

# Terminologia da Cultura Material



**Cristina Martins Fargetti**

**Terminologia da  
Cultura Material**

*juruna*

Cristina Martins Fargetti

**Terminologia da  
Cultura Material**

*juruna*

Araraquara  
Letraria  
2021



# Terminologia da Cultura Material Juruna

PROJETO EDITORIAL  
**Letraria**

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO  
**Letraria**

CAPA  
**Letraria**

REVISÃO  
**Letraria**

FARGETTI, Cristina Martins. **Terminologia da Cultura  
Material Juruna**. Araraquara: Letraria, 2021.

ISBN: 978-65-86562-60-6

1. Terminologia. 2. Cultura Material. 3. Juruna.

CDD: 410 – Linguística

O texto aqui publicado e as imagens reproduzidas são de inteira responsabilidade de sua autora.

Esta obra ou parte dela não pode ser reproduzida por qualquer meio, sem autorização escrita da autora.

# Realização:



# Apoio



## **Conselho editorial**

Ana Carolina Freitas Cangemi

Ana Carla Bruno (INPA)

Carmen Lucia Reis Rodrigues (UFPA)

Monica Borges (UFG)

# Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>8</b>
Angel H. Corbera Mori	
<b>Prefácio</b>	<b>10</b>
<b>Introdução</b>	<b>18</b>
Sobre os juruna do Território Indígena do Xingu	19
Cultura material e artesanato	22
Estudos prévios sobre a cultura material juruna	33
Terminologia Etnográfica	41
Metodologia de construção deste vocabulário	44
Constituição dos verbetes	48
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>53</b>
<b>Lista de abreviaturas e sinais</b>	<b>62</b>
<b>Terminologia da Cultura Material Juruna</b>	<b>63</b>
<b>Sobre a autora</b>	<b>212</b>

# Apresentação

Ao longo das últimas décadas, testemunhamos o interesse em estudar e descrever as línguas indígenas faladas pelos mais de 300 povos habitantes originários do território brasileiro. Esse interesse reflete-se, sobretudo, nos diversos estudos linguísticos concretizados não apenas em publicações de artigos, livros, coletâneas, entre outras, mas também na produção de dissertações e teses produzidas nos recintos dos programas de Pós-Graduação de algumas universidades brasileiras tanto estaduais quanto federais. Não podemos deixar de mencionar também as pesquisas e publicações produzidas por pesquisadores do exterior, principalmente europeus e norte-americanos. Sem dúvida, toda essa bagagem de produção no campo da linguística evidencia a importância crescente em se considerar os estudos das línguas indígenas brasileiras. Os estudos tanto descritivos como tipológicos sobre essas línguas vêm apresentando valiosos aportes no desenvolvimento e consolidação da teoria linguística atual, que, como sabemos, sua origem se fundamenta em estudos realizados a partir de línguas indo-europeias e, em certos casos, considerando apenas as estruturas linguísticas de uma única língua. Os diversos estudos produzidos abarcam variados textos, tais como, dicionários bilíngues que incluem diversos dados que trazem informações fonético-fonológicos, gramaticais e discursivas, que vêm apoiando o desenvolvimento de materiais pedagógicos destinados à educação intercultural e bilíngue.

Em uma época de globalização caracterizada pela expansão econômica, política e cultural, as línguas indígenas faladas pelos povos minoritários enfrentam diversos graus de ameaças de extinção, sendo cada vez mais subjugadas pela língua falada pela sociedade dominante, o português, que é o único idioma oficial da nação brasileira. De tudo isso desprende-se a necessidade de desenvolver materiais direcionados ao uso dos falantes dessas línguas e que contribuam para o empoderamento dos povos indígenas e de suas respectivas línguas faladas.

Nesse sentido, é muito louvável a contribuição da linguista Cristina Fargetti com sua obra *Terminologia da Cultura Material Juruna*, que se propõe, como se lê no próprio título da publicação, apresentar um estudo sistemático do vocabulário de cultura material do povo *yudja*, conhecidos pela sociedade brasileira como juruna. O povo *yudja*, do tronco tupi, localiza-se sobretudo dentro do Território indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso, mas também no estado do Pará, próximo ao município de Altamira.



A obra da professora Cristina Fargetti não é apenas uma simples lista de palavras na língua objeto com suas glosas na língua de tradução, o português, mas ela representa um verdadeiro tesouro de terminologia etnográfica fundamentada nos aportes teórico-metodológicos da Teoria comunicativa da terminologia desenvolvida pela linguista Catalã Maria Teresa Cabré. Seguindo esses lineamentos teórico-metodológicos, cada termo lexical na língua objeto é lexematizado na língua de tradução, recorrendo a uma definição enciclopédica que contém uma rica informação do acervo da cultura material do povo *yudja*. A descrição sistemática dos verbetes, ordenados semasiologicamente, é o resultado do trabalho de campo junto aos falantes desse povo, tanto homens como mulheres, produto de uma relação colaborativa que vem mantendo desde 1989, ano em que se iniciou o estudo da língua *yudja*. Além disso, a descrição dos verbetes inclui fotos originais que ajudam o leitor a entender melhor o que é descrito na entrada do verbete.

Oportuna e congruente pelo tema apresentado, esta obra direciona-se, sobretudo, aos alunos da escola *yudja* e aos falantes alfabetizados desse povo, mas também servirá de consulta a professores e estudantes das cidades urbanas, principalmente das áreas de Letras, Linguística, História e Ciências Sociais, assim como ao leitor brasileiro interessado em conhecer a riqueza material de um povo indígena originário.

É com grande prazer que apresento esta obra da linguista Cristina Fargetti, professora livre docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara, como uma contribuição muito importante para o nosso conhecimento tanto da cultura material específica do povo *yudja* como para os interessados no campo da terminologia etnográfica.

Angel H. Corbera Mori  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Editor da Revista LIAMES

## Prefácio

Este vocabulário de cultura material juruna foi construído lentamente, aos poucos, como uma festa, com um guisado preparado em fogo baixo, numa grande panela de barro, generosa. Não tive pressa, apesar da vida acadêmica, que nos cobra resultados em prazos cada vez mais curtos. Afortunada, eu? Um tanto teimosa, eu diria. Dei-me tempo para pensar, saborear descobertas, descartar o que não daria certo, ou que estava equivocado (e como nos equivocamos!), e ter a certeza de que tudo o que pesquiso com os juruna acaba sendo incompleto, inconcluso e mesmo gerador de outras perguntas, prosseguindo com uma curiosidade que já dura décadas.

O início de tudo se deu com um acervo da cultura material juruna, que fui construindo desde minha primeira viagem a campo, em 1989. Como linguista, tinha o objetivo de estudar a língua, mas minha orientadora, Lucy Seki, sempre alertava para a relação entre língua e cultura, me fazendo mesmo contextualizar o que perguntava, me dizendo para conhecer melhor as pessoas, seu modo de viver, suas histórias, sua cultura, para que eu as compreendesse melhor. Então língua e cultura foram sempre ligadas, desde o início, na metodologia, no trabalho de campo, no pensar teoricamente, e, por que não?, na análise dos dados. Por isso, construir um acervo, ao longo dos anos, acredito que acabou sendo para mim algo natural, previsível em meu trabalho, mesmo não sendo antropóloga. Ele foi surgindo dos presentes que ganhava, uma vez que os juruna são generosos, e das peças que comprava de artesãos, ora já prontas na aldeia, ora encomendadas por mim. Como também presenteio meus amigos com peças que trago das viagens, guardar ao menos um exemplar de cada tipo foi algo a princípio pedido pelos meus familiares, contumazes colecionadores! Acho que graças a eles é que a ideia do acervo se consolidou, e por isso o nomeei *Acervo Fargetti*.

Cada peça do acervo tem uma história própria e por isso tem, mais do que seu valor intrínseco como obra de arte, um valor afetivo. Muitas foram presentes para mim, para meu marido, e meus filhos. Uma tipoia do acervo, por exemplo, foi feita por Nuyã, esposa de Tarinu e minha irmã juruna. Foi um presente, pois Nuyã havia sonhado que eu seria mãe de novo. A previsão não pôde se concretizar, infelizmente, mas a tipoia sempre embalou, de forma metafórica, o que passei a produzir, os filhos da minha pesquisa. O arco para adulto foi um presente de Tarinu para meu marido, que tem gogó (pomo-de-adão) grande e, portanto, deve ser um bom caçador (bons caçadores têm gogó saliente, pois sempre estão olhando para cima para encontrar caça como aves e macacos, e assim prover alimento para a família). O arco para criança,

com flecha de ponta rombuda, foi um presente de Yabaiwá, filho de Nuyã e Tarinu, para meu filho Silvinho (que se tornou, aos quatro anos, um bom arqueiro e um perigo para as pombas que seu avô criava soltas em sua chácara, onde moramos por bastante tempo). A bonequinha de madeira foi um presente do cacique Karadindi para minha filha Laura. Ele e seu filho Tarinu foram sempre meus informantes e, mais que isso, grandes mestres e amigos. A bonequinha teve um dos pés lascados pois Laura brincava muito com ela. Karadindi posteriormente fez uma boneca de madeira de um metro, e me deu, dizendo ser meu filho juruna. Todas estas peças referidas aparecem em fotos nos verbetes correspondentes.

Esse acervo cresceu em tamanho e representatividade. Com ele e com fotos que fazia na aldeia (em sua maioria diferentes das aqui apresentadas), organizei várias exposições, com o intuito de levar informação e encantamento a um público não acadêmico também. Em grande parte, tais exposições ocorreram no Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes, em Piracicaba, estado de São Paulo. Eu havia sido convidada por Maria da Glória Silveira Mello, bisneta de Prudente de Moraes, nosso primeiro presidente civil, para pensar em uma exposição para a semana do índio que fosse diferente, uma vez que o Museu, assim como a maioria deles no país, conta com peças indígenas em sua reserva técnica que não têm classificação. Eu via no Museu peças como bonequinhas karajá, cestos guarani e uma porção de outras cuja origem eu imaginava, mas de que não podia ter certeza, pois não estavam identificadas. O Museu montava todo ano uma exposição de tais peças, e o índio figurava como algo homogêneo, “o índio brasileiro”, sem distinções, como se todos os povos fossem a mesma coisa. Diante disso, e conversando com Maria da Glória, propus uma exposição etnográfica sobre os juruna, à qual se seguiram outras, sobre outros povos, aproveitando o apoio e a cumplicidade de amigos como a linguista, e orientadora, Lucy Seki (povo kamaiurá) e o arqueólogo e proprietário de loja de artesanato, Edson Gomes (povo krahô). Para todas, editávamos revistinha com informações sobre o povo e sua língua, distribuída gratuitamente ao público. As escolas da cidade e da região agendavam horários de visitas, que ocorriam com muitas crianças e jovens. As revistinhas esgotavam e o Museu, após o término da exposição, continuava recebendo solicitações de visitas e mesmo pedidos de revistinhas, pois as escolas faziam coleção delas. A primeira das exposições etnográficas, “Descobrimo o povo juruna”, ocorreu em 2002, e teve reedições, com a última, no Museu Prudente de Moraes, em 2010. Os desenhos e a arte da revistinha para essa exposição ficaram a cargo de meu orientando de graduação em Letras na UNESP.<sup>1</sup> Na exposição de 2010, foi feito o lançamento do primeiro livro

---

<sup>1</sup> Moyzes Peixotto (as anteriores ficaram a cargo do cartunista Giul).

bilíngue, juruna – português, que organizei, sobre sua cultura material *Kanemaĩ'a'ahã dju'a papera*.<sup>2</sup> Contou com apoio financeiro do IPHAN, em convênio com ABRALIN e UNESP, através de projeto por mim coordenado entre 2009 e 2010.

Uma olhada nesse livro permite observar a riqueza dos desenhos e a beleza dos textos dos juruna. Mas não esgotou o assunto. Destina-se, principalmente, à escola, aos alunos juruna, e por isso, ainda ficou faltando um diálogo com o que nossas ciências, como a Antropologia e a Linguística, teriam a contribuir, para ampliar o número de leitores, e mesmo tentar (em vão!) abordar toda produção da cultura material juruna.

Assim, no âmbito de novo projeto, pelo CNPq, Edital Universal 2013, dei continuidade a meu objetivo a longo prazo, de construção de um dicionário da língua juruna. Pretendia trabalhar alguns campos semânticos específicos, e isso foi possível com a participação de minha equipe de orientandos e pesquisadores, antes, durante e posteriormente ao projeto.<sup>3</sup> Contudo, embora seus trabalhos tenham sido aprofundados, como os trabalhos com numerais, aves, culinária e borboletas, não foram conclusivos, não chegamos a verbetes completos sobre esses campos semânticos e a contribuição ao ensino bilíngue nas escolas foi apenas iniciada.

