada e a extremidade oposta totalmente aberta. Possui quatro furos quadrados perto da extremidade aberta e outro mais perto da extremidade chanfrada e tocada como uma flauta doce. As duas últimas descrições de flauta se assemelham com a flauta apresentada por Tuim da Aldeia Tamandaré. Rabineau descreve ainda um apito para chamar macaco feito de osso de arara curvo perfurado em cinco pontos. Sopra-se forte para produzir o som de assobio. Cita ainda um tambor confeccionado de tronco oco tocado com um malho de madeira entalhada.

Figura 169



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Cacique Tuin, da Aldeia Tamandaré do rio Murú perto de Tarauacá, apresentando as suas flautas. A primeira da esquerda sem orifícios para a colocação dos dedos. A flauta nas fotos ao central e à direita com orifícios para colocação dos dedos. Penso que o local da perfuração dos orifícios difere um pouco da descrita por Rabineau, neste caso.

O professor aposentado Anastácio Maia Kaxinawa Bane da Aldeia Belo Monte e Lagrou (1991) incluem entre os instrumentos tradicionais *Huni Kuin* a *pia diwe* (arco musical), *tepe*

dewe (flauta de taboca) *pudinti* (buzina ou trombeta feito de cerâmica), *pudiati* (buzina ou trombeta), *yaix hina* (buzina ou trombeta de rabo de tatu). O Sr. Anastácio comenta que sua esposa Lourdes Durico Kaxinawa ainda confecciona o instrumento de cerâmica em forma de uma pequena moringa, que tem por volta de quinze centímetros de altura, com uma abertura no gargalo para o sopro e um buraco no bojo. Este instrumento confeccionado por mulheres, usado por homens e mulheres para chamar alguém que está a alguma distância da casa, na horta ou jardim, podia ser usado em cerimônia ou segundo Rabineau simplesmente "porque a pessoa se sente exuberante". Eles produzem um som potente feito uma trombeta. O arco de boca Anastácio Huni Kuin descreve como um instrumento que tem por volta de quinze centímetros em forma de arco feito de pupunha com a corda em fibra vegetal que é tocado com uma fina vareta. Lagrou (1991), ao mencionar o caminho dos Inka percorrido pelos mortos de acordo com a cosmogonia *Huni Kuin*, inclui o tambor e a flauta ao descrever as veste e instrumentos que o Inka celeste usava ao receber o yuxin do morto. Instrumentos também usados por outras culturas amazônicas e andinas.

> O *Inká* vem para levar o *yuxin* do morto. *Inká havendua* (o Inca é uma beleza) tem um chapéu de penas azuis e um *cushma* (roupa) todo *keneya* (com desenho). O *Inká* vem com música; vem tocando uma flauta grande (*tepedewe*), tambor (*acu*) e *yaix hina* (buzina de rabo de tatu) (Lagrou, 1991, p. 123).

Figura 170



Fonte: Fotos da autora, 2011.
Nota: Txana Ixã em Evento Cúpula dos Povos no Aterro do Flamengo. Está carregando o tipe em cordão no pescoço, na mão *yaix hina* (trombeta de tatu).

Figura 171



Fonte: Fotos da autora.
Nota: *Tepi* de Txaná Ixã e recipiente para guardar rapé de bambu (2011). Ao centro um alto aplicador de rapé chamado *kuripe*. A direita dois *tepi* ornados em uma estética contemporânea em modelagens de beija-flor e jiboia e decorações em miçanga com *kene*, 2025. Cada vez mais os *Huni Kuin* estão trabalhando na decoração e composição de suas vestes, acessórios e instrumentos.

Entre os instrumentos de cunho ritualístico e cotidiano encontram-se os usados para soprar a medicina do rapé, chamados *tepi* e *kuripe*. O *tepi* é para aplicação entre duas pessoas e o kuripe é um auto aplicador. O rapé *Huni Kuin* que conheço é feito da cinza de determinadas árvores misturadas ao tabaco. Sendo que o tabaco é nativo das Américas, plantado nas aldeias e considerado uma medicina por diversos povos indígenas. Tanto o rapé quanto o sopro são medicinais e o poder de cura depende tanto do rapé quanto do tipo de sopro que são conhecidos dos especialistas *Huni Kuin* dessa medicina. O sopro é uma forma de medicina muito tradicional dos povos amazônicos, e usados amplamente em diversos processos de cura material e espiritual pelos pajés. Os aplicadores podem ser confeccionados de taboca, de ossos de alguns animais que são também medicina porque a potência dos animais e vegetais, sua agência, seu *xinã* estão ali presentes, tendo em conta que todos os seres possuem uma parte visível e outra invisível. Xinã pode ter como tradução pensamento, sendo que o sentido de pensamento é amplo e pode envolver cultura, emoções, intenções, agências. Haibara (2016, p.51) traz a seguinte interpretação: “O material que é feito o *tepi* ou *kuripe* também influencia no efeito que o sopro gera na pessoa o que recebeu, uma vez que a partir daqueles ossos o *xinã* dos animais também se conecta ao *xinã* daqueles que sopram e recebem rapé”.

Figura 172



Fonte: Foto da autora, 2006.
Nota: José Sales Bane aplicando com *tepi* a medicina do rapé em seu irmão Fabiano Txaná Bane.

Tradicionalmente preparavam um tipo de cola feito de cera de abelha e cinza para colar o tepi, o kuripe, instrumentos, ferramentas, adereços, flechas e penas. A receita foi dada pelo colaborador Manoel Mateus Dua Buse ao ficar surpreso ao ver um *kuripe* de bambu colado com esse tipo de material de cera de abelha, raro atualmente. Este material é totalmente inofensivo ao organismo humano, diferente das colas industriais e resinas de epóxi que são mais comuns no momento. Manoel Mateus esclarece que é feito uma quantidade de resina que vai servir para colar vários objetos. Essa resina que fica rígida ao esfriar é amolecida ao esquentar no momento da execução da colagem.

> Falar dessa resina chamada *txaskã* (*tsaskã*), que a gente cola qualquer artesanato, como se fosse um durepoxi que é do homem branco. A gente compra o durepoxi, faz o desenho faz o *tepi*[323] e cola as coisas. Esse aqui, é nativo. É do povo *Huni Kuin*, não é nada de trabalho de indústria. Esse aqui é natural. Esse aqui a gente prepara de cera de abelha, que dá mel, uruçu[324], de qualquer uruçu. Tem uma abelha que ela tem pouco mel, ela é bem valente, não sei como é que chama, mas pelo que esse povo *nawa* chama cú-de-vaca, e na nossa língua nós chamamos de *txasku (tsasku)*[325]. Ela tem uma cerazinha desse tamanho, é a casa dela, mora no oco do pau e tem a saída de mais ou menos quase um metro de cera. Aí, a gente pega essa cera, aí a gente prepara com folha de murmurú verde, toca fogo aí, tira a cinza dessa folha de murmurú que a gente

[323] *Tepi*: instrumento para soprar o rapé em outra pessoa.
[324] Uruçu: ou iruçu designação comum a diversas espécies maiores de abelhas da subfamília dos meliponídeos. (Wikipédia)
[325] *Tsasku* e *bui*: Abelhas cujo mel não é apreciado pelos Huni Kuin. *Tsasku*: abelhas preta e vermelha que fazem moradia no oco das árvores e no barro. *Bui*: abelha que dá cera dura e forte, mas não dá mel (Lima Kaxinawa ou Joaquim Maná, 2014, p. 56).

> queima, aí tempera justamente com a cera que eu tô dizendo que chama cú-de-vaca. Essa abelha, são abelhas bem pretas, bem pretinho ou vermelhinho, corre pega tudo no seu cabelo, se o cara não tirar, elas deixam o cara bem peladinho. Essas são igual a tesoura boa, corta cabelo. Ferra não, a maldade que ele faz é só cortar o cabelo do cara mermo. Aí, sim, ela corta o cabelo todinho. Se o cara não tirar ela a pulso dali e matar, o cara fica bem peladinho e não é só um não. Enfim, coloca essa cinza dentro mistura com essa cera, aí coloca num vaso e vai no fogo, sem água, só a cera mesmo e a cinza. Aí é como se derrete um negócio qualquer, quando se esquenta. Aí essa cera derrete, aí a gente mexe com um negócio, uma paleta tipo preparando mingau, misturando, preparando essa cinza com cera. E essa cera já vai desmanchando com o fogo, aí fica bem aguinha. Fica água assim, é que cera é enxuto. Aí desmancha, fica bem aguinha, bem molinha, aí mistura com a cinza, aí tira fora do fogo. Quando for esfriando, vai ficando papa até quando ela esfriar, vai ficando desse jeito aqui. Aí quando for fazer artesanato, esquenta no fogo, aí amolece, quando esfria, fica desse jeito aqui, duro. É nativo. Fica duro, duro, duro mesmo o cara pensa assim: ah, isso aqui não é cera! Mas é cera. Isso aqui é só você esquentar. Esquenta e ela derrete de novo, aí na hora que esquentar, você pega ela e pode colar algum negócio, e fica duro lá. Isso é para fazer *kuripe*[326], prá fazer flecha, prá amarrar a pena, prá fazer arte. O nome dessa cera aqui é *bui txaskã (tsaskã).* Abelha, é *txasku (tsasku).* Aí quando for fazer artesanato, esquenta no fogo, aí amolece, quando esfria, fica desse jeito aqui, duro (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 2023).

Kensinger, além dos cocares, tecelagens e adereços, coletou outros objetos do grupo das ferramentas, instrumentos e armas incluídos como objetos ritualísticos. São ferramentas e instrumentos usados nas realizações das cerimônias que possuem versões mais decoradas que as usadas no cotidiano, temos entre esses objetos os leques de fogo, conchas, bancos de iniciação, machados de pedra, facões de casca de palmeira, porretes e lanças. As lanças na década de 1950, no período da visita de Kensinger aos *Huni Kuin* já não eram usadas para as atividades cotidianas de caça e pesca, mas apenas com fins cerimoniais. E entre esses objetos está a máscara de cabaça chamada em *hãtxa kuin munti xetaya* (cabaça com dentes) usada nos rituais do *katxanawa*.

As máscaras são comuns a diversos povos amazônicos, mas na maioria das vezes são feitas de um tecido retirado da casca de árvores ou trançadas de palha. A máscara *Huni Kuin munti xetaya*, a máscara com dentes, é feita de uma cabaça grande, suficiente para cobrir o rosto, cortada ao meio verticalmente. Elas são usadas nas cerimônias de fertilidade e a pessoa que as usa passa ser o *yuxin* ali presente. Ao estar com a máscara ele vai se transformando em *yuxin*, se torna o *yuxin*. O *Huni Kuin* que está usando uma dessas máscaras desenvolve o movimento corporal desses seres.

Phyllis Rabineau (1975), ao comentar os objetos da coleção do Haffenreffer Museum of Anthropology, esclarece que essas máscaras podem ser de espíritos masculinos e femininos e são feitas das metades de uma única cabaça. Só os homens usam e fazem essas máscaras. Completa que podiam ser penduradas nas casas para assustar as crianças.

---

[326] *Kuripe*: instrumento auto aplicativo para soprar rapé.

Essas máscaras variam de aparência, mas basicamente possuem dois orifícios para os olhos, sobrancelhas, o nariz pintado, a boca com lábios e dentes, cabelos, bigode e barba de pelo de macaco, no caso da máscara de gênero masculino. Podem ser ornadas com pinturas faciais em *kene*. As narinas são por vezes ornadas com penas e na altura das orelhas com brincos de penas, sementes e dentes. Essa máscara é bem rara atualmente, mas ainda se encontra no Jordão o artista José Romão Tenê que ainda detém o conhecimento da confecção dessas máscaras e das performances de quem as usa. Na minha estada no Jordão, em 2022 tive a oportunidade de conhecer esse artista em sua casa-ateliê e encomendar uma *munti xetaya*. Ainda no Rio de Janeiro no mesmo ano, antes da viagem para o Acre, tomei conhecimento da existência desse artista através de sua filha Parã e esposa do cacique Txaná Ixã da aldeia Ni Yuxibu que colaboraram para essa tese.

José Romão Sales Tenê é um conhecido artista *Huni Kuin*, que como ele mesmo disse é visitado por pessoas que viajam ao Município de Jordão para ter contato com a cultura *Huni Kuin* ou por pessoas locais que o procuram por seu trabalho. Ele é dos poucos artistas *Huni Kuin* que ainda fazem essa máscara, cultura que está se perdendo entre os *Huni Kuin* dos municípios de Jordão e Tarauacá. Obtive junto ao artista José Romão uma máscara, encomendada por mim durante a minha estada no Jordão, máscara tradicional, confeccionada de coité, cuia de madeira, pintada com *kene*, a boca com dentes de casco de tatu e o próprio cabelo do artista para compor a barba, bigode e o cabelo da máscara, cabelo que tinha em casa guardado. O artista explicou que estava sem condições de usar o pelo de macaco preto peludo, segundo a forma tradicional, devido não ter no momento o pelo do animal e a dificuldade de encontrar certos animais para caça na região.

Romão Tenê, ao me entregar a máscara que tinha elaborado, colocou-a e fez alguns movimentos com bastante graça, gestos especiais e podemos dizer teatrais. Movimentos de braços e pernas angulosos foram demonstrados rapidamente, para esclarecer a performance. A encenação foi bem breve, mas dava para exemplificar os gestos do performer ao vestir a máscara. Explicou que aqueles gestos eram para confundir o observador, para que não fosse reconhecido durante o *katxanawa*. No *katxanawa* existe esta encenação na performance pertencente à festividade, onde os participantes se vestem de folhas, pintam o corpo usam as saias de franjas de envira, cocares de taboca e máscaras de folhas além das máscaras de cabaça, para não serem reconhecidos por seus cunhados e esposa. Ao usar essas máscaras não estão

fingindo ou representando os *yuxin*, eles consideram que estão ali como os próprios *yuxin*.[327] Abaixo a fala de Romão sobre a máscara *munti xutaya.*

> A máscara que nós tem que fazer é de cabaça que nós aqui planta, tem planta aqui. Tira a cabaça, faz medição para caber nossa cabeça e aí precisa de material de durepoxi, cola e cera de abelha e aquele cabelo que a gente pega, as vezes de macaco cabeludo pra gente fazer o cabelo, faz ficar mais bonito...Macaco preto ...A gente só usa assim mesmo, na festa do *katxanawa,* pra ficar fantasiado com máscara... Pelo pode cortar o couro e fazer bigode e barba...Pra cobrir o cabelo da pessoa põe o couro do macaco, com o cabelo do macaco. Atrás é couro dele, do macaco. Couro de macaco, esse cabeludo... A gente pode botar a máscara sobre a cara mesmo, e põe um elástico por cima e atrás. Para fazer o dente, a gente tira a casca do tatu, aquela da costela, isso aí que faz dente...Pode usar assim quem precisa, quem souber teatro, quem não souber isso, parado não consegue mesmo. Aí vai, usa daquela e faz como teatro, aí já mirando mesmo. Pode ser um teatro que fale do mito. (Testemunho verbal de Romão Tenê à autora, 2022)

Figura 173



Fonte: Foto da autora, 2022.
Nota: Máscara *munti xetaya* e o artista José Romão Tenê em seu ateliê na cidade de Jordão, Acre.

[327] Ver Maccalum, 2002, p.384. "Nesse caso, os yuxin são pessoas da aldeia vestindo roupas e máscaras rituais apropriadas, como acontece durante o damiain. Entretanto, não considera-se que eles representem esses entes: se diz que "são yuxin", não que "estão fingindo ser Yuxin". Artigo Incas e Nawas: Produção, transformação e transcendência na história Kaxinawá em Pacificando o Branco: cosmologias do contato no norte amazônico.

4 NO CAMINHAR DA JIBOIA OS RITUAIS E O TRAJE DA GENTE DE VERDADE: das malocas a xinã bena

4.1 Os rituais e a veste

> Você se transforma num encantado naquele momento, por isso você tá falando com os encantados. E é o momento de você fazer o teu rezo. Você pedir sua cura, você mesmo curar alguém pela aquela força. Você falando com essa força, você tá vendo, então você tem energia tudo (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 2023)

Os *Huni Kuin* praticavam diversos rituais: o *nixpupima*, o *nixipae*, o *katxanawa*, o *txidin*, a festa do fogo novo, festa da banana doce (*buna waa*) e festa do milho verde. Atualmente são mais observados os rituais de *nixipae* e o *kataxanawa*, apesar de ainda serem praticados o *nixpupima*, ritual de iniciação para meninos e meninas. No momento, eles estão em busca de resgatar o *txidin*, ritual que consideram "forte", mas muitos evitam comentar. Tradicionalmente, os rituais duravam dias, onde eram convidadas pessoas de várias comunidades e exigiam trabalho no preparo, coleta de vegetais, coleta de penas e caça de animais para alimentar os convidados durante a estada na aldeia. Esse é um dos motivos apresentados para que muitos rituais e festividades não mais sejam realizados ou para a redução da duração, devido a caça ter rareado e muitos produtos precisarem ser comprados, como é o caso da festa da banana doce, que deixou de ser realizada por necessitar de grande quantidade de banana para oferecer aos convidados, de acordo com o comentário de alguns colaboradores.

Vamos abordar aqui as vestes de três rituais, devido a particularidade das vestimentas, que fornecem informações singulares sobre comportamento, bem como por serem mais frequentes as apresentações, que possuem um caráter ancestral e são frutos de um esforço de revigoração e preservação do conhecimento, como é o caso do *txidin.*

4.1.1 O *katxanawa*

Figura 174



Fonte: Acervo de Jorge Domingo Sales Siã Kaxinawá.
Nota: *Katxanawa* no evento *Xinã Bena* organizado na Aldeia Lago Lindo na década de 2010, vivência com participação de *Huni Kuin*, outras etnias e não indígenas. Por baixo dos trajes de folhas verdes as pessoas vestem roupas industrializadas.

O *katxanawa* é um ritual de fertilidade, celebração e agradecimento à fartura. Tradicionalmente ligado ao plantio e a colheita, várias aldeias eram convidadas e o ritual durava dias, ou semanas. Atualmente, o *katxanawa* é realizado durante as vivências, para um público exterior, em comemorações para festejar e agradecer a construção de *kupixawa* e escolas, com duração mais curta. São geralmente referidos como um ritual de festa, por sua concepção mais alegre de confraternização, com muitos cantos, *pakarin*, danças, performances, comida farta com a participação de toda comunidade, homens e mulheres adultos e crianças. É um ritual de grande importância para os *Huni Kuin*, pois festeja a abundância da colheita, o sucesso no plantio e na caça e agradece aos vegetais, animais e encantados da floresta.

Toda essa festa proporciona alegria e divertimento para a comunidade. Existem muitos *pakarin* entoados durante o *katxanawa*, que tradicionalmente eram longos e podiam durar várias horas, dizem que podiam chegar a três horas, o que testava a resistência dos dançarinos. Os *rezos* entoados são referentes ao espírito das plantas e aos legumes do roçado. Revelam a

concepção cultural *Huni Kuin* na relação desses espíritos com as sementes, as grandes árvores, a caça, as aves da mata e os encantados.

Figura 175



Fonte: Kensinger, 1975, p. 83. Acervo de Jorge Domingo Sales Siã Kaxinawá.
Nota: Foto de Kensinger – *Katxanawa*, 1956. *Katxanawa* no Lago Lindo, década de 2010

> O *katxanawa* é uma festa tradicional do povo *Huni Kuin*, também conhecida como mariri. É uma dança que a gente faz, primeiro reúne toda a comunidade, as pessoas da aldeia, aí separa as mulheres e os homens. Às vezes vão os homens na mata se enfeitar para quando eles vierem dançando as mulheres não os reconhecerem, deixam as mulheres confusas. Às vezes são as mulheres que vão para a mata se enfeitarem de folha, de palha e tudo. Tem que ser um enfeite muito bem feito, para confundir seus maridos. Vem, faz aquela festa assim, dança ao redor dos alimentos. É uma festa que chama espírito dos legumes. Os legumes que falo são as comidas da aldeia. A base da comida da aldeia que são: a mandioca, a banana, o milho, o amendoim, o mamão. Todas essas plantações da aldeia, tem que trazer, colocar no meio do terreiro e pegar o paxubão, na nossa língua chama tau[328]. É uma madeira meio buchudinha, corta no meio, tira o restante do miolo e deixa oco. Em cima daquilo coloca outra madeira e coloca os legumes, a mandioca e todas as comidas faladas dentro. Aí começa a dançar, vem dançando. Se os homens que foram se enfeitarem ou as mulheres que saíram para se enfeitar, as suas esposas e seus maridos, vão lá, cada um se misturando, fica dançando, fazendo a roda, depois vem, fica ao redor desse alimento, chamando a força do espírito dos legumes para dar fartura na aldeia e todo mundo fica cantando. Cada um vai, quando forem dançando ficam dando chutada nesse tronco até quebrar. Não se come, que na nossa língua nós chamamos de *tausakê*. Quando termina de dançar, quando se espalha, cada um tem que levar aquilo que trouxe, cada um leva e vai plantar, porque os legumes já estão com aquela força espiritual e cada um vai plantar. A partir daquele momento a fartura vai começar a surgir. Então é uma festa. Antigamente, há muito tempo atrás, quando tinha essa festa, não era só uma aldeia, eram várias aldeias e faziam uma festa muito bonita que durava a noite toda, dois dias e até uma semana. Para isso você vai trazendo muitos convidados, vão vindo muitos parentes, você vai ter que ter muito alimento na aldeia para dar conta de alimentar as pessoas e seus convidados que vão chegar. Hoje em dia ainda acontece (Testemunho verbal de Rita Huni Kuin à autora, 2022).

[328] *Tau pustu*: a barriga oca da paxiúba, símbolo da fertilidade. Palmeira da paxiúba.

Figura 176



Fonte: Kensinger, 1995, p. 58.
Nota: Fotos de Kensinger sem datação, mas provavelmente de 1956. Apresenta mulheres vestindo as saias tradicionais de tecelagem, de uso cotidiano, dançando em torno do tronco da paxiúba antes do *katxanawa*.

Figura 177



Fonte: Foto de Francisco Bardales Kaxinawá, 2013.
Nota: Jovens dançando em torno do tronco da paxiúba durante o *katxanawa*. Com saias de franjas, uma versão do *txip*a do século XXI sobre roupas industriais.

As vestes para o *katxanawa*, ou mariri, são feitas de folhas verdes, que podem ser de jarina e bananeira, segundo comentário de Rita Huni Kuin, ou de outras palmeiras da floresta. As pessoas improvisam e criam suas vestes durante o ritual, quando se reúnem homens separados das mulheres e entram na mata para selecionar os materiais e confeccionar seus trajes de folhas, de modo que fiquem tão cobertos que não possam ser reconhecidos nem por seus maridos e esposas, o que proporciona inúmeras brincadeiras e performances. A própria elaboração do figurino, que exige rapidez na confecção e improviso, estimula a criatividade e a integração dos participantes. Os participantes se camuflam de tal forma que, estando na floresta, se misturam com ela e, ao terminarem a elaboração da veste, insurgem no terreiro como os *yuxin* da floresta. A interação dos participantes, durante a confecção da vestimenta e o prazer da criação das vestes, vai estimular durante os jogos cênicos realizados no terreiro. Toda a

preparação está envolvida no processo ritualístico da festa performance, da caça à colheita, dos preparativos para receber os convidados à confecção das roupas de floresta.

Figura 178



Fonte: Rabineau, 1975, p. 194-195.
Nota: Fotos do *katxanawa* de Kenneth Kensinger, provavelmente do final da década de 1950 (1956, 1957). *Huni Kuin* vestindo-se para os jogos performáticos do *katxanawa*.

As fotos de Kensinger, durante sua primeira estada entre os *Huni Kuin*, apresentam, na imagem à esquerda, as mulheres preparando as vestes de folhas sobre sua indumentária tradicional, que consiste na saia de tecelagem, envolvendo os quadris. À direita, uma reunião de homens adultos e crianças com o mesmo propósito. A mulher à esquerda da foto tem o peito nu e traja uma saia de tecelagem, usando brincos com longos fios de algodão, uma faixa atravessada e *mebi* (pulseiras). A jovem a seu lado, à direita da imagem, está muito mais coberta de folhas, vestindo uma saia franjada e longa, de fibra de envira, e, na cabeça, o *yuxin maiti* (cocar espiritual) com uma longa pluma caudal de arara, que emerge da veste de palha, que cobre totalmente seu rosto e cabeça. A ponta da pluma está decorada com uma pequena pluma, provavelmente colada com cera de abelha, que oferece um pequeno peso na ponta da pluma tornando-a mais flexível e ondulante nos movimentos.

Em uma impressão particular, parecem pequenas borboletas dançantes, na ponta das plumas. Rabineau, ao enunciar essa foto, lembra que durante a versão feminina dos ritos de fertilidade, pode-se inverter os papéis e as mulheres usarem certos ornamentos e toucados masculinos. Os Homens adultos e meninos, com o cocar de taboca, também se preparam para o mariri. Os jovens e meninos estão ainda com seus trajes ancestrais, mas é possível perceber dois adultos com calças compridas, enroladas na perna, revelando uma clara influência dos missionários, apesar do pouco tempo de contato com os *Huni Kuin*. O menino usa faixa clara, cruzada no tórax, e cinto masculino, *paka maiti* (cocar de taboca) preparando as vestes de folhas verdes para *katxanawa*.

A imagem a seguir retrata uma moça albina, considerada criança espiritual, vestida para o *katxanawa* na década de 1950. Traja saia de tecelagem, o tórax nu, todo corpo pintado em jenipapo em *kene*, pulseiras de algodão branco (*huxe ou mebi*) nos pulsos, longos brincos pingentes. Sobre essas vestes, o traje de folhas verdes tradicional do *katxanawa*.

Figura 179



Fonte: Kensinger, 1995, p. 57.
Nota: Foto sem data de Kenneth Kensinger, provavelmente durante a sua visita aos *Huni Kuin* em 1955/1957.

Ancestralmente, o traje característico do *katxanawa* era vestido sobre o corpo masculino, em grande parte despido, trajados apenas com o cinto masculino, pulseira, perneiras, cordões, brincos de penas ou de conchas. As mulheres usavam as vestes de folhas verdes sobre a saia ancestral de tecelagem, enrolada nos quadris, chegando abaixo do joelho; o tórax nu, brincos pendentes. que chegavam nos ombros, pulseiras de tecelagem e colares. Sobre a cabeça, além do disfarce de folhas, podiam usar o cocar de taboca (*yuxin maiti*) e o toucado espiritual, por vezes ornados com plumas caudais de arara decoradas com pequenas plumas, que provocavam um movimento ondulante nas plumas, unido ao movimento dos dançarinos. Os corpos e faces pintados de urucum e *kene* em jenipapo. Cobriam a cabeça, o rosto e o corpo de folhas para ficarem irreconhecíveis. Essa era a brincadeira. Atualmente, usam as folhas sobre as vestes industriais contemporâneas, normalmente com os braços e pernas descobertos. Podem usar as saias de franja de envira, ou algodão. O corpo ainda é pintado de urucum e jenipapo, com *kene*.

Figura 180



Fonte: Rabineau, 1975, p. 228.
Nota: Foto de Kensinger, provavelmente da segunda metade da década de 1950 (1956 ou 1957). Homens perto das panelas com mingau durante a fase matutina do ritual da fertilidade.

A foto que retrata os homens comendo o tradicional mingau de banana pela manhã, durante o *katxanawa*, apresenta um pouco o que estava acontecendo com o vestir nesse período. Homens têm o tórax nu, os cabelos curtos, pés descalços e o corpo pintado com *kene*, mas já vestem calças compridas ocidentais, enquanto a única mulher da cena está com seu traje ancestral: a saia de tear rodeando os quadris, o tórax nu e os seios descobertos. O menino é o único representante masculino que está com o corpo mais despido: usa o ancestral cinto masculino, faixas cruzadas no corpo e os cabelos rentes à cabeça, como os adultos, trajando-se como os homens adultos, antes do contato. Os homens adultos, apesar das calças compridas da época, vestem seus trajes tradicionais, como cocares de taboca comuns ao *katxanawa*, faixas de algodão, sementes ou miçangas cruzadas ou atravessadas sobre o peito, colares, pingentes de miçanga ou sementes na perfuração abaixo do lábio inferior (*keu*). Por cima dessas vestes, ainda vemos resquícios das folhas e palhas, característico do figurino do *katxanawa.* Não sabemos se estão vindo de uma dança pela manhã, ou se ainda vão participar da performance. Nessa imagem, o que fica aparente é a obrigação dos homens no uso de calças e uma certa aceitação das mulheres e crianças usarem sua veste ancestral, o que nos fornece alguma indicação da época da realização desse ritual.

O figurino de folhas verdes, as pinturas corporais e o cocar de taboca nas cabeças masculinas são indumentárias ancestrais do *katxanawa* e foram razoavelmente mantidas durante todo o século XX até este momento. A grande transformação ocorre por baixo dos trajes de folhas verdes do *katxanawa*. Esses figurinos de base são as vestes impostas por influências externas, em tecidos e modelagens industriais, que vão variar conforme as tendências de cada período, as características locais e da situação social dos usuários. Pode-se perceber, no entanto, que as vestes tradicionais ainda eram usadas até a primeira metade do século XX, por baixo dos trajes do *katxanawa*, situação que começa a mudar na segunda metade do século XX.

Figura 181



Fonte: Rabineau, 1975, p. 194.
Nota: *Huni Kuin* dançando com as saias de franja longas de envira chamadas *txipa*, figurino de folhas verdes tradicional do *katxanawa*. A assistência formada de indígenas está com vestes industrializadas. Foto Kenneth Kensinger.

A imagem realizada durante as danças do *katxanawa,* com os participantes personificando os espíritos da fertilidade, apresenta vestimentas de folhagens abundantes que camuflam os participantes quase totalmente, impossibilitando ver os seus corpos e faces. Podemos observar com esforço os *yuxin maiti*, que são os cocares de taboca tradicionais com penas caudais decoradas com delicadas plumas nas pontas. As pernas, tornozelos e pés descalços, o pouco que está visível do corpo, mostram as tornozeleiras (*huxe*) em linha de algodão. No entanto, a interferência dos missionários, que chegaram por volta de 1956, está evidenciada pelas roupas industrializadas, vestidas pelos indígenas que estão ao redor da apresentação central. As mulheres adultas e jovens usam vestidos, apesar dos pés descalços e faixas de algodão nos tornozelos e os homens de calça, blusão e cinto demonstram que esta foto, que está sem datação, foi capturada na década de 1960.

Todas as imagens sobre o *katxanawa,* no século XX, a que tive acesso são de Kenneth Kensinger durante sua estada com os *Huni Kuin* do Alto Purus e Curanja, a partir de sua chegada com uma comitiva de missionários, com intenção de catequese durante o ano de 1955, trazendo vestes e donativos, influenciando nos costumes *Huni Kuin* quanto ao vestir. Uma mudança drástica sob esse aspecto foi sentida a partir de 1956, nos hábitos das comunidades. Nas imagens analisadas, foi observado, durante os anos, um decréscimo do volume e cuidado no preparo das vestes com as folhas de palmeira. As imagens de crianças fotografadas por Kenneth Kensinger, em 1956, e as fotografadas em 1994 refletem bem essas transformações.

Figura 182



Fonte: Kensinger, 1995, p. 182, 65.
Nota: Crianças vestidas para *katxanawa* em 1956. Dançarinos na frente da antiga escola primária, a esquerda a nova escola primária em construção em 1994.

Na imagem, as crianças trajadas para o *katxanawa*, em 1956, usam por baixo das vestes de folhas os seus acessórios tradicionais: a menina de cabelos longos usa uma semente na perfuração abaixo do nariz, pulseira e faixa atravessada no peito e a criança, que está mais a frente, apesar de pouca idade, está com o cocar de taboca, faixas atravessadas no tórax, cinto, e faixas no pulso, abaixo do joelho e no tornozelo que podem ser confeccionadas de algodão ou miçanga branca. Esse cocar de taboca é considerado um cocar de brinquedo, usado por crianças pequenas. Só depois da iniciação no *nixpu pima* é que vão poder usar os cocares verdadeiros, com *kene* ou sem os grafismos. Na foto de Kensinger, de 1994, são retratados homens adultos e meninos dançando, vestidos com bermudas, camisetas e camisas, a maioria descalços, estando duas crianças com sapatos e meias. A mudança dos trajes é significativa, com a inclusão das vestes industrializadas nos trajes *Huni Kuin*, inclusive quando estão nas aldeias. As folhas usadas nas indumentárias do *katxanawa* já não são tão abundantes, talvez por serem crianças. Essa diminuição do uso de folhas na confecção do figurino também é observada entre os adultos, atualmente.

Alguns acessórios pertencentes à tradição *Huni Kuin*, que compõem as festividades do mariri, sofreram transformações devido ao acesso às linhas industriais e a expansão do uso da miçanga no século XXI. No entanto, eles procuram manter os sentidos ancestrais pertencentes às relações de uso dessas peças. Foram criadas diversas peças de indumentária, tendo como base a cultura ancestral, como saias em tecelagem com longas franjas, corpetes tecidos na técnica ancestral, com *kene*, que são usados pelas mulheres, e os coletes de tecelagem, tiaras, pulseiras e colares de miçangas em *kene* coloridos, usados por homens e mulheres, que incorporam uma exuberância de cores ao traje. Apesar dessas transformações nas vestes, as pessoas participantes do *katxanawa* ainda se apresentam como seres encantados, camuflados na mata e invadem a aldeia como os *yuxin* da floresta.

Ancestralmente, usavam com mais frequência a máscara *munti xetaya* (a máscara com dentes). Como foi descrito na seção anterior, ela era feita de cabaça e podia ser confeccionada nas duas metades da cabaça: uma com representação de uma figura masculina e na outra metade uma figura feminina. Eram confeccionadas por homens e só podiam ser usadas por homens. José Romão, mestre na confecção dessas máscaras e um dos poucos que mantêm essa tradição, comenta que para usar essa máscara a pessoa deve ter dom para desenvolver os movimentos e atuar com elas. Romão comenta que as máscaras pertencem às apresentações durante o *katxanawa*, mas alguns dos colaboradores dessa pesquisa não tinham visto essa máscara, apesar do *katxanawa* ainda ser realizado com frequência, sendo que atualmente, em menos dias, e aberto a pessoas não indígenas em festivais e vivências para um público externo. Cecília McCallum[329], em pesquisa de campo junto aos *Kaxinawá* do alto Purus, no final do século XX, comenta o uso dessas máscaras em um tipo de representação chamada *damiain*, de origem anterior à chegada dos cariú[330], onde são apresentados fatos vivenciados em tempos mais recentes, como por exemplo uma invasão de terra, uma relação comercial ou um evento ocorrido no tempo da seringa.

---

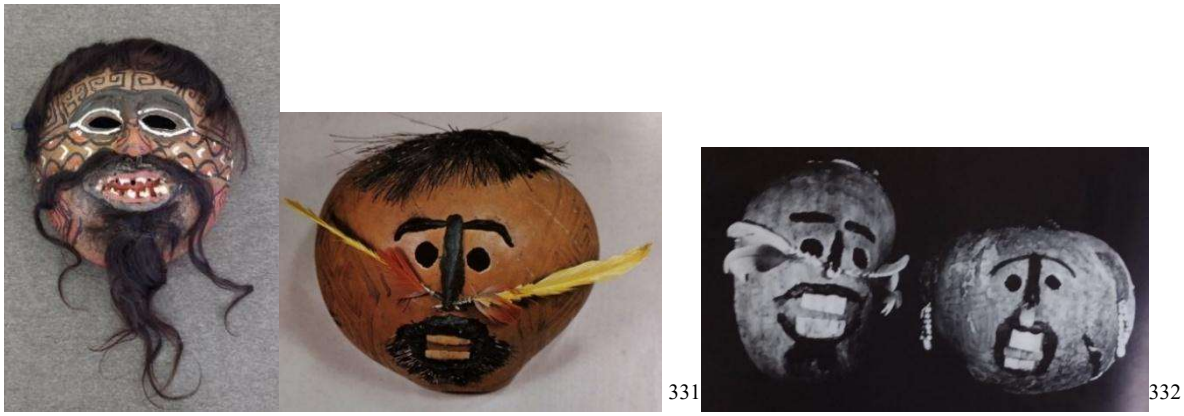
[329] "Duas figuras mascaradas chegaram e começaram a apresentação que não durou mais de quinze minutos. Longe de referir-se aos Incas mitológicos, encenavam a história da compra de Recreio e do cariú que o havia vendido a Pancho. Os participantes eram dois jovens cujas identidades os espectadores logo adivinharam. As duas figuras eram caricatas, mas o cariú era especialmente exagerado. Tinha sobrancelhas muito grossas, grandes orelhas, uma barba horrível e um cigarro pendurado no canto da boca. Sua voz era rouca e ridícula, sua postura curvada, e ele se balançava de um lado para o outro enquanto falava. A figura *Huni Kuin* era menos caricata. Os muitos gracejos, volteios e pantomimas arrancavam gargalhadas da plateia... De vez em quando, uma das figuras pulava na direção dos espectadores e os punha a correr. Toda a apresentação ocorreu dentro do círculo de assistentes, a não ser nesses momentos em que as figuras se lançavam no meio deles e criavam confusão. O diálogo entre o cariú e o *Huni Kuin* era rudimentar. Consistia numa negociação: quanto seria pago pela "colocação" de Recreio e pelas benfeitorias que continha" (McCallum, 2002, p.385-386).

[330] Cariú : nome dado aos nordestinos que chegaram para trabalhar com a borracha.

Para Lagrou (2007), *dami*, nas representações gráficas, são os desenhos mais realistas de pessoas, animais e, ainda, a própria fotografia ou reflexos, sendo que os desenhos geométricos são os *kene*. McCallum (2002, p. 384-385) cita o verbo *dami* e a relação com sentido de "transformar-se ou metamorfosear-se" e ressalta o significado profundo desses conceitos na ontologia e cosmologia *Huni Kuin*. A encenação apresentada foi a história da compra das terras de um cariú por um *Huni Kuin*. Ela descreve essa apresentação como um ritual pantomímico e os gestos dos participantes como engraçados e caricatos, usando máscaras, a do personagem *cariú* com "sobrancelhas grossas, grandes orelhas, uma barba horrível e um cigarro pendurado no canto da boca". Não cheguei observar ou ter conhecimento desse evento, ou tipo de apresentação, a não ser pelos gestos realizados rapidamente por José Romão ao colocar a máscara que confeccionou, e seus comentários, que aludem à máscara *munti xetaya* como participante dos *katxanawa* para "fazer teatro, e só deve usar quem sabe fazer teatro".

McCallum comenta que foi apresentado um "*yuxin miyui*" a histórias dos *yuxin*, sendo que os *yuxin* eram as pessoas da aldeia usando as máscaras *munti xetaya* (máscara com dentes) e ainda que eles não representavam ou fingiam, mas ao estarem com essas máscaras eles se tornam os próprios *yuxin* assim como os dançarinos do *katxanawa*. Lagrou (2007, p. 295) também comenta que viu uma dessas apresentações, em 1991, na festa de máscaras, denominadas Damian. Penso que essas apresentações sejam apropriadas às performances do *katxanawa,* no momento que os *yuxin* invadem a aldeia durante mariri, mas não tive oportunidade de vê-las ou ouvir relatos mais detalhados sobre elas, a não ser pela breve menção de José Romão, artista e autor de uma dessas máscaras.

Figura 183



Fonte: Foto da autora; Kensinger, 1975, p. 65; Rabineau, 1975, p. 152.
Nota: *Máscara munti xetaya*, à esquerda, confeccionada por José Romão Tenê em 2022 no Jordão, foto da autora. Ao centro, máscara *munti xetaya*. À direita, máscara *munti xetaya* representando uma figura masculina com penas

[331] The Cashinahua of Eastern Peru, Catálogo Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975, p. 65
[332] The Cashinahua of Eastern Peru, Catálogo Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975, p.152

no nariz à esquerda e figura feminina com brincos na orelha à direita. Exemplares coletados por Kenneth Kensinger na região do Purus e Curanja.

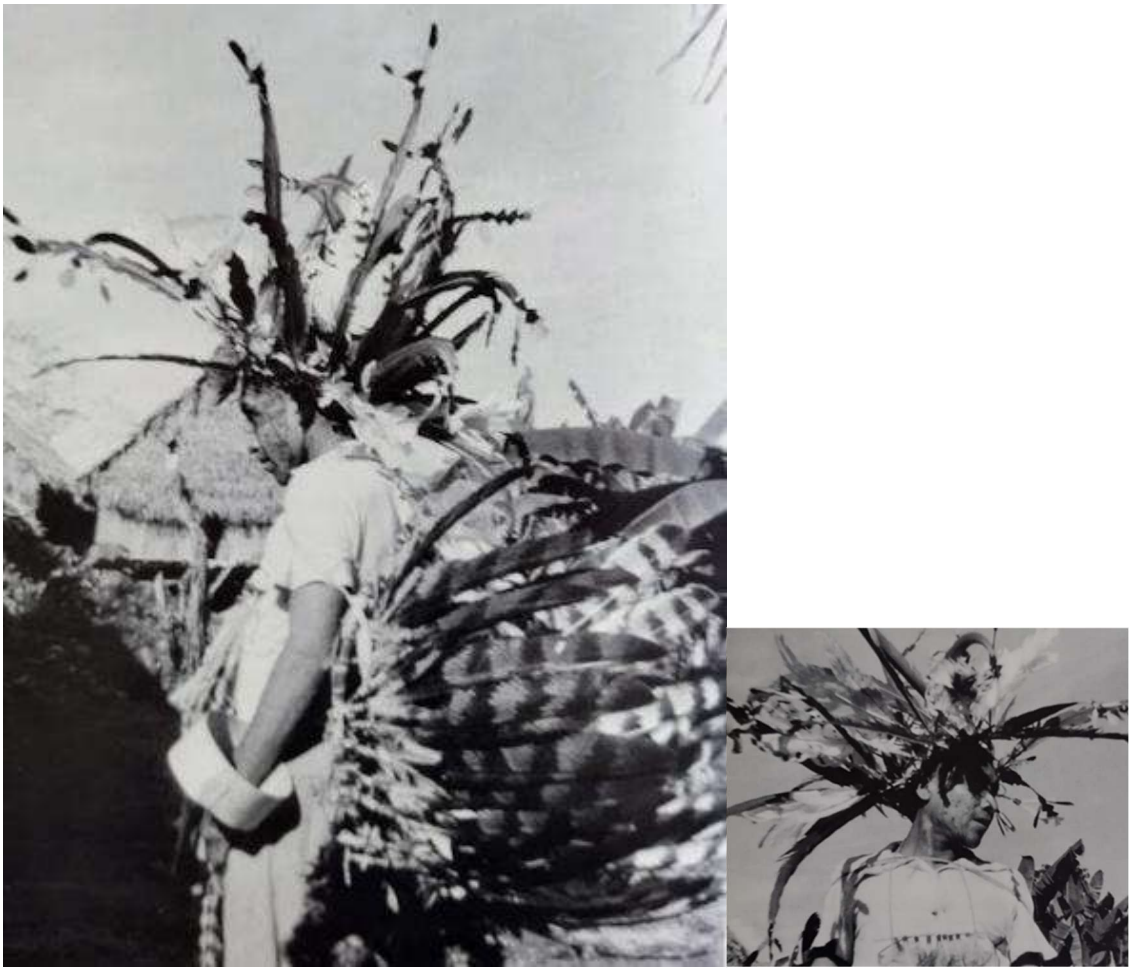
4.1.2 - Txidin - O batismo do gavião

Figura 184



Fonte: Foto H. Schultz, 1951, em Abreu, 2016, p. 214.
Nota: Cantor do txidin com as vestes características do ritual e o cocar de harpia.

Figura 185



Fonte: Kensinger, 1975, p. 80; 86.
Nota: Foto de 1965 de Kenneth M. Kensinger do mestre ou líder do canto e suas vestes. Foto de M . Kensinger, provavelmente a mesma pessoa da foto anterior vista de frente. Usa o cocar tradicional do ritual e pode-se perceber o acessório de plumas na frente do corpo, preso ao pescoço por uma faixa e ainda a faixa atravessando o tórax do fixando o acessório da veste da parte de trás do corpo.

O *txidin* é o batismo do gavião, um rito de iniciação que tem como função reavivar e reanimar a comunidade, quando os ânimos e as forças estão abalados por uma grande perda. O *txidin* é feito para trazer prosperidade e proteger os vivos. Existem, nos relatos para esta pesquisa, uma divergência de motivação para a realização deste ritual e são citados o desaparecimento de alguém importante da aldeia por morte, a necessidade de mudança de território ou ritual de iniciação de guerreiros e lideranças. No documentário *Txidin,* que procura desenvolver um processo de revitalização e preservação deste ritual, o professor e pajé Pedro Salomão Huni Kuin, da região do Purus é otimista e tranquilo com a prática desse ritual. Ele comenta que o *txidin* acontece "pela morte de alguma mulher sábia, conhecedora das medicinas, artesanatos e cantos ou quando morre algum homem que conhece os cantos, as histórias e as medicinas". Este ritual é realizado para trazer abundância e pelo poder dos cantos as caças vão reaparecer. Provavelmente devido a isso que esses rituais eram realizados durante a

transferência das aldeias para novas terras, em busca de melhor lugar para o plantio e caça, quando se esgotavam os recursos naturais, prática comum às sociedades amazônicas ou por questões sazonais, como no caso do período das cheias dos rios nas regiões amazônicas. No entanto, o *txidin* é um ritual pouco praticado atualmente.

A maior parte dos entrevistados nunca participou ou presenciou, como espectador, o ritual do *txidin,* na área do Jordão e do Tarauacá. Apenas os mais velhos tiveram a oportunidade de estar presente em poucos desses rituais O *txidin* é um "ritual muito forte e respeitado" e, como fala o pajé Manoel Vandique Dua Buse, "é só de *yuxin*" mesmo. Não se deve continuar a viver no lugar em que foi realizado o *txidin*. Observei, por parte dos colaboradores *Huni Kuin* do Jordão, um certo tabu e temor respeitoso sobre o *txidin*. O pajé Manoel Vandique Dua Buse, comenta que os *Huni Kuin* do Purus mantinham a tradição do *txidin*, mas que, no momento, não tem realizado esse ritual. Relata, em seu depoimento, que os pajés ancestrais aprenderam o *txidin* com os pássaros e os *yuxin* que vivem na samaúma e seus *rezos* eram para resgatar a alma (*yuxin*) do morto. Durante esses rituais, muitos homens eram iniciados e participavam do ritual, como preparação para se tornarem guerreiros e representantes da comunidade.

> Eu já vi umas três vezes, mas eu não aprendi porque o ritmo, as palavras são longe e respeitoso, é forte, por isso eu não aprendi. Eu aprendi de arara, de mariri, *nixi pae* também e os *pakadin* de batismo, *pakadin* de cura aprendi também, agora de *txidin* não... Eu já vi umas três vezes, mas eu não aprendi porque o ritmo, as palavras são longe e respeitoso, é forte, por isso eu não aprendi. Como eu já estava contando a história como o pajé ia fazer retornar o morto, lá encontrava o espiritual do parente morto, essa alma estava fazendo *txidin* com todos os pássaros, pássaros japins né? Eles são donos dos cantos dos pássaros. *Yuxin* pedia pra os pássaros cantar, eles fazer *txidin* pra não voltar mais aqui para Terra. O pajé chegava lá pedia para essa alma soltar logo alma do morto, para poder voltar para Terra pra poder criar os filhos, porque os parentes estão querendo que voltasse, assim: - ainda é forte, pode trabalhar pra sustentar família. O pajé pedia para os *yuxin* que lá estão fazendo já *txidin*, ele aprendia, índio era forte também, vivo. Ele aprendia esse *txidin* com essa pena de gavião real e o cocar de gavião real também. Era isso (Testemunho verbal de Manoel Vandique Dua Buse à autora, 25 set. 2022).

O *txirin* tem características particulares em seus cantos, que contam a criação do mundo nas vestes específicas desse ritual, e na dança do líder do canto, que transmite a memória oral, acompanhado de seu aprendiz, que também poderia usar as vestes durante o ritual. O líder do canto do batismo do gavião, o iniciado conhecedor dos *rezos*, cantos do *txidin* era também um *txana* e podia estar realizando a iniciação qualquer homem com qualidade de liderança. O líder se apresenta cantando e dançando de costas, junto com seu aprendiz, conduzindo os futuros iniciados, dançando e batendo os pés trajados com cipó, plumas de harpia, gavião, mutum e arara. Observei documentários que os iniciantes vestiam as vestes de penas de gavião e realizavam a dança característica, batendo os pés no chão. Nos tornozelos e abaixo do joelho,

traziam pulseiras de aruá, com o som de seu chacoalhar junto ao movimento dos pés, acompanhavam o *pakarin*.

Na preparação do ritual, caçavam, faziam a sopa com farinha e a caça do jacaré, macaco e tatu. Os participantes comiam e choravam. Todo o preparativo faz parte do ritual, da dieta à confecção das vestes. MacCallum (2002)[333] comenta que os "iniciandos" usavam as vestes do *txidin* junto ao mestre do canto e podiam recitar os *pakarin* do mito de criação por vários dias.

As vestes tradicionais consistiam no cocar, no acessório *tete pei* transportado nas costas, confeccionado de plumas de gavião, fixadas em uma estrutura em forma de um grande círculo de cipó sustentada por uma faixa atravessada a frente do tórax. Um adorno frontal, em forma de um longo peitoral, em camadas de plumas e as tornozeleiras e perneiras com pingentes de aruá. As plumas principais das vestes eram as de gavião e harpia, mas complementadas com as plumas de arara, mutum e por vezes outros pássaros. A confecção das vestes é realizada junto com as rezas. Segundo Lagrou (2007), qualquer pessoa que participa do ritual, como aprendiz, tem o direito de vestir o traje do *txidin*.

[333] *Txirin* é um ritual de "reanimação" da comunidade e também de iniciação à liderança masculina. O "iniciando" (qualquer homem adulto com qualidades de liderança) enverga as roupas rituais feitas de penas da águia harpia e dança, arrastando os pés, num vaivém ao longo da casa dos líderes da aldeia, guiado por um homem mestre dos cantos e seguido por uma mulher mestre dos cantos e outras mulheres. Ele e os demais "iniciandos" recitam os mitos de criação numa sequência que pode durar até onze dias (McCallum, 2002, p.390).

Figura 186

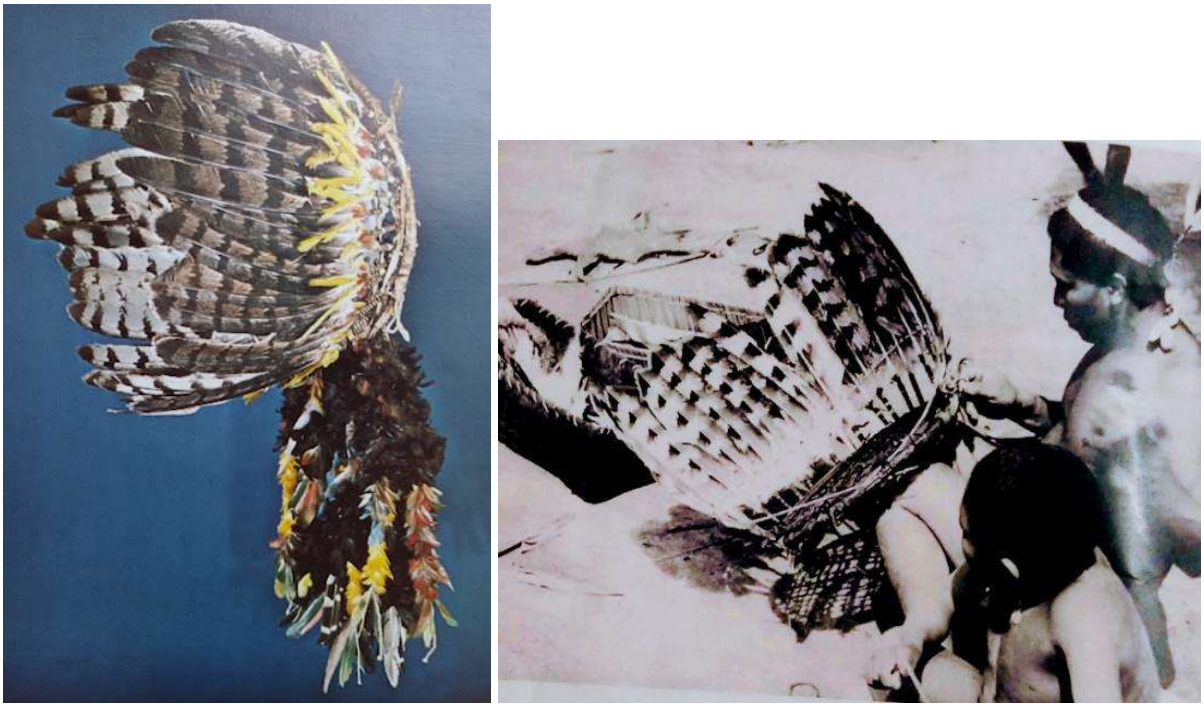


Fonte: Rabineau, 1975, p. 91.
Nota: Traje do líder do canto do ritual *Txidin*. Fotos de Kenneth M. Kensinger, provavelmente da década de 1960, quando Kensinger esteve com os *Kaxinawá* do Alto Purus e Curanja.

O *tete pei,* uma das partes do traje característico do *txidin,* é um cocar, que é carregado nas costas, pelo líder do canto, pelos iniciantes e sustentado no corpo por uma faixa atravessada horizontalmente no tórax. Consiste em uma armação circular, feita de aro do cipó (*kakantashu*), com um diâmetro por volta de cinquenta centímetros trançados com uma rede de fios de envira, chamado em *hãtxa kuin* de *hexi nixi*. Essa estrutura vai das escápulas até o início das coxas, onde são fixadas as penas caudais do gavião, com cordão de algodão, colocando as penas firmes na mesma direção. Pode complementar com penas menores de *shawã* (arara) fixadas com cera de abelha ou cordão. Todo esse processo de confecção deve ser acompanhado dos *pakarin* (cantos rezas). Na parte de baixo do aro é complementado com vários fios compridos de plumas de gavião, mutum, arara e outras aves formando uma ampla franja de plumas como uma larga e comprida cauda pendendo da parte de baixo do círculo. O *tete pei* é da família *Dua* assim como as penas de gavião, a envira *hexi nixi* e o cipó *kakantashu*, considerado um *Yuxibu* de nome Kankantashu Bane. O processo de colocação das penas caudais do gavião é acompanhado

dos *pakarin* (cantos rezas) *Nawã tete pei*, o canto de cura para a seguir iniciar os outros *pakarin*.[334]

Figura 187



Fonte: Kensinger, 1975, p. 64. Foto de H. Schultz, 1951.
Nota: Coleção Kensinger. *Tete pei*, acessório ritualístico do *txidin*, carregado pelo líder do canto nas costas, preso por uma faixa que passa pela frente do corpo. Foto de H.Schultz, 1951, de *Huni Kuin* confeccionando o *tete pei*.

Figura 188



Fonte: Imagens do documentário *Txirin - O batismo do gavião,* 2017, https://www.youtube.com/watch?v=kmNWQapvSZU, 19 maio 2025.
Nota: Apresenta processo de confecção do *tete pei* durante a fixação das penas de gavião no *kakantashu*. Pode-se observar que as penas de gavião não são colocadas em toda volta da armação chamada *kakantashu*.

[334] Pajé Pedro Salomão *Huni Kuin* para documentário *Txirin - O batismo do gavião.*

Figura 189



Fonte: Imagem do documentário *Txirin - O batismo do gavião,* 2017, https://www.youtube.com/watch?v=kmNWQapvSZU, 19 maio 2025. À direita, foto de Adriano Dias, 2000.
Nota: Imagem do iniciante a líder do canto usando o *tete pei*, sem a as fieiras de plumas na seção inferior do arco, por cima do colete de tecelagens com *kene* e do *txipa*. Os participantes estão usando o *sãputari*, o colete e o *txipá* pertencentes as vestes tradicionais atuais. Este documentário é um esforço de recuperar este ritual na área do Jordão. A imagem a seguir é de uma veste do *txirin* na Aldeia Porto Rico, foto de Adriano Dias, 2000. Tanto o cocar usado na cabeça quanto o *tete pei* carregado no dorso pelo cantor do *txidin* possui vários fios de plumas pendentes com uma cauda. O cantor veste roupas ocidentais sob o traje do líder do canto do *txidin*.

Na cabeça, usavam cocar de penas de gavião, de harpia e de caudais de arara, em uma composição particular do *txidin*, onde as plumas apresentavam ausência de simetria e uma ordenação mais aleatória, diferente de outros cocares da época. Nas pontas das penas caudais de arara, eram fixadas pequenas plumas com um chicle de cera de abelha, que, pelo peso, provocavam um leve balancear das plumas de arara. A seguir, um cocar característico do *txirin* adquirido por Kenneth M. Kensinger durante sua estadia com os *Kaxinawa* do Alto Purus e Curanja.

Figura 190



Fonte: Kensinger, p. 80; Abreu, 2016, p. 214.
Nota: Cocar com plumas de harpia e de arara com penas menos menores fixadas com cera de abelha nas pontas, usado pelo líder do canto, coleção Kenneth M. Kensinger, provavelmente da década de 1960. Fig. Homem com acessório do traje do líder do canto do *txidin* usado na frente do corpo. Detalhe de foto de Harald Schultz, 1951.

Na frente do corpo, era portado um acessório confeccionado de penas de gavião, como um peitoral comprido colocado no pescoço, e as plumas fixadas em varetas superpostas. Esse acessório ritualístico podia ter por volta de um metro, com um comprimento que chegava até os joelhos ou até os pés. A fotografia de Harold Schultz, de 1951, na abertura desse tema, apresenta um cantor do *txidin* com um desses acessórios. Ele está com a face e todo corpo pintado com *kene*, e ainda usa o cinto masculino e plumas caudais de arara nas perfurações do nariz. Nas costas, carrega o *tete pei*, e, na cabeça, um cocar de harpia em uma composição mais simétrica, como outros cocares da época. Abaixo do joelho, usa a perneira de aruá para acompanhar o ritmo do *txirin*. A foto do início de 1951, realizada na área do Alto Purus, demonstra que os *Huni Kuin* ainda mantinham o hábito dos seus trajes tradicionais e vestiam o traje do *txirin* sobre o corpo despido, coberto pelas pinturas corporais e o cinto masculino.

Nas imagens da década de 1960, realizadas por Kensinger, é retratada uma realidade bem diversa, com o líder do canto usando por baixo das vestes de plumas de gavião a calça e blusão de modelagem ocidental do período. Na foto, sem data, de Kensinger, é observada a mesma situação. Apesar do líder do canto estar sem camisa, o homem à sua frente veste calças compridas e camisa com botões. Já na imagem relativa ao documentário *Txirin – O batismo do gavião*, o líder do canto utiliza vestes ritualísticas tradicionais da atualidade *Huni Kuin*,

composta do colete de tecelagem com *kene* e o *txipa*, usados no século XXI, que apresentam uma estética diferenciada das vestes tradicionais trajadas na primeira metade do século XX como apresentado na foto de Harald Schultz.

Figura 191



Fonte: Imagens do documentário *Txirin - O batismo do gavião*.
Nota: Caramujos aruá usados nas tornozeleiras e perneiras do txidin (txirin) e mulheres furando caramujos para as tornozeleiras do txidin

4.1.3 Nixi pae

Figura 192



Fonte: Foto de Zeh Palma.
Nota: Ritual de *nixi pae* em Itaipava, em junho de 2025. Pajé Sabino Dua Ixã, à direita, veste um *sãputari* curto até os joelhos e cocar de arara. Ao centro, sua filha Zenira Neshane e à esquerda, o txana Tene *Huni Kuin*, os dois com *sãputari* longo e peitoral de miçangas.