Com isso, tive a intenção de fechar apenas, e nessa palavra colocaria aspas, o campo semântico da cultura material. Devido aos vários momentos de luto enfrentados pela comunidade, não pude aprofundar o estudo dos instrumentos musicais, pois os juruna não poderiam tocá-los e não poderiam fazer festas, durante o trabalho de campo, em 2017. Embora tais instrumentos contem com alguma documentação, esta não é exaustiva, não segue discussão musicológica, nem linguística. Por isso, como não seria possível uma coleta de dados, com a gravação dos instrumentos sendo tocados, esta parte específica do campo semântico foi deixada para depois, para momentos de festa, de muita música, que aos poucos também aprendo a tocar.

Tive apoio de diversos profissionais, durante a elaboração deste vocabulário. Na aquisição de algumas peças do acervo, em especial as armas, pude contar com apoio logístico do Centro Cultural Martha Watts, em Piracicaba, ligado à UNIMEP – Universidade Metodista de Piracicaba, universidade em que atuei como docente por nove anos, de 1997 a 2006; no Centro, constituído como um museu, várias exposições juruna foram realizadas, tendo em sua reserva técnica uma pequena coleção de cultura material juruna, adquirida pela universidade; a ela faço referência, em algumas fotos, de objetos que estavam em melhores condições visuais (como algumas cerâmicas) e de objetos

---

2 Fargetti (2010a)

3 Sumaio (2011), Berto (2013), Mondini (2014), Moscardini (2015, 2019), Mateus (2019).

que não constam do Acervo Fargetti. A referência é feita como “Acervo Martha Watts”. As fotos sem referência a um acervo foram obtidas com os objetos em campo, na impossibilidade de tê-los em acervo, como canoa (dimensões muito grandes para transporte), machados antigos (não mais usados há muito tempo e guardados como relíquias), cestos e brinquedos descartáveis (cujos materiais se deterioram rapidamente e por isso não se prestam a serem guardados por longo tempo).

Para me ajudar em todas as exposições, contei com o apoio de meu marido Sylvio Lisboa Fargetti. Com paciência, ajudava nas montagens dos espaços, construía suportes e ajudava no transporte e posicionamento das peças. Também dividiu comigo despesas, alegrias e dissabores, e comigo dialogou sobre as armas juruna, me mostrando algumas semelhanças com armas orientais. Se os museus ficaram com alguns buracos de pregos nas paredes ou em seus painéis... a culpa foi minha!

Para discutir comigo questões de arquitetura, na compreensão das partes da casa juruna, dialoguei com a arquiteta Janice Nogueira de Francischi. Ela pôde me explicar como compreende uma construção e me ajudou a melhor definir partes constitutivas para as quais eu tinha nomes diferentes ou que não sabia como nomear, mesmo diante de literatura antropológica.

As fotos que ilustram os verbetes são de autoria de vários fotógrafos, além de mim. No estúdio fotográfico da UNIMEP, Thiago Gutierrez, fotógrafo especializado em objetos em detalhe, registrou parte de meu acervo e do acervo do Martha Watts. Ele também ministrou um curso rápido de fotografia para integrantes de meu grupo de pesquisa LINBRA, os quais inclusive puderam colaborar com fotos para este vocabulário: Juliana Nazatto Mondini, Lígia Egídia Moscardini e Iago David Mateus. Entre os juruna, também colaboraram com fotos: Yabaiwá Juruna, Arewana Juruna, Kuyarewa Juruna, Txapina Juruna e Maware Suya Juruna. E, finalmente, colaboraram com fotos a documentarista Bruna Epiphanyo e minha filha Laura Martins Fargetti.<sup>4</sup> As fotos anteriores a 2009 foram feitas em máquinas analógicas e portanto reveladas em papel fotográfico. Para utilizá-las aqui, foi necessário um trabalho de digitalização, efetuado por James Motta, então secretário do Departamento de Linguística, na UNESP de Araraquara.

Minhas estadas no Xingu, na aldeia Tubatuba e na Matxiri tiveram apoio logístico do ISA – Instituto Socioambiental. Pude ficar na casa de hospedagem mantida por esta ONG, juntamente com meus orientandos e meus familiares. Seguramente, interferimos no cotidiano da comunidade, mas, ficando nessa casa, ao menos interferimos um pouco menos na vida das famílias. Além desse importante auxílio, devo dizer que o

---

<sup>4</sup> Fotos de autores consultados apresentam a data de sua publicação.

trabalho do ISA de preservação cultural e ambiental, e luta pelos direitos dos juruna e demais xinguanos é inestimável, um modelo e uma esperança.

Vários juruna trabalharam diretamente como informantes para este estudo, o que, semelhante a uma museologia colaborativa<sup>5</sup>, fez com que cada peça fosse compreendida por mim e aqui pôde ter uma apresentação terminológica. Apresentaram dados, ajudaram nas traduções, e mesmo confeccionaram peças especialmente para registro fotográfico nesta obra. Em especial, Tarinu Juruna, Tinini Juruna, Yabaiwa Juruna, Karin Juruna, Txapina Juruna, Maware Juruna e Yawadá Juruna. Acredito que, pacientes e compreensivos, possam perdoar os erros que ainda devem persistir aqui, por minha inteira responsabilidade. Estes informantes, e, na verdade, estes amigos juruna deverão “engrossar o caldo do guisado”, e a eles agradeço profundamente.

Agradeço a todos os que contribuíram, de uma forma ou de outra, mencionados aqui ou não, para a conclusão deste trabalho, inconcluso por sua natureza, por minhas limitações.

E isso tudo tem um sabor delicioso, um sabor de festa, com um povo cuja cerâmica tão bela sempre preparou e guardou alimentos, torrou farinhas e serviu muito caxiri, ou *yakuha*, uma bebida inebriante. É, portanto, meu principal objetivo o compartilhamento festivo deste “guisado”, abrindo o apetite de leitores diversos, fazendo-os saborear algo diferente e instigante, assim espero.

A seguir, apresento alguns registros fotográficos do lançamento do livro *Kanemaĩ 'a'ahã dju'a papera*<sup>6</sup> e exposição etnográfica juruna no Museu Prudente de Moraes, Piracicaba, SP, em fotos feitas por Marcos Vancetto, a quem agradeço. Esse evento ocorreu em abril de 2010.

Cristina Martins Fargetti, abril de 2021

---

<sup>5</sup> Para uma discussão sobre uma tendência mundial chamada de “museologia colaborativa” ou “curadoria colaborativa”, veja-se França e Broekhoven (2017). De forma geral, é uma tendência de diálogo colaborativo com as comunidades que confeccionam as peças dos acervos etnográficos, expostos nos museus. É de se lembrar também o Museu Magüta, mantido pelos ticuna em Benjamin Constant, Amazonas (PINTO, 2008).

<sup>6</sup> Fargetti (2010a).



Silvio, Cristina e Laura Martins Fargetti, e Sylvio Lisboa Fargetti. 2010. Foto por Marcos Vancetto



Com os pais: José Martins e Myltes Arthur Martins. 2010. Foto por Marcos Vancetto



Visão parcial da exposição. 2010. Foto por Marcos Vancetto



Com Maria da Glória Silveira Mello, presidente da SAMPM, idealizadora das exposições etnográficas. 2010. Foto por Marcos Vancetto





Com alguns membros do LINBRA, orientandos e alunos da UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, em 2010 (da esquerda para a direita: Gisele Alves, Ana Carolina Cangemi, Lígia Egídia Moscardini, Denise Silva, Marilda Cicone, Adriana Postigo Paravisine, Fernanda Regina Mistieri, Flávia Berto, Lucas Pontes, Carlos Eduardo da Silva Ferreira) 2010. Foto por Marcos Vancetto

# Introdução

Diferentemente dos trabalhos realizados por antropólogos e colecionadores, construí esta obra partindo de um olhar de uma linguista, e, embora não tenha formação específica na área de museologia e de estudos de cultura material, procurei dialogar com os trabalhos disponíveis e apresentar uma contribuição para os estudos do léxico especializado de línguas minoritárias e/ou minorizadas. Assim, muitas decisões tomadas sobre a apresentação dos verbetes levaram em conta este diálogo.

A opção pelas fotos, e não por desenhos, justifica-se pela oportunidade dada ao consulente de observar cores, texturas, formatos, de maneira diferente do desenho, mesmo que este seja colorido. Contudo, em alguns casos, por limitações do momento, os desenhos também foram incorporados.

Como cada peça constitui um espécime, suas dimensões podem variar a cada vez que são feitas, e por isso, em geral, não dei as suas medidas, optando por mostrá-las em uso, em contexto na aldeia. Desta forma, uma rede é mostrada, inclusive com detalhes de sua padronagem, em fotos em que aparece em destaque e em foto com uma pessoa a utilizando, o que a dimensiona em termos de tamanho e emprego; tal procedimento foi buscado para todos os objetos, na medida do possível. Os juruna nas fotos foram identificados com seus nomes atuais, nas legendas, com exceção de fotos com grande número de pessoas, o que tornava difícil a identificação individual. Assim, mais do que modelos de fotos, em geral anônimos na maioria das obras acadêmicas ou não, as pessoas nas fotos desta obra têm um nome, uma identidade que as liga a seus parentes e afins, a sua história na comunidade e a seu relacionamento comigo. Estão, portanto, identificados os caraíbas (não-índios) das fotos do prefácio e todos os juruna presentes nas fotos do vocabulário, numa tentativa de simetria que mostra o meu pertencimento a dois mundos, a duas famílias que me acolhem, que amo e com que vivo.

Esta obra se constitui das seguintes partes: o Prefácio anterior, esta Introdução (com suas partes constitutivas), e o vocabulário propriamente dito. Esta Introdução se compõe de: Sobre os juruna do Território Indígena do Xingu; Cultura material e artesanato; Estudos prévios sobre a cultura material juruna; Terminologia Etnográfica; Metodologia de construção deste vocabulário; Constituição dos verbetes; e Referências bibliográficas (que também abrangem o que é referido nos verbetes).