> O *sãputari* é a roupa preferida própria dos pajés que falo, pajé que falei, aqueles que cantam o *Pankarin Inka*, sabe de toda música. Roupa de espiritual para usar no ritual, ritual de *nixi pae*. Não é no *txidin*, não é no *katxanawa*. *Sãputar*i onde pode usar é no ritual do *nixi pae* ou então na cura *pakarinka*. É nesses dois lugares que pode usar (Testemunho verbal de Txaná Ixã à autora, 2022).

O *nixi pae* é o ritual realizado com maior frequência na atualidade. É o veículo de contato das aldeias com os centros urbanos no tempo de *xinã benã*. Txaná Ixã considera o *sãputari* a veste tradicional dos condutores dos rituais. O *sãputari* passa por várias versões após a primeira metade do século XX e sofre influências em consequência da propagação dos rituais para fora das comunidades *Huni Kuin*, principalmente no século XXI, na época denominada de Xinã Bena. Essa veste tradicional dos pajés se difundiu na mesma proporção que os rituais de *nixi pae* se expandiram para outros locais. Com isso, passou a absorver as influências e interesses externos nos vestuários tradicionais de tecelagens em fios de algodão, nos elaborados com miçanga, na arte plumária e, principalmente, no uso dos cocares. O interesse do público participante dos rituais nacionais e estrangeiros pela arte das vestes *Huni Kuin* fez com que fossem criadas uma variedade de composições dos *kene,* de cores e de criação de modelos, de

vestes feitas de tecelagem, que também participam dos rituais, como coletes, calças, cachecol, saias, txipá, casacos e acessórios de plumas e de miçanga com *kene*, que são vestidas tanto pelos participantes quanto pelos condutores das cerimônias, que podem ser *txana* ou pajés.

O *sãputari* continua sendo a vestimenta tradicionalmente utilizada por pajés e anciãos durante a condução dos rituais. De modo semelhante, observa-se um movimento inverso de influência cultural: da arte indígena para o vestuário de jovens e adultos urbanos. Esse processo teve início em grupos não indígenas no final do século XX e se intensificou no século XXI, especialmente entre os participantes das cerimônias de *nixi pae*. Trata-se de um fenômeno de fortalecimento e difusão da cultura *Huni Kuin*, no qual seus cantos, vestimentas e demais expressões visuais vêm alcançando maior visibilidade e reconhecimento nos contextos contemporâneos.

Figura 193



Fonte: Foto de Zeh Palma.
Nota: Ritual de *nixi pae* com a condução dos *txana* do Coletivo Kayatibu. Itaipava, 2023.

O comentário de Txaná Ixã, a respeito do *sãputari* e a exclusividade aos ritos do *nixi pae* e às curas do *pakarinka,* refere-se à tradição. A partir da década de 1960, quando as vestes ocidentais se tonaram comuns dentro das aldeias, essa realidade vem se transformando. Em imagens onde são reproduzidos os rituais do *katxanawa* e do *txirin* é possível observar as vestes ocidentais usadas por baixo dos trajes desses dois rituais, a partir da década de 1960. Observei, em duas gravações em vídeo do século XXI, o uso do *sãputari*, ou de outras tecelagens, como veste de base, durante o *txirin*, que não eram usadas na ancestralidade. O uso do *sãputari* parece ser mais respeitoso que o uso das vestes ocidentais, como ocorreu na segunda metade do século XX. O *sãputari* ainda não ganhou o *katxanawa*, em virtudes das danças vigorosas desse ritual que tornam seu uso incômodo.

Tradicionalmente, era mais comum que apenas o pajé usasse o *sãputari* nos rituais de *nixi pae*, segundo informações de colaboradores. Maspã afirma que as temperaturas mais frias, em determinadas noites do ano, favoreciam esse uso. Atualmente, no entanto, o *sãputari* com os *kene* expandidos por todo o suporte junto às cores da tecelagem, os cocares longos por vezes sobrepostos, os acessórios de miçanga que vêm criar uma profusão de imagens durante o ritual do *nixi pae*, que se multiplicam nas vestes dos indígenas e de participantes urbanos, resultando nessa transformação estética nas vestes tradicionais *Huni Kuin*. É como se as *mirações* e os seres encantados se manifestassem no terreiro do ritual. No passado, os cocares, as pinturas de jenipapo de urucum, os acessórios de plumas, sementes, dentes e ossos de animais também cumpriam esse papel com eficácia. Tenho certeza de que causariam grande impacto em pessoas de outras culturas, além de possuírem, dentro da cosmologia *Huni Kuin*, funções tradicionais de inter-relação entre mundos e seres. Mas esse fenômeno ainda se manifesta na linguagem visual contemporânea, que busca também conexão com a ancestralidade. Lagrou (2007) apresenta um parecer que corrobora com estas impressões visuais dos trajes *Huni Kuin* e sua relação com o *nixi pae*, onde comenta que as experiências decorrentes têm forte impacto na relação com o "poder e fascinação das imagens" e questões relativas à "produção e destruição e criação de outra imagem para o povo *Huni Kuin*".

> Tudo é convidado, todos espíritos é convidado. Primeiramente, primeiro cântico que a gente canta, é chamando o espírito da Jiboia ...Cântico da primeira parte, chama tudo quanto é da Jiboia. Fala até do espírito da Jiboia. Além de falar da Jiboia, fala do espírito dela, mais profundo ainda. E fala com os organismos do céu, que tem, universo inteiro. Tá chamando espírito, aí, vai, os *kene*. *Os kene* vem fantasiando, ali tá chamando os espíritos dos *kene* que é prá poder vir mostrando as *mirações* de vários povos, de vários conhecimentos, de vários aprendizados. Ali é a energia, o espírito e a força do *kene* e o espírito da Jiboia. Dois que eu falei. E o espírito da floresta, o espírito da medicina, fala das medicinas. Aí os espíritos de todas essas aves. Esse espírito vem conectado dentro dessa força e a gente está conectado dentro dessa força. A tua energia tá aberta, como que qualquer espírito dá de falar com você. Você tá conectado com outra *miração*. É outro mundo. Não é esse aqui não. Você tá dentro da transformação, tu tá encantado. Naquela força você tá encantado. Na encantação você tá vendo aquela *miração*, conversando com todos os seres encantados. Você se transforma num encantado naquele momento, por isso você tá falando com os encantados. E é o momento de você fazer o teu *rezo*. Você pedir se curar, você mesmo curar alguém pela aquela força. Você falando com essa força, você tá vendo, então você tem energia tudo. (Testemunho verbal de Manoel Mateus Dua Buse à autora, 2023).

O ritual do *nixi pae* se desenvolve em três fases, nas quais são cantados três tipos de *huni meka*, que são as rezas tradicionais dos rituais de *nixi pae*, apropriadas para cada momento, que consistem em: (i) *rezos txanima*, relativa à primeira parte do ritual – são cantos para chamar a força, chamar o espírito da jiboia, onde se pede para *Ibu* trazer as *mirações* do cipó para

possibilitar o adentramento em outros mundos; (ii) os *rezos dautibuya*, que pertencem à segunda parte do ritual, cujo objetivo é colorir a força, a *miração,* em que os termos fantasia e ornamento são muito utilizados para traduzir a palavra *dautibuya*; (iii) a terceira parte é o momento que se canta os *rezos,* chamadas *kayatibu*, que são os cânticos de agradecimento. Segundo o pajé Dua Buse, esses últimos são os cantos para cura e diminuição da força. Esses momentos, ou partes com suas rezas específicas, vão conduzir o ritual do *nixi pae*, pertencentes à ancestralidade *Huni Kuin*, que foram aprendidos pelo ancestral *Huni Kuin*, Dua Buse, e contados na história do surgimento do *nixipae.* Os *rezos* ligados ao momento do *Hawe dautibuya*, que, em suas letras remetem aos ornamentos da jiboia, traduzidos como fantasia ou farda, no sentido de enfeitado e ornamentado, que encontramos nas traduções *Huni Kuin*, são pertinentes à concepção de traje na cultura *Huni Kuin.*

Ancestralmente, a condução dos rituais era uma atribuição masculina. José Sales Bane cita os nomes de Souza Paulino, Artur Sales, Chico Bandeira (Isamama), o velho Macário, seus tios e parentes, como importantes condutores de *nixi pae*: "conhecedores dos cantos do *huni meka*, do preparo da bebida, das histórias, das rezas de cura e das ervas para banhos após o ritual para tirar o *nissun*". Os rituais nessa época eram realizados com menos frequência, no máximo uma vez por mês. Tomava-se apenas uma dose, que durava toda noite. Os *Huni Kuin* se deitavam em suas redes para fazerem o ritual. Poucas pessoas tinham, e usavam, *sãputari*. Todos se pintavam com urucum e *kene* em jenipapo preparados pelas mulheres. Usavam colares de sementes, dentes e ossos de animais e cantavam a noite toda as rezas tradicionais, acompanhadas apenas pelo maracá. Isso deve ter acontecido no final do século XX e, junto dos trajes tradicionais de tecelagem e da saia de envira, usavam as roupas *nawa*. Atualmente, cada vez com mais frequências as mulheres *Huni Kuin* assumem a função dos *txana,* como condutoras de ritual, vestindo os *sãputari* e os cocares de arara e o de gavião real durante o *nixi pae*, assim como executam os instrumentos de cordas e de percussão, que foram sendo introduzidos gradativamente nos rituais.

Figura 194



Fonte: Acervo da autora, 21/04/2024.
Nota: Cerimônia conduzida por mulheres *Huni Kuin* da Aldeia Espelho da Vida do rio Humaitá. Na extrema esquerda Tximá, tecelã, parteira, conhecedora de medicinas e *pakarin*. Rosinha Ekê, com cocar de arara e *sãputari* branco e vinho com *kene*, tecelã, representante feminina e condutora de rituais, entre duas jovens txaná.

Figura 195



Fonte: Acervo da autora, 2023.
Nota: Pajé Manoel Mateus Dua Buse da Aldeia Espelho da Vida, no rio Humaitá, com a sua comitiva de jovens *txana*, antes de começar a cerimônia de *nixi pae* no Itanhangá, Rio de Janeiro.

Figura 196



Fonte: Acervo da autora, 29/03/2024.
Nota: Majé Tumê e pajé Siã antes de começar a cerimônia de *nixi pae* em Itaipava. Os dois com amplos cocares *tete pawã*, *sãputari* amarelo, acessórios de miçangas com *kene* e o pajé Siã com cocar de plumas sobre os ombros.

4.2 *Hamine* - as transformações do traje *Huni Kuin* a partir do século XX

Figura 197



Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA. Foto da autora.
Nota: 1924 - Jovens mulheres Kaxinawa em frente de Kupixawa no seringal Transwaal, no rio Jordão, afluente do rio Tarauacá, na ocasião da demarcação de fronteiras entre Brasil e Peru. 2022 - Apresenta jovens retornando da escola chegando na aldeia Ni Yuxibu, antiga Aldeia Altamira no rio Tarauacá, com suas pulseiras, brincos e peitorais em miçanga com *kene.*

Esta seção pretende perceber, pela observação das iconografias coletadas, as transformações na indumentária, ocorridas a partir do início do século XX e os seus resultados no século XXI. Procura descortinar, pelo uso da imagem, o que aconteceu no transcorrer desse período e o reflexo no vestir e no corpo *Huni Kuin*. Pela ampliação dos detalhes, busca clarear algumas informações, reconhecer elementos das vestes, a força imagética dessa transformação e os sentidos que revelam. Quais os caminhos que a jiboia encontrou para percorrer esses dois séculos de resistência cultural? Tem como intenção observar a força do tempo, da resistência cultural e dos fatos no corpo e no vestir como uma performance que a cada momento é revelada. Através do reflexo na veste *Huni Kuin,* o processo de dominação cultural e o esforço de resistência, de recuperação e empoderamento cultural, no resgate dos sentidos, e as inter-relações com os seres e a cosmologia do povo *Huni Kuin*. Considero importante ver essas vestes no corpo, expressando as nuances de quem as está portando, na interação dos trajes tradicionais entrelaçados com as vestes trazidas de fora. O poder e os sentidos de trajes ancestrais se potencializam em algumas pessoas *Huni Kuin,* mas em outras, quando a invasão cultural é mais agressiva, imprimem aos corpos uma tristeza e perda de energia, decorrente das carências de seus valores culturais. A imagem cênica está ali vívida em cada um desses aspectos e fornecem subsídios para voar neste caminho.

Ao observar a sequência de fotos, que percorrem de 1924 até 2025, unidas aos relatos dos informantes de Capistrano de Abreu, anteriores à publicação da sua historiografia, em 1914, é possível reconhecer o uso das vestes ancestrais durante os primeiros anos do século XX e construir uma ideia dessas vestes em momentos anterior ao contato. Ao observar a introdução das vestes ocidentais junto a pessoas de uma mesma comunidade ou em diferentes regiões e épocas pode-se aquilatar a reação aos diversos graus de imposição cultural relacionadas ao vestir e o esforço dos *Huni Kuin* em uma resistência pessoal e de grupo no decorrer da história. Ao comparar a trajetória dos trajes *Huni Kuin* é impossível dissociar essas vestes do processo de empoderamento e preservação cultural, tanto no início do século XX quanto no século XXI, apesar das diferenças flagrantes entre os trajes tradicionais usados pelos *Huni Kuin* do início do século XX e os trajes tradicionais dos dias atuais. No entanto, apesar desses trajes apresentarem diferenças visuais, é surpreendente perceber que eles mantêm o compromisso com os sentidos que emanam da cosmologia *Huni Kuin* e as características conceituais dos trajes ancestrais.

Durante o Século XX, foi observado um apagamento cultural nas tradições *Huni Kuin*, principalmente nos grupos oriundos das áreas dos municípios de Tarauacá e Jordão, em relação aos vestires. A partir da criação de associações e da demarcação das terras, começou a ser vislumbrada a retomada cultural. Observa-se que as transformações não foram sincronizadas entre as diversas comunidades. As aldeias do alto Purus e Curanja, visitadas no início da década de 1950, por Harald Schultz, e sua esposa, Chiara, ainda mantinham a tradição dos trajes da época das malocas, como demonstram as imagens. Isso também é observado na primeira visita de Kenneth M. Kensinger, durante a segunda metade da década de 1950. Na década de 1960 já se pode observar a influência ocidental no vestir, intensificada a partir de 1970. No século XXI, que chamam de *Xinã Benã*, revelou-se um renascimento cultural, com o orgulho de ser *Huni Kuin* manifestado nas vestes e no interesse pela cultura do povo. Veste tradicional com estética diferenciada, pela facilitação de acesso aos materiais, como miçangas, linhas industriais e ainda pelas viagens para fora do Acre, para apresentações de cerimônias, exposições e palestras, onde foi percebida a valorização da cultura *Huni Kuin*. Apesar dos *Huni Kuin* das áreas de Jordão e Tarauacá considerarem os da área de Santa Rosa do Purus como os detentores dos conhecimentos ancestrais, provavelmente pelo contato mais tardio com comunidades externas, essa situação está se revertendo com o interesse pelo resgate cultural das comunidades do Jordão e Tarauacá.

No momento, se observa o empoderamento cultural manifestado nas vestes e na busca da pesquisa das tradições, influenciando o trajar. O uso do traje já confere uma performance ao se apresentar nos ambientes físicos ou virtuais, o simples transitar pelos ambientes já determina

uma transmissão de ideia e de proposta. Isso é o que está se manifestando ao portarem suas vestes nos diversos ambientes, desde o Acre até os grandes centros, principalmente no século XXI. O uso da veste, como empoderamento cultural, já confere a esse traje uma performance como instrumento de ativismo cultural dos *Huni Kuin* e de outros povos indígenas na contemporaneidade. Os trajes dizem um não gritante à invisibilidade e um sim à cultura dos povos tradicionais. Querem ser visíveis e demonstram isso com suas pinturas corporais e suas vestes. É uma das armas dos povos originários, no ativismo cultural no século XXI, nos novos tempos de *xinã bena*.

As imagens a seguir constam do álbum anexo ao relatório de 1928 da Comissão de Limites do Brasil com Peru. As fotos datadas de 1924 foram realizadas durante a abertura de picadas e a colocação de marcos de fronteira com mão de obra de alguns *Kaxinawá* organizados pelo mateiro Felizardo Cerqueira. Apresenta um grupo de *Huni Kuin*, na época chamado de *Kaxinawa* durante festa no *kupixawa* nas proximidades do seringal Revisão, no Alto Rio Jordão, área pertencente ao atual município de Jordão. Ao observar as fotos podemos ver o uso de roupas ocidentais com peças dos trajes tradicionais oriundos do tempo das malocas, de épocas anteriores ao contato.

Figura 198



Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: *Huni Kuin* em festa no *kupixawa* nas proximidades do seringal Revisão, no alto rio Jordão, afluente do rio Tarauacá em 1924

Nessa foto, os trajes tradicionais, do período chamado tempo das malocas, estão sendo usados principalmente pelas mulheres e crianças, que estão com o tronco nu e a saia de tecelagem envolvendo o quadril e as faixas brancas nos braços (*pusti*, *puxti ou mebi*) e tornozelos *(huxe*, *hushe).* Visualiza-se perfuração abaixo do nariz, onde é inserida uma semente,

acessório chamado *dexu* (*deshu*). A miçanga já estava introduzida, mas essas faixas eram também confeccionadas em fio de algodão. Uma das quatro mulheres veste uma saia, franzida na cintura, com babado na barra, e uma blusa de tecido industrial, de costume ocidental, sendo a única mulher a usar o cocar. As crianças estão com o costume do cotidiano, os meninos nus, de cabelos curtos, ou usando o cinto masculino, colares de miçanga ou semente como os que estão junto ao pai, ou nus com tornozeleiras e perneiras (*huxe*). O menino, que está em pé segurando a mão do pai, apesar de muito novo, traja o cinto masculino. A única menina veste saia de tecelagem, como as mulheres adultas.

Os homens usam vestes ocidentais, ou parte dessas, junto aos trajes tradicionais. Estão todos de calça de modelagem ocidental e tecido industrial, enroladas até o joelho, sendo que um dos *Huni Kuin* deixa a barra desenrolada até os tornozelos. O homem, com rifle, reconhecido por Rita Huni Kuin como seu ancestral, Chico Curumin, aparece usando um cinto de couro, com fivela e chapéu, peça usada pelos três homens *Huni Kuin*, que estão com vestes ocidentais. Ao centro da foto, os dois homens, ladeando uma mulher com veste tradicional, vestem os seus trajes ancestrais junto com a calça de modelagem ocidental. Os dois estão com o cabelo cortado, em fio inteiro, do mesmo tamanho, em forma de cuia. Txaná Ixã relata que é usada uma faixa para alinhar esse tipo de corte, realizado com a navalha vegetal chamada *xati*. Os seus cabelos são cobertos com uma pasta de urucum e óleo vegetal. O da esquerda está usando grandes brincos circulares, na perfuração das orelhas, cortados em concha, caramujo, ou feitos de plumas, como sugere Parã. Na perfuração abaixo do lábio inferior, usa o *keu*. No pescoço, os dois homens usam o colar de fileiras concêntricas de dentes de macaco, tecidos com fibra de envira e, na borda do círculo, dentes de onça ou jacaré. O homem da esquerda tem o tórax cruzado por cordões de semente e o homem da direita um pano cruzado no peito, como os seringueiros. Rodeando o tórax, um curto *txipa* (acessório tipo saiote de franjas), de algodão nativo, por vezes era usado, nessa parte do corpo, pelos homens, uma faixa também de algodão nativo. Esse tipo de *txipa* só foi possível de observar em homens. O homem da direita tem o seu traje completado pela pulseira (*huxe*) e pela braçadeira (*pusti* ou *puxti*). Os dois homens apresentam uma postura altiva, valorizada por suas vestes tradicionais, que sobrepujam as calças ocidentais, criando um contraste potente na imagem. Eles polarizam com os homens, que estão na extrema esquerda da imagem, vestidos com a calça e camisa de modelagem ocidental e tecido industrial. Contrapõe tanto na postura como no sentido que as vestes imprimem na imagem. Interessante observar que todos os homens e mulheres *Huni Kuin* estão descalços, sendo que andar com pés descalços nas aldeias ainda é comum entre os *Huni Kuin.*

A imagem a seguir, na mesma região e ocasião que a anterior, retrata um grupo maior de pessoas. Pode-se ver, ao centro, ladeando um homem *nawa* de uniforme branco, os dois *Huni Kuin* que aparecem na imagem anterior, sendo que, nessa foto, o homem que está à direita usa um cocar com penas brancas e escuras, voltado para o alto, como eram os cocares dessa época. As mulheres fotografadas nesse grupo estão, na sua maioria, com o tronco nu e os seios aparentes, vestem saia, mas não são as saias tradicionais de tecelagem enroladas nos quadris, mas sim uma saia de tecido industrializado, de cor escura, franzida na cintura, com duas faixas decorativas horizontais, de cor clara, finalizadas com um babado na barra. Pode-se observar três mulheres com esse tipo de saia ocidental, provavelmente trazidas pelos visitantes de fora para a ocasião. A mulher que está à frente, com uma criança, veste uma blusa de mangas com uma estampa miúda de tecido industrializado. Os homens estão todos de calça, algumas mescladas às suas vestes tradicionais, e outros de calça e camisa. Os homens *Huni Kuin*, que vestem a calça, mas mantêm o seu tórax descoberto, ostentam mais os acessórios característicos das vestes ancestrais *Huni Kuin*: os cordões de miçangas, ou de sementes, cruzados no peito, colares com dentes de animais, pulseiras, brincos e cocares na silhueta tradicional da época, todos com as plumas voltadas para cima. A quarta pessoa da direita para a esquerda, um homem de peito nu, usa cocar e um cordão junto ao pescoço, apresenta um acessório pouco comum entre os *Huni Kuin*. Uma fieira de pequenas contas, que saem das perfurações laterais da narina até as orelhas, mais comumente usadas entre o Jaminawá e os Marubo, apesar de haver confirmação na atualidade desse uso também pelos *Huni Kuin*, confeccionados em miçanga, apesar das características diferenciadas. As mulheres usam colares de miçangas, ou sementes, e brincos de fios de miçanga e contas pendentes. Essa foto, como a anterior, apresenta imagens potentes de indumentárias tradicionais *Huni Kuin*, mescladas com vestes de origem externa. Esse tipo de mescla das indumentárias ancestrais com as ocidentais é comum em diversas etnias indígenas e causam uma certa estranheza e impacto visual. Frequentemente, tem por intenção a preservação dos sentidos das vestes tradicionais em cada cultura e se manifesta de variadas formas.

Figura 199



Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: *Huni Kuin* em festa no *kupixawa* das proximidades do seringal Revisão, no alto rio Jordão, afluente do rio Tarauacá. Foto de 1924

Nesse período, muitos dos *Huni Kuin* já trabalhavam nos seringais. Nas aldeias, ou durante festividades, as vestes do costume *Huni Kuin* eram compartilhadas com as vestes ocidentais. Na maioria dos casos, o controle pelos patrões atingia os familiares dos trabalhadores *Huni Kuin,* que eram proibidos de cultivar a sua cultura. Os corpos *Huni Kuin* eram totalmente ocupados pelas vestes *nawa*

A imagem a seguir retrata mulheres *Huni Kuin* com vestes ocidentais, classificadas na legenda da época como indígenas civilizadas no seringal Revisão. São do mesmo álbum, constante do relatório fotográfico da Comissão de Limites do Brasil e Peru, das fotos anteriores. É possível observar, entre as mulheres, uma diferença de gradação entre o uso de vestes tradicionais e as roupas de tecidos industriais. Nas fotos anteriores, é visto o uso de algumas peças de roupas ocidentais, com um protagonismo dos trajes tradicionais. Nos dois casos, as mulheres *Huni Kuin* habitam no seringal Revisão, ou moram em aldeias próximas. Provavelmente, as mulheres com vestes ocidentais vivem mais próximas aos barracões dos seringais, prestam serviços aos seringalistas ou vestem essas roupas ocidentais específicas por ocasião de visitas dos *nawa*. São retratadas mulheres com roupas de tecido industrial, aos moldes das usadas pelas mulheres não indígenas, no interior do Brasil, durante a década de 1920. Pelo difícil acesso ao local, pode-se considerar de boa qualidade. São vestes longas, com babados no peito e barra da saia e as mangas chegam abaixo do cotovelo, sendo que as crianças também estão vestidas com as roupas infantis ocidentais da época. Eles se vestem com as roupas dos patrões, mas os pés estão descalços, o que faz refletir a condição e aceitação que essas roupas eram usadas.



Figura 200

Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: Mulheres Kaxinawa no Seringal Revisão, no Rio Jordão, 1924.

A foto a seguir é de uma aldeia, no rio Embira, também por ocasião da demarcação de fronteiras entre o Brasil e Peru, em frente às moradias indígenas, chamadas *Kupixawa*. Nesse caso, homens e mulheres estão com vestes ocidentais, com modelagens mais campesinas que as veste retratadas nas mulheres *Huni Kuin* do Seringal Revisão. O homem da direita da foto se agarra ao seu arco e flecha, o único elemento da sua veste que referenda a sua cultura. Na cabeça, os dois homens estão com chapéu trançado de fibra vegetal. O chapéu de palha parece ser de uso tradicional *Huni Kuin* e aparece em várias imagens. Uma das mulheres está com seus brincos em chuveiro de sementes ou fios de algodão finalizados com uma semente em cada fio. Os cabelos longos com franjas. Os pés, aqui também estão descalços.

Figura 201



Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: *Huni Kuin* (Kaxinawa) em frente a seu *kupixawa*, no rio Embira.

A fotografia de *Huni Kuins*, homens e mulheres, em aldeia nas proximidades de seringal Transwaal, também localizado no rio Jordão, apresentam vestes mais tradicionais. Na primeira imagem, veem-se mulheres com seu traje ancestral: a saia de tecelagem de algodão nativo, envolvendo o quadril, com o tronco nu, brincos pendentes das orelhas, cabelos soltos, colares no pescoço e uma das mulheres ao fundo, com cocar de penas. As saias de tecelagem *Huni Kuin* podiam ser sobrepostas e o comprimento chegava abaixo dos joelhos, como de costume. Os homens, como já acontecia nessa época, não estavam trajando o cinto ancestral masculino, provavelmente proibidos, porque agredia as regras de pudor dos não indígenas. Usam, nesse caso, um tipo de bermuda ou calças que enrolavam, mas o tronco nu e os acessórios tradicionais *Huni Kuin*. É comum observar um maior rigor com o corpo masculino exposto, mesmo em outras culturas. Em determinadas culturas, antes dos contatos, o corpo masculino está mais descoberto que o das mulheres, como o caso dos *Huni Kuin* que as mulheres usam saias como costume ancestral e os homens o cinto masculino ancestral, que expõe mais as partes íntimas. A criança, um pequeno menino que não está exposto a essas exigências externas, está vestido com os trajes cerimoniais de um homem guerreiro. Usa o cinto masculino, o cocar, o peitoral com composição em círculos concêntricos, com dentes de macaco incrustados e na borda dentes de onça ou jacaré. O colar específico, usado por adultos guerreiros e caçadores,

provavelmente foi colocado na criança pelo pai, devido a pompa do momento e na intenção que o menino se torne exímio caçador. Braceletes e pulseiras de miçanga ou de faixas de algodão. Esse traje não pertence à veste cotidiana desse menino, assim como as vestes ocidentais dos bebês ao colo das mães *Huni Kuin* do Seringal Revisão e são vestidos em decorrência de festividades e outros eventos.

Figura 202

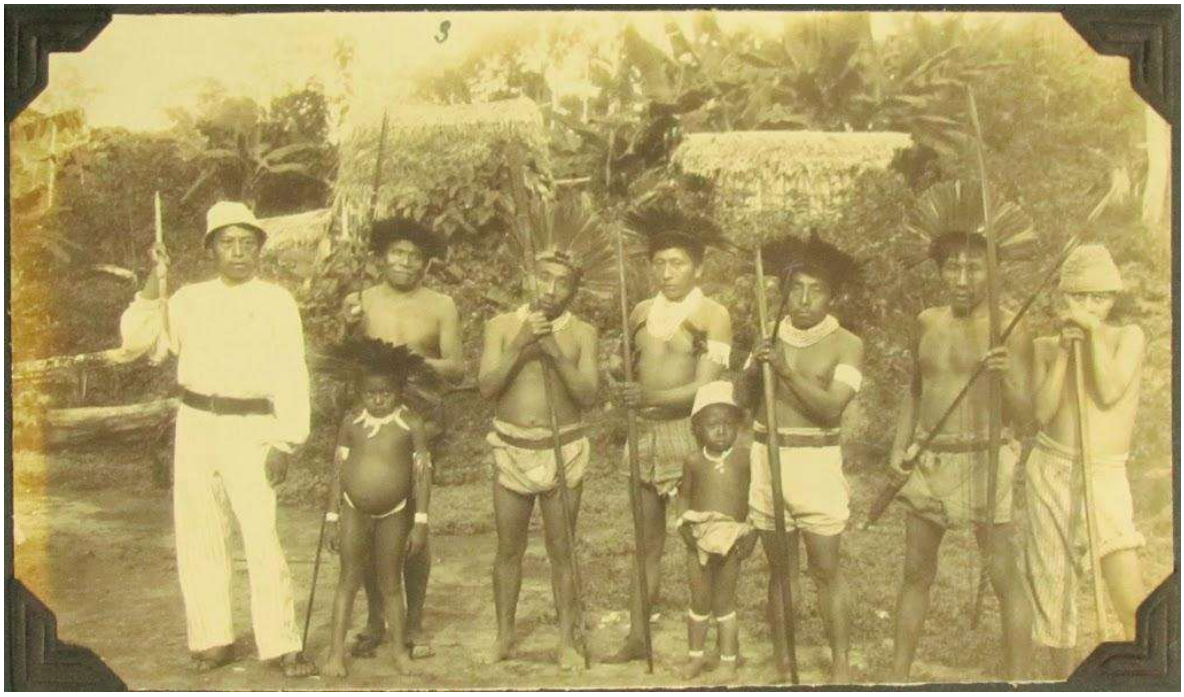


Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: Kaxinawá em Transwaal, no rio Jordão afluente do Rio Tarauacá, 1924

A foto seguinte destaca os mesmos cinco homens *Huni Kuin* da foto anterior, usando as calças de tecido industrial presas por cinto e enroladas na perna, parecendo uma curta bermuda. Nas cabeças, todos usam cocares e carregam seus arcos nas mãos, para valorizar o momento do evento. Dois pequenos meninos, à frente, vestem-se como adultos guerreiros: o cocar de plumas e o cocar de taboca (*paka maite*), junto às ancestrais vestes infantis do cotidiano, que são as pulseiras, braçadeiras, perneiras e tornozeleiras, para fortalecer seus ossos e juntas. Ladeando o grupo à esquerda, um *Huni Kuin*, em suas melhores vestes *nawa* para o evento, usa calça comprida, camisa social de mangas longas, chapéu e sandálias. À direita, um rapaz de calças compridas, chapéu e tórax nu. Os dois parecem já ter sido arregimentados para equipe de demarcação de fronteiras, apesar de suas vestes e porte determinarem posições diferenciadas de trabalho, como indica a imagem com Felizardo Cerqueira e indígenas Kaxinawá. Esses indígenas, pertencentes ao grupo que trabalhou com ele na abertura de trilha, e a colocação dos marcos de fronteira a serviço da Comissão de Limites entre Brasil e Peru. Felizardo foi um mateiro que arregimentou grande número de *Kaxinawa* (*Huni Kuin*), que estiveram sob suas

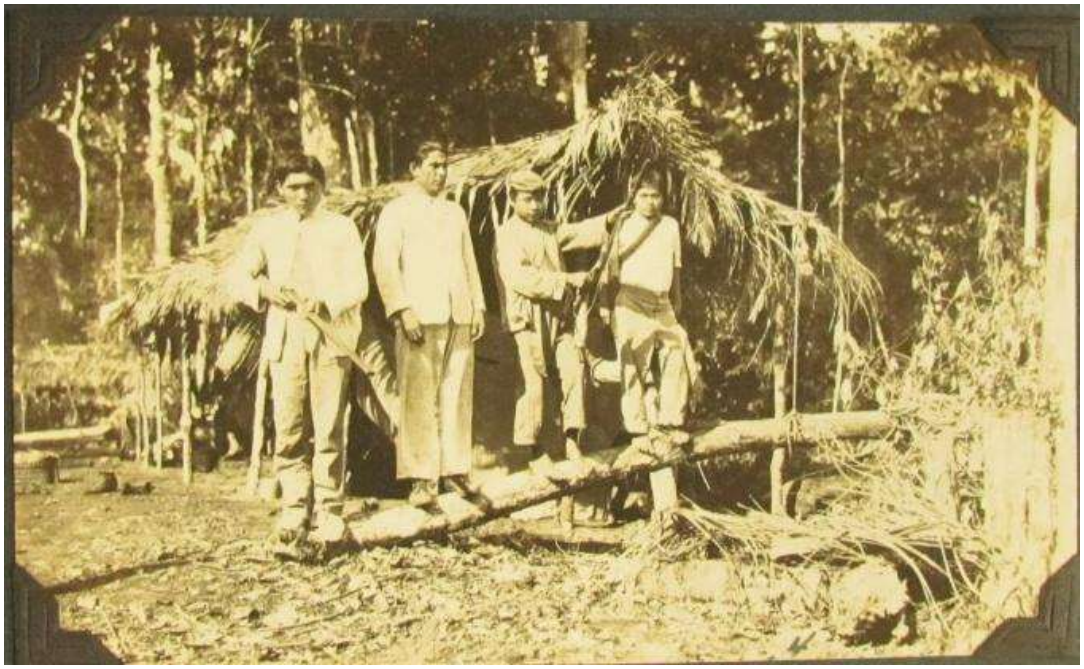
ordens, com a justificativa de catequese, durante a primeira metade do século XX e tiveram as iniciais FC de Felizardo Cerqueira gravadas em suas peles.

Figura 203



Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: Kaxinawá em Transwaal, no rio Jordão, afluente do rio Tarauacá, ano 1924.

Figura 204



Fonte: Foto do Museu Histórico e Diplomático ERE/MRE/MAPOTECA.
Nota: O mateiro Felizardo Cerqueira com índios *Huni Kuin*, que com ele viveu em Revisão, no Alto Rio Jordão e estavam a serviço da Comissão para Demarcação de Fronteiras.

Em 1951, o fotógrafo e etnólogo Harald Schultz (1909-1966)[335] e sua esposa, Vilma Chiara, antropóloga, que desempenhava a função de Conservadora do Museu Paulista, estiveram com os *Huni Kuin* das áreas do Alto Rio Purus e do Curanja. Apesar da época muito posterior às fotos, por ocasião da demarcação de fronteiras, suas imagens apresentam vestimentas com característica mais ancestrais, tanto pela perspectiva etnológica dos pesquisadores, quanto pelo grau de aproximação desse grupo *Huni Kuin* com os não indígenas, por ocasião da época dos trabalhos de campo do casal. Era um grupo de *Huni Kuin,* no rio Xapuya, um afluente do alto rio Curanja, recém contactados. Esse grupo, principalmente do lado peruano da fronteira, passou várias décadas da primeira metade do século XX sem nenhum contato com não indígenas, ou com contatos esporádicos.

A imagem de homens adultos e crianças à frente de *kupixawa* apresenta, com clareza, essa moradia ancestral dos *Huni Kuin*. Eles dançam à frente do *kupixawa*, empunhando seus arcos, provavelmente durante a festa do *bunawaa*. Estão, ainda, usando o cinto ancestral masculino e seus cabelos são cortados bem junto à cabeça. Seus corpos estão pintados com *kene*, em jenipapo. Um dos homens enverga um chapéu de palha. Em uma descrição dos primeiros contatos desses grupos *Huni Kuin* é apresentado um inventário de bens colhidos por Schultz, que inclui o chapéu de palha entre os arcos e flechas, resina para passar nas flechas, paneiros grandes e pequenos, *jamaxim* do mato (cesto tipo mochila para carregar carga), tarrafas para pegar peixe, buzinas, flautas, cocar de pena de gavião, cinturão, vestimenta do chefe[336], que penso ser o *sãputari*. Na foto a seguir estão na frente do *xubuwã* dois homens em trajes cotidianos, com chapéu de palha confirmando a sua tradição na veste *Huni Kuin*. O *xubuã* (*shubuã*) é um tipo de construção usada para realização de reuniões e rituais.

[335] Harald Schultz durante essa época compunha os quadros do Museu Paulista na área de etnologia como assistente de Hebert Baldus. Vilma Chiara trabalhava na seção de conservação do Museu Paulista. A visita aos *Huni Kuin* do Alto Purus e Curanja resultou no Filme Expedição de pesca e festa, no artigo Informações sobre os Índios Do Alto Purus e na coleta de uma série de artefatos preservada no Museu de Arqueologia e Etnologia, MAE-USP. Culturas Indígenas do Brasil e a Coleção Harald Schultz, 2021, p.22.

[336] Huni Kuin hiwepaunibuki. A história dos caxinauás por eles mesmos. La historia de los cashinahuas por ellos mismo/Org. Eliane Camargo; Diego Villar; Texerino Capitan; Alberto Toribio; Huni Kuinbu. – São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2013, p.186,187. Esse acervo material de H. Schultz encontra-se no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE- USP)

Figura 205



Fonte: Foto de Harald Schultz de 1951.
Nota: Homens e meninos na frente de Kupixawa em festa do Bunuwaa (festa da banana doce)

Figura 206



Fonte: Foto Harald Schultz 1951.
Nota: Homens na frente do shubuwã com suas vestes cotidianas.

As imagens de Schultz remetem há tempos anteriores aos primeiros contatos. Mostra o grupo vivendo de forma quase tradicional, como nos períodos antes da extração da borracha e da chegada dos caucheiros nordestinos, que chamam de cariú. Esses *Huni Kuin* são originários das cabeceiras do rio Envira, como os *Huni Kuin* da área do Jordão, mas fugiram para o rio Xapuya afluente do Curanja em solo peruano, depois descem da cabeceira do rio Xapuya e passam a habitar o Purus. [337]

A cerimônia retratada a seguir é a festa da banana doce. Na imagem, observamos homens dançando, trajados com suas vestes cerimoniais. Os adultos com as penas caudais da arara, inseridas nas perfurações laterais da narina. Txaná Ixã e o Pajé Manoel Vandique Dua Buse consideram um guerreiro experiente quem estiver com essa peça, originalmente de exclusividade masculina. Os corpos estão pintados de jenipapo com *kene*. O segundo usa uma faixa de algodão no tórax, no mesmo lugar do corpo que observamos os *txipa*, nas fotos de 1924. Nenhum dos homens veste calças, mas apenas o cinturão masculino pertencente ao costume ancestral junto com o saiote de franjas (*txipa*) de algodão, em volta do quadril. Os homens vistos na foto trajam cocar de plumas, voltadas para cima, de acordo com a tradição ancestral. Os outros três homens estão com o *paka maite* (cocar de taboca). Todos têm cabelos cortados rente à cabeça, inclusive as crianças, que vestem somente suas faixas nas pernas e braços. Os pés, como de hábito, descalços.

[337] Huni Kuin Hiwepaunibuki: A histórias dos Caxinauás por eles mesmos, org. Eliane Camargo, Diego Villar e outros, São Paulo : Edições Sesc São Paulo, 2013, p.259. "Os nossos antepassados caxinawás vieram do outro lado do rio. Viemos da cabeceira do rio, seu nome é Envira (Badya). Da cabeceira do rio Txintuya descemos até o rio Xapuya. Viemos das terras dos brasileiros. Os nossos antepassados vieram até o Xapuya, onde construíram suas aldeias nos barrancos. Depois nos acostumamos viver na beira dos barrancos altos. Vivíamos nos barrancos e depois passamos a descer a cabeceira do Xapuya. Seguimos o rio e passamos a morar no Purus. A nossa família continua morando no rio até hoje."

Figura 207



Fonte: Foto de Schultz de 1951.
Nota: Homens cantando e dançando na festa da banana doce com seus trajes tradicionais.

Muitas das fotos de Schultz detêm a proposta de minimizar o incomodo do fotografado, ou até passar por despercebido o ato do fotógrafo. Revelam cenas de rituais, ou imagens cotidianas, no meio da ação, sem que o protagonista perceba. A foto adiante se passa dentro de um *shubuwã* e foge um pouco dessa regra. Parece que o grupo está pousando para uma foto, mas com alguma flexibilidade, principalmente das crianças, ou da emoção de surpresa, constrangimento ou receio de algum membro do grupo. As crianças brincam na frente, provavelmente em algum jogo pertencente à cerimônia. Os adultos, de braços dados, como nas danças, e muitas atividades ritualísticas, observam as crianças. Estão com suas vestes ancestrais, preparados para o momento. Alguns homens, com as longas caudais de arara nas narinas, vestem os cintos ancestrais, segurando o pênis para cima, reforçando a sua dignidade como homens das aldeias. Na cabeça, dois desses homens portam o cocar de gavião real, a harpia, o *tete pawã maite*, o cocar dos pajés, dos guerreiros ou dos representantes mais importantes da aldeia. Entre eles está um único homem com seu *sãputari*, a túnica ritualística *Huni Kuin*, que nessa época chegava apenas até os joelhos, de pouca largura, branca, na cor do nativo algodão,

com uma única faixa de *kene* atravessada verticalmente, no centro da túnica, da gola à barra. As padronagens de *kene* são mais simplificadas nesse *sãputari*, mas bastante potente pelo uso de todos os materiais naturais, desde o algodão plantado, o tingimento natural, a tecelagem, envoltos cada momento de sua confecção por ritualidades específicas a partir do plantio do algodão. Os corpos de todos são pintados com *kene* em jenipapo realçados pelo urucum. Usam o *txipá*, o *maite paka* (cocar de taboca) com ou sem *kene*. Um homem na cena, à esquerda, segura seu cocar de harpia nas mãos. Alguns, com colares de fileiras de semente, cruzados bem junto ao corpo. Tudo está em preto, branco e tons de cinza, mas a cor do *kene* do *sãputari*, tecido com fio tingido com olho da bananeira e barro negro está presente, assim como as cores das caudais da arara, as cores terrosas da envira, da taboca e das sementes, o branco do algodão, os vermelhos do urucum, os pretos azulados do jenipapo.

Figura 208

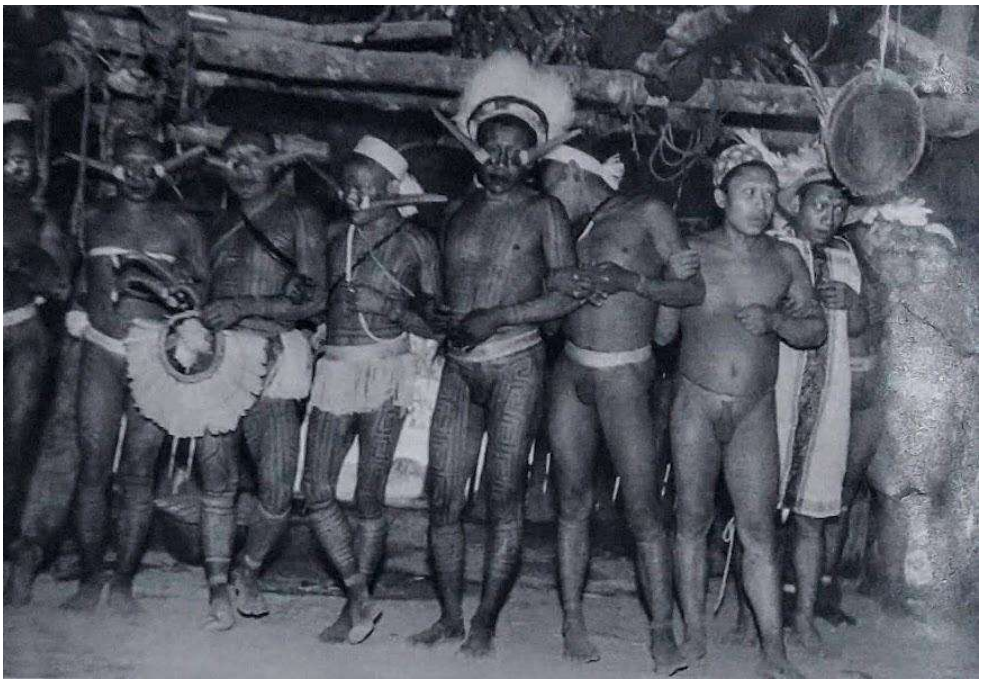


Fonte: Foto de Harald Schultz de 1951.
Nota: Cerimônia dentro do kupixawa.

A mesma cena é retratada em outro ângulo, pelo fotógrafo, com alguns dos personagens em destaques e outros encobertos pela fumaça da fogueira. Pode-se ver melhor os *kene* pintados,

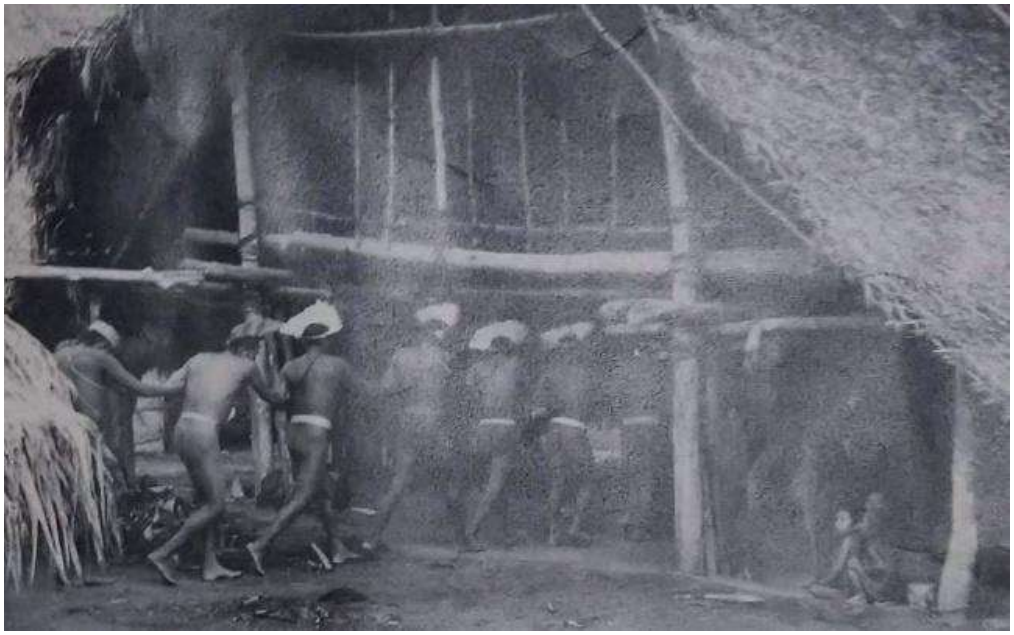
pelas mulheres, nos corpos masculinos, os detalhes de suas vestes, as firmes e longas caudais da arara em suas narinas, enfeitadas com pequenas, delicadas e coloridas plumas corporais de pássaros na sua base. Um dos homens tem uma faixa de algodão em seu tórax, outros colares de sementes cruzando o seu peito, a partir de um de seus ombros. Os dentes, boca e lábios tingidos pelo *nixpu*. O pajé, desconfiado, procura ser invisível, no canto da cena, desaparecendo na fumaça da imagem. Os pés descalços pisam a terra, como amiga.

Figura 209



Fonte: Foto de Schultz de 1951.
Nota: Cerimônia dentro do shubuã (xubuã).

Figura 210



Fonte: Foto de Harald Schultz, 1951.
Nota: Homens dançando entram no shubuwã.

As mulheres também foram muito fotografadas por Schultz, em suas atividades domésticas diárias. Nas atividades de fiação e tecelagem, modelando o barro, confeccionando abanos, esteiras, cestos, na colheita, no trabalho na horta e nas rodas de refeição, nos banhos de rio, acompanhando os homens, ou sozinhas nas pescarias, carregando seus filhos. Podiam ter seu corpo e torço nus, pintados de urucum e jenipapo, com *kene*, ou simplesmente no cotidiano, sem pinturas. Com brincos pingentes de sementes, dentes e plumas, com seus longos cabelos negros, com curtas franjas cortadas com o *xati*. As saias tecidas, lisas ou decoradas com faixas de *kene*, eram sempre vestidas desde pouca idade.

Figura 211



Fonte: Fotografias de Schultz, de 1951, pertencente à coleção Etta Becker-Donne 1911-1975, publicação Kunsthistorisches Museum Wien.
Nota: Mulher pintada com *kene* em jenipapo, corpo e sobrancelhas depiladas, saia de tecelagem com uma faixa de *kene* e os cabelos raspados na testa com o *xati*. Mulher modelando a cerâmica com saia de tecelagem, cabelo com franja curta e sobrancelhas depiladas. Jovem tecendo esteira sem pintura de *kene* com jenipapo e sobrancelhas depiladas.

Figura 212



Fonte: Fotografias de Schultz, de 1951, pertencente à coleção Etta Becker-Donne 1911-1975, publicação Kunsthistorisches Museum Wien.
Nota: Duas mulheres *Huni Kuin* usando a tecelagem sobre os ombros, a mulher à frente envolve a criança com a tecelagem. Mulher carregando criança nas ancas. Os seus corpos estão sem pintura em *kene*.

Esses grupos de *Kaxinawá*, habitantes do Xapuya, Curanja e Purus, fugitivos das incursões dos mateiros a serviço dos seringalistas[338]e madeireiros, passaram as primeiras décadas do século XX com raros contatos com sociedades não indígenas. A partir da década de 1960, os *Huni Kuin* dessa área, sofreram influência de missionários evangélicos americanos, advindos do Instituto linguístico de verão (ILV) e outras vertentes do cristianismo. Com isso, as vestes de tecidos industriais e modelagens ocidentais, inicialmente trazidas por esses grupos evangélicos, foram rapidamente ganhando terreno junto às comunidades. Um desses primeiros missionários foi Kenneth Kensinger que chegou no rio Xapuya, afluente do alto Curanja em 1955, mas abandonou o projeto evangelizador e se converteu as tradições indígenas dedicando-se ao estudo etnográfico, resultando em um grande número de fotografias realizadas durante a suas visitas e um acervo de objetos e de indumentárias tradicionais *Huni Kuin*. O impacto dos missionários evangelizadores foi muito forte na cultura e forma de vestir dos *Huni Kuin*. Nas fotos de campo de Kensinger pode-se perceber a rapidez que as vestes trazidas pelos missionários são incorporadas no vestir *Huni Kuin*. No primeiro ano da chegada já são vistos membros dessa comunidade usando vestes ocidentais, mas com a maioria ainda em trajes tradicionais. Em 1962, um grande número de pessoas foi fotografado com as vestes trazidas pelos missionários. Os cintos masculinos são abolidos para os adultos e as mulheres, na década de 1960, usavam vestidos, saias e blusas de tecidos industriais. Quando vestem suas saias de tecelagem cobrem seu tórax com alguma roupa ocidental. As exceções foram relativas às crianças, que ainda, por um tempo, foram permitidas ao uso do cinto masculino e as saias de tecelagem, mas acabaram sendo envoltas pelas vestes nawa.

Figura 213



Fonte: Kensinger, 1995, p. 230.
Nota: Mulheres fiando.

[338] A história da fuga da área do Brasil e a separação dos grupos *Huni Kuin* que foram habitar no Jordão é contada em Huni Kuin Hiwepaunibuki: A histórias dos Caxinauás por eles mesmos, org. Eliane Camargo, Diego Villar e outros, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013. P.105 a

Essa foto, provavelmente de 1956, na chegada dos primeiros missionários, as crianças e mulheres estão com seus trajes tradicionais. A exceção é o homem da direita, que veste calça comprida e camisa. O mesmo acontece com a imagem capturada em 1956, de crianças próximas do tronco da paxiúba, que vai ser usado no *katxanawa*. Os meninos, em sua maioria, estão com os trajes tradicionais, que sempre vestiram no cotidiano, com o corpo mais descoberto, usam os trajes ancestrais, como os cordões atravessados sobre o peito, cintos masculinos, pulseiras, perneiras e o cocar de taboca para o *katxanawa*. Ao centro, um único menino veste calça e camiseta, mas com seu cocar de taboca. Ao fundo, um homem adulto veste calças longas, mas seu tórax está nu, com colares, no entanto está com o cocar de taboca. As roupas trazidas pelos missionários já estão penetrando na cultura *Huni Kuin*. Observa-se, neste caso, a convivência dos trajes urbanos e os tradicionais, sendo que a maior parte das crianças ainda estão trajadas na forma tradicional.

Figura 214



Fonte: Kensinger, 1995, p. 66.
Nota: Meninos em torno do tronco da paxiúba para a festa do *katxanawa*. Foto de Kenneth Kensinger, 1956.

As fotos em que aparecem dois jovens homens com suas filhas nos anos de 1956 e 1957 apresentam esta transformação entre a veste ancestral e os costumes externos. Na foto da esquerda, o rapaz de nome Dini, como indicado por Kensinger, está com seus trajes tradicionais, o corpo pintado com desenhos que remetem aos desenhos da onça. Não são considerados *kene* e provavelmente o rapaz é um membro do clã Inu Bake devido a pintura corporal que está

usando. No seu peito, a faixa de algodão, ou fios de miçangas atravessados bem junto à parte superior do tórax. Na perfuração do lábio inferior, o *keu*, que nesse caso é confeccionado de vários fios de miçanga pendentes, como alguns brincos das mulheres. A criança tem um corte de cabelo bem desenhado, deixando a testa em evidência. O rapaz da foto, datada de 1957, já veste uma camiseta de malha, tem o seu rosto pintado com manchas e a sua filha veste os tradicionais cordões de miçanga, ou algodão, cruzados no peito. Esses cordões são muitos habituais entre os *Huni Kuin* nesse período.

Figura 215



Fonte: Kensinger, 1995, p. 264, 204.
Nota: O rapaz da esquerda com sua filha ao colo em foto de 1956 é indicado por Kensinger com o nome de Dini, aparece na foto abaixo de 1994, já adulto com o seu filho e neto. O rapaz a direita está usando uma camiseta de malha e está com sua filha no colo em 1957.

Figura 216



Fonte: Kensinger, 1995, p. 264, 204.
Nota: Dini com seu filho, nora e neto vestem de forma ocidentalizada, sem pinturas corporais e acessórios ancestrais.

Figura 217

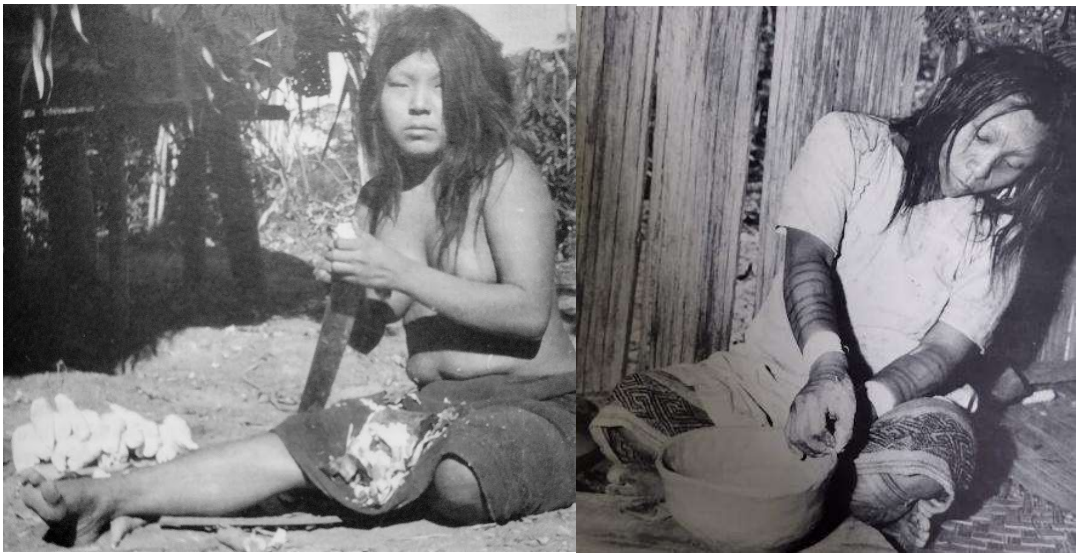
 [339]

Fonte: Kensinger, 1995, p. 258.
Nota: Foto de Kenneth Kensinger de 1962. Homem sopra uma corneta de rabo de tatu durante festa do *katxanawa*. Usa na cabeça um cocar de taboca (*paka maiti)* sem *kene*.

Nessa foto de Kenneth Kensinger, onde é retratado um grupo de cinco homens, em 1962, durante uma festa do *katxanawa,* na área entre o Curanja e o Purus, exemplifica a diferença radical na forma do vestir das comunidades *Huni Kuin*, processada entre o ano de 1956 ao ano de 1962. Em seis anos, as mudanças são rápidas e imensas. Os homens estão todos de calça e camisa e, por vezes, camisa e camiseta, em um lugar no qual a temperatura está frequentemente marcando 40º C. Na cabeça, o tradicional cocar de taboca. Tocam a trombeta de rabo de tatu, costume ainda atual. Nessa linha do tempo, traçada a partir das fotos de visitantes pesquisadores às comunidades *Huni Kuin*, pode-se observar, no vestuário feminino, a mesma velocidade de transformação do vestir da cultura ancestral para o vestir ocidental.

[339] Foto Kenneth M. Kensinger com datação definida de 1962 em publicação How Real People Ought to Live: The Cashinahua of Eastern Peru. 1995, p.258.

Figura 218



Fonte: Kensinger, 1995, p. 37, 268; Ferguson, 1975, p. 124.
Nota: Fotos Kenneth Kensinger. À esquerda, mulher descascando mandioca. À direita, mulher, em 1957, fazendo tigela usando saia tradicional de tecelagem com faixa de *kene* mas o tronco coberto com uma camisa.

Na foto da esquerda, onde a moça descasca mandioca, na sua lida diária, veste sua saia de tecelagem sem a decoração da faixa de *kene*, o tronco e seios à mostra, a sua pele não parece estar pintada de urucum nem com os *kene* em jenipapo no rosto e corpo, como era comum na vida cotidiana. Não apresenta acessórios como pulseiras e brincos. A franja crescida, não está bem aparada pela navalha do *xati*. Esta foto parece ser um ano anterior da foto seguinte ou no máximo do mesmo ano. A mulher modelando um pote de argila, em foto datada de 1957, veste uma saia de tecelagem de base retangular envolvendo o quadril, mas com uma barra de *kene*. No pulso as *huxe* ou *mebi* (pulseiras) tecidas em algodão ou miçanga branca, podendo ser vislumbrado os brincos de pingentes de fios. Os braços e pernas pintados com *kene* em jenipapo em linhas nítidas, o seu rosto pintado com *kene* em linhas mais desbotadas pelo tempo. No entanto já veste um blusão ou vestido de mangas trazida provavelmente pelos missionários. O cabelo não apresenta a franja bem aparada pelo *xati*. Essas duas imagens são de datas bem próximos entre elas. Pode-se observar a convivência da indumentária tradicional e a veste trazida do meio externo, na segunda imagem. Verifica-se que o uso da pintura corporal e de alguns acessórios era opcional nos diversos momentos do cotidiano, mas a saia uma obrigatoriedade no costume feminino. As mulheres *Huni Kuin* retratadas nas imagens da coleção de Kenneth Kensinger não apresentam as franjas curtas e bem aparadas pela navalha de *xati* como as representadas nas fotos de Harald Schultz.

Figura 219



Fonte: Kensinger, 1995, p. 241, 263.
Nota: Foto coleção Kensinger, sem data, provavelmente do início da década de 1960; foto Kensinger, mulher tecendo, 1962.

As imagens anteriores mostram duas mulheres nos processos relativos as atividades de tecelagem, a primeira fiando e a segunda trabalhando no tear, tecendo uma estreita peça. A imagem da mulher fiando, deve ter sido fotografada entre 1955 e 1968, época das primeiras visitas de Kenneth Kensinger aos *Huni Kuin* do Curanja e Alto Purus. A primeira está com vestido ocidental cinturado, mas suas pernas e faces estão ainda pintadas fortemente, com *kene* em jenipapo. Usa longos brincos de fios pendentes de algodão, sementes ou dentes de macaco, de uso tradicional e ancestral das mulheres *Huni Kuin*. A mulher tecendo veste um vestido de modelagem ocidental, mas seu corpo não apresenta nenhuma pintura em jenipapo e não conseguimos observar nenhum acessório tradicional sobre seu corpo.