## Sobre os juruna do Território Indígena do Xingu

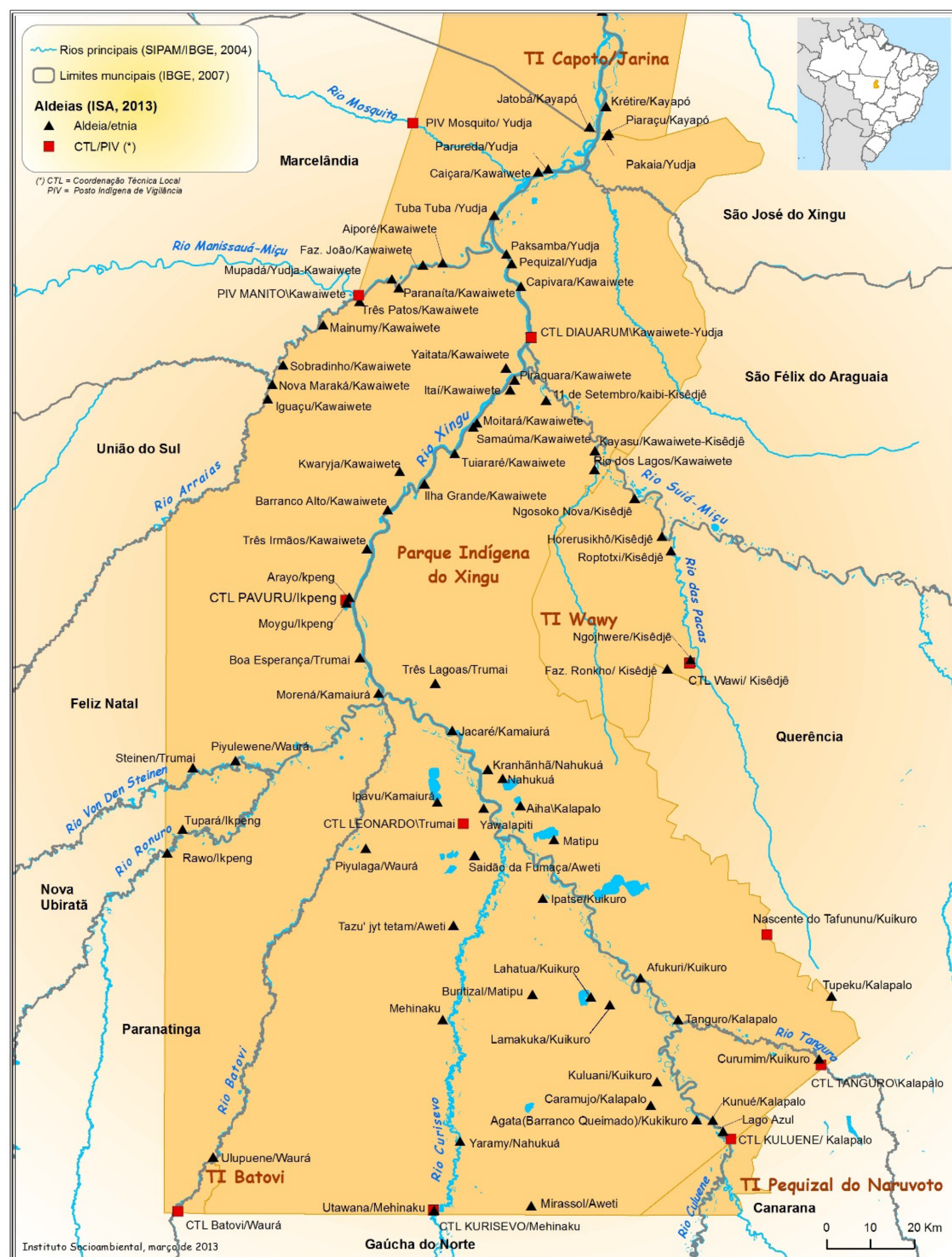
Os juruna são um povo tupi, que vive no Território Indígena do Xingu<sup>7</sup>, no estado do Mato Grosso, Brasil, em aldeias próximas à BR-80, na região do Baixo Xingu<sup>8</sup> (Tubatuba, Matxiri, Pequizal, Paqsamba, Pakayá, Pakajá) e em dois postos indígenas na mesma região (Posto Diauarum e Posto Piaráçu). Também são encontrados no Pará, próximos a Altamira, onde empreendem no momento uma busca pela retomada de sua língua, por eles não mais falada. Os juruna no Território Indígena do Xingu, contudo, ainda a falam, ela se encontra em situação de uso bem favorável, e eles recebem seus parentes do Pará, juruna e xipaya, em períodos de aprendizado da língua e de estreitamento de laços sociais. Este estudo baseou-se na cultura material dos juruna (ou yudja) localizados no estado do Mato Grosso, local em que pude coletar boa parte das peças aqui apresentadas, e onde realizo minhas pesquisas linguísticas. Não tenho dados sobre a cultura material dos juruna do Pará e portanto ela não será aqui referida, devido a meu desconhecimento. Seguramente, a comunidade do Pará possui também seus artefatos e conhecê-los é uma das tarefas futuras, oxalá para pesquisadores das próprias comunidades.

A localização dos juruna no Território Indígena do Xingu, no Norte do estado do Mato Grosso, data de pouco mais de um século. A migração deveu-se a conflitos com outros índios, assédio de seringueiros e missionários, numa história em que a população teve grande decréscimo, a ponto de serem reduzidos a pouco mais de trinta pessoas, quando do contato com os irmãos Villas Bôas, no final dos anos 1940, que viram uma população que havia perdido em guerras os seus velhos. Um massacre desse nível, contudo, não os extinguiu; hoje sua população conta com mais de 500 pessoas, que preservam sua língua e seus costumes. Obviamente que língua e cultura mudam, em toda sociedade, mas observa-se que os juruna conseguiram preservar o que mais os distingue, os singulariza em termos linguísticos e culturais, como se pode observar parcialmente nesta obra. A seguir, mapa com a localização das aldeias dos 14 povos xinguanos. As aldeias juruna são aqui marcadas com a autodenominação yudjá, e se encontram na parte Norte, no mapa.

---

7 Denominação atual para o que se conhecia como Parque Indígena do Xingu.

8 Esta é uma classificação tendo-se em vista o Território, não a Bacia do Rio Xingu; se pensarmos nesta, a região ainda é Alto Xingu.



Mapa cedido por Renato Mendonça, do ISA, em outubro de 2013 (arquivo interno não publicado)

Com base em listas de palavras coletadas por geógrafo, sertanista, etnógrafo e linguista, Aryon D’All Igna Rodrigues<sup>9</sup> reconheceu o juruna como língua do tronco tupi, constituindo a família juruna com o manitsawá e o xipáya.<sup>10</sup> O manitsawá já é extinto, e o xipáya era tido como extinto até a década de 1980, mas foram localizadas duas falantes em Altamira e Carmem Lúcia Reis Rodrigues pôde com elas estudar a língua. Como parte de nossas pesquisas, Carmem Rodrigues e eu nos dedicamos à comparação das duas línguas, tendo publicado já alguns trabalhos e temos outros em vias de publicação. De nossos estudos, observamos semelhanças entre elas, mas principalmente diferenças, o que destoava de afirmações contrárias anteriores, feitas por

9 Rodrigues (1986).

10 cf. Fargetti (1992).

outros pesquisadores. Realmente, há evidentes diferenças fonológicas entre as línguas, mas não só, pois como observado por nós em estudos comparativos, as diferenças morfológicas e sintáticas não são menos evidentes.<sup>11</sup>

Os juruna têm um tipo de cantigas a que chamam *abia ali ma'iyaha*, literalmente, “música de fazer dormir criança”, que eles traduzem como “cantigas de ninar”. Impulsionados por um desejo de revitalização de aspectos de sua cultura, realizaram oficinas na aldeia Tubatuba para recolher estas cantigas, junto das mulheres mais velhas da comunidade, e ensiná-las às meninas e mães mais jovens. Várias pessoas mais velhas não sabem mais histórias ou músicas, porque as esqueceram, ou porque não as aprenderam com seus avós. Havia os que sabiam muito, mas que já faleceram, levando consigo tal conhecimento, não o tendo repassado a seus descendentes. Mas há também os mais velhos que possuem boa memória, e que estão sendo consultados pela geração mais jovem, desejosa de recuperar e revitalizar seus costumes e tradições. Isto demonstra o cuidado e a preocupação que têm sido referidos em relação a sua cultura e a sua língua. Fui chamada a estudar as cantigas de ninar e com isso pude produzir algum conhecimento, que relaciona Música, Linguística e Antropologia.<sup>12</sup> Tais estudos podem contribuir para o conhecimento da diversidade cultural e linguística, e mesmo servir de estímulo a novas pesquisas.

Minha dissertação de mestrado<sup>13</sup> constituiu um primeiro estudo fonológico do juruna, pikeano, que determinou os fonemas consonantais e vocálicos, a existência de propagação regressiva da nasalidade e da oposição entre os tons baixo e alto, sendo o acento tônico previsível pela alternância de tons. Devido a esse estudo, foi possível elaborar uma proposta de escrita para a língua em 1994,<sup>14</sup> processo que se deu em conjunto com os professores juruna. A partir de então, foram possíveis o ensino bilíngue, nas escolas das aldeias, e a elaboração de textos em língua indígena, que aos poucos vêm sendo publicados.<sup>15</sup>

Dando prosseguimento ao estudo, em tese de doutorado<sup>16</sup>, apresentei uma breve reanálise da fonologia e um estudo da morfossintaxe da língua, definindo as classes de palavras, fenômenos relacionados à sentença e tipos de sentença (com textos em juruna, em anexo, glosados e traduzidos e um pequeno vocabulário). A partir

---

11 cf Fargetti e Rodrigues (2009a, 2009b, 2008, 2005).

12 Fargetti (2017, 2012a).

13 Fargetti (1992).

14 Fargetti (2006a) para um histórico.

15 Fargetti (2010a); Fargetti e Martins (2012).

16 Fargetti (2001) publicada como Fargetti (2007a).

desses estudos, que constituem os primeiros trabalhos linguísticos sobre o juruna, foram levantadas inúmeras questões que motivaram estudos nas mais diversas áreas: fonológicos, morfológicos, sintáticos e semânticos, histórico-comparativos, etnográficos, lexicológicos/lexicográficos e sobre educação bilíngue e sistemas de escrita.<sup>17</sup>

Conhecimentos sobre o povo juruna localizado no Mato Grosso, sua sociedade e cultura, podem ser obtidos em bibliografia levantada no *site* do ISA; em especial, os trabalhos de Tânia Stolze Lima e de Adélia Engrácia de Oliveira.<sup>18</sup>

## **Cultura material e artesanato<sup>19</sup>**

O que se chama aqui de “cultura material” é um conjunto de itens que podem ser pensados como arte, objeto utilitário, artesanato. Na verdade, são, a um só tempo, todas essas coisas. É um objeto de arte um tipiti que é confeccionado com um trabalho de trama intrincado, em duas cores. Arte também porque é feito por um indivíduo, especialista nesse tipo de obra, que a realiza pensando não apenas na sua utilidade, mas principalmente na sua beleza, na sua estética. Mas é inegável que o tipiti é um objeto utilitário, faz parte do dia a dia na aldeia, no processamento da mandioca. Além disso, ele passa a ser um artesanato na medida em que é vendido para não-índios, uma vez que se perde a autoria e se qualifica a obra como típica de um povo, além de passar a ser vista como um “*souvenir*”, algo autenticamente brasileiro, no caso de estrangeiros, principais consumidores.

A cerâmica juruna, por exemplo, conhecida pela sua pintura, formato e possibilidade de apliques zoomorfos, foi descrita no passado por Adélia Engrácia de Oliveira e Eduardo Galvão<sup>20</sup> como em uso no cotidiano do povo. Na época, final da década de 1960, havia pouco uso de painéis de metal e mesmo assim as painéis de cerâmica, utilitárias, eram descritas como bem trabalhadas, artísticas. As com apliques zoomorfos eram utilizadas geralmente, segundo os autores, no ritual do caxiri (bebida alcoólica fermentada).

---

17 Fonológicos (FARGETTI, 2012c, 2008, 2006c, 1993a), morfológicos (FARGETTI, 2003a, 2002a, 2002b, 1997), morfossintáticos (FARGETTI, 2007a), histórico-comparativos (FARGETTI, 2007b; FARGETTI; RODRIGUES, 2009a, 2009b, 2008, 2005; FARGETTI; SUMAIO, 2015), etnográficos e de astronomia nas culturas (FARGETTI, 2019a, 2019c, 2018b, 2006b, 2002c, 2000, 1993b), lexicológicos/lexicográficos (FARGETTI, 2019b, 2012a, 2012b, 2007c; FARGETTI; MARTINS, 2016; FARGETTI; RODRIGUES, 2009a), sobre educação bilíngue e sistemas de escrita (FARGETTI, 2011, 2006a, 2002b, 1998a, 1998b, 1995; FARGETTI; MOSCARDINI, 2013) e sobre a relação entre linguística, antropologia e música (FARGETTI, 2017, 2012d, 2012e).

18 Lima (2018, 2001, 1996, 1995, 1986), Oliveira (1970).

19 Os cinco primeiros parágrafos desta seção foram retirados e adaptados (com inclusões) de uma publicação minha anterior, em forma de artigo: Fargetti (2010b, p. 121-122).

20 Oliveira e Galvão (1969).

Segundo Berta Ribeiro<sup>21</sup>, somente a partir de 1978, o artesanato do Xingu começou a ser produzido com vistas à comercialização externa. Tal atividade logo se mostrou financeiramente interessante e hoje, apesar de ainda confeccionar painéis de cerâmica segundo a técnica descrita, no passado, por Oliveira e Galvão<sup>22</sup>, os juruna as destinam quase totalmente à comercialização. No uso cotidiano, as painéis de cerâmica foram praticamente substituídas pelas painéis de metal, industrializadas. Inclusive, por orientação de compradores que comercializam artesanato, também confeccionam painéis em miniatura – no passado, usadas como brinquedo por crianças – pois são mais procuradas como “*souvenir*”. Na mesma linha, produzem mini-cuias pintadas também. Simone Athayde<sup>23</sup> aponta que o comércio de artesanato pode ser benéfico a comunidades tradicionais e povos indígenas. Entretanto, ela defende que tais iniciativas devem ser acompanhadas de monitoramento de disponibilidade e de manejo dos recursos naturais, para que no futuro tais atividades possam ter sustentabilidade. Ou seja, o uso de matéria-prima para confeccionar os artefatos deve ser pensado para que espécies de plantas e animais não sejam empregadas de forma predatória, levando a sua extinção em pouco tempo. Deve-se, portanto, buscar a utilização sustentável.