Durantes as décadas seguintes, principalmente na década de 1980, houve vários movimentos para promoção e a criação de associações *Huni Kuin* e os processos de demarcação de terras, mas os vestires estavam totalmente ocidentalizados.

Kenneth Kensinger (1995), de acordo com seus relatos, realizou visitas aos *Kaxinawá* (*Huni Kuin*) somente do Curanja e do Alto Purus, por oitenta e quatro meses entre 1955 e 1968. Após, realizou três visitas de três meses em março e abril de 1993 e março de 1994. Revela que não chegou a conhecer os *Huni Kuin* do Brasil. Ao mesmo tempo, considera que, possivelmente, os ancestrais dos *Huni Kuin* atuais viviam, na virada do século XX, no alto Rio Muru e seus afluentes, principalmente o Iboçu, no Acre. Durante os massacres, correrias e

escravização provocada pelos barões da borracha, se espalharam pelos rios da Bacia do Alto Juruá. Em 1920, ocorreu uma divisão entre os *Huni Kuin*, quando os que viviam no Seringal União invadiram o barracão, levaram tudo e fugiram para o Alto Curanja, no Peru. Foram esses *Huni Kuin* que Kensinger visitou na segunda metade do século XX.

A história dessa fuga da área do Brasil, e a separação dos grupos *Huni Kuin*, que foram habitar no Jordão também é contada em *Huni Kuin* Hiwepaunibuki: A histórias dos Caxinauás por eles mesmos (2013). Há também uma narrativa dos contatos travados por essa comunidade de *Huni Kuin*, que habitava o Xapuya, que apresenta considerações interessantes em relação às vestes e acessórios. Relata que a busca de aproximação ocorreu por estarem gastas as ferramentas capturadas antes da fuga da região do envira, que penso ser o caso ocorrido em 1920, narrado por Kensinger. Representantes *Huni Kuin* foram reunidos para travarem contato com um cariú madeireiro, chamado Demétrio, e um grupo de indígenas a seu comando. A esposa do líder, Kana Mandeti, preparou uma túnica (*sãputari*) que foi levada pelo líder, em sua canoa, para o momento do encontro, revelando a importância dessa veste nos momentos diplomáticos. Os preparativos para o encontro foram assim narrados: "amarraram a soca peniana na cintura, colocaram a coroa radial, passaram urucum no rosto e bochechas, e guardaram suas redes. Colocaram dois rabos de arara-vermelha na ponta da balsa e tomaram rapé". Kana Mandeti foi com alguns dos homens no barco e orientou dois jovens, para que os seguissem pela beira do rio. A narração inclui que Kana Mandeti, no meio da viagem, pega sua buzina de barro e assopra, provavelmente para sinalizar sua presença, por pensar na missão como um evento diplomático com os Marinawás. Na proximidade da terra, que esses povos estavam morando com o madeireiro Demétrio, ele retira de sua canoa e veste o *sãputari*, coloca no nariz as penas de arara e o seu cocar, que tinha levado com eles para aquele momento diplomático, representando a importância e a consideração atribuída à situação. Isso aconteceu quando esses *Huni Kuin* eram considerados isolados pelo grupo de Demétrio.

As vestes cerimoniais dos *Huni Kuin*, principalmente o *sãputari*, o cocar e a caudal de arara usada no nariz não são de uso cotidiano, mas trajadas apenas em cerimônias, rituais, festividades, reuniões, rodas de conversa, recepção de visitantes e em diversas situações que exigem pompa e diplomacia. Dessa forma, essa veste é trajada em momentos que exigem diplomacia, tanto em épocas remotas quanto no período atual.

As vestes cotidianas, de modelagem ocidental usadas no século XX, vão variar conforme o grau de contado, as exigências de grupos externos, seguindo a moda ocidental de cada momento, mas com uma defasagem em relação às condições locais e econômicas. No último quarto do século XX, apesar do avanço nas demarcações de terra principalmente na

década de 1980, verifica-se nas imagens poucas pinturas corporais no uso diário e na cidade. Penso que pelo receio da discriminação da sociedade ao redor, procuravam esconder sua identidade *Huni Kuin*. Levando em consideração que essa postura poderia variar conforme as regiões do Acre em que viviam.

Nessas últimas três décadas do século XX, as vestes se tornaram totalmente ocidentalizadas, havendo um constrangimento entre os *Huni Kuin* de vestirem seus trajes nas cidades próximas, por serem discriminados e agredidos por se afirmarem como indígenas. Havia um comportamento na direção de camuflar a identidade cultural. Apesar de ainda existir opressão externa, já estava em curso vários movimentos envolvendo lideranças indígenas, apoiados por jovens indigenistas e antropólogos, como Txai Macedo e Txai Terri Aquino promovendo a criação de associações *Huni Kuin*, processos de demarcação de terras, e incorporações de seringais pelos *Huni Kuin* no Acre, mas os vestires estavam ocidentalizados como o observado em algumas imagens da época.

4.2.1 Os trajes de xinã bena

Figura 220



Fonte: Foto da autora.
Nota: Encontro show Mi Mawai na Fundição Progresso, com Txana Ikakuru (na imagem a direita com o microfone na mão), Txana Uri (na imagem da esquerda de gorro de tecelagem), Batani *Huni Kuin* (moça com grande cocar de arara), Nanke *Huni Kuin* em 09/12/2019.

O movimento de revitalização e empoderamento cultural ocorreu no período que denominam de *xinã bena* (novos pensamentos). Um movimento de renascimento cultural e artístico, onde a arte *Huni Kuin* é a arma da nova era e vai se consolidar durante o século XXI. Nesse tempo atual, de *xinã bena*, os trajes tradicionais são vistos em cerimônias, mas também em palestras, debates, entrevistas, eventos, apresentações musicais, protestos, vídeos ou em qualquer momento que a identidade *Huni Kuin* deva ser afirmada. Trajam algumas dessas peças

ligadas à cultura tradicional junto às vestes cotidianas ocidentalizadas, em maior ou menor proporção, de acordo com as individualidades e os locais, ou seja, durante as apresentações para os grandes centros urbanos, nas cidades ao redor da aldeia, nas cerimônias e no cotidiano das aldeias.

Na foto acima, registrada durante concerto na Fundição Progresso, no Rio de Janeiro, os componentes do grupo *Huni Kuin* se trajam com vestes de tecelagem da tradição, mas não as vestes ancestrais *Huni Kuin*. Nanke *Huni Kuin* está com uma saia longa, de tecelagem, terminada em uma pequena franja, um corpete de tecelagem com franjas em miçanga. Batani, com uma longa túnica (*sãputari*), finalizada por pequena franja e sobre essa veste, um cachecol de tecelagem. As duas estão com longos brincos, pulseiras, colares e tira de miçanga com *kene*. Toda a veste de tecelagem, na técnica tradicional de tecelagem com *kene*. Na cabeça, plumas de arara ou um grande cocar de arara. Ikamuru e Uri vestem coletes de tecelagem sobre as vestes industrializadas e Uri um gorro de tecelagem, os dois elementos são também criações de vestimentas contemporâneas *Huni Kuin*, assim como a saia longa até os tornozelos, o corpete e o cachecol usado por Nanke. Os grandes colares peitorais de miçangas que usam Uri, Batani e Ikakuru, estão cada vez maiores na atualidade, são verdadeiras telas com *kene,* portado na frente do corpo e uma das manifestações do vestir *Huni Kuin* que ganha cada vez mais adeptos fora das aldeias. Essas criações são do século XXI e, no máximo, do final do século XX. As saias ancestrais eram vestes usadas pelas mulheres em todos os momentos, sejam cotidianos ou ritualísticos. Nunca eram longas e chegavam um pouco abaixo do joelho. As cores não eram tão vibrantes, pois a coloração era feita com tingimentos naturais. No entanto, as vestes trajadas por Ikamuru, Batani, Uri e Nanke são os figurinos das apresentações artísticas e as fardas trajadas nas cerimônias na atualidade.

Apesar das diferenças entre os acessórios, as vestes tradicionais atuais e as vestes de tempos remotos, por vezes tecelãs e jovens indígenas procuram reviver os que lhes foi narrado, remetendo aos acessórios do início do século, como as faixas brancas do braço da jovem tecelã, no evento na Aldeia Lago Lindo, dos brincos criado por Bimi, filha de Kixtin, o *kakã*, recriado por tecelã no Jordão, com as suas características atuais, assim como as vestes narradas anteriormente. Há um caminho em direção à revitalização e recuperação cultural, mas agora, dentro de uma concepção contemporânea, igualmente potente. Neste século, merece destaque a confecção de máscaras de tecelagem com *kene*, por motivo da pandemia, em 2020, quando foram criadas peças para atender as novas situações que se apresentaram e, ainda, pelo aumento da produção, diversificação de acessórios de miçangas e tipos de vestes de tecelagens em linha, para atender o gosto do público externo.

Figura 221



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Estela Sales de nome tradicional Kanani Keneya da Aldeia Nova Empresa, Xico Curumim, Rio Jordão apresentando seus trabalhos durante evento realizado no Lago Lindo no rio Tarauacá, Jordão, 2025. Imagens de máscaras de tecelagem com kene para proteção, tecidas por motivo da pandemia de 2020

Esta seção se debruça no tempo presente, com ênfase no traje *Huni Kuin*. Tempo em que os *Huni Kuin* manifestam o empoderamento cultural, o orgulho por sua tradição, por sua espiritualidade e por seu corpo como *Huni Kuin*, com manifestação de sua expressão artística nas diversas plataformas e mídias. Esse empoderamento ocorre, significativamente, pelo retorno da pintura corporal nas ruas, no uso do urucum, do jenipapo e de seus trajes tradicionais, suas tecelagens e *kene,* que envergam com orgulho. No tempo de *xinã bena*, os elementos das vestes ancestrais são mesclados às vestes contemporâneas*,* criando uma superposição de imagens e forças, desenvolvendo uma estética particular, que está influenciando os usos entre pessoas dos grandes centros. Os *Huni Kuin*, especialmente os jovens, apresentam um gosto por vestes ocidentais com padrões de mandalas, floridos ou étnicos, bem como um interesse por vestes de outras culturas nativas, como bolsas, ponchos, túnicas e calças usadas pelos jovens *Huni Kuin*, em visitas aos centros urbanos, e em cidades ao redor da aldeia. Logo, influenciam jovens da cidade com suas tecelagens e acessórios tradicionais e, assim, são influenciados pelas vestes de jovens alternativos urbanos. Os padrões de mandalas e étnicos, os vestidos floridos e longos, camisetas com motivos indianos e indígenas, junto às vestes tradicionais, criam um estilo particular. No cotidiano das aldeias, as vestes ocidentais são mais despojadas, assim como o uso das vestes tradicionais.

Nas fotos a seguir, a txana Uma Huni Kuin, em passeio no Rio de Janeiro, na Pedra do Arpoador, com vestes de jovens urbanos. Usa grande peitoral de miçanga e outras gargantilhas com *kene*, nos braços a *huxe* ou *mebi* (pulseiras) de miçanga e tecelagem, nos tornozelos a *huxe* de miçanga com *kene*. Nas fotos ao lado, Ibatsai Kana e Txana Buse usam largas tiaras com os ancestrais *kene Huni Kuin.* Na tiara de Ibatsei em destaque, o *kene mae muxa*, e na tiara do

rapaz, o *kene* da jiboia (*yube kene*). Nos dois casos, tem outros *kene* envolvidos. Sobre o vestido longo de flores, os colares de semente e miçanga, no pulso a *huxe* de tecelagem larga com *kene txede bedu* e *yube kene*. O rosto do casal está fortemente pintado nas cores do urucum e do jenipapo e se prepararam para participar de uma palestra e aula sobre a cultura *Huni Kuin* que foram convidados pela UFF e para evento em uma escola infantil. No caso de Uma e do casal, a sua identidade *Huni Kuin* está afirmada através de seus acessórios. Sendo que Ibatsai e Txana Buse estão com as faces pintadas, reforçando a identidade *Huni Kuin* para estarem presentes nos eventos acadêmicos. Apesar de procurarem afirmar a sua identidade nos grandes centros onde vem trazer sua cultura, o figurino varia conforme as atividades que vão realizar.

Figura 222



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Uma Huni Kuin, em visita ao Rio de Janeiro como participante da comitiva de cerimônia conduzida por Bunkê, em 2022. Uma se veste com traje industrial contemporâneo e acessórios de miçanga e tecelagem. Ibatsei Kana e Txaná Buse participantes da comitiva de cerimônia conduzida de Manoel Mateus Dua Buse em 2023. Sobre o vestido longo florido e a camiseta com padronagem indiana usam colares de sementes e de miçangas, tiaras de miçanga e Ibatsai em uma das fotos com os lábios pintados de negro e na outra imagem uma grande pulseira de tecelagem.

As sábias palavras *shuku shukuwe* parecem estar sendo ouvidas durante estes novos tempos de hoje, ou os *Huni Kuin* teriam mudado de pele para sobreviverem às violências, embora sem esquecer a tradição, que bravamente tentaram manter escondida dos devoradores. Tradições que vêm trabalhando ardentemente para recuperar através de suas pesquisas, para transmitir às novas gerações os conhecimentos tradicionais e o resgate pelas técnicas xamânicas ancestrais. A generosidade se manifesta no compromisso com a transmissão de conhecimentos em oficinas, ministradas por mestras especialistas em técnicas de fiação, tecelagem, cerâmica, cestaria, cantos, medicina, rituais e outras expressões culturais, que haviam sido perdidas por alguns depois de anos de escravização e apagamento cultural. Oficinas que vêm sendo realizadas em diversas comunidades desde a virada do século até o momento. O empenho em resgatar seus conhecimentos, por meio de técnicas tradicionais que envolvem o sonho e as ritualísticas tradicionais, como as cerimônias com o *nixi pae*, o muka vem fazendo a diferença

nesses novos tempos. Para isso, também convidam mestras tecelãs e pajés que ainda detém esses conhecimentos e repassam tais sabedorias. Esse foi o caso que gerou o documentário de 2017, *Txidin - O batismo do gavião*, quando foi convidado o pajé Pedro Salomão da área do Purus para transmitir os conhecimentos que envolvem e realização do ritual do *txidin*, inclusive as vestes desse ritual, em aldeia no Jordão. Vários projetos têm sido realizados nesse sentido de criação dos Centros Culturais como o Makhu e o Kayatibu. Associação de mulheres com o reavivamento dos rituais e os outros saberes coordenados por Tumê, Ibatsai e diversas representantes femininas em suas terras indígenas. Disso brota esse renascimento cultural que se reflete nos vestires e nas ritualidades em cada etapa de sua confecção, onde envolvem os cantos, as histórias dos antigos, os pactos ritualísticos, as medicinas e dietas para cada ação. É uma teia onde as várias sabedorias estão entrelaçadas. Penso que seja essa uma das características da arte *Huni Kuin*. Arte que agora está manifestada nas telas dos artistas visuais do Mahku, mas também nas telas da tecelagem da indumentária *Huni Kuin*, ancestralmente expressiva e atualmente também política. Os trajes se apresentam como uma das forças de empoderamento e aceitação da identidade cultural. A indumentária é a cultura, a arte. Como o urucum faz parte da vida e da cultura *Huni Kuin* como próprio *Yuxibu* ali presente, assim sendo a veste de *Yube* está no corpo *Huni Kuin*. Portanto, a indumentária *Huni Kuin* é uma arte política e inter-relacional entre seres de diversas culturas desde a ancestralidade.

Figura 223



Fonte: Fotos de Zeh Palma, 2022.
Nota: Membros do coletivo Kayatibu fotografados após ritual em Itaipava. Usam cocar longo em caudais de arara que são uma manifestação da atualidade e vestem ponchos étnicos adquiridos em viagens para realização de cerimônias no Peru, mesclam os grafismos de outras culturas com os grafismos dos *kene* nos acessórios de miçanga *Huni Kuin*.

Nas atuais criações visuais que tem como suporte a tecelagem em linha e miçangas, os *kene* estão presentes. São estilizados, principalmente nas criações em miçanga, mas não são arbitrários quanto aos códigos ancestrais. Apesar dos *kene* serem inseridos em faixas nas

tecelagens, na ancestralidade e nas composições plásticas atuais, se expandem em todo o suporte; as cores naturais, conseguidas a partir de tintas orgânicas vegetais e minerais, são uma técnica raramente usada atualmente, em contraste com a profusão de cores facilitada pelos novos materiais, que ainda mantém a estrutura visual dos diversos *kene*, tanto formal quanto nos códigos. Continuam manifestando as vestes e os acessórios de *Yube*, a sacralidade de cada composição e o *kene* reconhecido nos desenhos que nos parecem estilizados.

Os *kene* mantêm, e ainda potencializam, suas características básicas ancestrais de expansão infinita, para além do suporte, seja ele o corpo, objetos, o *sãputari* e na diversa variedade de peças de indumentária criadas atualmente. Eles podem ser ampliados, como em uma lente de aumento, tornando-se praticamente irreconhecível para um leigo. Visto com distanciamento pelo observador, como se ele estivesse em um ponto mais afastado, podem ter o efeito de figura e fundo. O efeito de figura contra figura impossibilita a fixação em uma só imagem, criando uma participação ativa do olhar sobre a superfície desenhada com *kene*.

Além disso tudo, há mais possibilidades: o *kene* pode ser formado por outros *kene*, ou, em uma mesma peça, podem existir diversos *kene* com ideias próprias de cada desenho. Assim, pode-se juntar o *mae muxa* com o *kape hina*, *inu tae* com *tau pei* em um grande número de composições e todos esses são as vestes e as cores emanadas de *Yube*. A todo esse efeito, junta-se a superposição aos corpos pintados, as vestes de tecelagem *keneya* (com *kene*). Sobre essas vestes e corpos, as diversas pulseiras (*huxe*, *mebi*) em pernas e braços, grandes peitorais de miçanga e longos brincos com *kene*, sendo que sobre estes os colares de sementes e dentes. Na cabeça, amplos cocares que podem estar superpostos sobre outros, com franjas de miçanga sobre o rosto ou gorros de tecelagem com longas franjas escondendo o rosto, completando fortes pinturas faciais de urucum com jenipapo.

Figura 224



Fonte: Fotos da autora, 2022.
Nota: Homem *Huni Kuin* e Cacique Tuin da Aldeia Tamandaré, da Terra Indígena do Caucho do rio Muru, no município de Tarauacá. Os dois vestem gorro de tecelagem usado em cerimônias. O *Huni Kuin* da imagem da esquerda usa um cocar sobre os ombros.

A descrição revela uma superposição de elementos na composição, mas o *txana*, condutor, ou pajé possuem um livre arbítrio criativo, atualmente. Esse é um traje completo, com várias peças, que nos leva a uma visão das emanações de *Yube*. As imagens das vestes tradicionais *Huni Kuin* se apresentam, atualmente como uma visão caleidoscópica, como *mirações*, como emanações de *Yube* ou aproximadamente do que é visto durante a cerimônia sobre o efeito do *nixi pae*. Penso que, atualmente, há uma potencialização desses vestires entre os *Huni Kuin*, na intenção de apresentar as forças de *Yube* para as outras culturas que visitam. É uma atitude performática e política da arte *Huni Kuin*, com diplomacia. É uma atuação xamânica. É intencional. As vestes da cultura são tradicionais, mas não são ancestrais no seu visual, no entanto, mantém seu *xinã*, traduzido como pensamento, intenção e emoção. O *sãputari* é a veste ou farda mais solene usada desde a ancestralidade, mas, no momento, com a geometria do *kene* expandida por toda a superfície do suporte. Apesar de ser a veste tradicional do pajé e de representantes *Huni Kuin*, na contemporaneidade o *sãputari* ampliou seu uso às mulheres *Huni Kuin*. Nas fotos a seguir, registramos o cacique e liderança Osair Sales Siã, em evento na Aldeia Lago Lindo para apresentação do filme "Expedição Txai", com direção de Tiago de Melo, e a realização de filmagens para documentário em que refaz o trajeto da expedição de 1989, com direção também de Tiago de Melo[340].

Osair Sales Siã veste um *sãputari* com *yube kene* expandido por todo o traje, também tecido em faixas verticais nas cores vinho, azul e branca e os *kene* em linha negra. Na cabeça, um cocar alongado de caudais de arara no pescoço um colar de tecelagem terminados em franja de semente. Sobre os olhos, pintura com jenipapo. A majé Tumê veste um *sãputari* em faixas verticais amarela, roxo e verde com *tau pei kene.* Sobre essa veste, usa um grande colar peitoral de miçanga, sobre este colar outro mais curto de vértebras de jiboia com sete dentes de onça afirmando sua liderança feminina e sua posição de majé. Cruzado no peito um longo cordão de sementes. E grande cocar de plumas de gavião (*nawã tete maiti*) sobre uma tiara de tecelagem. No punho pulseiras de miçanga com *kene*. Na imagem seguinte está o pajé Siã com *sãputari* amarelo sobre casaco de mangas longas em tecelagem com kene. Usa também um amplo cocar nawã *tetê maiti* e carrega uma bolsa de tecelagem. Por último a jovem de nome Biruani com *sãputari* e grande cocar *shawã maite* (cocar de arara). O que confirma o uso do *sãputari* por

[340] *Expedição Txai* é um documentário sobre a expedição realizada em 1989 que percorreu várias aldeias no Acre. Milton Nascimento participou, e desse evento foi gerado o álbum *Txai*, lançado em 1990. O documentário incluiu trechos de filmagens durante a expedição de 1989, e contou com imagens feitas pelo jovem cinegrafista *Huni Kuin* Osair Sales Siã, que participou da expedição junto com o antropólogo Txai Terri Aquino e o indigenista Txai Macedo, todos envolvidos diretamente com o processo de demarcação de terras indígenas no Acre. A expedição de 1989 fez parte de uma campanha mundial de apoio à Aliança dos Povos Indígenas coordenada pela União das Nações Indígenas e pelo Conselho Nacional de Seringueiros.

lideranças masculinas, femininas e por jovens txana, principalmente nos eventos e cerimônias nos grandes centros, mas também na aldeia, em eventos importantes.

Figura 225



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Cacique Osair Sales Siã em evento na Aldeia Lago Lindo, 24/04/2025. Majé Tumê após cerimônia em Itaipava em 26/02/2025 traja *sãputari* e colares de semente e dentes de onça afirmando sua liderança feminina. Pajé Siã após ritual em Itaipava em 31/03/2024. Biruani Huni Kuin após ritual em Guapimirim em 21/04/2024.
.

Figura 226



Fonte: Fotos de Carlos Alberto Ricaro.
Nota: Imagem de 1989 fornecida por Jorge Sales, neto do Cacique Osair Siã. Estão na foto Txai Terri Aquino, Txai Macedo e Osair Sales Siã a direita. Siã usa um colar de dentes de macaco. Fotógrafo Carlos Alberto Ricardo do Instituto Sócio Ambiental (ISA)

As vestes da tradição ancestral e atual apresentam diferenças, uma mais orgânica na ancestralidade, quando pintavam o corpo fortemente com jenipapo e urucum, os homens colorindo inclusive seus cabelos com a pasta avermelhada de óleo e urucum, cocares, *txipa* e seus cintos masculinos sobre o corpo nu e as diversas pulseiras, cintos e faixas e peitorais com dentes de macaco, onça, jacaré, porquinho da mata, queixada e outros. Na cabeça, os cocares de plumas coloridas, nas perfurações do nariz as penas de arara, os grandes brincos de conchas ou plumas, o *keu* pendente de seus lábios. Indumentária que usada com todas suas peças

também eram parte das cerimônias e eventos especiais. Penso que essa potência é transmitida atualmente pelos *kene* e as cores nas tecelagens e miçangas assim como pelos grandes colares peitorais de miçanga. Transformou-se visualmente, mas a potência e sacralização se mantém. Apesar de observar um interesse de revitalizar o uso de sementes nos colares, os colares de dentes, vértebras e ossos são mais raros e mais reclusos nos seus usos, talvez por seu compromisso com a tradição ancestral.

Existem trajes de tecelagem, não usados no cotidiano, para serem vestidos nas cerimônias, palestras, eventos e situações solenes, mesmo não sendo os tradicionais *sãputari*. São exemplares a veste de Zeli Maspã usada durante o evento realizado na Aldeia Lago Lindo, Terra Indígena de sua família, quando da gravação de filme e da exibição do documentário "Expedição Txai" do diretor Tiago Melo. Maspã é uma exímia tecelã, pertencente de uma família de representantes *Huni Kuin*, mas pouco sai do Jordão atualmente. Conheço Maspã há quinze anos e a vi pela primeira vez com esse traje, mas tem sua farda para os momentos que considera importantes. O vestido de tecelagem Bunke Inani foi usado para ministrar uma oficina demonstrativa da tecelagem *Huni Kuin* no Rio de Janeiro em 2021, apesar de Bunkê ser uma tecelã e condutora de rituais que tem viajado com constância para os grandes centros e ainda a veste de Ayani durante o evento Selvagem ocorrido no Jardim Botânico em 2019. As três peças contemporâneas, mas com um vínculo íntimo com a ancestralidade.

Figura 227



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Farda de Zeli Maspã composta de saia de tecelagem com *yube kene* e blusa em tecelagem em evento realizado na Aldeia Lago Lindo por ocasião da apresentação de documentário realizado com trechos de filmagens no final do século XX de expedição por aldeias *Huni Kuin* em que o Cacique Siã foi um dos cinegrafistas, em

24/04/2025. Bunkê Inani trajando vestido de tecelagem de cintura alta em 2021. Ayani em evento Selvagem no Jardim Botânico em 12/11/2019.

Por outro lado, a confecção de tecelagens em linha e, principalmente, a confecção de acessórios de miçanga caiu no gosto do público externo e resultou em renda para a comunidade. Tecem cachecol, faixas, gorros, bolsas e coletes que ganharam o gosto público. Confeccionam vestidos, saias com franjas, corpetes para usar com as saias, trajes usados como figurinos por jovens moças *txana* em seus grupos musicais. Casacos, bermudas, calças compridas vestidas por *txana* e condutores de rituais principalmente em suas temporadas fora da aldeia. Uma variedade de vestes confeccionadas a partir da técnica ancestral de tecer está em curso neste processo de criação.

Figura 228



Fonte: Fotos da autora.
Nota: Professor Ibã Sales em evento no Rio de Janeiro em outubro de 2011. Ao centro cacique Tuin da Aldeia Tamandaré em 2022. A esquerda jovem txaná veste casaco com longas mangas em tecelagem ancestral em linhas industrial em *kene*, depois de ritual em Itaipaba em 15/01/2023.

Nas imagens acima, o professor Ibã Sales Veste calça de tecelagem com kene da jiboia (*yube kene*), colete de tecelagem sobre camisa social. No pescoço um colar com dente de onça. Na cabeça um amplo cocar de *shawã hina* decorado com plumas menores, sobre tiara e gorro de linha. Imagem do centro Cacique Tuin da Aldeia Tamandaré, Terra Indígena do Caucho, no Rio Muru, em 2022, veste um traje para recepcionar os visitantes que chegam a sua aldeia composto de uma túnica curta sem mangas com franja na barra e na cava. É uma peça pouco vista, que apresenta certa originalidade na atualidade pelas faixas verticais e horizontais e o tipo de modelagem. Ele está usando galocha nos pés, o que é muito comum entre os *Huni Kuin* para

se proteger na floresta. Outro calçado muito utilizado, quando não estão descalços na aldeia, são as sandálias de dedo. Txaná, filho de Ninawa Pai da Mata, usando casaco aberto na frente de longas mangas, depois de ritual em Itaipava, em 2023.

As vestes *Huni Kuin* sofrem transformação, como acontece com toda humanidade. Às vezes lentamente, por vezes abruptamente. Por vezes por imposições culturais, outras por influências culturais na inter-relação entre os povos como aconteceu durante os séculos entre as várias culturas originárias das Américas. E ainda por uma manifestação criativa de empoderamento cultural.

Figura 229



Fonte: Fotos de Edilene Yaka. Foto de Teresa Devulsky, 22/10/2017.
Nota: Criação da artista visual Edilene Yaka. Imagens digitalizadas de *kene* sobre o rosto da artista. Foto de Yaka. Imagem da direita, Edilene Yaka.

Figura 230



Fonte: Foto da autora, 24 out. 2017.
Nota: Kixtin, Rita Huni Kuin, Shane Sales Huni Kuin e Yaka Huni Kuin em aula sobre cultura *Huni Kuin* para Disciplina Projeto de Indumentária – Departamento de Cenografia e Indumentária. Escola de Teatro, UNIRIO.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte sempre esteve presente no povo *Huni Kuin*: “sempre fomos artistas, somos artistas espirituais”. É uma afirmação polêmica, expressada pelo representante do povo *Huni Kuin*, o artista e professor Ibã Sales *Huni Kuin*. Penso, como ele, que a arte esteve na ancestralidade e está no presente. A arte é a ancestralidade e o futuro desse povo. Houve muitas classificações e debates sobre as diferenças entre arte e artefato, o que é puro e o que é menor. Alguns representantes artistas, de outras etnias, se manifestaram sobre esse conceito, reafirmando que os povos ancestrais não faziam arte, mas sim outra manifestação, ligada à cosmologia, que nós, ocidentais, provavelmente não temos possibilidades de perceber. Mas, assim como Ibã, vejo arte em cada manifestação desses povos, nos cantos, nas imagens sagradas desenhadas nos corpos e objetos, nas suas construções, danças e jogos performáticos. O que percebo é que os *Huni Kuin* sempre foram contemporâneos, fazendo arte no que ainda estamos aprendendo a aceitar e considerar como inovador. É necessário expandir o conceito de arte, para aceitar os diversos suportes, técnicas e materiais, sem discriminar o que é arte.

O suporte é o corpo, as pulseiras, os figurinos, as tecelagens. Os elementos da natureza, as telas tecidas em fios de algodão no tear. Cada vez que me aproximo dos trabalhos das mulheres Huni Kuin percebo isso. Não discriminam os suportes e em tudo fazem arte. Tem povos que trabalham sua técnica aprimorada nas panelas, até nas que vão para o fogo, testando sua permanência com a transitoriedade. Os que são primorosos nas telas tecidas em algodão, nas contas de miçanga e sementes. Não falo do canto, nem da poesia de seus versos porque não é esse o tema da pesquisa. Não estou falando de suas histórias ancestrais que incluem e não discriminam e sim valorizam liberdade da perspectiva do contador, em um universo de possibilidades. E as expressões do canto, da poesia, da contação de história também envolvem o figurino através da percepção de mundo que elas incluem. Sim para eles a vida, a forma, a composição e a expressão são um universo de possibilidades interligadas que às vezes podemos escolher o desenho ou traçar uma delas. Falam por aí que é artesanato porque copiam os traços gerais do povo. Sim, talvez para um olhar desatento, mas quando nos aproximamos reconhecemos a assinatura pessoal nas diversas manifestações. Pareço ufanista, mas garanto que não. Por isso o desejo pela miçanga que faz parte do interesse de povos de cultura ancestral. Perceberam que esse misto de material e suporte ampliaram suas criações e as sacralizaram. Outros podem falar que as artes *Huni Kuin* nas tecelagens como a tela suporte, de miçanga e linha que ao mesmo tempo é o suporte e o desenho estão fugindo da tradição. Não penso assim, estão preservando a tradição apresentando os *kene* com assinatura de cada artista, com suas

cores composições, estilizações, mas o ser *yube*, *txere beru*, *inu tae* estão ali. Logo está ali a cosmo percepção do povo, a sua forma de entender o mundo, sua filosofia. A tecelã, representante feminina e condutora de rituais Bunkê em entrevista ao ser questionada sobre serem guerreiras, o que causa um certo desconforto, afirma que arte e a cultura são armas atuais que estão usando. Para os *Huni Kuin* a cultura e os trabalhos artísticos, seu corpo coberto por suas vestes tradicionais são as suas armas para o empoderamento cultural. Eles descobriram que a cultura e a arte são as armas na luta política e são esses instrumentos que estão utilizando conscientemente como diálogo e relação com o mundo fora da aldeia. A arte, também no mundo ocidentalizado, ultrapassa os conceitos de belo, confortável e excelência técnica, limitados a espaços específicos e conceitos fixos. Também usada como instrumento político, entrelaçada à vida, uma ferramenta para chocar e questionar inclusive a sua natureza, principalmente a partir do início do século XX, intensificando-se durante a década de 1960, quando a arte acirrou o questionar dos seus limites e a separação do que é arte das elaborações de povos de culturas originais.

Junto a esses aspectos a proposta deste trabalho foi perceber como os trajes, os vestires manifestam a cosmo percepção do povo *Huni Kuin*, como instrumento de interrelação entre os mundos visíveis e invisíveis, ambos reais na cultura *Huni Kuin*. Por considerar que a tela primordial ancestral é o nosso corpo, a criação artística importante para os *Huni Kuin* está na veste, na tecelagem, na arte plumária em todos os acessórios da indumentária. A narrativa ancestral sobre Keneani, a artista cósmica que pintou os corpos de todos os seres, confirma esses pressupostos na cultura *Huni Kuin*. História que se torna mais significativa por pertencer às origens, a cosmologia de uma cultura para reverberar esse pensamento. Como se pode apartar a arte, a filosofia, desse e de outros povos de seus heróis ancestrais que manifestam a perspectiva no ver o cosmo e os aspectos desse ser chamado vida. As histórias ancestrais são geralmente histórias da criação do mundo em que o conceito de transformação é o centro da atenção. São histórias de seres ancestrais, dos seres da terra, com alta capacidade de transformação. Os ancestrais *Huni Kuin* em um processo contínuo, a vida e humanidade contida neles, se transforma seguidamente em humanos animais, vegetais e novamente em humanos, gente e assim todos seres têm ancestrais comuns. A partir da humanidade dos ancestrais Yuxibu da terra e do cosmo, todos os seres possuem humanidade, são *culturalizados* e possuem uma sociedade. A transformação é um dos conceitos basilares na cultura *Huni Kuin*. Tudo está em constante transformação desde a criação. A própria tradução do nome do povo *Huni Kuin* é uma manifestação desse conceito, quando após o término da segunda geração ou humanidade

Nete, a mãe primordial cria a gente de verdade que constituirá o povo *Huni Kuin*, também chamado povo verdadeiro dando início a terceira humanidade, a terceira geração de seres.

Nas histórias dos antigos, vários seres ou *yuxibu* se apresentaram para auxiliar os *Huni Kuin* revelando a sua humanidade. A aranha e a rata aparecem na forma de duas anciãs para ajudar a mulher *Huni Kuin* a tecer e partejar. A jiboia surge na forma de um belo homem ou uma mulher ou um casal de jiboia, de acordo com as várias versões dos narradores, e ensina a mulher *Huni Kuin* a sabedoria dos *kene*. *Kene* que é o mapa, o caminho, o labirinto, o pensamento, a música, a escrita, o código. A árvore admirada por uma jovem *Huni Kuin*, ao colher lenha, aparece à beira de sua rede durante a noite na forma de um belo homem de nome Huã Karu e com ela tem um filho que continua a saga com o mesmo nome do pai. É a jiboia do lago que se transforma na bela índia Jiboia que leva Dua Buse para dentro do lago e com ele têm três filhos. Dua Buse volta ao seu povo com a sabedoria do *nixi pae*. É a humanidade desses seres que se apresenta aos *Huni Kuin*. É essa concepção de humanidade de todos os seres vegetais, animais e minerais que molda o pensamento e a relação *Huni Kuin* a respeito da natureza. A natureza e os *Huni Kuin* têm ancestrais comuns. Penso que dessa concepção advém essa potência, relação e respeito. Há consciência que os seres são também humanos por terem humanidade, mas não o povo verdadeiro, porque já se transformaram. A perda dessa consciência pode trazer sabedoria, mas ao mesmo tempo ser trágica para o herói *Huni Kuin*. Todos os seres se consideram humanos e o pajé é o representante capaz de viajar entre os mundos visíveis, invisíveis e exercer a missão diplomática entre os seres dos diversos mundos com sua habilidade de tradutor entre esses seres de diversos universos. Para isso vai utilizar a colaboração de acessórios de suas vestes nesta empreitada já que os elementos dessas vestes têm seus *ibu* e *yuxibu*. É o poder desses ancestrais e seus descendentes que incorporam ao seu vestir.

A tradição repassada através da potência das silhuetas, formas, cores, massa cromática foi importante para perceber a desenvoltura e liberdade que José Sales Bane criou o seu figurino para conduzir um dos primeiros rituais que participei em 2006 narrado na introdução desta pesquisa, foi o elemento que me causou o impacto inicial. A ancestralidade e a liberdade criativa ali presentes. Por ocasião ele confecciona o cilindro de papelão pintado com *kene* em hidrocor e naquela forma percebi a proporção do cocar de povos andinos anteriores à colonização. No meio do processo de escrita chegou até mim uma foto de outro cocar, também de *Huni Kuin* do Jordão, foto realizada por ocasião demarcação de terras entre Brasil e Peru em 1924, penso que seja um dos líderes, por sua forma no trajar. Está com um cocar cilíndrico de couro de cobra. Um cilindro alto como o que foi confeccionado por José Bane. Interessante que no contexto da

foto de grupo o cocar se mimetiza na paisagem amazônica e se confundia como um tronco das árvores, como uma serpente na natureza. Os três acessórios se uniram em uma só silhueta, pela forma cilíndrica e a proporção. Mágico encantamento. O cocar do representante *Huni Kuin* de couro de jiboia, tinha a proporção da altura e diâmetro semelhante do cocar que José Bane tinha confeccionado para figurino daquele ritual. Criação e a forma ancestral correspondiam pela silhueta e proporção daquela forma. Bravo! Arte! O que é arte? Não respondo, só pergunto, porque considero que tem muitas formas e possibilidades, não existem palavras para explicar todas elas.

Outra questão sobre o assunto que merece consideração é a transição entre indumentária ancestral que vai variar entre as diversas comunidades quanto ao local e épocas de contato, situação social e política de cada momento. Esta transição envolve as vestes ancestrais, as roupas ocidentais e a introdução da miçanga. Inclusive a dificuldade que apresentam as fotos quanto a visualização com precisão dos materiais usados, permitindo por vezes no máximo a uma aproximação auxiliada pela colaboração dos textos de pesquisadores e dos trabalhos de campo realizados durante o século XX. Apesar do número de colaboradores *Huni Kuin* que contribuíram para a pesquisa não foi possível consultá-los sobre todas as imagens recolhidas e dúvidas, para que pudessem apresentar seus pareceres e avaliação. Submeti a apreciação algumas imagens e tentei esclarecer algumas ideias, mas não com todos os participantes. Soma-se a esta dificuldade o tempo que estes representantes foram apartados da sua cultura original, e a carência de tempo de imersão desta pesquisadora em vivências mais prolongadas nas aldeias Huni *Kuin.*

Outra deficiência foi a carência dos contatos diretos com materiais de acervos de coleções *Huni Kuin* de peças mais antigas, principalmente do século XX, sendo estas peças observados mais comumente em forma de imagens de catálogos e outras publicações. Apesar disso tive a oportunidade de obter peças reconstruídas junto a artistas *Huni Kuin* que ainda dominam alguns conhecimentos e técnicas pouco aplicadas atualmente e até desconhecidas.

Tive contato com alguns representantes Huni a partir de 2005, e por interesse pessoal na área da cultura, arte e vestuário, participo de rituais no Rio de Janeiro e venho os fotografando desde essa época, inclusive em grandes eventos que participaram com a Rio + 20, e o evento Selvagem realizado no Jardim Botânico. No entanto só tive disponibilidade de estar com eles no Acre e nas aldeias em 2022 quando já estava no segundo ano dessa pesquisa, apesar de ter realizado pesquisa e entrevistas com representantes que estiveram no Rio de Janeiro antes desse período a partir do final 2005.

A primeira cidade em que estive foi Tarauacá, onde fiquei hospedada na casa de Tumê, seus cinco filhos adolescentes e marido. Tumê foi minha cicerone e guardiã durante a estada no município de Tarauacá, e quem me ofereceu a oportunidade de visitar a primeira aldeia *Huni Kuin* na Terra Indígena do Caucho. A cidade de Tarauacá é uma cidade que moram muitos *Huni Kuin*, como outras cidades do Acre. Tumê recebeu várias mulheres de sua família durante minha estada em sua casa, assim como me conduziu a visitar a casa de várias mulheres *Huni Kuin* na cidade de Tarauacá. Eu, desejando pesquisar sobre a tecelagem, e elas querendo solicitar apoio para criação de associações de mulheres. Como já comentado as associações são uma tradição entre os *Huni Kuin* desde o final do século XX e sua organização colaborou na demarcação de terras, na aquisição dos seringais e na liberdade do povo *Huni Kuin*. Agora as mulheres também querem se organizar em associações. Quando vamos realizar uma pesquisa sobre um assunto, nem sempre o ponto direto da pesquisa é o que se apresenta e assim foi comigo. Participei de uma série de reuniões em que as representantes de aldeias faziam suas reivindicações prontamente anotadas por mim. Felizmente uma dessas organizações já está em curso com sucesso, não por mérito meu, mas de um conjunto de pessoas que se reuniram nesse intento, mas muito há para ser realizado.

Nesta cidade conheci pessoalmente Judite Ibasai, responsável pela associação de mulheres *Huni Kuin* APAMINKTAJ, quando fui convidada a participar de oficinas, em diversas aldeias, ministradas por mestras de tecelagem, ceramistas, trabalhos em cestaria, contação de histórias. Essa expedição às oficinas tinha a previsão de realização durante um mês de viagens entre as aldeias, que infelizmente não pude aceitar devido ao tempo que tinha para ficar no local. O tempo na floresta é fluido. Logo o tempo foi meu inimigo e deixou muitas lacunas e tristeza por não poder estar presente em diversos locais. Apesar disso, ela me enviou várias fotos e relatou o ocorrido em momento posterior. Todos esses fatos me levaram a perceber o engajamento das mulheres nesta nova época de empoderamento feminino, uma das grandes transformações na perspectiva cultural do povo *Huni Kuin*. Outra questão foi a não realização de viagem para o Purus com Tumê, por questões financeiras, de tempo e por minha opção de visitar o município do Jordão nessa época, onde já conhecia vários homens e mulheres representantes *Huni Kuin*, o que consegui com sucesso. Apesar de muitas entrevistas terem sido realizadas com vários homens, o meu contato em Tarauacá foi intenso com lideranças femininas, o que permitiu que percebesse o interesse feminino em independência e afirmação como representantes culturais, condutoras de rituais, participantes na estruturação social das comunidades.

No Jordão quem me acolheu e guiou foi Zeli Maspã, que já conhecia de longa data, que visitou comigo quase todos os lugares. A sua casa na cidade de Jordão é sempre visitada por parentes e tive a oportunidade de conviver, conversar e entrevistar vários de seus familiares. Maspã, mãe de filhos do cacique Siã e uma exímia tecelã. Não cheguei a entrevistá-la, mas conversamos e convivemos, me levou na Aldeia Terra Viva onde fiquei alguns dias. No Município do Jordão também visitei a Aldeia Altamira antiga Ni Yuxibu e o centro cultural Kayatibu. Não fiz mais visitas às aldeias, os rios estavam secos dificultando a circulação. Fiz duas importantes entrevistas com o Pajé Manoel Vandique Dua Buse e o Professor Ibã Sales que felizmente estavam na cidade naquela época.

Em 2025 voltei ao Acre para um evento na Aldeia Lago Lindo no município de Jordão que já havia estado em 2022. Este evento aconteceu por ocasião de documentário "Expedição Txai" realizado com o cacique Siã, o indigenista Txai Macedo e o antropólogo Txai Terri Aquino com direção de Tiago de Melo, refazendo a rota realizada, pelos três, no final século passado, quando Siã a época um jovem líder *Huni Kuin* e cinegrafista, durante essa expedição.

Os meus pressupostos envolvem o reflexo do pensamento cosmológico na veste *Huni Kuin*, esta veste como um instrumento entre as relações entre os mundos e seres, considerando como mundo e seres, tanto os visíveis quanto os invisíveis. No entanto o que também veio me surpreender e intrigar foi como se deu a transformação da veste ancestral para a veste também tradicional atual usada tanto pelos pajés quanto por *txana*, artistas, caçadores, representantes *Huni Kuin* em geral. Apesar de saber que havia uma diferença visual significativa, a consciência mais profunda foi um processo gradativo durante a pesquisa e a escrita, que depois de um momento foram concomitantes. As vestes tradicionais exuberantes quanto às cores, a profusão de *kene* e os acessórios de miçanga são tão desejados pelo público externo que levou as mulheres *Huni Kuin* se esmeraram e no expandir suas criações visuais. Mas também neste momento a arte *Huni Kuin* do vestir se mostrou profundamente inter-relacional entre os mundos da cultura *Huni Kuin* e os mundos exteriores, tentando apresentar e presentificar os mundos invisíveis da cultura *Huni Kuin* e a cosmologia do povo. Como isso se deu é que mais me surpreendeu. A profusão de criações com *kene* se espalhando por todas as peças e suportes. Os cocares grandes e ampliados. Não só o uso surpreendente de dentes de macaco em seus peitorais, das vértebras de jiboia e o uso de peles e dentes de outros animais, mas a profusão dos desenhos de *kene* em suas criações, transformando-se em verdadeiras telas. O mesmo pensamento, as intenções, os sentidos inter-relacionais entre mundos e seres tornando visível o invisível:

> Li uma história de um pesquisador europeu do início do século xx que estava nos Estados Unidos e chegou a um território dos Hopi. Ele tinha pedido que alguém daquela aldeia facilitasse o encontro dele com uma anciã que ele queria entrevistar. Quando foi encontrá-la, ela estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: “Ela não vai conversar comigo, não?” Ao que seu facilitador respondeu: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra.”. E o camarada disse: “Qual é o problema?” (Krenak, 2019, p. 17).

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ABREU, João Capistrano de. **Rã-txa hu-ni-ku-i**: gramática, textos, e vocabulário Caxinawás: a língua dos Caxinawás, rio Ibuacú, afluente do Muru (Prefeitura de Tarauacá), Rio de Janeiro, Typographia Leuzinge, 1914.

ABREU, João Capistrano de. **Rã-txa hu-ni-ku-i**....: a língua dos caxinawás do Rio Ibuaçu, afluente do Muru/João Capistrano de Abreu; textos bilíngues caxinawá-português; organização Eliane Camargo. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cáceres, MT: Editora Unemar, 2016.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi **O espírito da floresta:** A luta pelo nosso futuro. tradução Rosa Freire d'Aguiar. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ALZUGARI, Paula. **YUBE INU, YUBE SHANU;** MAHKUe o mito do surgimento do Nixi pae. Select: arte e cultura contemporânea: floresta. 1. Ed.—São Paulo: Cinemática Editora,2022, pp 64-69.

ANAWALT, Patrícia Rief. **A história mundial da roupa**. São Paulo. SENAC. SP, 2011

AQUINO, Txai Terri Valle de e IGLESIAS, Marcelo Piedrafita**. Kaxinawá do Rio Jordão:** história, território, economia e desenvolvimento sustentado. Rio Branco, Acre, Comissão Pró-Índio do Acre, 1994.

AQUINO, Txai Terri Valle de e IGLESIAS, Marcelo Piedrafita**. OS KAXINAWÁ E OS BRABOS:** Territórios e Deslocamentos Populacionais nas Fronteiras do Acre com o Peru. / Rio de Janeiro/Abril. 1996, pp. 29-38.

BIGIO, Elias dos Santos. A ação indigenista brasileira sob influência militar e da república (1967- 1990) art.in tese de doutorado" **Programa de Índio, falas e contradições, ações institucionais e representações sobre índios do Brasil e na Venezuela**. Programa de Pós-Graduação UNB, 2007.

BOUCHER, François (1985-1966). **História do Vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo. Cosac Naif, 2012.

BRASIL: Histórias, **Costumes e lendas**. Texto de Alceu Maynard Araújo, desenhos de José Lanzellotti. Apoio do Governo do Estado de São Paulo – Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo – Conselho Estadual de Cultura. São Paulo. Editora Três por volta de 1971ou 1972.

CAMARGO,Eliane;VILLAR,Diego;TEXERINOCAPITAN;TORIBO, Alberto; KUINBU, Huni Kuin org..**Huni Kuin hiwe pauni buki**. A história dos caxinauás por eles mesmos. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

CENTRO DE MEMÓRIA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA- ITAÚ CULTURAL. **Uma Shubu Hiwea**: livro escola viva do povo *Huni Kuin* do rio Jordão/ organização Itaú Cultural. 1.ed.- São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Quando a terra deixou de falar**: cantos da mitologia marubo.Org.; trad. e apres.: Pedro de Niemeyer Cesarino. SP: Editora 34, 2013.

CRUZ, Tereza Almeida, FERREIRA, Paulo Roberto Nunes (org). **Retrato Cultural dos Katukina, Kaxinawá, Shanenawa, Jaminawa, Manchieri**. Rio Branco, Acre: Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour, 2004, 131p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Tastevin, **Parrissier**. Fontes sobre índios e seringueiros do Alto Juruá, Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

DAWSON, Alice. **Graphic Art Design of the Cashinahua.** In THE CASHINAHUA OF EASTER PERU**,** Published by the Haffenrenffer Museum of Antropology, 1975, p.p 131 – 150.

DEVULSKY, Maria Teresa de Oliveira. **Figurino**, **tecendo processos de criação**: pedagogia da Indumentária. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Dissertação de Mestrado, setembro, 2018. 244p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 1953- **Que emoção! Que emoção?/**Georges Didi Didi-Huberman; tradução de Cecília Ciscato- São Paulo: Editora 34, 2016.

FAULHABER, Priscila. MOSERRAR, Ruth. (org.). **TASTEVIN e Etnografia Indígena: coletânea e textos produzidos em Tefè(AM)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008.

FERGUSON, SUSAN G. **Craftsmanship and Design in Cashinahua Ceramics.** In THE CASHINAHUA OF EASTER PERU**,** Published by the Haffenrenffer Museum of Antropology, 1975,p.p.124-130

GARDEL, André. **Aula do Curso Poética Pajé**: caosmos, vigília onírica e performagia, PPGAC, Doutorado, CLA, UNIRIO, 2021.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GOW, Peter. A geometria do corpo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

HAIBARA, Alice. **JÁ ME TRASNSFORMEI:** modos de circulação e transformação de pessoa e saberes entre os Huni Kuin (kaxinawá). Alice Haibara, orientadora Dominique Tilken Gallos – São Paulo, 2016. Universidade de São Paulo. USP

HARALD Schultz: Olhar Antropológico/ Fotógrafo Etnógrafo. Editoras: Marília Xavier Cury / Joana Monteiro Ortiz. São Paulo: Caixa Cultural , catálogo da exposição,2012.

HUNI KUIN HIWEPAUNIBUKI. A história dos Caxinauás por eles mesmos. La história de los cashinahuas por ellos mismos/organizadopor Eliane Camargo, Diego Villar, Texerino Capitan; Alberto Turibio; Huni Kuinbu. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.-304p:il., fotografias e desenhos.

IBÃ KAXINAWÁ, Isaía Sales**. Nixi Pae:** O Espírito da Floresta. Isaías Sales Ibã Kaxinawá,- Rio Branco, Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.

IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita**. Os Kaxinawá de Felizardo**: correrias, trabalho e civilização no alto Juruá. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional (MN), UFRJ, PPGAS, Rio de Janeiro,RJ, 2008.

IGLESIAS, Marcelo & MANÁ, Joaquim**. HUNI KUIN (KAXINAWÁ) in Povos Indígenas do Acre**./ Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour. – Rio Branco :FEM, 2010, 200p.

KENSINGER, Kenneth M. **Mudança e Cashinahua. Expedition - Museu Penn**, volume 9/edição 2, 14/07/2022 publicado originalmente em 1967.

KENSINGER, Kenneth M.: **Headdresses: Male Crafth em Cashinahua of Eastern Peru**. Haffenreffer Museum of Antropology, 1975a.

KENSINGER, Kenneth M. **Studying the Cashinahua.** In THE CASHINAHUA OF EASTER PERU**,** Published by the Haffenrenffer Museum of Antropology, 1975, p. 9 – 85.

KENSINGER, Kenneth M.. HOW REAL PEAPLE OUGHT TO LIVE. **The Cashinahua of Eastern Peru**. Illinois: Waveland Press, 1995.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce**. A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami.T rad.: Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio: Eduardo Viveiros de Castro. SP: Cia das Letras, 2015.

KOPENAWA, D.Y. 2004. "Xapiripë". In B. Albert & D.Kopenawa, Yanomami, o espírito da floresta. Rio de Janeiro:Centro Cultural Banco do Brasil / Fondation Cartier.2004.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo/Ailton Krenak** – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2019

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**/ organização Sergio Cohn. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte alteridade e agência em uma sociedade amazônica (kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro: Toopbooks editora, 2007.

LAGROU, Els**. Arte Indígena no Brasil** :agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: c/Arte, 2009. 2ª impressão 2013

LAGROU, Els**. Devir Jiboia**, Cadernos Selvagem nº 25,2021, in Tradução de trecho do artigo Anaconda Becoming: Huni Kuin image songs, na American relational aesthetics, publicado na Horizonte Antropológicos, Porto Alegre, ano 24, n. 51, p´17-49, maio/ ago 2018.

LAGROU, Els, VELTHEM, Lucia Hussak Van**. Arte Indígena: olhares cruzados**. BIB. São Paulo, n.87, 3/2018, publ. Dez.2018, p.133 a 156)

LAGROU, Els. 1991. **Uma etnografia da cultura kaxinawá. Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de mestrado. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

LAGROU, Els.. **Xamanismo e representação entre os Kaxinawa.** In: LANGDON, Esther Jean M. (org). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1996.

LAGROU, Els. Caminhos, **Duplos e Corpos**. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*"*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

LAGROU, Els.. O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?". **MANA 8**(1), 2001, 29-61.

LAGROU, Els . "Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawá". Revista de Antropologia, São Paulo, USP, V. 49, Nº 1, 2006.

LAGROU, Els (org). **No caminho da miçanga:** um mundo de faz de contas. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens das performances afro-ameríndias**/ Zeca Ligiéro.-1. Ed. – Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner/ Richard Schechener**; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior... et al] – Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de**. Nuku kene kena xarabu.** Rio Branco: CAPEMA, 2006.

LIMA KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de. **Uma Gramática da Lingua Hãtxa Kui.** Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Letras, Universidade de Brasília , UNB, 2014.

LIMA KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de. **Huni Kuine Miyui Organização dos Professores Indígenas do Acre** (OPIAC), pesquisa por Joaquim Paulo de Lima Maná, 1ª edição, Rio Branco, Acre, 2002.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros:** Uma etnografia dos sonhos yanomami. Hanna Limulja; prefácio de Renato Sztuman. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MACCALLUM, Cecília. 12 **Incas e Nawas**: produção, transformação e transcendência na História Kaxinawá, p.375 à 401 in Pacificando os Brancos: cosmologias do contato no norte amazônico/organizadores Bruce Albert e Alcida Rita Ramos. São Paulo. Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MAGALHÃES BEVILAQUA, Patrícia. **Neopolítica do consumo como dispositivo de colonização:** resistência e (re)existência na arte indígena contemporânea**.** Patrícia Magalhaes Bevilaqua, orientador Frederico Augusto Tavares Júnior. Rio de Janeiro, 2023. UFRJ

MAHKU: Mirações/organização Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida; curadoria Adriano Pedrosa, Guilherme Giufrida e Ibã Huni Kuin: textos Daniel Revillion Dinato...[et al.] – São Paulo MASP, 2023. 242pp,142il. Color.

MANÁ, Joaquim & IGLESIA, Marcelo. HUNI KUIN (KAXINAWÁ in. Povos Indígenas do Acre./ Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour. – Rio Branco :FEM, 2010.

MENEZES, Renato. **O AGENTE DA TRANSFORMAÇÂO: MOQUÉM_SURARI E A ARTE INDÌGENA CONTEMPORÂNEA:** curadoria de Jaider Esbell suscita uma reflexão sobre a noção de objeto, em geral, e de objeto artístico, em particular**.** Select: arte e cultura contemporânea: floresta. 1. Ed.—São Paulo: Cinemática Editora,2022, pp.24-27.

MONTAG, Susan. **Lições para a aprendizagem da língua Kaxinawá**. Ministério de Educación, instituto linguístico de Verano, Lima – Perú, 1979,2004. Revisado Brasil, 2004.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Estou Aqui. Sempre Estive. Sempre Estarei**. Indígenas do Brasil Suas Imagens (1505 – 1955). São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MUNIZ, Leandro. **JAIDER ESBEL e a Sobreposição de Mundos**. Select: arte e cultura contemporânea: floresta. 1. Ed.—São Paulo: Cinemática Editora,2022, pp. 18 – 23.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica**: o DNA e as origens do saber, Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

OCHÔA, Maria Luíza Penedo, WEBER, Ingrid, org. **História e Organização do Povo Huni Kuin do Alto Rio Purus**. Rio Branco, CPI/AC, 2013.

OPIAC, Organização dos Professores Indígenas do Acre e MANÁ, Joaquim Paulo (coordenador). **Shenipabu Miyui: história dos antigos.** Belo Horizonte. Editora UFMG, 2000.

RABINEAU, Phyllis. **Catalogue of Cashinahua Collection** IN THE CASHINAHUA OF EASTER PERU**,** Published by the Haffenrenffer Museum of Antropology, 1975 p.p. 151 - 231

RABINEAU, Phyllis. **ARTISTS AND LEARDERS:** the social context of creative in a tropical forest culture, collection. IN THE CASHINAHUA OF EASTER PERU**,** Published by the Haffenrenffer Museum of Antropology, 1975 p.p.87-110.

SALES IBÃ KAXINAWÁ, Isaías, IXÃ KAXINAWÁ, Edson Medeiros, GOMES KAXINAWÁ Acelino, BUNI KAXINAWÁ, Francisca, SENA KAXINAWÁ, Alcina, Coordenação de pesquisa-OCHÔA, Maria Luiza P. MIYUI MIMÃ KENE, 1edição, Rio Branco, 2000, Comissão pró Índio, Setor de Educação.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos-CEBRAP**, São Paulo: CEBRAP, n.79 São Paulo, Nov. 2007.

SCHULTZ, Harald; CHIARA, Vilma. **Informações sobre os índios do Alto Purus**. Revista do Museu Paulista, v.9, 1955, pp181- 201.

SCHULTZ, Harald. **Isto é a Amazonas.** Revista. Edições Melhoramentos, 1964.

SILVA, Maria Rodrigues da. **Um Pouco Sobre a História dos povos Indígenas no Acre**. In Povos Indígenas do Acre./ Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour. – Rio Branco :FEM, 2010, 200p

STIGGER, Verônica. **Novas-velhas categorias para a compreensão da Arte Moderna**. In: II Encontro de História da arte – IFCH – UNICAMP. 2006.

STUCKERT, Ricardo. Povos Originários: guerreiros do tempo. = Indigenous peoples of Brazil: time Warriors/ Ricardo Stuckert; tradução Hugo Moss. – 1.ed. – São Paulo, SP: Tordesilhas, 2022.

SZTUTMAN, Renato. **O Animismo Hoje**, 2/09/2021, https://www.insurgencia.org/blog/renato-sztutman-o-animismo-hoje

TARNER, Helen. **Cashinahua Weaving.** In THE CASHINAHUA OF EASTER PERU**,** Published by the Haffenrenffer Museum of Antropology, 1975, p.p.111-124

THE Cashinahua of Eastern Peru. By Kenneth M. Kensinger, Phyllis Rabineau, Helen Tanner, Susan G. Ferguson, Alice Dawson.Edited by Jane Powell Dwyer. Published by the Haffenreffer Museum of Anthropology. Studies in Anthropology and Material Culture. Volume One, 1975.

UNA SHUBU HIWEA- Livro Escola Viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão/ a Itaú Cultural - São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017.

VALENTIN, Andreas. **A fotografia amazônica de George Huebner**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.