Por mais que os compradores considerem tais produções como arte indígena, são, na verdade, aos poucos transformadas em mero artesanato, sem a relação arte-utilidade do passado, visando apenas ao comércio. Pela pressão dos compradores, provavelmente (segundo comunicação pessoal de um deles), continuam produzindo as peças da maneira tradicional, pois o público-alvo procura o autêntico, o produto indígena “legítimo”. Além disso, ultimamente, uma tendência ao resgate cultural também parece responsável por forçar a produção das peças de maneira tradicional. Mas o que seria esse tradicional, se, no passado, havia maior liberdade de criação de formas, adaptadas às necessidades do uso cotidiano? Se não existe mais o referencial do uso, existiria a tradição?

Sobre cosmologia, tenho algumas informações sobre o significado dos artefatos confeccionados por uma pessoa. Quando ela falece, seus pertences, em especial artefatos confeccionados por ela, são junto dela sepultados. Uma explicação para isso é o fato de que a alma da pessoa deverá seguir viagem no além, em direção da aldeia das almas, que vivem com Sela’ã, que é tido como Deus, Nosso Pai, ou, em tradução literal, “nosso tubérculo”<sup>24</sup>. No caminho para tal aldeia, a alma do falecido enfrenta diversos perigos, provas e ameaças que podem exterminá-la e não permitir sua vida

21 Ribeiro (1985b, p. 82).

22 op. cit.

23 Athayde (1998, p. 89).

24 Sobre a metáfora nessa expressão, veja-se Fargetti (2015).

no além. Para se proteger do ataque dos marimbondos, pelos quais deverá passar, ela utilizará sobre seu corpo todos os artefatos que tiver confeccionado, os quais impedirão as ferradas mortais desses insetos, o que mostra a grande importância, também na vida pós-morte, de ser habilidoso na confecção dos artefatos da cultura material. Talvez por isso também a categorização dos objetos siga a distinção: feito por homem x feito por mulher; afinal, cada um segue jornada para o além apenas com o que tiver confeccionado, e isso varia segundo a habilidade da pessoa e principalmente segundo seu gênero. Portanto, observa-se que os objetos têm relação com o corpo físico e espiritual e, além deste relato, o que comprova esta conclusão é o fato de que vários objetos têm os termos de suas partes constitutivas em clara referência às partes constitutivas de um corpo vivo. Como exemplos, vejam-se os verbetes para casa – *aka*, e para canoa – *piza*, em que várias partes constitutivas fazem referência a partes do corpo humano. Esta antropomorfia em casas é observada em outras culturas, como a kamaiurá, segundo comunicação pessoal de Lucy Seki.

Apesar da tentativa de manutenção da técnica, não se pode afirmar que a simbologia das peças, seu significado na cultura, esteja sendo preservado. Por exemplo, um juruna nos disse certa vez que a pintura de uma cobra na lateral do abdômen das pessoas está ligada ao mito de surgimento dos alimentos segundo o qual uma serpente explodiu, espalhando sementes que deram origem aos alimentos; a cobra seria aí pintada pois é onde fica o alimento em nosso corpo e é por isso que aparece muitas vezes na decoração de cerâmicas e cuias (cf. verbete *wa'ẽ* para leitura do mito).



Cerâmica do tipo *wa'ẽ idara* (cerâmica de gargalo alto), decorada em seu interior com uma representação da sucuri. Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti), 2018.



Contudo, recentemente, um jovem juruna, quando questionado a respeito, apesar de assim sempre ter seu corpo pintado, não sabia do simbolismo. Se observarmos os corpos pintados para ocasiões de festas, praticamente todos apresentam na lateral do corpo a pintura da sucuri, com vários pontos a ladeando, representando as sementes que saíram de seu corpo, ao ser explodida com o fogo, segundo o mito do surgimento dos alimentos. Uma pintura tão habitual, mas cujo significado, justamente naquela posição do corpo, se perdeu para aquele jovem (apenas para ele?). Fazendo uma generalização, a partir desse caso específico, podemos dizer que, com a transformação do que era arte/utilidade em artesanato apenas, provavelmente o simbolismo das peças se perca, caso os juruna não empreendam, junto aos velhos, uma urgente documentação.



Karimade com o corpo pintado com tinta de jenipapo. Detalhe da lateral do seu corpo, pintada com a representação da sucuri e das sementes de seu interior, segundo o mito.

Foto por: Maware Juruna. 2004.

Este episódio ilustra bem o que já foi notado por antropólogos: a necessidade de conhecer o que vai além do que vemos enquanto mero artefato material, pois este

tem significados relacionados a relações com o meio ambiente<sup>25</sup>, mitos, costumes, tradições, que, por vezes, não são mencionados pelos artesãos, mas que podem, ou não, ser do conhecimento de todos na comunidade. É o que foi buscado em exposição no Museu do Índio, iniciada em 2007 e com cinco anos de duração, sobre a arte de quatro povos indígenas do Oiapoque: caripuna, galibi marworno, galibi kali'na e palikur. Com curadoria de Lux Boelitz Vidal, a belíssima exposição apontava para o invisível, para o que está presente para além de nossa visão. “Nessa exposição, a noção do invisível foi tomada como eixo condutor e elemento de ligação dos diversos ambientes que a compuseram, [...] que remetessem a contextos míticos, cosmológicos, artísticos e estéticos específicos [...]”<sup>26</sup>.

Refletindo sobre pesquisas da “antropologia da estética”, com enfoque na cestaria munduruku e wayana, Lucia Hussak van Velthem afirma:

Através dos objetos revela a dinâmica de um processo que envolve a cultura, a natureza e a sobrenatureza e os elementos associados a estas esferas: técnicas, matérias-primas e decoração. Neste processo, a decoração se destaca, pois é por seu intermédio que os artefatos recebem tanto o reconhecimento social como a significação cosmológica. Ademais, como intérprete fiel a decoração expressa, visualmente, a identidade dos povos que a criaram. Assim, os objetos mesmo depois de arrancados de seu meio e colocados sob o reflexo das vitrines emitem ecos de sua origem. Ecos que podem se tornar uma via que nos conduza a uma reflexão a respeito de nossas próprias relações para com as comunidades indígenas.<sup>27</sup>

Assim, é necessário empreender não apenas a aquisição de artefatos e descobrir a sua nomeação, mas também realizar uma documentação mais detalhada, uma busca de sentidos, procurando os conhecimentos tradicionais, que se distinguem, geralmente, do olhar de fora, das classificações feitas pelos não-índios. Velthem já alertava para os problemas das classificações

Nesse contexto, é preciso ponderar que o termo “cestaria”, amplamente empregado no contexto museal para designar uma categoria artesanal de objetos trançados com fibras vegetais, não corresponde necessariamente a uma categorização indígena (TAVEIRA, 1982; REICHEL-DOLMATOFF, 1985; VELTHEM, 1998), o que pode ser estendido às demais produções materiais.<sup>28</sup>

---

25 Como nos aponta Oliveira (2016), em estudo sobre as armas e armadilhas dos baniwa, as estratégias de caça se relacionam diretamente com conhecimentos sobre plantas indiciais, cuja florescência e frutificação são indícios da proximidade de certos animais, que as utilizam como alimento. Tais saberes entre os juruna não são por mim conhecidos em profundidade e desconheço estudo a seu respeito. Sei que para encontrar determinado peixe no rio, em um grande cardume, eles conhecem, por exemplo, plantas que frutificam em determinada época do ano e cujos frutos são alimentos para esse peixe específico.

26 Vidal *et al.* (2016, p. 9).

27 Velthem (1998, p. 91).

28 Velthem (2007, p. 119).

Ou seja, em nossas apresentações dos objetos de cultura material, principalmente em museus e exposições em espaços culturais, separamos tais objetos por categorias que advêm de nossa concepção do que vemos, não necessariamente da concepção do povo que fez tais objetos. Ele pode ter outras formas de categorizar, que não correspondem às nossas, uma vez que estão ligadas a simbolismos próprios.

Este problema é percebido quando vemos os cocares e tendemos a categorizá-los como “arte plumária”, porque nem tudo que é confeccionado com penas e plumas poderia ser considerado nessa categoria. Brincos de penas, por exemplo, seriam arte plumária ou adornos juntamente com colares de miçangas e anéis de coco? Assim, por não conhecer a categorização que os próprios juruna fazem de sua cultura material, este vocabulário apresenta-se como semasiológico, seguindo a ordem alfabética de apresentação e não onomasiológico, por não fazer aqui categorizações.

Obviamente, embora tenha estado em contato com objetos da cultura material juruna ao longo de anos e anos de trabalho com o povo, minhas pesquisas não foram focalizadas neles, uma vez que me dediquei sempre aos estudos linguísticos, e por isso, minha compreensão do que significam para os juruna é reduzida. Como nos diz Berta Ribeiro, “O conteúdo cognitivo e simbólico da cultura material pode ser inferido em estudos de campo prolongados em que, concomitantemente, se focaliza a estrutura social, a vida-ritual e a cosmologia.”<sup>29</sup>. Assim, mais pesquisas são necessárias para se compreender bem o contexto dos objetos aqui apresentados, apesar de todo esforço por mim já empreendido.

O que parece evidente, e este artigo enfatiza, é a necessidade de se inserir a temática da cultura material num contexto mais amplo que a simples análise do artefato. Buscando a contextualização, esses estudos colocam como pano de fundo o ambiente ecológico e a organização sócio-econômica, e os enriquecem com os conteúdos estéticos e simbólicos que os objetos trazem embutidos. Dessa forma, mesmo aquele solitário artefato ganha vida e significado.<sup>30</sup>

Como concluem as autoras, Berta Ribeiro e Lúcia Hussak van Velthem, no trecho acima retirado do final de seu texto, uma contextualização da cultura material é necessária, e para isso é preciso entender a estética e a simbologia a ela relacionadas, em sua comunidade de origem, entre os que confeccionaram as peças. Nesse texto, elas haviam debatido sobre coleções etnográficas em museus, originadas no que se chamava

---

29 Ribeiro (1985a, p. 15).

30 Ribeiro e Velthem (1992, p. 111).

“gabinete de curiosidades” nos museus europeus; em tal lugar, afirmam que peças recolhidas, pelo seu exotismo e raridade, eram expostas, sem que a elas se dedicasse algum esforço de identificação étnica, algum tipo de compreensão. Como pude observar em diversos museus, ainda hoje, no Brasil, as peças de cultura material indígena são alocadas em espaços semelhantes, sem classificação, sem documentação da época da coleta. Contra isso, Berta Ribeiro dedicou pesquisas, livros<sup>31</sup>, proporcionando diretrizes para as coleções museológicas, mas, pelo que se observa ainda hoje, tais diretrizes bem pouco foram seguidas. Barcelos Neto<sup>32</sup> fez um levantamento, em 1998, das coleções etnográficas xinguanas então existentes no Brasil e em diversos países do mundo; na época, ele estimava 4800 peças coletadas em trabalhos de campo sistemáticos por antropólogos no Alto Xingu e, apesar do montante razoável, pouco se tinha refletido sobre comparações de coleções. Desconheço outro levantamento do tipo e noto que muito tem ainda a ser feito pelos museus, e por todo pesquisador que, como eu, coleciona artefatos.

De um passado de gabinetes de curiosidades, passamos por uma atitude de salvação, para o colecionar para não se perder, como aponta Schröder:

Os objetivos da pesquisa etnológica de Nimuendajú encaixam-se nas preocupações de uma antropologia americanista em sentido abrangente, com pontos em comum com o projeto boasiano, e de uma etnografia de salvação: resgatar as manifestações indígenas, especialmente aquelas ameaçadas de desaparecimento, anotar textos, coletar objetos e registrar imagens, antes que seja tarde demais. E essas preocupações estão alimentadas, por sua vez, por um pessimismo cultural profundo referente aos efeitos destrutivos da chamada ‘civilização’, a qual, nas palavras de Nimuendajú, muitas vezes é equiparada à “cristandade”.<sup>33</sup>

Hoje este pensamento se altera para uma preocupação não de resgate, no sentido de que tudo irá infalivelmente acabar, mas porque tal preocupação pode contribuir para a revitalização de culturas e línguas, porque pode valorizá-las e divulgar a público abrangente a sua existência e a sua importância como necessária diversidade linguística e da cultura humana. Daí se compreendem as posições de uma museologia colaborativa, ou curadoria colaborativa, como vêm sendo chamadas as tendências de participação das próprias comunidades indígenas na constituição, documentação, definição e exposição de sua cultura material (e imaterial, eu diria, pensando nos projetos de documentação e descrição linguísticos que envolvem ativamente os falantes das línguas).

31 Como Ribeiro (1987a).

32 Barcelos Neto (1999).

33 Schröder (2019, p. 16).

Em seu *Dicionário do Artesanato Indígena*<sup>34</sup>, Berta Ribeiro apresenta uma proposta terminológica para os objetos de cultura material indígena no Brasil. Procura normatizar a terminologia nas áreas de museologia e antropologia, descrevendo inclusive materiais e técnicas empregados na confecção de tais objetos. Obra monumental, não tem, muitas vezes, sido seguida por pesquisadores, o que resulta em grande variedade de termos. Embora eu tenha procurado segui-la, nem sempre, contudo, a terminologia proposta pôde ser adotada, como será mencionado. Para certas peças, não encontrei menção em seu trabalho, como o remo para torrar farinha. Como ele tem o formato mesmo de um remo, e não de uma pá, o termo que adotei foi “remo”, inclusive porque é a tradução para o português que os próprios juruna dão.

No caso do recipiente utilizado para fermentar e armazenar o caxiri, bebida alcoólica, o indicado no trabalho da autora é “cocho”.<sup>35</sup> Mas entre os juruna, o que se emprega em português é “canao do caxiri”. E ela é na verdade uma canoa, feita especialmente para esse fim, e não uma canoa velha, reaproveitada, como menciona o referido trabalho da autora. Canoas velhas, que não se prestam mais à navegação, são reaproveitadas emborcadas, na beira do rio, para servirem de apoio para lavagem de roupas e utensílios domésticos. Um recipiente para o caxiri é feito especialmente para ele. Além disso, o termo “cocho” traz um sentido que pode ser considerado pejorativo, se empregado para este fim, uma vez que, em boa parte do país, se refere a recipiente para colocar alimento para os animais de grande porte comerem (para animais pequenos se diz “pote de comida”).

Para a peça de cerâmica, utilizada para preparar beiju, e a maior para torrar farinha, Berta Ribeiro apresenta o termo “torrador”. Contudo, o usual, em toda região em que vivem os juruna, é denominá-la, em português, “tacho”. Foi, portanto, o termo que adotei.

Estas decisões basearam-se em tentativa de adequação da terminologia, empregada a partir da proposta de Berta Ribeiro<sup>36</sup>, ao uso adotado na região em que vivem os juruna, ao uso que eles mesmos fazem quando traduzem os termos para o português. Também foram adotadas com o intuito de evitar mal-entendidos, principalmente com os sentidos pejorativos possíveis que os termos propostos por Ribeiro poderiam acarretar. Com relação à terminologia sobre trançados, levei em conta o “Glossário dos Trançados”<sup>37</sup>, da mesma autora, também adaptando termos não encontrados nessa obra, como,

---

34 Ribeiro (1988).

35 Ribeiro (1988, p. 260).

36 Ribeiro (1988).

37 Ribeiro (1987b).

por exemplo, a nomeação de um tipo de cesto cargueiro que, diferentemente do que se conhece, entre os juruna tem padrão reticular. Para a tecelagem, o *Glossário dos tecidos*, da mesma autora<sup>38</sup>, norteou a terminologia que adotei, embora também com adaptações necessárias, de acordo com a situação. Assim, as decisões tomadas, que destoam da proposta na área de antropologia, eu as tive com motivações que não poderiam ser consideradas como arbitrárias, como frutos de escolhas pessoais, mas sim visando melhor compreensão, cobrindo lacunas e mesmo procurando termos que não trouxessem sentidos indesejados, como dito acima.<sup>39</sup>

Els Lagrou<sup>40</sup> nos aponta que tanto para os grafismos quanto para os adornos corporais que utilizem contas, dentes e sementes, há entrelaçamento do artefato com o corpo, com significações exteriores e interiores, não visíveis, e que apontam para a relação entre alteridade e identidade. Ela afirma, com base em autores, que as miçangas de vidro, empregadas hoje por índios e não índios, têm sua origem na Ásia Ocidental, Mesopotâmia, Cáucaso e Egito, simultaneamente, por volta de 2340 a.C.; mais remotamente, em 4000 a.C., surgiram miçangas de faiança, no Egito, o que mostra sua antiguidade. Lagrou refere estudos que mostram que a miçanga sempre foi elemento de troca, ao longo da história, por ser considerada por muitos povos como exótica, rara e preciosa. Penso que como as populações ameríndias para cá migraram há cerca de 10000 anos, de acordo com estudos arqueológicos, entre outros, tais populações não conheceram as miçangas em sua origem, que foi posterior e se desconhecem contatos, depois da migração, anteriores aos dos europeus, que as teriam trazido e iniciado com nossos índios sua utilização. Sabemos que foi usada no escambo com os colonizadores, na América, desde Colombo, e é nítido que causou trocas pouco favoráveis aos indígenas. Mas em mais de quinhentos anos, eles a incorporaram em sua cultura, por vezes usadas para substituir sementes e outros materiais nativos; os juruna mesmo relatam história sobre a existência de miçangas que eram peixes do rio da região onde moraram no passado (cf. verbete *kamema*).

---

38 Ribeiro (1987c).

39 Com relação à constituição da casa, além do diálogo com a arquiteta, levei em conta o trabalho de Costa e Malhano (1987). Para uma melhor compreensão das armas, consulte Chiara (1987).

40 Lagrou (2013).



Menina Kawilu com enfeite na cabeça, braçadeiras, jarreteiras, tornozeleiras e colares de miçangas  
Foto por Cristina Martins Fargetti. 1993

Desde que os conheci, os colares, pulseiras, braçadeiras e tornozeleiras de miçangas sempre foram utilizados por eles, principalmente em dias de festa, quando se observam os corpos pintados, adornados de maneira primorosa, como a dizer que estão vivos, alegres, saudáveis. É importante esta afirmação da vida, porque Sela'ã precisa ver os juruna vivos e contentes, pois caso contrário, ele derrubaria o céu e exterminaria a vida na terra. Por amor próprio e por amor à vida, os juruna se ornamentam e ornamentam seus filhos pequenos, com muitos colares de miçangas em seus corpinhos. Como eu, em viagens de campo posteriores, sempre levava cópias das fotos impressas para as pessoas que havia fotografado, as mães me pediam para que fotografasse seus filhos e para isso, os lavavam, pintavam, e lhes colocavam os colares de miçangas; estes ornamentos todos servem para mostrar um juruna saudável, bonito, alegre e vivo, o que toda mãe quer para seu filho. E as miçangas, por sua preciosidade, prestam-se especialmente a esse papel.

Assim, miçangas não são tidas por mim como algo exógeno, fora da cultura juruna e, portanto, fora do tradicional. Na verdade, sua utilização revela, juntamente com outros materiais e recursos, uma domesticação da matéria vinda de outro local, como aponta Lagrou<sup>41</sup>, ou seja, um trazer para a significação da cultura juruna e, portanto, são, sim, os artefatos com miçangas, pregos, elementos de plástico e outros materiais, tidos como pertencentes a sua cultura. Assim, fica claro aqui que não tenho uma concepção de cultura como algo estático, como algo que não deva ser “corrompido” por elementos exteriores. Há muito tempo se pensa cultura como algo muito mais amplo, em constante mudança. Assim, o leitor deve pensar que cultura material, com seus artefatos produzidos, não precisa necessariamente se restringir a algo antigo, sem relações com outras culturas, sem influências, como se existissem culturas totalmente isoladas, sem contatos com outros povos. Os materiais exógenos, como as miçangas de vidro, foram e são, como disse antes, incorporados à cultura, passando por um processo referido por autores como “domesticação”, como tornar pertencente e próprio.

Um episódio que prova tal processo foi por mim vivenciado com os juruna em 1997. Nesse ano, Tarinu e seu filho Yabaiwá, que era então adolescente, voltaram comigo da aldeia, onde estive em trabalho de campo. Eles ficaram em minha casa por dois meses, atuando em minhas pesquisas, ocasião em que Yabaiwá concluiu, com brilhantismo, um curso de datilografia. Na época, os computadores eram ainda menos comuns, mais caros e as máquinas de escrever eram ainda utilizadas. Entusiasmado com o desempenho de Yabaiwá, meu pai deu a ele, como presente, uma máquina de escrever, que foi bem embalada e transportada por ele e seu pai Tarinu até a aldeia, quando voltaram. Tive então relatos de que Yabaiwá datilografava com competência muitos documentos para sua comunidade e que pessoas de outras comunidades por vezes utilizavam também sua máquina de escrever. Em uma das ocasiões, uma pessoa quebrou a máquina, que foi consertada, mas tal sucesso não ocorreu em uma vez posterior, ficando quebrada e sem conserto. Soube que depois disso Yabaiwá enterrou a máquina e isso causou muita surpresa em mim. Por que ele não a levou para consertar? Um amigo pesquisador me explicou que teria sido necessário levar a máquina para uma cidade muito distante, o que não seria possível devido ao peso dela, nem viável em termos financeiros; para não se entristecer, Yabaiwá deu à máquina o destino de um corpo vivo: um enterro. Posso hoje compreender como ele gostava dela e como se aborreceu com sua avaria; ainda mais, compreendo que ele a tinha domesticado, a tornado pertencente a seu cotidiano, como hoje o são os computadores, impressoras e celulares, para ele e para outros membros de sua comunidade. Yabaiwá é hoje um

---

41 op. cit.



líder de seu povo, extremamente inteligente, sagaz e muito generoso. Ao digitar, é um dos poucos em sua comunidade que utiliza todos os dedos das mãos, com muita presteza, justamente por ter feito o curso de datilografia.

Finalmente, devo enfatizar que, à medida que forem realizados mais estudos sobre a mitologia e a simbologia do povo, a compreensão dos artefatos materiais será incrementada, contribuindo para sua melhor documentação e registro para as gerações futuras da comunidade juruna. Tal empreendimento deverá ocorrer, mais detalhadamente, com a participação ativa dos membros da comunidade.

## **Estudos prévios sobre a cultura material juruna**

Apesar de diversos estudos anteriores, com maior ou menor profundidade, não houve ainda uma obra sobre cultura material juruna como esta que oro proponho. Entretanto, apesar de todo esforço de pesquisa, unindo linguística, antropologia, botânica, zoologia, arte, estará sempre em construção, devido a sua incompletude constitutiva, na eterna busca da exaustividade e da adequação. Os estudos de outros autores serão aqui referidos, com fins comparativos e de resgate de memória. Para um melhor conhecimento sobre eles, o leitor deverá ir até as fontes, que estão referidas. Dados relevantes para o conhecimento de cada artefato estão acrescidos aos verbetes, citando-se as fontes, como se pode observar.

Adalbert, Príncipe da Prússia<sup>42</sup>, em viagem ao Brasil em 1842, teve contato com o povo juruna no Pará, e seus relatos são chamados por ele mesmo como “desataviado diário duma simples viagem de recreio muito longo”; incluem referências a objetos da cultura material do povo, que vivia, à época, em uma missão religiosa. Ele cita a casa construída com paredes de folhas de palmeira (de que vi um exemplar semelhante em 1989); arco e flecha; cabacinha (cuia); cestos grandes e pequenos; vasos grandes e pequenos (cerâmica); instrumentos de música; penas encarnadas de arara, o enfeite predileto dos homens; rede de algodão; banquinho talhado num só pedaço de madeira; grinalda de penas verdes de papagaio (cocar em diadema); colares de contas; braceletes e jarreteiras de algodão; saia de algodão; tear; canoa. Não há ilustrações e descrições pormenorizadas.

Karl Von den Steinen, médico psiquiatra e etnólogo alemão, em viagem de exploração do rio Xingu, em 1884<sup>43</sup>, encontra uma aldeia juruna e descreve o que vê, de maneira muito etnocêntrica, o que se deve ao momento, à época, com suas convicções teóricas

---

42 Adalbert (1977, 1ª ed. 1847).

43 Steinen (1942; 1ª ed. 1886).

evolutivas. Apresenta uma relação dos objetos encontrados entre os moradores da aldeia, traçando para alguns as suas dimensões. Cita: colar de miçangas; braçadeiras e cintos tecidos em algodão, para homens; saia feminina tecida em algodão; rede tecida em algodão; coifa de penas verdes; brinco masculino de pena de arara; estojo para guardar brinco; arco de 2 m, madeira escura; flecha de penas na ponta e ponteira de ossos ou de lâmina de bambu; bordunas (“tacapes”) de madeira castanho-escuro, de origem karajá; remos; canoa escavada em madeira de cedro, por meio de fogo e uso de machado, sendo a de dimensão maior com capacidade para 10 pessoas. Não há imagens, não há maiores descrições.