VIEIRA, Ana Carolina Delgado; CURY, Marília Xavier Cury[org.]. **Culturas indígenas no Brasil e a Coleção Harald Schultz** - São Paulo: Edições Sesc São Paulo,2021.

VINCENTIN, Maria Júlia Fernandez. **Historiografia da antropologia, imagem contra narrativa, Vilma Chiara, Harald Schultz e os povos indígenas**. Maria Júlia Vincentin. São Paulo, 2024. USP.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Floresta de Cristal**: notas sobre a antologia dos espíritos amazônicos. Cadernos de campo, São Paulo, n.º 14/15, p.1-382, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural; Eduardo Viveiro de Castro, São Paulo: Cosac Naify; 1ªedição, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Org.Renato Sztutman, Azougue Editorial, RJ, 2008.

Entrevistas

ARAÚJO KAXINAWÁ, Márcia Batista. Nome tradicional-MAPUANI HUNI KUIN. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Terra Indígena Igarapé do Caucho no Rio Muru, Tarauacá, Acre, 11 de set. de 2022.

BATISTA KAXINAWÁ, Jaqueline da Silva. Nome tradicional-MAXI MANU BAKE. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 08 set. de 2022.

BATISTA KAXINAWÁ, Tuin- Nome tradicional TUIM. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O.,Terra Indígena do Igarapé do Caucho, rio Muru, Tarauacá, Acre, 08 set. de 2022.

BIRUANY HUNI KUIN, Francisca. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O, Tarauacá, Acre, 09 de set. de 2022.

BUNKÊ INANI HUNI KUIN - Maria do Socorro Kaxinawá. Testemunho para DEVUSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, RJ, nov.2021

_____ Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, RJ, maio de 2023

FERREIRA, Ana Maria Mateus. Nome tradicional-SAMPUANI. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

FREITAS, Judite Carlos da Silva- nome tradicional IBATSAI HUNI KUIN. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 06 e 08 set. de 2022.

GALDINO, Maria Aldinha. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

KAXINAWÁ, Francisco. Nome tradicional SAMAMA. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Aldeia Terra Viva no rio Tarauacá, Jordão, Acre. 19 de set. 2022.

LIMA, Ana Maria Mateus. Nome tradicional SAMPUANI. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

LOPES KAXINAWÁ, Marlir da Silva - nome tradicional TUMÊ HUNI KUIN. Testemunho para DEVUSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, RJ, 25 /dez./2021

_____nome tradicional TUMÊ HUNI KUIN. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 11 e 14 de set. de 2022.

MAJÉ PARÃ, Alciene Rosa. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

MARIAZINHA HUNI KUIN. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

MATEUS, Maria José. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

ROSINALDA HUNI KUIN. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 14 de set. de 2022.

SABOIA da SILVA, Ivanilson. Nome tradicional. TXANÁ BUSE. Testemunho para DEVUSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, R J. 25 de abr.de 2023.

RITA HUNI KUIN, Rita Pinheiro Sales- nome tradicional Dani Huni Kuin. Nome artístico Rita Huni Kuin. Entrevista, Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, RJ, jan. 2022.

IBÃ HUNI KUIN, Isaías SALES Kaxinawá. Nome tradicional - IBÃ Huni Kuin ou Ibã Sales. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Aldeia Terra Viva, Jordão, Acre. 21 de set. 2022.

SALES, José Romão. Nome tradicional TENÊ HUNI KUIN. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O, Jordão, Acre. 23 de set. 2022.

SALES, TUIM. Entrevista. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Tarauacá, Acre, 15 de set. de 2022

SILVA KAXINAWÁ, Maria do Livramento Souza. Nome tradicional MAXI BANU HUNI KUIN. Entrevista. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O., Terra Indígena Igarapé do Caucho, Tarauacá, Acre, 11 de set. de 2022.

VANDIQUE KAXINAWÁ, Manoel. Nome tradicional - RUA BUSE ou DUA BUSE da Aldeia Coração da Vida no Rio Jordão. Testemunho para DEVULSKY, Maria Teresa de O, Jordão, Acre, 25 de set. de 2022.

DUA BUSE, Manoel Mateus. Nome tradicional - Dua Buse da Aldeia Espelho da Vida do Rio Humaitá. Testemunho para DEVUSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, RJ, 29 mar. 2023.

_____Nome tradicional - Dua Buse da Aldeia Espelho da Vida do Rio Humaitá. Entrevista. Testemunho para DEVUSKY, Maria Teresa de O., Rio de Janeiro, R Nome tradicional – DUA BUSE. 03/11/17/18/19/21/23 de abr.de 2023.

Sites

ARTISTAS INDÍGENAS NA BIENAL- https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/09/27/jaider-esbel-exigiu-presença-de-mais-artistas-indigenas-na-bienal.amp.htm

UÝRA, Emerson. 34ª Bienal de São Paulo. http://34.bienal.org.br/artistas /8298

DAIARA TUKANO. 34ª Bienal de São Paulo. http://34.bienal.org.br/artistas/8862

LAGROU, Elsje Maria. Huni Kuin (kaxinawá) - Povos indígenas no Brasil. https://pib.socioambiental.org/pt/ Povo: Huni_Kuin_(Kaxinawá) .

Livro UMA SHUBU HIWEA – https://www.itaucultural.org.br/sites/una-shubu-hiwea/exposicao.html .

Página- IPHAN-Instituto do patrimônio Cultural e Artístico nacional KENE – Pinturas tradicionais Kaxinawá http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes /970/

UYRÁ, EMERSON Blazing a Trail of Hope: An Interview with Emerson Úyrá https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quaterly/blazing-trail-hope-interview-emerson-uyra

MEDEIROS, Jotapê. Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena, amazônia real, publ. 03/09/2021 https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/

AMBIENTAL CULTURAL, SAMAÚMA: A árvore rainha da Floresta Amazônica, sagrada para os povos antigos https://www.ambiental.tur.br/ambiental-cultura/samaúma-a-arvore-rainha-da-floresta-amazonica-sagrada-para-os-povos-antigos

LAGROU, Elsje Maria Povos Indigenas no Brasil: Huni Kuin (Kaxinawá); Publicado originalmente em 11/2004. Esta página foi modificada pela última vez em 19 de abril de 2023. https://pib.socioambiental.org/pt/ Povo: Huni_Kuin_(Kaxinawá) Autores deste verbete Elsje Maria Lagrou Antropóloga, professora da UFRJ

Vídeos

JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM. Diretor: Zezinho Yube. Edição: Ernesto Ignácio de Carvalho. Produção: Vídeo nas Aldeias. Povo Huni Kuin. 32 minutos, Acre, 2008. https://www.youtube.com/watch?v=hwwiJwep3lw

KENE: Desenhos e Pinturas. Filmagens e edição: Abel Sales Ibã, Maravanessa Pateani, Menegildo Paulino, Tiago Paulino Sales, Marcelo Sabino, Noberto Sales Tuwe, João Sales Tuwe, Acre, postado 01/10/2015. https://www.youtube.com/watch?v=6ZHzgHV0JIs.

SHUKU SHUKUWE – A Vida é para Sempre. Com o Pajé Agostinho Manduka Mateus Kaxinawá/Ikã Nai Bai-Ika Muru Huni Kuin (concepção e coordenação do projeto) da Aldeia São Joaquim Centro de Memória. Pesquisador responsável de Manoel Vandique Mateus Dua Busã da Aldeia Coração da Floresta, Jordão. Desenvolvido pelo projeto LIVRO VIVO: medicina tradicional Huni Kuin, realização: Comunidade Huni Kuin, Associação Filmes de Quintal, Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa Literaterras (UFMG) e produzido com parceria com Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), min.42:52, 2011/2012. https://www.youtube.com/watch? v=ERbCuWALcMk

TXIDIN: O Batismo do Gavião. Direção, tradução e montagem: Isaka Mateus Huni Kuin e Carolina Canguçu. Edital: Prêmio "Pontos de Cultura Indígena" do Ministério da Cultura (julho de 2015). Concepção do Projeto: Isaka Mateus Huni Kuin, Carolina Canguçu e Tadeu Mateus Huni Kuin. Ponto de Cultura Beya Xinã Bena da Aldeia São Joaquim Centro de Memória, min. 29:00, Jordão, Acre, Brasil, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=kmNWQapvSZU

ANEXOS

ANEXO - A - Referente ao subcapítulo 1.2

Trecho da entrevista Ibatsai, Judite da Silva Freitas, tecelã, representante e coordenadora da Associação de Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá do Tarauacá e Jordão – APAMINKTAJ, para esta pesquisa.

> Sim, sou Judite da Silva Freitas, nome português, hãtxa kuin sou Ibatsai. Eu sou Inani Bake e eu nasci no rio Jordão. No tempo quando eu nasci era seringal, Seringal Revisão e colocação chamado Fortaleza. Último seringal do rio e também último colocação que existia onde eu nasci, no tempo do patrão, no tempo, no comando dos homens brancos, carrascos. Então eu nasci, me criei e construí minha família. Quando chegou antropólogo, que chegaram, que começaram a fazer demarcação[341]para nossa liberdade, eu vim para Tarauacá. Vim morar na Terra Indígena Praia do Carapanã, a aldeia é Mucuripe, então de lá eu vim para Tarauacá. De Tarauacá para Cruzeiro do Sul. Quando não deu, vim para Rio Branco, também não deu, então eu fiquei aqui. É uma coisa que eu sinto muito, que eu vejo, eu não consigo fazer, que eu não estudei. Para onde eu morava, lá onde eu nasci, lá não tinha professor, não tinha conhecimento, só tinha trabalho. Cortei seringa para me manter, nós éramos uma família grande, meu pai não conseguia comprar uma roupa para nós, comprar um perfume, comprar as coisas, então, eu com minhas irmãs cortava seringa. E a história conta - que eu não vejo uma história que tem um índio escravo – só que índio era birrento, índio quando pegava para trabalhar, quando não queria, ele preferia morrer de que viver. Então quem sofria nesse meio, eram as mulheres, as filhas mulheres que o homem branco pegava e levava, ficava para eles. Então aquelas que conseguiam escapar, fugiam e hoje estamos aqui. Nós vivemos nas cabeceiras dos rios, vamos dizer: temos a cabeceira de nosso rio aqui, tem a cabeceira do rio Humaitá. Vamos dizer que temos aqui a cabeceira do rio Tarauacá, tem também meu povo que mora lá. Tem um rio chamado Jordão, também, nós vivemos... Porque eles não falavam o português e os homem branco não entendia a linguagem do *hãtxa Kuin*, do meu povo. Então se ficava sem saber para aonde iam, a gente não tinha documentação, aí eu comecei a entrar nesse meio ajudando meu povo que vinha do Jordão para poder tirar a documentação

---

[341] A chegada dos antropólogos e indigenistas comprometidos com a demarcação das terras indígenas ocorreu durante a década de setenta do século XX, na época conhecida como Tempo do Direito onde teve grande participação do antropólogo acreano Txai Terri Vale de Aquino, um dos fundadores da comissão Pró Índio do Acre (CPI-Acre). Em 1974/1975, em plena ditadura militar, realizou uma viagem subindo o rio Jordão em direção a fronteira do Brasil com o Peru, onde viviam o povo Huni Kuin, na época conhecidos como Kaxinawá, ainda vivendo e trabalhando como escravos dos patrões seringalistas. Algumas dessas informações no blog (http.// www. altinomachado.com.br) e em Papo de Índio – Entrevista com Txai Terri Aquino-CPI do Acre-Comissão Pró Índio. Terri Aquino, por sua importante participação na demarcação das terras indígenas e para a formação de associações indígenas possibilitando que os povos nativos se organizassem na luta por seus direitos, recebeu daqueles com quem colaborou o título de txai, que significa: amigo, cunhado, mais que amigo ou como traduz Milton Nascimento "parte de mim".
"Hoje a autonomia é cultural. Aqui no Acre isso é forte. Hoje querem o apoio para manejar culturalmente sua biodiversidade, sua medicina da floresta, suas plantas de poder, que com dois banhos em um doente já ajuda no restabelecimento de sua saúde. São bens simbólicos, é a imagem, é a cerimônia, o canto, a pintura, a reza. É essa coisa intangível, que você não pega. Não é uma matéria prima. Os índios estão compreendendo isso. Estão à frente. Vejo isso como uma economia sofisticada, moderna, economia do século XXI, entendeu?"(Papo de Índio-Entrevista com o Txai Terri Aquino-cpiacre.org.br, 08/04/2019, matéria publ. originalmente na coluna Papo de Índio do Jornal. P.20 por Ana Luíza Melgaço, Estevão Ribeiro , Leilane Marinho e Vera Olenda).

> deles... No tempo do varejão[342], o meu povo vinha do Jordão, passava um mês para chegar na cidade de Tarauacá, varejando, mas de volta, eram três meses para chegar em casa. E muitos pediam seus benefícios pelo INSS e não passava ... - Esse povo que você tá vendo, esse povo aqui vem é de varejão; repara as mãos dele aqui como é que estão. Para chegar aqui, e vocês não sabem nem aonde moram?... Nesse meio encontrei o povo do sindicato, eu comecei trabalhar com o pessoal. (Ibatsai, Judite da Silva Freitas, 08/09/2022)

História pertencente a cosmogonia *Huni Kuin*, contada pelo Pajé Manoel Vandique Dua Buse, sobre o tempo das malocas e o contato com outras culturas, as motivações e as consequências. Esta narrativa refere-se ao que está comentado no subcapítulo 1.2.

> Bom, então a história começa assim, no tempo do meu povo *Xenipabú*. *Xenipabú* significa índio isolado, assim inocente, que não entendia nada dos brancos. Eles viviam usando só da nossa cultura, nos tempos da maloca. No tempo da maloca, eles viviam nus. Homem vivia nu mesmo, com cinto amarrado, com cinto, o pênis para cima, os testículos para baixo, assim mesmo, ninguém se admirava, que isso já era acostumado viver assim ...
>
> Aí foi isso que vem aprendendo desde quando era maloca. Vivia na maloca. Na maloca também eles não viviam assim em lugar baixo não. Eles viviam em lugar alto, lá no lombo da Terra Alta, lá onde não existe muita doença, não existe muito inseto, como mosquito, carapanã, pium, *merui, katikinto* eles viviam lá em cima. Nessa época a casa se chamava *shubuwã,* é *kupixawa* ele vivia dentro. Ele vivia chefe também. Como meu xarapim Dua Buse era chefe também.
>
> Dua Buse, ele vivia com seis mulheres e o pajé com umas três. Yube Kate Duabu, nome desse Pajé Yube Kate Duabu, ele vivia junto com Miduabu e várias pessoas. Bom eles viviam assim: eles iam caçar lá longe, para caçar essas presas de animais porque aqui já estava ficando brabo e lá de longe eles não tão sabendo e o macaco era manso. Ele vivia sempre com presa de macaco.
>
> Nessa época eles não tinha machado de ferro, tinham machado de pedra, tinha machado de pá de animais: tamanduá, da anta, do veado e tudo. Quando eles faziam roçado, eles ficavam com dificuldade para derrubar essa árvore, eles queimavam no topo da árvore enorme para poder essa árvore cair. Essa árvore enorme caindo, leva direito a árvore fina, baixo ele. Vivia com o terçado de pupunha. Essa pupunha não cortava, mas é só o bagaço para quebrar com a mão. Eles viviam sem enxada. Enxada que eles usavam era um cavador de pupunha, cavador de pupunha bem maduro. Eles não viviam com arma de fogo, viviam com flechas para flechar animais para poder alimentar.
>
> Ah, eles usavam o remédio da floresta para fazer tratamento de mordida de insetos, serpente, como cobra, escorpião, aranha. Eles faziam batismo para *invitar* nossa vida, para nossa vida ficar mais enorme, comprida, curada e protegida. O pajé fazia um canto para natureza proteger, dar uma boa oportunidade para eles viverem bem, para eles viverem mais anos de vida respeitando, entendendo, usando daquelas palavras honestas, palavra boa, a palavra sagrada.
>
> Aí depois, esse *Inka Nai Bai*[343] *Yube Kate Duabu*, ele chamava animais e o parente pedia a ele para chamar animais para vir aqui perto da casa, para eles flecharem, pra eles fiquem trabalhando e comendo essa carne de animais. Então como um dia a queixada tinha ido embora, já estava com bem uns dez anos, aí os parentes pediram para esse Inka Yube:

---

[342] Varejão: sistema de condução de barcos através de varas de madeira que apoiavam no fundo do rio impulsionando a canoa. Hoje em dia são usadas as corredeiras, barcos impulsionados por motores em que o condutor fica na popa do barco manipulando o motor mais na horizontal, de forma que não permita que a hélice encoste no leito do rio.

[343] Inka Nai Bai – Inka Caminho do Céu. nai -céu, bai -caminho. Grande espírito, ser espiritual, o criador de tudo. Primeiro pajé

- Olha, você vai atrás da queixada, para queixada vir aqui para perto que nós, vamos matar com a flecha, poder nós comer carne de queixada e seguir nosso trabalho.
Aí esse Yube Kate Dua Bu foi atrás da queixada. Subiu rio acima, rio largo, até a cabeceira, raiou outro rio mais largo, aí foi baixando, ia dormindo, foi baixando. Até que avistou a trilha velha a trilha onde a queixada anda. Ah, queixada estão aqui, estão perto. Bom ele foi até que avistou a trilha mais nova. Ah, já estão bem perto. Aí ele saiu no outro dia, encontrou já assim onde a queixada dormia e saíram de manhã.
Aí ficou animado e foi andando mais para frente até que avistou onde o branco mora. Vivia com essa arma de fogo, panela-de-ferro, prato colher, terçado-de-ferro, aço, machado-de-ferro, enxada-de-ferro...Aí esse pajé Yube Kate Duabu, avistou onde que o *cariú* mora, a aldeia dos *nawa*. Encontrou com essa queixada, estava reclamando e chorando que tinham matado marido, mulher, o filho, a filha, conversando bastante que esse *Ika* só ele escutava a conversa desses animais e do *yuxin* também, ia com companheiro, com yuxin também. Bom quando foi de tardezinha encontraram com o queixada ele disse: - "oi *txai*, pode vir *txai*." Já fazia muito tempo que eles abandonaram, aí esse pajé foi lá se encontrar com essa queixada. Aí queixada, pode chegar *txai*. - Já faz tempo né?
-Viemos embora, o pessoal estava matando muitos de nós. Mas aqui tá muito pior ainda, muito mais perigoso. Muito perigoso porque *nawa* está matando nós com arma de fogo. Mataram muitos de nós, mataram marido, mataram minha mulher, os filhos, outro estava baleado, mas pegou a bala no braço, mas não quebrou osso, só na carne, estava dormindo, outra bala pegou na coxa, mas não ofendeu osso.
Aí falou Yube Kate: - Ah! eu vim buscar vocês, aqui está perigoso, vou levar vocês para minha aldeia. Lá está tendo muita fartura. Muita fartura de legumes como: batata, macaxeira milho, banana, cana, amendoim. Tá se estragando. Eu estou chamando para vocês irem comer.
"Aí, quando noutro dia saíram para ir na aldeia desse pajé, aí passou bem uns seis dias, vinham dormindo até que chegou lá perto da aldeia desse pajé, ele dizia: - vocês tomam banho aqui que eu vou lá na aldeia avisar meu povo, vou correndo para ajeitar um alimento para vocês, para quando vocês chegarem, vocês comerem batata - doce, cará, mamão, tudo. Quando a queixada estava tomando banho, assim como *lameando*, faziam um barreiro para *lamear*, o pajé correu. Os parentes: - olha tá chegando nosso chefe, pajé. Cadê aquele chefe? Vamos todo mundo pegar suas flechas, estão tomando banho aqui perto.
Ele atou a rede lá no meio da barranca, ficou lá; pegaram flecha, flecharam uma porção de queixada, os outros *mucado* foram embora. Aí o pajé desceu contou toda história que foi acontecido. Como encontrou tudo isso, disse para a comunidade: - olha nós já vivíamos por causa de presa de animais, de macaco. Agora vamos viver a mais perto desse *nawá*. Eu vi muita coisa boa, a cultura do *nawa*, eles usavam, eles têm arma de fogo, eles têm panela-de-ferro.
Esse tempo eles usam faca colher enxada-de-ferro, terçado-de-ferro, machado-de-ferro, tem tudo coisa boa lá e nós vivia sofrendo aqui. A faca que existia era de presa de cotia, paca, de paca de rabo (capivara). Ele se encostava juntinho, amarrava bem amarrado, para eles fazerem arco, flecha assim como... ". (Dua Buse Manoel Vandique em Testemunho para Devulsky, Jordão, 25/09/2022)

ANEXO B - Referente ao subcapítulo 2.2

História do Homem Muito Sovina ou como o *txede* roubou o fogo do sovina:

Quem mexeu esse fogo e tirou ele de lá. Aí já mexeu mais profundo, mais para trás. Onde eu falei que cada história tem outro emendado com ele e é muita coisa, a criação do nosso mundo. Então começa aí, estou contando e vou contar, de onde é que veio esse fogo. Quem tinha esse fogo era um rapaz chamado Yawa Xiku Nawa. Era só ele que tinha todos os legumes, todas as sementes plantadas e ele tinha fogo, tinha tudo. Só ele que tinha as coisas. Era ele um cara muito ruim, como um miserável, não

> atendia ninguém. Sovina, muito sovina. As pessoas iam conseguir as sementes com ele, ele não conseguia. Quando ele dava macaxeira ele cortava o galho e raspava para não nascer e dava para o cara. O cara plantava assim e não nascia, o cara tinha arrancado o olho da planta. Aí quando pedisse, a semente de milho, ele assava e dava para não nascer. Ninguém podia roubar o pé de macaxeira porque lá no galho de macaxeira dele, tinha todo tipo de maribondo.
> Foram buscar fogo, que nessa época ninguém tinha fogo. Eles assavam milho assim debaixo do sovaco, ficava assim um bocado de horas esquentando no sovaco.
> ...Nessa época o *txede* é que foi buscar. O *txede* é um pássaro, uma curica, bem pequena. O *txede* foi lá, estava paquerando o fogo, só ali sentado. *Txe, txe, txe*, (cantando assim) aí estava aborrecendo a mulher, aí a mulher falou assim: - Curica tú sai daí, senão vou te rebolar com o fogo. Aí rebolou na curica. Curica saiu dali, era hora de pegar o fogo, era a oportunidade. Curica pegou o fogo mesmo, assim com o bico e voou. Quando a mulher viu assim, curica já foi voando. Aí não tinha como fazer. Ali a mulher, tudo era preparada, era *Yuxibu*. Aí tinha *makã*. *Makã* é pedra. A gente não pode bater na pedra senão vai dar uma trovejada boa, vai chover muito. Assim essa mulher fez; bateu na pedra dela. Que era o *makã* dela, que era para chover, para apagar o fogo que a curica ia levando, mas a curica foi esperta mesmo. Embora estivesse na última dele, o bico assim já queimando, curtinho mesmo, levou assim mesmo. Já no último mesmo, estava no oco desse pau que se chama *maxe* (urucum), ele jogou dentro o fogo, aí vieram os pássaros de pena preta, todos de pena preta foram lá para não deixar a chuva apagar, que a chuva já estava caindo. Eles lá aguentando, com fumaça, por isso que eles ficaram com asas bem pretinhas. Aí esse pau pegou, foi uma gratidão para eles. Então por isso, que nessa história de *maxe*[344], é que vem esse povo, foi acontecido dessa forma, e a pois, já tinham ido buscar milho, cara outro foi buscar fogo, agora faltava ir buscar macaxeira (Dua Buse Manoel Mateus do Humaitá, RJ, 17/04/ 2023)

História de Yube Nawan Buska, o homem que o rosto foi pintado com jenipapo pela irmã e a cabeça virou lua (*ushe*).

> Pegou jenipapo preto, bem pretinho e prepara esse jenipapo no lado da rede dela, botou na mão. Quando três da manhã, chegou mexendo nela, ela pegou braço dele, pintou na cara para descobrir quem era. O irmão mais velho que fazia isso, correu olhando nas águas, botando areia, não larga não. Fugiu. De manhã a Inka Banu procurando ele, só que irmão mais velho sumiu. Aí esse homem fica com muita vergonha porque fez isso, mas assim, brigando com a jiboia. A jiboia, encantou ele: Você quer brigar mesmo homem?
> Yube Nawan Buska: – Eu quero! Um lado da cara dele preta de
> Jenipapo.
> Jiboia: - Então eu vou te levar, para brigar com Bunku Nawa que dos pássaros chamam Uru.
> O Huni Kuin, aquele que está pintado do jenipapo descuidou. Bunku Nawa pegou ele e matou de flecha, matou corpo, mas cabeça não morreu. Aí o Jiboia olhando... Pensando, pensando, pensando, levou a cabeça do Huni Kuin e pendurou no *kupixawa* e todo mundo quiz flechar. Aí a cabeça bolando, todo mundo achando graça. Não pega nada de flecha, só cabeça, pendurada. Quando vem escurecendo pegou esse vagalume *kukix*[345] e o que tem dentro do vagalume é brilhoso, passa em todo no corpo dele, fica brilhoso mesmo... Os Bunku Nawa pensando que mataram esse cara. Não! É alma que levou cabeça dele.
> Cabeça de Yube Nawan Buska: – Ai! Puxa vida eu perdi.
> Cunhado: - Perdeu o quê? Você é mito teimoso. O cunhado dele falando:- Você é muito teimoso meu *txai...,* eu vou te enterrar,

[344] Maxe = urucum
[345] Kukix: vagalume

> Cabeça de Yube Nawan Buska: - Me enterra não. Cabeça falando:
> -Me enterra não!
> Cunhado: - Eu vou te enterrar.
> Fez *espegue* de madeira, estava cavando buraco, enterrou. Ah, deixei. Demora um pouquinho gritando o irmão pintado de jenipapo:
> Cabeça de Yube Nawan Buxka: - ÊEEEEEEEE, me espera só a cabeça falando.
> Cunhado: - Que é isso cara!
> Cabeça do irmão, Yube Nawan Buska: - Me espera.
> Bolando igual bola veio, só cabeça atrás do cunhado dele. Aí ele chegou lá, chegou primeiro e falou:
> Cunhado: - Olha esse teimoso que levei ele, veio cabeça
> pulando, vamos cercar a casa. Fez casa cercada. A cabeça chegou quatro da tarde bolando[346], gritando:
> Yube Nawan Buska: - Eu estou com muita fome, muita sede.
> Aí chegou só bola, só cabeça mesmo. Queria entrar, batendo na cerca e voltando no terreiro falando, muitos dias. Aí começou falando:
> Cabeça de Yube Nawan Buxka: - Ah, eu vou virar terra. Não vou virar a terra não senão essas plantas vão comer em cima de mim. Eu vou virar árvore. Não, senão assim na hora que você faz casa me derriba ou queima, eu não quero ficar desse jeito. Eu quero ficar água. Também não senão vão tomar banho, me beber, eu não quero ficar desse jeito não. Muitos dias falando, falando, falando. Ah, agora lembrei, eu vou-me embora. Só cabeça falando. Eu vou embora. Falou com a tia: - Tia, faz três novelos para mim: branco, preto e vermelho.
> Aí a tia dele, já preocupada, com isso, ele já estava muitos dias falando, todo enjoado:- Eu tenho, meu sobrinho, então leva. O que você vai fazer?
> Quando vem novelo de algodão, preto pegava com o pente e jogava assim, foi um novelo, pegaram um novelo e voltaram, pegaram um vermelho, voltaram pegaram branco fazendo assim, virou corda agora. Agora subindo, a cabeça subindo cantando: Música ancestral: *Bari kukum kukuim*.... A cabeça foi subindo. Antes de subir, antes de cantar isso falando:
> Cabeça de Yube Nawan Buxka: - Olha eu viro lua. Eu viro lua falava assim Yube Nawa Buxka que também se chama novelo
> Cabeça de Yube Nawan Buxka: -Todo mundo vai falar de mim, eu vou virar lua. Meu nome chama Yube Nawa Buxka. Não me chame de u*she*[347] não!
> As mulheres: - Tá, nós não falamos isso para você.
> Cabeça de Yube Nawan Buxka: - Um dia se vocês falarem ushe, de lá, eu vou mandar minha shawã hina (shawã hina quer dizer pena da cauda da arara.). É tudo de vocês, se vocês falarem ushe pra mim. Agora se falar Yube Nawa Buxka, vocês não têm nada, vivia nisso. Agora você fala pra mim *ushe* vocês vão menstruar, todo mundo.
> Aí começa cantando, essa cabeça subindo cantando. Virou um tempo, toda essa mulherada, todas muito bem. Essa meninada toda varrendo terreiro, olhando e a novinha descobriu. - Lá está *ushe*. Aí por isso que sempre todo mês mulher menstrua. Tá sujo, sempre que você olha na lua, tem sinal de jenipapo aquele preto que a gente vê. (Ibã Sales Huni Kuin Testemunho para Devulsky em 21/09/2022)

ANEXO C - Referente ao subcapítulo 2.3

História contada pelo professor Ibã Sales Huni Kuin sobre os *kene* da pintura corporal serem domínio dos homens:

> Quando faziam essa festa do *katxanawa*, chegou um jovem pintado. Todas as mulheres se apaixonaram por essa pintura, mas ele sumia, não ficava amanhecendo o dia.

[346] Bolando: rolando

[347] Ushe: lua

> Onde vinha esse jovem bonito demais? E sumia, nós não sabíamos de onde é que ele vinha. Não vinha todo dia também, não. Tempo em tempo aparecendo. Apareciam, participavam da festa e ia embora. Um dia combinando com as mulheres:
> - Uma dorme, outra acorda, outra dorme, segura ele pra não deixar mais ele ir embora, vamos dançar até amanhecer o dia.
> E combinado ele chegou; pintado todo no corpo de jenipapo, aí as Huni Kuin segurando esse rapaz. Uma dormia, voltando a outra segurando ele, dançando junto com ele, segurando junto com ele na cintura, não deixava ele não. Quando amanhecendo dia, sempre fugia. Começa falando: - eu vou embora... Deixavam não, seguravam ele na cintura: - eu vou contigo. - Não, não, não eu vou embora. Não, não, não eu vou fazer cocô, e elas:- eu vou contigo. - Diz aí que eu vou mijar, eu vou contigo. Não eu vou embora. Aí Huni Kuin ...respeitando, me deixe, me solte, eu não vou amanhecer assim aqui não. Mas eu vou assim também, essa menina segurando ele, segurando, segurando até entrar na mata indo pegar caminho dele. Chegando na casa tudo estava colorido. Cocar de taboca, de envira, tudo na casa dele. Mulher fica muito admirada com esse tal Huni Kuin. Aí ficou lá um tempo, vivendo. Nós, homens *Huni Kuin*, não ficamos sossegados, sempre caçando, fazendo roçado, fazendo algumas coisas. Deixou pintura, um restinho..., a mulher começou carinhando, começando pintar com ele. A mulher começa a pintar junto com ele. Aí na hora que o homem foi caçar, a mulher já aprontava. Aí na hora que foi fazer roçado, pronto carteira, cocar dele. Aí o homem esquecendo.