Henri Coudreau, geógrafo francês em viagem de exploração do Xingu, em 1896, tem contato com os juruna e diz ter recolhido 22 amostras de seu artesanato, dizendo sobre eles: “[...] alguns dos quais até artísticos: esculturas em madeira!”.<sup>44</sup> Não os descreve, nem os desenha, contudo. São mencionados na lista de palavras na língua juruna, ao final da obra, no item IV – Alimentação, Habitação, Utensílios. São eles, na ordem em que aparecem, separados de itens da lista que a esse campo semântico não se referem: canoa; canoa grande; remo; remo de pá; banco de canoa; ralo de mandioca; casa; cobertura; esteio da choça; sapé; caibro; banco; tamborete; esteira; vassoura; fole (abano); moquém; panela de barro; panela de ferro; panelão; tigela para farinha; prato indígena; colher; peneira; pilão; cabaça; jarra; cesta; cofre; tanga; rede; faixa de carregar crianças (tipoia); jarreteira; bracelete; bastão; tacape (borduna); arco; flecha; machado; pente indígena; touca de plumas (coifa); colar de contas; flauta. Para cada palavra é dado o correspondente em juruna, e, a partir disso, observo inconsistências nos dados: ora a tradução, pelo que sei, se refere a outra coisa existente, ora a palavra dificilmente deveria ter existido, como “cofre”, por se referir a algo nunca observado entre os juruna. A obra, com objetivo de exploração, mantém o referido etnocentrismo da época, desrespeitoso a nossos olhos hoje, mas que se deve compreender pela época em questão e pelo contato rápido e superficial que Coudreau teve com o povo.

Curt Nimuendaju<sup>45</sup>, etnólogo alemão, nas primeiras décadas do século XX, descreve alguns itens de cultura material, referenciando, inclusive, outros autores e o Museu Goeldi. Seu intuito é de comparação com a cultura de outros povos da mesma região do Baixo e Médio rio Xingu, naquela época. Embora com algumas descrições, a obra apresenta as ilustrações apenas de um banco e de duas cerâmicas. Tanto para os juruna quanto para os xipaya, o autor diz existirem utensílios como potes, cabaças,

---

44 Coudreau (1977, p. 68, 1ª ed. 1896).

45 Nimuendaju (1948).

pilão de madeira cilíndrico, canoa do caxiri<sup>46</sup>, esteiras de palha (acredito que para uso na cozinha)<sup>47</sup>. Ele aponta a existência de dois tipos de casas construídas pelos juruna, que se assemelham ao que existe ainda hoje. O primeiro tipo é tido por ele como a habitação original, mas diz faltarem detalhes a respeito. Cita, tanto para os juruna quanto para os xipayá e os assurini, bancos feitos de peça única de madeira (sem ornamentos na ilustração, mas com formato básico semelhante ao atual), esteiras tecidas de palha de palmeira, cestos ovais de fibra de babaçu, e redes de algodão. São citados também os cocares em forma de diadema, feitos de penas de papagaio e de arara; as braçadeiras e jarreteiras de algodão feitas em crochê; colares de miçangas e de dentes de macaco; brincos de penas. É descrita a canoa como grande, para transportar dez pessoas, escavada em tronco de árvore, com o uso do fogo; descrição referida de Von den Steinen. A fiação de algodão é referida como grande habilidade das mulheres, cujo fio seria “tão fino quanto cabelo”<sup>48</sup>; mas a cerâmica é referida como simples, sem decorações, o que a diferencia dos dias de hoje, quando temos cerâmicas bem decoradas com pintura e apliques. O arco é citado como feito de madeira preta, como hoje em dia; as borbunas são mencionadas como, na época, aparentemente de origem kayapó; as flechas são descritas como tendo penas em sua ponta traseira e tipos diferentes de pontas dianteiras, mas o autor não menciona a diferença entre os tipos de flecha, pois há hoje as que não têm penas em sua ponta traseira e que servem para pegar peixe (as emplumadas seriam para abater caça – aves e outros animais).

Adélia Engrácia de Oliveira e Eduardo Galvão<sup>49</sup>, em final da década de 1960, apresentam uma descrição do processo de fazer cerâmica juruna, e uma tipologia dos formatos de cerâmicas então encontrados, com fotos de peças. Na época de seu trabalho de campo, já eram encontrados ornamentos nas peças de cerâmica e as que tinham apliques zoomorfos eram destinadas apenas ao consumo de caxiri. Notavam a existência de panelas de metal e utensílios de plástico, contudo as cerâmicas eram usadas no dia a dia, sem serem substituídas pelas industrializadas. A partir de meus primeiros contatos com os juruna, em 1989, já notei a substituição das cerâmicas pelas panelas de metal, no cotidiano, sendo as cerâmicas quase totalmente destinadas a comércio, já tornadas artesanato.

---

46 “large canoe-shaped wooden vessels” (op. cit., p. 226).

47 “spatulate bases of “anajá” palm leaves (*Maximiliana regia*) used as basins” (idem ibidem).

48 “as fine as hair”, (op. cit., p. 230).

49 Oliveira e Galvão (1969).

A tese de doutorado em antropologia de Adélia Engrácia de Oliveira<sup>50</sup> apresenta descrições de elementos da cultura material juruna, por ela observados na década de 1960, e os compara com relatos de autores do passado. As casas na aldeia do chefe Bibina, segundo ela, tinham ora um formato tradicional (que ela chamou de “malocão”), ora um formato “moderno”. Há fotos de exemplares das casas e boa descrição de sua estrutura. Não apresenta os termos para as partes da casa em língua juruna. Aliás, não os apresenta para nenhum dos objetos da cultura material, limitando-se aos nomes em português. São referidos, com descrições, embora sem desenhos ou fotos: colares; jarreteiras; braçadeiras; tornozeleiras; pulseiras; cinto de miçangas; tipoia tecida em algodão para carregar bebê; saia feminina tecida em algodão; enfeite de chumaço de arilo de sororoca, na testa; brincos; diademas de penas; enfeites de palha de inajá para a cabeça; manto do pajé tecido em algodão e penas; cerâmica. Observo diferenças entre o que ela descreve e o que foi documentado por mim nos dias atuais. Há objetos que eram tidos como em desuso na época, como o cinto tecido em algodão, que são hoje usados em dias de festa. Mas há também menção ao que existia e que hoje em dia não é mais observado, como a casa grande, chamada por ela “malocão”. Obviamente, a cultura muda, e, em 50 anos, muita coisa se altera, mas muita coisa se mantém e se renova, o que permite ainda observar traços muito particulares do povo, não encontrados entre povos com quem os juruna mantêm contato.

Cláudio e Orlando Villas-Bôas, irmãos sertanistas responsáveis pela criação do Parque Indígena do Xingu, hoje Território Indígena do Xingu, na década de 1980<sup>51</sup> publicam um livro de memórias entre os juruna, em que apresentam causos contados por eles e por Káia, um antigo chefe juruna, a partir de seu primeiro contato com o povo em 1949. No capítulo “Manufaturas e sua autoria”, descrevem brevemente 10 objetos, tidos como mais representativos: arco, flecha, tacape (borduna), banco, esteira, tipiti, canoa, remo, rede, panela. Apresentam seus nomes na língua indígena, contudo, em notação ainda inconsistente. Os objetos por eles notados, mencionados em português, são: redes; mantas-saias; faixas-cinturões; braçadeiras; tipoias; tornozeleiras e “vasos de barro com cabeças de animais modelados no próprio corpo da peça” (entre os de fabricação feminina); arcos; flechas; tacapes; cestos; esteiras; bancos; tipitis; remos; cochos; canoas; enfeites de penas e ainda “uma curiosa bata cerimonial de uso raro e sagrado” (entre os de fabricação masculina). Quanto à cerâmica, não mencionam sua decoração com pintura, apenas os apliques zoomorfos acima referidos.

---

50 Oliveira (1970).

51 Villas-Bôas e Villas-Bôas (1989).

Berta Ribeiro<sup>52</sup>, em seu contato com os juruna em 1980, aponta a pintura da cerâmica com padrão corporal de desenho. Contudo, ela não pôde observar o que sabemos hoje existir, ou seja, praticamente, todo padrão de desenho corporal pode ser aplicado à decoração da cerâmica. Nessa época do trabalho de campo dela, a confecção de artesanato para comercialização havia iniciado recentemente, como ela aponta. Motivo pelo qual a cerâmica passou a ser pintada? Não sabemos, mas pode ser bem provável, uma vez que isso não havia sido notado pelos autores já citados, no passado. A autora refere a existência de remos, tipoia para carregar bebê, rede, saia, cobertor, flauta de cabaça, e tear, além da cerâmica. Ela, entretanto, não os descreve, não apresenta imagens dos objetos (com exceção da foto de um remo sendo decorado), apenas alguns dos padrões de pintura corporal, uma vez que este é o enfoque de seu trabalho.

Em estudo, da mesma época, sobre a tecelagem entre índios do Xingu – juruna, kayabi, assurini e araweté – Berta Ribeiro afirma que as tarefas de plantio, colheita e manipulação do algodão são tarefas femininas, para os quatro grupos. Mas apesar de serem todos do tronco Tupi, há diferenças claras entre eles com relação à tecelagem, sendo os trabalhos das mulheres juruna considerados mais complexos na sua técnica:

[...] a proficiência alcançada pelos Kayabí na cestaria equivale à dos Jurúna na tecelagem. Não só utilizam contrastes de branco natural do algodão com outras duas cores negro e amarelo-mostarda para realçar os padrões ornamentais, como desenvolveram na tecelagem um padrão de labirinto, muito intrincado, presente também na pintura corporal e na decoração de outros artefatos (fotos 13 e 14). Além disso, os Jurúna empregam a técnica de tecelagem sarjada na feitura de peças de grandes dimensões: a rede (ainbatá, em sua língua), a saia feminina (foto 15) e o cobertor (foto 16), os dois últimos atualmente em desuso.<sup>53</sup>

A autora ainda afirma que a técnica juruna para tecelagem sarjada, isto é, o cruzamento de urdidura e trama em tear com o urdume na vertical, havia sido ensinada aos kayabi, que até anteriormente utilizavam a técnica de torsão da trama, sem motivos decorativos nas peças. Passaram a usar motivos de sua pintura corporal e de seus trançados de peneira para a decoração da tecelagem, por influência das tecelãs juruna, com suas intrincadas padronagens. Ribeiro aponta então a influência de arte masculina, o trançado, em arte feminina, a tecelagem kayabi. Na citação acima, é referido o desuso das saias tecidas em tear, pelas juruna, mas sua confecção foi retomada, após o regate

52 Ribeiro (1985b).

53 Ribeiro (1985c, p. 359).

de tradições como a reclusão feminina, ao final da qual a menina recebe uma festa, e nela usa uma saia tecida pela sua mãe, como pude documentar em 1997.<sup>54</sup> A retomada da confecção de um artefato em desuso é algo observado, não raras vezes, e mostra o desejo de revitalização de costumes.

Em um relatório para o ISA, Instituto Socioambiental, no final da década de 1990, Simone Athayde<sup>55</sup> procura apresentar informações para se potencializar o comércio de artesanato dos kaiabi e dos juruna, em um projeto de apoio a alternativas econômicas para etnias xinguanas, promovido por tal ONG, na busca de proteção física e cultural dos povos indígenas. Nesse relatório, a autora apresenta sobre esses dois povos, vizinhos no Xingu, informações sobre a metodologia de seu trabalho; o contexto, na época, do Parque Indígena Xingu quanto à localização de aldeias, meio físico e biológico, e organização da ATIX, Associação Terra Indígena do Xingu; além de informações detalhadas sobre a cultura material kaiabi e juruna; matérias-primas e manejo de recursos naturais; e aspectos socioeconômicos. Athayde compara informações de autores do passado e aponta 14 objetos da cultura material juruna que não seriam mais utilizados. Mas desses objetos mencionados, 4 foram por mim registrados em campo (brinco de penas, bolsa, cinto, vassoura). Objetos como a vassoura e o estojo peniano apesar de ainda sempre lembrados, com pessoas capazes de confeccioná-los, não são mesmo utilizados há muito tempo, substituídos por objetos oriundos do contato, como vassouras com cabo e roupa, respectivamente. Por não poder contar com imagens para seu registro, tomei a decisão de não os apresentar neste vocabulário. Athayde registra 70 objetos da cultura material juruna, contudo, o pente para cabelo que ela registra nunca foi por mim observado, devendo estar em desuso, há muito tempo substituído por objeto industrializado. Uma foto de um exemplar de um pente juruna pode ser observada no acervo digital do MAE/USP – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.<sup>56</sup> Eu registro 76 objetos; contudo, em sua contagem, ela inclui 14 instrumentos musicais, que eu, neste momento, não incluo no vocabulário, pelas razões apresentadas anteriormente, o que mostra que registrei 20 objetos a mais. Além dessa diferença com meu trabalho, o relatório de Athayde apresenta os objetos em uma tabela, com classificação exógena (cestaria, adorno, etc.), com nomes

---

54 Cf. Fargetti (2010c).

55 Athayde (1998).

56 A coleção juruna do acervo do MAE conta com 27 peças da cultura material juruna, com fotos; as peças foram em geral fornecidas pelo colecionador Harald Schultz, coletadas em 1960. Disponível em: <http://mae.usp.br/acervo-on-line/>. Acesso em 4 de julho de 2020.

A coleção juruna do acervo do Museu do Índio conta com 49 peças da cultura material juruna, fornecidas por variados colecionadores. Contam com fotos também. 1 peça aparece na entrada “Juruna” e as demais 48 aparecem na entrada “Yudja”. Disponível em: <http://museudoindio.tainacan.org/>. Acesso em 4 de julho de 2020.

escritos fora da ortografia juruna em uso desde 1994, sem descrições e com grande ênfase nas matérias-primas empregadas para sua confecção. Isto se justifica tendo em vista seu objetivo de refletir sobre o comércio de artesanato.

Veja-se tabela abaixo, com os objetos tidos em desuso no estudo de Athayde<sup>57</sup>:

Tabela 4. Elementos da cultura material Yudja não mais utilizados, ou não observados e citados em entrevistas ou por outros autores. Confecção: H - homem; M - mulher; H/M - homem e mulher. Os itens citados por outros autores e marcados em asterisco (*) foram confirmados através de trabalho em campo.				
Grupo/itens	Nome indígenas/Fontes	Confecção	Características/Usos	Matérias-primas/Obs.
<b>ADORNOS</b>				
brinco de penas*	<i>abara</i> (OLIVEIRA, 1970)	H	uso feminino (moças) e masculino	taquara e penas de aves, principalmente araras e papagaios
colar de dentes de macaco	<i>perumaiã</i> (levantamento de campo)	H	uso masculino e feminino	fio de algodão e dentes de macaco-prego
colar de dentes de onça	<i>apyaiã</i> (levantamento de campo)	H	uso masculino em festas	algodão e dentes de onça pintada, parda ou jaguatirica
colar de dentes humanos	<i>kamema auaiã</i> (levantamento de campo)	H	uso masculino em festas	algodão e dentes humanos
estojo peniano*	<i>araipá</i> (GALVÃO, 1952 e informações de campo)	H	uso masculino	palha de inajá
<b>CERÂMICA</b>				
tacho para torrar farinha	confirmar nome Yudja	M	uso feminino, para torrar farinha	barro, casca de caripé e eventualmente tintura similar às panelas atuais
<b>INSTRUMENTOS MUSICAIS</b>				
flauta de crânio humano*	<i>auã tabá</i> (NIMUENDAJU, 1948; OLIVEIRA, 1970)	H	uso masculino, em festas especiais	taboca e caixa de ressonância feita de crânio humano, adornados com penas
flauta de osso*	<i>awãï pakã</i> (NIMUENDAJU, 1948)	H	uso masculino	osso humano
flautas retas*	<i>maritá</i> (OLIVEIRA, 1970)	H	uso masculino em festas	taquara
	<i>txaendá</i> (OLIVEIRA, 1970)	H	idem a anterior	idem
	<i>tiutiü</i> (OLIVEIRA, 1970)	H	idem	idem
<b>TECELAGEM</b>				
bolsa	<i>anunanãhã</i> (levantamento de campo)	H	uso masculino, para carregar utensílios	algodão trançado
manto ou xale*	<i>abaeta</i> (OLIVEIRA, 1970; RIBEIRO, 1984/85)	M	abrigo para as costas de origem européia, uso masculino e feminino	algodão, algumas vezes tingido com tinta de cores preta e/ou amarela
cobertor*	<i>buikaha</i> (OLIVEIRA, 1970; RIBEIRO, 1984/85)	M	uso familiar	idem ao anterior
cinto*	confirmar nome (OLIVEIRA, 1970)	M	uso masculino em festas	algodão
<b>UTILIDADE DOMÉSTICA</b>				
vassoura	<i>confirmar nome</i> (levantamento de campo)	H	uso familiar	ramos da inflorescência de açaí amarrador com envira

57 Athayde (1998, p. 54).

Simone Athayde<sup>58</sup>, alguns anos depois, apresenta também um catálogo, publicado pelo ISA, Instituto Socioambiental, em que algumas peças da cultura material juruna são apresentadas, em 17 páginas, como pequeno encarte dentro de álbum de catalogação de artesanato de três povos xinguanos: kaiabi, yudjá (juruna) e suyá. Constitui uma amostra de objetos confeccionados pelos juruna, como um catálogo de divulgação para fins comerciais, dentro da busca de alternativas econômicas para as comunidades indígenas. Dada sua finalidade, não foi exaustivo em sua apresentação ao mencionar apenas: arco, flecha, borduna, lança, cerâmica, abanador, cestos (5), peneira, cuia, flauta e casco de tracajá, chocalho de cabaça, banco, remo, rede, tipoia, bolsa e saia (total de 21 objetos). Há falta de informações mesmo sobre os objetos apresentados, há equívocos de notação. Portanto, apesar de sua inegável importância como catálogo de divulgação de arte indígena, e bonita apresentação gráfica, não constitui um vocabulário, nem esse havia sido o objetivo de sua autora.

*Kanemaĩ 'a'ahã dju'a papera* consiste na publicação do primeiro livro bilíngue juruna-português, com autores juruna dos textos e desenhos sobre cultura material juruna, com minha organização.<sup>59</sup> Nesse livro, os juruna apresentam 47 objetos, com detalhes de seu uso e confecção, pensando em seus alunos na escola Kamadu. Com esse levantamento, dialoguei para o início deste vocabulário, contudo, o que havia sido levantado mostrou-se incompleto, com equívocos, lacunas de objetos e de informações, segundo análise dos professores juruna, além de não constituir um vocabulário, motivos que levaram à constituição de um projeto específico, com resultado que ampliasse o número de leitores/consulentes, que ora apresento. Ao final da introdução do livro, eu apontava:

Esta é a primeira vez que os juruna apresentam uma obra bilíngue. Eles já têm dois outros livros publicados, mas são escritos somente em sua língua, um livro de alfabetização e um manual de orientação de saúde. Este é, portanto, um momento de aproximação conosco, através da escrita, vindo de uma sociedade que hoje já tem também vários jovens diante da tela do computador, teclando no MSN e usando também Skype. Talvez o mundo digital prescindia do livro, talvez não. Os juruna nos dirão.<sup>60</sup>

Anos depois, observamos que o livro se mantém, mesmo em suporte papel, coexistindo com publicações exclusivamente digitais, *on-line* inclusive.

---

58 Athayde (2001).

59 Fargetti (2010a). Cf. informações sobre seu lançamento, inclusive com fotos, no Prefácio acima.

60 Fargetti (op. cit., p. 11).



O livro em suporte papel, escrito por Mawaré Juruna e Txapina Juruna<sup>61</sup>, constitui trabalho por eles realizado em sua formação na Licenciatura Intercultural, pela UNEMAT – Universidade do Estado do Mato Grosso, com subsídios da CAPES, pelo programa PIBID-DIVERSIDADE. Voltado para o uso em sala de aula, apresenta textos, com ilustrações, e atividades pedagógicas, ao final. Os textos iniciais descrevem 20 objetos da cultura material, e os demais discorrem sobre frutas e animais. Devido a seu caráter didático, não busca a exaustividade na apresentação, pois não estão descritos todos os objetos da cultura material e as descrições feitas são reduzidas. Entretanto, é um notável início de pesquisa, feita por professores juruna, que deve merecer apoio em sua continuidade.

Posteriormente, Txapina Juruna apresenta em seu Trabalho de Conclusão do Curso de Pedagogia Intercultural na UNEMAT<sup>62</sup> um bonito estudo sobre a origem e os tipos de cerâmica de seu povo. Apresenta o mito de origem da cerâmica, narrado por sua mãe, tanto em juruna quanto em português; informações sobre seu povo; descrição das técnicas ceramistas; descrição dos vários tipos de cerâmica e seus usos. Brilhante pesquisa é referida no verbete correspondente à cerâmica com a inclusão do mito e de fotos de sua autoria, e é um estímulo aos jovens juruna para que estes realizem pesquisas sobre sua cultura e sua língua, mas não as deixando apenas como trabalho acadêmico e sim como motivações a mais para revitalizar e fortalecer as tradições de seu povo.

## **Terminologia Etnográfica**

As áreas de Estudos do Léxico têm tido muitos avanços, nos mais variados centros de estudos do mundo, em especial as recentes contribuições à Lexicografia Bilíngue. Contudo, no que tange aos estudos envolvendo línguas indígenas, na América Latina, principalmente no Brasil, pode-se dizer que são muito recentes, na maioria dos casos. Com exceção de obras como dicionários de tupi e guarani antigos, pouco se produziu sobre o léxico das línguas indígenas, no passado. Assim, muito conhecimento sobre o léxico (e não só) se perdeu, de forma irreversível, uma vez que muitas línguas foram extintas, não se guardou qualquer registro delas.

Diversos centros de pesquisa, ligados em sua maioria a universidades brasileiras e latino-americanas, têm desenvolvido estudos de línguas indígenas, tendo sido produzidas dissertações e teses principalmente, bem como materiais para o ensino bilíngue nas comunidades, embora em pouca quantidade, em relação à demanda. Esta

---

61 Juruna; Juruna (2013).

62 Juruna (2016).

produção é pequena, tendo-se em vista o número reduzido de pesquisadores de tais línguas e a situação de desconhecimento delas. Poucas podem contar com gramáticas de referência e dicionários. Estes últimos, em alguns casos, se definiriam mais como listas de palavras do que como obras lexicográficas mais densas. Assim, os estudos do léxico das línguas indígenas não são em número muito elevado, e o acesso a eles nem sempre é possível, para a maioria das pessoas.

Pensando-se na necessária interdisciplinaridade nestes estudos, me reporto a áreas de saber diferentes da Linguística, mas que por vezes também fazem ligações com ela. Por isso, os que se dedicam aos Estudos do Léxico devem lidar com conhecimentos aprofundados sobre a gramática da língua estudada, não perdendo de vista seu uso em contexto (que afinal define a gramática) e a relação entre língua e cultura. Este trabalho, portanto, por seus objetivos, apresenta relevância científica, por contribuir para o conhecimento de uma língua indígena brasileira (minoritária e/ou minorizada, dependendo do ponto de vista), por apresentar proposta inovadora de tratamento de um campo semântico pouco estudado, e por ter como uma de suas metas o acesso ao conhecimento gerado em forma de publicação. Também apresenta relevância social, por contribuir para a preservação e valorização de uma língua e cultura indígena, permitindo-lhe contar com documentação e estudo para as gerações futuras.

Este trabalho, dentro da Terminologia, não pôde contar com um banco de dados *a priori* o que, entre outras coisas, o diferencia dos trabalhos na área de Estudos do Léxico de línguas com ampla produção escrita. Como foi dito, para o banco de dados necessário, um trabalho prévio de cunho etnográfico foi levado em conta. E este tipo de trabalho, dentro dos pressupostos da Terminologia Etnográfica que propus, constitui uma linha inovadora de pesquisa, que tem fundamentado, teórica e metodologicamente, em diversos estudos acadêmicos, de membros do grupo LINBRA, e por isso pode trazer contribuições à Linguística, Antropologia e áreas afins. Em texto que sistematiza essa experiência<sup>63</sup>, aponto um caminho metodológico que parte da etnografia como condição essencial para se compreender o outro e seus saberes especializados.