História contada pelo Pajé Manoel Vandique Rua Buse sobre a transmissão da pintura corporal com *kene* ensinada a Siriani, esposa de Punku Dua, que encontrou com a jiboia macho e a jiboia fêmea:

> "Eu posso contar um pouquinho, o que eu ouvi eles contando, como surgiu nossa pintura *kene*, jenipapo desenhando assim na rede, em roupa, pulseira, touca, cordão, tudo então eu vou contar:
> Olha, de primeiro não existia, os índios não sabiam desenhar; tinha uma mulher chamada Siriani, mulher do Punku Dua; aí essa mulher sempre usava assim, jenipapo e passava no corpo todo, ficava assim bem pretinho, elas não sabiam pintar nenhum desenho. Só passavam no corpo todo, como os homens como as mulheres como as crianças. Essa mulher só andava com um companheiro, nessa época usavam vassoura de galho de árvore, tinham canela-de-velho, eles ajuntavam esse galho para varrer terreiro de casa. Bom, assim, essa mulher Siriani, ela não convidou mais o companheiro. Foi só, pegar esse galho para varrer terreiro. Saiu de manhã sem avisar para o companheiro, nada, saiu sozinha. Ela entrou assim, descendo em terra, foi lá embaixo da terra, caçando esse galho mais forte, aí encontrou com um pau enorme, caído, ocado. Lá dentro do oco tinha duas jiboias. Uma jiboia macho e uma fêmea, aí ela foi procurando esse galho. A jiboia chamou ela, concentrou ela, não foi nem estranho, não tomou nem susto. Não fez nada, foi mesmo assim como nós estamos falando, não sentiu nada. Avistou logo uma casinha bonita. A jiboia, bem pintadinha, aí chegou lá:
> - Oiá parente, pode vir, entra aqui na casinha.
> Sim, aí ela entrou na casinha da jiboia, dentro do oco do pau da árvore. Siriani viu um alimento para ela numa cestinha bem pintadinha, banana cozida, com um *nambuzinho* enrolado na folha, bem cozido. Siri viu para ela, aí quando ela estava comendo, avistou bem pintadinha, bem bonitinha.
> - Ai, que cestinha bonitinha meu parente! É bom. Como é que vocês pintam assim com urucum, com jenipapo, como é que vocês desenham esse material como *txitxan*[348]? Aí tinha em cima um cesto chamado *kakan*[349], *kakan keneya* bem pintadinho, bem bonitinho também. Aí essa mulher Siriani comeu bem.
> A jiboia perguntou para ela:

[348] Txitxan: um tipo de cesto

[349] Kakan: um tipo de cesto para carregar banana, macaxeira, milho e outras frutas e legumes

- E você? como é que vocês pintam? Como é que vocês desenham?
- Nós não sabemos pintar não, nós não sabemos desenho.
- Ah, então sendo assim eu vou te ensinar bem rapidinho, enquanto eu tiver ensinando você vai pegar bem rapidinho que eu vou te dar energia. A nossa energia para você ficar aprendendo logo rápido.

Aí a jiboia pegou o jenipapo e foi desenhando desde a ponta do pé até o fim, bem bonitinho.

- Você não vai dizer para ninguém não, você ensina lá na sua comunidade, aí você vive aprendendo desenho; cada desenho tem nome.

Nem quebrou o galho de árvore, chegou logo já pintada, antes de marido chegar. Marido tinha ido para floresta caçar animais.

Aí disse para amiga dela: - Olha eu encontrei com jiboia, aprendi desenho com jenipapo, vamos desenhar ela, é assim. Pintou elas bem bonitinho e disse para elas: - Olha, vocês ficam aqui, que nós não vamos dizer para ninguém não. Eu vou lá, pego sozinha e trago aqui.

Se combinaram. Aí ela estava ensinando, quando o marido ia para trabalho, ela saia sozinha; quando marido chega para almoçar, a mulher não estava em casa, foi lá pegar desenho.

Aí marido: - Onde que essa mulher foi? Estava desconfiado, até que foi indo, achou; - Poxa, parece que algum rapaz, algum homem tá me botando chifre. Um dia eu vou pegar.

Aí esse homem, se zangou, Punku Dua, nome desse homem era Punku Dua, da esposa era Siriani. Aí ela saiu de manhã de novo. Quando ele foi de manhã para o trabalho, ela saiu de manhã cedo.

Aí lá o homem pensou: - Será minha mulher tá em casa? Saiu de novo? Nem trabalhou. - Vou já lá. Voltou em casa, não encontrou com a mulher. Nem perguntou para ninguém. Pegou uma borduna, flecha, arpão, arpão de pupunha. - Eu vou rastejar mulher.

Foi rastejando saiu descendo a terra até virar o roçado, até que a mulher bem *empilhadinha*, direto entrou. Quando ele ia bem devagarinho, ouviu o barulho, estava ela e a jiboia ensinando o desenho. Desenho assim, cesto, é tudo.

- Ah, lá está a mulher, poxa achei cobra que tá me botando chifre. Matou a jiboia, matou a mulher. Aí essa mulher já tinha aprendido vários *kene*, desenho, vários *kene* e estava ensinando para as parentas. Matou a mulher e a jiboia. Aí homem voltou. Matou Siriani e voltou e disse: - Olha a mulher estava namorando com a jiboia, matei a cobra e ela. Eu matei.

Aí foram lá, estava morto. Tinha cacetado jiboia, tinha cacetado mulher. Tinha dado arpão no peito. Tinham sangrado com ponta de pupunha. Aí pegaram, choraram bastante, parece que comeram. Aí o primo dessa mulher era pajé que fazia feitio, *nixi pae*. Ele fez feitio. Avisou para o povo de Punku Dua:

- Agora vamos tomar daime juntos para ver coisa boa, como nós poderíamos viver mais pra frente. Aí eles tomaram, Punku Dua viu que não era para fazer isso. Era jiboia que estava ensinando o desenho. Fez essa extravagância e se arrependeu, dentro da visão do cipó estava chorando.

O Pajé começou esse canto *kayatibu* do *nixi pae: ae hum*. *Ae Eskawawatiani*, ae hum, ae ha. *Yuxibuka tsauni* ae hun, ahe. Esse pajé cantou pra ele, ele continuou chorando arrependido. O desenho que ela pegou passou para outra mulher, a mulher aprendeu, até agora estão usando esse desenho. Tanto com jenipapo, tanto na arte, na rede, na roupa. Esse aí nunca mais apagou. Se não tivesse matado, tinha aprendido bastante *kene*. A história é isso. Depois a jiboia ensinou, para frente, no sonho, os animais e quando a mulherada toma *nixi pae*, o *nixi pae* ensina desenho, aí os que vinham, aprendiam cada vez mais ainda. (Dua Buse Manoel Vandique, para Devusky, Jordão, AC, 25/09/2022)

Detalhe da entrevista de Manoel Mateus Dua Buse sobre kene:

"Os *kene* é como a cultura *nawa* tem cada jogador tem aquela camisa, aquela partida, tem flamengo, tem vasco, tipo assim os *kene* tem aquele jogador, aquela família que pode usar aquele *kene*. Se é Dua, se é Inu, duas famílias que tem. Após se é mulher se

> é homem. Cada uma delas tem um sentido, tem significado, se pode usar pra quê, e porquê? E até o nível de escolaridade que a gente vai usando e aprendendo. O aprendizado do *kene* é como a gente ficar alfabetizado no conhecimento do homem branco. Como aprender a, e, i, o, u, como vogais, como letra A. *Txede bedu* parece que é mais fácil de aprender. *Txede bedu* que é um espírito, qual o significado? Significado dele é que é o olho de curica. Qual é o espírito da curica? Aí mexe mais profundo. A curica é um pássaro, voa alto, tem ciência grande, eu não sei dizer qual a ciência da curica, só sei dizer que tem ciência grande de *Yuxibu*. Então esse *kene* é focalizado com esse espírito e quem usa dele é protegido com esse espírito. É uma formação. Eu vou dar só três exemplos porque se eu falar tudo escurece, nós descemos e não conta tudo. Mas só dando refrão dos espíritos dos *kene*. Eu já disse um exemplo, vou dar mais dois: Pata da Onça, *Inu Tae* que nós falamos. *Inu tae txere bedu*, estamos falando de *txede bedu* de novo, mas só que já é mais diferente, a pata da onça tem mais olho, tem quatro txede bedu, tem quatro olhos, que significa que é a pata da onça. Onça é *inu*, *tae* é pé. Então o nome *Inu tae Txede bedu*, o nome, o *kene* são dois espíritos conectados. *Inu* é onça é um espírito da terra é *tae*. *Txede bedu, txede* é o primeiro que já falei, um pássaro que voa alto, então já é dois espíritos focalizados nesse símbolo de *kene. Inu tae txede bedu* já é mais forte um pouco. A hora que vai usar ele, vai usar como que protegido com esses dois espíritos. Um espírito onça e do pássaro. (Dua Buse Manoel Mateus do Humaitá. Testemunho para Devulsky, RJ,17/4 /2023)

ANEXO D - Referente ao subcapítulo 2.4

História da anciã *Shuya* e da anciã Aranha que trouxeram a medicinas para o parto e o conhecimento da tecelagem para as mulheres *Huni Kuin* contada pelo Pajé Dua Buse Manoel Vandique Kaxinawá:

> Eu vou contar um pouco do meu entendimento que aprendi. Como eu falei: nós somos vários pajés de cada aldeia, de cada idade, cada cultura que já aprenderam. Para mim, eu aprendi com meu pai, com meu bisavô e tudo. Eu vou contar da minha história mesmo que eu aprendi com meu professor.
>
> De primeiro nós dormíamos no chão, fazia cama de folha de banana, palha de jarina, nós dormíamos no chão. Aí nessa época a índia quando estava grávida, quando na hora de ganhar neném, o *Inka* comia. Comia a mãe e levava as filhas e filhos. Nós dormíamos no chão, até que outra vez, da próxima vez, tinha uma mulher grávida, já estava sentindo para descansar, aí o marido foi atrás de *Inka* lá longe. Aí esse *Inka* vem comer essa mulher. Quando parir vamos comer ela e salvar a filha. Aí o marido foi, a mulher já estava para parir, aperreando, chorando, com medo, com medo, até que saíram duas velhinhas. Uma aranha e uma rata. Uma rata que chamava gabiru, *Shuya*, um ratinho. Aí saíram duas mulheres idosas. A aranha trazendo duas bolas de algodão, com semente de algodão. Aí chegou, chegou a Rata com a Aranha, com remédio, com medicina. Ela estava chorando de medo do *Inka* vir e comer ela. Saíram essas duas mulheres já assim idosas. A aranha com as duas bolas de algodão, com semente de algodão e a rata com o remédio, com a medicina. Chegaram essas duas mulheres, desconhecidas. Ficaram admiradas, perguntaram quem eram. Nós, quem somos nós? Nós estávamos ensaiando para perguntar para vocês como é que vocês vestem?
>
> Anciã Aranha: - Vocês têm suas redes? Moça: - Não, nós dorme no chão. Anciãs: - Porque vocês estão chorando? Moça: - Porque meu marido foi chamar o *Inka*. O *Inka* quando eu descanso, salva criança e vai vir me comer. Anciã Rata: - Ah, minha filha, nós descansa bem direitinho, bem rápido, normal. Eu trouxe essas medicinas, para dar uma boa luz para você.
>
> Moça:- Deu para tomar. A doutora Rata disse assim, já atuando na barriga com essa medicina, dizendo: (em *hãtxa Kuin*) - Se incomode não meu parente, você vai descansar bem direitinho como nós descansa, disse assim, já atuando na barriga e dizendo:

> - *Nerun nerun kaini nerun nerun kaini isku pui isku pui isku pui isku pui*[350].
> Já atuando com essa medicina na barriga. Aí de repente a criança saiu. Ah, essa aqui quando o *Inka* chegar, não vai comer. Nasceu feminina, aí a Rata disse que ia batizar, fazer pelo nome de *xarapin*[351].
> A mestra aranha sovinou[352]: - Minha *xarapin*, eu que vou dar bola de algodão para fazer rede. Eles tiveram de dormir no chão, agora vão dormir dentro da rede. É minha xarapin, eu dou essas duas bolas de linha de algodão, de tarde vocês vão botar numa panela de barro e cobre com cesta, quando de manhã já tem rede feita. Vocês vão ter aí. Trouxe semente para vocês plantarem. Quando nascer esse algodão, quando flora e dá semente, quando abre semente, fica pendurado, tudo bola de algodão. Quando amadurecer você apanha, enche uma panela de barro, essa aqui, quando de manhã, já tem várias redes, assim que vocês vão ficar. Vocês não vão dizer para ninguém. Os *Inka* já estão vindo aqui para perto e nós já vamos embora. Agora essa medicina vocês não têm que esquecer não! Eu trouxe para vocês aprenderem, para vocês usarem, para fazer bom parto, ensinou tudo isso. Aí já estão chegando aqui parar perto e nós vamos já embora.
> Quando elas foram embora, lá vem um monte de *Inka*, cada qual com um paneiro cheio de macaxeira cozida, banana cozida, milho torrado para comer com essa mulher. Misturar essa mulher. Aí a mulher já estava deitada coberta com folha, com a placenta e só sangue.
> - Vão dizer que não é parar comer mais não. A Aranha com a Rata pediram para deixar de comer ela. Os *Inka* chegaram e ficaram arrependidos: - Porque não viemos logo, na carreira? Essa aí descansou também. Pegou banana melou no sangue, comeram placenta da criança, então tá bom; nós já vamos embora.
> E a mulher ficou normal, a criança cresceu normal também. Como a Aranha disse que era para fazer, de tardezinha colocaram numa panela de barro, cobrindo tudo com cesta, elas escutaram mexer, um barulho. Quando foi de manhã abriu, tinham várias redes feitas já.
> - Agora vamos plantar o algodão. Plantaram o algodão, não precisavam nem fiar não, já quando a flora dava, a semente quando abria assim no sol quente, já nascia assim um bolão de cada cor. Cada cor, cada bolão no galho, daí colhia assim o algodão, botava dentro do vaso, no outro dia tirava a rede feita.
> Até que um dia uma mulher disse assim: - Olha companheira, porque que não poderia esse algodão nascer só semente para nós plantarmos, colhermos, debulhar o algodão, para nós batermos e fiar, assim ficava melhor. De lá para cá não nasceu mais bola de algodão. Nasceu só algodão mesmo para colher, ajeitar, bater, fiar e depois tecer.
> Aranha deixou, parou de fazer isso. Aí outra mulher ficou reclamando, ela trabalhando, aí parou essa coisa de algodão já tingido. Aí ela aprendeu tingir com barro preto, casca de mogno, filhote de banana. Para tingir ela aprendeu isso, ela já faz.
> Minha mulher fazia esse tingimento. A história foi isso porque eu ouvi.
> Hoje em dia a mulherada jovem aprende só como já aprendido antes, como minha mulher aprendeu, como minha avó aprendeu. Avó dela sabia muita tecelagem e o nome de cada pintura. Há também os cantos, tem vários cantos também. (Pajé Dua Buse, Manoel Vandique, entrevista para Devulsky, Jordão, AC, 25/09/2022)

Parã, mestre tecelã, durante a entrevista de seu marido Txana Ixã canta o pakadin para aplicação do bawe[353], que auxilia a aprendizagem rápida da tecelagem. Como explica Txana

---

[350] *Nerun nerun kaini nerun nerun kaini isku pui isku pui isku pui isku pui*: Reza ainda usada para facilitar nascimento da criança na hora do parto. Lagrou, 2007, p.306 apresenta e traduz esta reza da seguinte forma: *Isku*, *isku pui, nerun, nerun, kaini, kaini, min bati txuka menui kiki, menã kaindiwe*! – Fezes do pássaro *Isku*, fezes do pássaro *Isku*, venha por este caminho, suas velhas roupas estão queimando, rápido nasça!

[351] *Xarapin*: xará, iria colocar na criança o nome igual ao seu.

[352] Sovinar é um termo usado entre os *Huni Kuin* e uma característica recriminada pelo povo que tem por prática o compartilhar.

[353] Bawe: colírio da floresta que se põe nos olhos para aprender mais rápido os *kene*, para abrir a visão.

Ixã: “quando alguém quer aprender a tecer tem que aprender essa cantoria. Com essa cantoria pode aprender rápido e fazer rápido.”

BAWÊ

1 - *Bawê kenerã ikai he ê eeee*
2- *Bawê kêne inãki inãyuwê êee e eeee*
3- *Bawê kêne Inãki inãyuwê êee e eeee*
4- *Bari Sirianí, mi kêne yuka ikaí, inãki inãyuwê ê eee*
5- *Bari Sirianí, mi kêne yuka ikaí, inãki inãyuwê ê eee*
6- Sirin sirin iwanã mêya mêyawaki mêna mêna awê hê eeee
7- *Sirin sirin iwanã mêya mêyawaki mêna mêna awê hê eeee*
8- *Shawã titu bêruá tsaushu, mi beru shêkaki shêkayamawê ê eee*
9- *Sirin sirin iwanã mêya mêyawaki mêna mêna awê hê eeee*
10- *Mi txixpiwê bêtãtaki bêtãtakiwawê mênã mênã mêna wawê ê eee*

1- Kene do Bawe
2- Vem trazer o *kene* do *bawe*, vem entregar
3- Vem trazer o *kene* do *bawe*, vem entregar
4- Bari Sirianí, vem entregar seu *kene*?
5- Bari Sirianí, vem entregar seu *kene*?
6- Cante *sirin*, *sirin*, tecer, tecer, rápido, rápido e faz
7- Cante *sirin*, *sirin*, tecer, tecer, rápido, rápido e faz
8- Sentado como filhote de arara vermelha não pisca seu olho, não pisca seu olho
9- Cante *sirin*, *sirin*, tecer, tecer, tecendo rápido, rápido e faz.
10- Colocando na sua cintura vai fazendo, fazendo, rápido, rápido e faz (Parã, RJ, 30/06/2022, transcrição em *hãtxa kuin* realizada por Dani- Rita Sales Huni Kuin e tradução por Kawa Noel Domingos Sales Kaxinawá)

1- Ika wani namã tsau tsau ikama mi kene yuka ikai, inãki inãyuwê eeee
2- Hawa kêne inãpa ikama, mi txêre bêru inãki inãyuwê ê eeee
3- Hawa kêne inãpa ikama,mi sêpi kêne inãki inãyuwê ê eeee
4- Hawa kêne inãpa ikama,mi sêpi shênã shaka kêne inãyuwê ê eeee
5- Shawã titu bêrua tsaushu, mi bêru shêkaki shêkayamawê ê eeee
6- Shawã titu bêrua tsaushu, mi bêru shêkaki shêkayamawê ê eeee
7- Mi txixpiwê bêtãtaki bêtãtawêmêna ê eeee
8- Mêya mêya wawê, mêna mêna wawê hê êeeee
9- Mêya mêya wawê, mêna mêna wawê hê êeeee

1- Não se senta, se senta de baixo do *Inká wani*, está pedindo seu *kene*, vem ensinar

2- Não perguntes qual *kene* eu vou ensinar, me ensinem seu *kene* do olho de curica (*txere beru*)
3- Não perguntes qual *kene* eu vou ensinar, me ensinem seu *sêpi kene* vem me ensinar
4- Não perguntes qual *kene* eu vou ensinar, me ensinem seu *shenã shaka kene* vem me ensinar
5- Sentado como o filhote de arara vermelha não pisca seus olhos, não pisca seu olho
6- Sentado com o filhote de arara vermelha não pisca seu olho, não pisca seu olho
7- Colocado na cintura vai fazendo, fazendo
8- Rápido e rápido e faz
9- Rápido e rápido e faz (Parã, RJ, 30/06/2022, transcrição em *hãtxa kuin* realizada por Dani, Rita Huni Kuin e tradução de Kawa Noel Domingues Kaxinawá)

ANEXO E - Referente ao subcapítulo 2.5

História do *Huni Kuin* Bixku, de sua cura e como ele pegou o *sãputari* do Urubu-Rei Ixmi contada por Dua Buse Manoel Vandique Kaxinawá.


354


355

Bom, o *sãputari* surgiu do Urubu-Rei. Nessa época, tem nossa história chamado Bixku Txameni. Bixku era nosso parente, chamado Bixku. Aí Bixku pegou umas perebas no corpo todo, coceira, chamada *txaní*, tem várias *txaní,* tem ferida, tem pereba. Parece que foi pereba que pegou no corpo todo. Esse Bixku estava fazendo muito cheiro ruim, ele vivia sempre em algum canto. Aí o povo se reunia pra fugir

354 https://pt.wikipedia.org/wiki/Urubu-rei

355 Dua Buse, Manoel Mateus. Cacique e pajé da Aldeia Espelho da Vida, Terra Indígena do Rio Humaitá. Usando *sãputari* branco e preto com uma faixa vertical em preto. Cocar de gavião real (*tetê pawã*) com penas de arara vermelha ao centro, ritual no Itanhangá, Rio de Janeiro. Foto Devulsky, 04/2023

desse *txaní.* Não estavam mais aguentando esse cheiro. Esse cheiro ruim. Aí para fugir tiraram bastante lenha, botaram água no pote, pote de cerâmica, ajuntaram muito legume como: batata, cará, taioba, aí ajuntaram milho, banana, encostado dele; para quando levantar comer, cozinhar a banana, a macaxeira, cará, beber água. Aí fugiu dele, das *txaní* do Bixku. Fugiram, o povo foi morar longe. Deixou só criação dele, do Bixku, um nambu azul[356]. Aí a lenha que tinha com Bixku já estava pouca, a água estava pouca também, o milho, o amendoim, o cará, já tinha assim, já pouco. Aí o Bixku tinha ido esquentar no sol, arrastou assim o joelho foi sentar para ficar esquentando no sol, estava lá deitado numa esteira. Aí urubu chegou.

- Rapaz, aquele já tá morto, tá bem cozido. Eu vou já cozinhar. Vamos chamar o chefe, Urubu-Rei Ixmi.

Foram chamar o chefe, urubu-rei. Esse urubu-rei tinha *sãpu*[357], bem bonitinho.

- Aí vamos chamar o chefe, nosso chefe Urubu-Rei.

Foram lá chamar ele. Esse urubu-rei mandou esses urubutingas cozinharem mais rápido. Aí os urubutingas chegaram, cagaram em cima desse *txai* Bixku. Cagaram para cozinhar mais. Povo do urubutinga[358] fez isso. Aí ele aguentando lá.

- Bom já cozinhou. Antes do chefe chegar eu vou comer logo, vou tirar só esse cunhanti...

- Rapaz não tá morto não. Eu acho que eu ia morrer lá dentro. Ele me segurou minha cabeça. Acho que ia morrer lá. Deixa Urubu-Rei ir.

Aí não disse para ninguém. - Deixa o Urubu-Rei fazer.

Aí urubu chegou todo fardado, com colar, com esse cocar do Urubu-Rei.

-Aí, já tá cozido ou tá cozinhando? Será que tá morto?

- Tá morto.

- Rapaz, pra mim, estou desconfiado que não está morto não.

- Não tá morto, está bem cozido. Urubutinga dizendo para Urubu-Rei.

- Ah sendo assim eu vou tirar todo meu *sãpu* e vou deixar aqui por perto.

Tirou o *sãpu* deixou por perto. Tirou toda a farda, deixou todo encostado. Aí o Bixku tinha arrastado o bastão dele, estava encostado segurando. Aí ele foi, saiu devagar, olhando bem para perto

- Pera aí que eu vou provar.

---

[356] Nambu azul: nambu, inhambu, inhambu Açú. Tem nome de origem tupi. Penas azuis e coloca ovos azuis. Tem a cabeça pequena e possui dificuldade para voar. Também chamada de azulona. Possui o porte de uma galinha e pode pesar dois quilos e meio. Vive no chão alçando voo quando se sente acuada. Encontrada na Amazônia Brasileira e na bacia do alto Paraguai e nos estados brasileiros do Amazonas, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins, Acre, Rondônia, Roraima e Pará e outros países da América do Sul.

[357] Sãpu: em hãtxa Kuin uma abreviação de *sãputari*.

[358] Urubutinga: Gavião-preto, conhecido como gavião-caipira, gavião-fumaça, cauã, tauató-preto, bútio-preto ou urubutinga, é uma espécie de ave pertencente à família dos accipitrídeos de grande porte e que ocorre no leste do Panamá até a Argentina, e em todo Brasil. Nome científico: Buteogallus urubutinga. Urubutinga, nome de origem Tupi. Wikipédia.

Aí Urubu-Rei ia chegando para perto. Aí ele arrastou o bastão e o Urubu-Rei viu. Aí ele saiu bem devagar largou o bastão no Urubu-Rei quase que ia matando, batendo na asa. Saiu doido. Aí ficou ruando. O Ixmi deixou *sãpu* dele lá encostado no Bixku. Bixku ajuntou *sãpu*, guardou. Aí foram embora.

- Morreu não... Acho que quase ia me matando.

- Ia me matando também. Eu ia arrancar. Me segurou minha cabeça, quase ia morrendo.

- Porque você não me disse logo? Eu deixei meu *sãpu* lá, não poderia, pego amanhã, vou buscar amanhã. Ele vai me matar de cacete. Vamos embora.

Deixou o *sãpu*, foram embora. Esse que bateu nesse Urubu-Rei, o Bixku bateu, nunca mais veio ou viu ele. Não veio buscar, não tem *sãpu*. Bom aí, noite desceu. Aí vem vagalume[359], ajuntando rato para dar de comer a jiboia.

- Parece que nessa casa velha tem muito rato, entrou por aqui, aqui tá cheirando mal, tá cheirando carniça.

-É mesmo! Oh! Lá está nosso *txai*! Entram lá. *Txai,* como você está?

- Rapaz, eu peguei uma pereba tão braba que a minha turma correu de mim. Eu estou aqui só, Urubu-Rei quase ia me comendo

- Nós estamos aí ajuntando rato para dar de comer a nossa jiboia. Será que você deixa nós pegarmos rato?

- Deixo.

- Então, assim nós vamos fazer remédio. Vamos tirar já a medicina.

Voltaram, pegaram medicina. Eu não sei qual medicina foi porque eu não aprendi, aprendo bastante assim um pouquinho para tratamento da pereba. Bom tiraram bastante medicina envergaram e colocaram em todo corpo.

- Bom nós fizemos remédio daqui até meia noite você vai ficar descascado e pode ir encontrar com seu povo, sua comunidade. Aí sendo assim, eu vou pegar rato. Vou pegar rato, pegaram bastante rato.

Aí Bixku disse: - Vocês não vão pegar só a minha criação, nambu azul que tá dormindo ali na casa assoprando forte.

- Sim nós não vamos pegar não, vamos pegar só rato. Bom nós pegamos bastantes ratos. Nós estamos indo embora agora, você vai ficar descascado daqui para meia noite, de manhã você pode conseguir se encontrar com sua comunidade.

Os vagalumes foram embora. Quando estavam dormindo, toda pele já estava toda frouxa, descascou, a pele ficou lá dentro da casa, e o Bixku ficou bem novinho, bem rapaz, bem corado mesmo.

- Ah, então sendo assim disse: assim quando amanhecer dia, vou encontrar com meu povo onde foi. Bom, amanheceu o dia. Pediu para a criação nambú azul: - Nambú azul, me leva para onde meu povo foi. O nambú azul assoprou! (onomatopeias)

[359] Na versão de Manoel Vandique Rua (Dua) Buse o curador de Bixku é o vagalume, na versão contada a Capistrano de Abreu é o rato e na versão contada a Els Lagrou é o pássaro Isa Hana Hawendue.

Sabido. O Bixku ajeitou legume pra ele ir comendo. - Você vai rastejando para onde meu povo foi, nambu azul.

Nambu azul foi assoprando para onde foi, ele fica lá em cima da pedra, assoprando e chamando Bixku. Quando Bixku chegou lá, ele saía rastejando. Quando ficava tarde Bixku fazia tapiri, barraca. Mandava nambu azul para corrigir lá pra onde foi, soprava lá longe, voltava, dormia, noutro dia saía. Até que avistou onde estavam comendo banana. Bananal, na capoeira, aí já estava bem perto. Aí andou mais para frente, avistou onde estavam arrancando macaxeira, pegando banana também. Lá avistou mais, avistou que já estavam conversando, bastante comunidade, estavam falando, aí Bixku disse:

- Olha minha criação nambu azul, você volta senão meu povo vai te matar e comer, você vive com seu povo, você já me trouxe. E eu vou ficar com minha comunidade. Aí o nambu azul voltou assoprando. Vou embora. Aí o Bixku disse assim:

- Espera aí eu vou tomar um banho. Tomou banho, vestiu esse sãpu, usou aquela miçanga tudo do urubu-rei.

- Ah, lá vem o Bixku. Olha! Bixku tá vindo aí, rapaz novo, trazendo roupa bonita. Que é isso?

- *Sãpu*! Todo mundo abraçou ele, puxaram para dentro do kupixawa e sentaram ele na rede. Bixku contou essa história que estava trazendo sãpu do Urubu-Rei.

-Ah! sendo assim vamos ver esse aqui vamos tecer também. Ficaram animados com esse desenho e começaram tecer também. Sãpu nasceu assim. (Manoel Vandique Dua Buse , Testemunho para Devulsky, Jordão, AC, 25 /09/2022)