Em uma terminologia<sup>64</sup>, e em sua aplicação prática, terminográfica, um termo deve ter um equivalente único, uma vez que esse é o sentido que ele apresenta na Ciência em que está inserido. Por exemplo, em um vocabulário dos termos referentes a saúde, em nossa cultura, *soro* deve apresentar uma definição única, sem se referir, entre outros, ao soro retirado de uma embalagem de creme de leite, ou algo assim. O termo, para

63 Fargetti (2018a), publicação em espanhol, em editora de Madrid, que conta com versão em português (FARGETTI, 2019c).

64 Sigo a convenção de grafar a área de estudos com letra inicial maiúscula, Terminologia, grafando um estudo específico em uma dada língua com letra inicial minúscula, terminologia.

ser termo, está dentro de uma área específica, e apesar de poder ser uma palavra de uso mais geral, dentro dessa área, deve ser definido de maneira única. Isto é uma das regras da Terminologia, que o dicionarista deve seguir. Por isso, neste vocabulário, sentidos diferentes que os itens lexicais poderiam assumir foram deixados de lado, me atendo às definições voltadas à cultura material, a área específica desta obra. Contudo, apresentei subentradas referentes a sentidos diversos, dentro da própria área de cultura material. Ou seja, para um termo como *aĩbata*, “rede”, há a possibilidade do sentido de “rede industrializada”, comprada dos não-indígenas, que, embora seja uma rede mesmo e tenha essa mesma designação, não tem as mesmas características da rede tradicional. Esta informação é incluída neste vocabulário, pois esse tipo de rede também pertence à cultura material do povo, não por ele confeccionada, mas em relação direta com o que confecciona.

Por esta abordagem teórico metodológica que proponho, a Terminologia Etnográfica, levo em conta a Teoria Comunicativa da Terminologia, proposta por Maria Teresa Cabré<sup>65</sup>, tendo-se que o termo, apesar de item lexical referente a uma área de saber específica, é também parte da língua geral, constituindo um termo em situações específicas de uso, mas também parte da língua de uso geral, em outros contextos. Situações de especialidade ocorrem também para comunidades em que o saber é tido como inter-relacionado, como holístico, uma vez que, mesmo assim, situações específicas que envolvem saberes específicos também são observadas. Chamo estes saberes de ciências e questiono a base da Terminologia como uma área em que o termo tem definição única, universal. Ou seja, a Terminologia, mesmo a proposta por Cabré, pensa na universalidade da Ciência, havendo, portanto, a existência de uma definição única, em todas as sociedades, para um termo; diferentemente deste pensamento, proponho a existência de muitas ciências, de saberes que defino como ciências de comunidades diferentes. Não as chamo “etnociências”, por seguir a crítica de Marcio D’Oliveira Campos, ao mostrar que “etno-x” é uma forma de concessão ao saber do outro, como se este saber fosse algo menor, não completo como uma Ciência; mas ampliando a discussão de tal autor, assumo que tais saberes são, sim, ciências, que não existiria uma Ciência única e universal e que, portanto, há possibilidade de variação nos termos. Tal variação só pode ser observada se nos dispusermos a ver realmente algo que difere de nós, adotando a abordagem etnográfica, que não traz *a priori* classificações para se obter dados comprobatórios, mas sim tenta saber o que é observado pelo falante da língua, pelo membro da comunidade. Assim, para uma Terminologia Etnográfica, as questões de pesquisa não podem ser “você têm isso?”, “como vocês nomeiam esta

---

65 Cabré (1999).

prática que ocorre com outros povos da sua região?” etc.; tais perguntas pressupõem uma classificação exógena, pressupõem que a comunidade enxergue as coisas como pensamos que enxergue. Na verdade, a base da etnografia se funda na pergunta “o que é isso?”, certificando-se de que pesquisador e informante observem a mesma coisa. A partir do conhecimento de uma existência, e do reconhecimento do pesquisador de sua ignorância em relação a ela, parte-se para tentar compreender como ela se classifica, dentro do pensamento da cultura estudada, e nunca tentando encaixar o que é observado dentro da forma da minha cultura pensar.

Esta abordagem, como disse, tem orientado trabalhos acadêmicos de meus alunos e foi um norte para esta minha obra. Ela aponta a busca do abandono do etnocentrismo, por parte do pesquisador, o que sempre é complexo e que tem sido meu ideal, embora saiba que mesmo uma abordagem teórico-metodológica do tipo que sigo já traz em si um olhar, um recorte.

## **Metodologia de construção deste vocabulário**

Este vocabulário terminológico foi construído em várias etapas. Primeiramente, como já foi mencionado, não pude contar com um banco de dados de que pudesse retirar abonações e mesmo informações sobre cada peça descrita. Esta situação ocorre com toda língua indígena brasileira, uma vez que não contam com tradição escrita, não possuem, portanto, grandes bancos de textos escritos e mesmo não contam, por vezes, com uma ortografia consolidada. Tais línguas pertencem a povos com forte tradição oral, que apenas ultimamente têm, em alguns contextos, merecido projetos de documentação. Informações sobre a cultura material de tais povos por vezes podem ser encontradas em trabalhos de antropólogos<sup>66</sup>, mas não constituem verbetes prontos, apresentando falta de detalhes que um falante da língua pode identificar. Também há um catálogo publicado pelo ISA, mas não é completo, não é específico apenas do povo juruna, não apresenta verbetes e suas informações precisaram ser revistas.<sup>67</sup> São, contudo, alguma referência, sem constituírem um banco de dados, como a Terminologia utiliza em suas pesquisas.

Assim, na falta de descrições pormenorizadas de cada peça, tive de lançar mão da pesquisa etnográfica, que consistiu de trabalho de campo com homens e mulheres juruna, ao longo de todos estes anos de pesquisa, que incluem desde o primeiro contato em 1989. Meus trabalhos de campo não foram programados, especificamente,

---

66 Como o de Oliveira e Galvão (1969).

67 Athayde (2001).

para estudar a cultura material, uma vez que me dispus, no início, a conhecer a língua indígena. Mas, como relatado anteriormente, o trabalho com língua inter-relaciona-se com conhecimentos da cultura da sociedade que a fala, e todo o histórico de formação do Acervo Fargetti, já referido, levou ao interesse constante pelos artefatos da cultura material. Por já ter um conhecimento prévio, portanto, fruto de etnografia, com fotos, inclusive, de meu acervo, feitas por mim e por um fotógrafo profissional, esbocei propostas de verbetes, com tais fotos, para apresentar na aldeia Tubatuba. Isto ocorreu em 2017, julho/agosto, com o emprego do computador para exibir os verbetes e suas fotos. Na ocasião, a escola da aldeia contava com energia elétrica, através do uso de placa solar.<sup>68</sup>

Foram então exibidos os verbetes, e os informantes os corrigiram. Havia fotos equivocadas, que identificavam outros objetos que não constavam do arquivo e por isso novos verbetes foram construídos. Havia verbetes com fotos ruins, de baixa qualidade, ou que não tinham fotos ainda. Por isso, fotos foram feitas em campo, a partir de objetos possuídos por familiares dos informantes. Alguns, inclusive, foram confeccionados especialmente para sua foto, tais como cocares de palha e um tipo de cesto cargueiro, que são descartáveis, uma vez que sua palha resseca e se prestam apenas para um uso em ocasião específica; no caso do cocar, para uma festa ou para proteção do sol no rosto e no caso do cesto, para transporte de produtos da roça para aldeia (em ocasião em que não tenham um cesto pronto e mais durável). Contudo, três objetos não puderam ser fotografados, pois na ocasião do último trabalho de campo, ninguém os possuía e sua confecção levaria tempo e/ou demandaria matéria-prima que não era encontrada nos arredores da aldeia. Assim, tais objetos (*duu, babaru itxi'itxi'i, txayãhã*) contam apenas com desenhos feitos anteriormente para o livro bilíngue<sup>69</sup>. Posteriormente, contudo, poderão contar com fotos também. As fotos apresentadas são identificadas quanto a seu autor, data de obtenção e origem da peça: se esta faz parte do Acervo Fargetti, isso é mencionado; contudo, se foi feita na aldeia Tubatuba, e não faz parte de tal acervo, não há uma menção a esse fato, o que contribui para diminuir um pouco a quantidade de informações nas legendas. As fotos com datas anteriores a 2009 foram feitas com máquinas fotográficas analógicas, com filmes de rolo; já as posteriores a essa data foram feitas com máquinas digitais e celulares com

---

68 O projeto de obtenção de energia solar foi feito por pesquisador da USP, da área de engenharia, e foi concluído durante nossa estada em campo. Antes de sua conclusão, a energia elétrica estava sendo obtida pelo uso de gerador a diesel. Este parou de ser utilizado para a energia na escola, mas continuou sendo necessário para mover o motor que puxa água de poço para as caixas d'água. Estas caixas permitem a utilização de água encanada em torneiras posicionadas próximas às casas e, em alguns casos, em pias dentro das próprias casas. A água do poço é considerada de melhor qualidade que a água do rio para seu uso na preparação de alimentos e bebidas.

69 Fargetti (2010a).

alta capacidade de captação de imagens. Para esta edição do vocabulário, os fotógrafos foram, além de mim: Thiago Gutierrez, Laura Martins Fargetti, Lígia Egídia Moscardini, Iago David Mateus, Juliana Nazatto Mondini, Bruna Epiphanyo, Yabaiwa Juruna, Arewana Juruna, Kuyarewa Juruna, Maware Suya Juruna, Txapina Juruna. Também foram utilizadas algumas fotos de outros autores, constantes de obras publicadas, algumas da década de 1960; o autor da foto foi referido, com a data de sua publicação.

Além das fotos, alguns verbetes contaram com desenhos, também do livro referido acima, para uma melhor visualização da peça. Esse foi o caso, por exemplo, de *kuaha pitaha*, “machado de pedra”, de que os juruna tinham apenas as pedras constitutivas de três modelos para sua cabeça, e portanto o desenho pôde mostrar como teria sido seu formato também com um cabo. Há hoje a memória ainda do uso do machado de pedra, empregado em época em que não tinham o acesso a machados de metal, industrializados. As pedras são referidas com extrema dureza, capazes de rachar madeira para confecção de canoas, casas, etc. O machado de pedra constitui uma memória de tempos passados, e os exemplares possuídos pelo chefe da comunidade são guardados para o conhecimento das gerações mais jovens.

O trabalho com as imagens mostrou-se muito importante, uma vez que possibilitou a correta identificação das peças todas. Esta, portanto, foi uma etapa, no trabalho de campo, crucial na pesquisa como um todo. Pude contar com fotos feitas também por jovens juruna, que as tinham em arquivos de seus computadores, referentes a oficinas sobre cerâmica e sobre tecelagem, que foram realizadas pela escola de Tubatuba, em 2016. Com relação à cerâmica, também contei com fotos e informações do trabalho de conclusão de curso de Pedagogia, de autoria de Txapina Juruna<sup>70</sup>. Isto contribuiu para a elaboração de um verbete mais extenso sobre a arte ceramista.

Com relação às informações para a elaboração dos verbetes, inicialmente, o que eu já havia elaborado mostrou-se por vezes equivocado, com dados incompletos e/ou errados. Então, cada verbete foi reconstruído por mim, lendo-o e relendo-o para os informantes, que discutiam o que ali estava, faziam correções e acréscimos. Os próprios lemas tiveram de ser revistos, pois havia casos de termos incompletos ou errados. Este constituiu um trabalho lento e muito detalhado, que exigia consulta a especialistas na aldeia sobre cada peça. Para a determinação das partes de uma casa, por exemplo, as fotos feitas por mim foram mostradas ao falante da língua, que me disse as suas partes constitutivas, mas isso foi revisado com outro informante, mostrando que eu havia compreendido errado algumas descrições, gerando mal-entendidos. Apesar

---

70 Juruna (2016).

de todo o cuidado, apesar de consultar várias pessoas na aldeia, tenho, contudo, consciência de que ainda podem existir mal-entendidos. Estes poderão ser solucionados posteriormente, com a ajuda dos professores juruna e dos mais velhos da aldeia. Tal possibilidade de revisão não deve, entretanto, causar desconforto, uma vez que, mesmo em sociedades não indígenas, revisões de obras sempre ocorrem, não constituindo por isso algo apenas referente a resultado de trabalho etnográfico. Pense-se, por exemplo, nas edições anuais do dicionário de língua francesa, *Le Petit Robert*, com suas revisões e acréscimos constantes.

Para obter os dados, tomei o cuidado de não impor minha visão das coisas, não viciar o olhar. Não dava as traduções e pedia os nomes em juruna, pois fazer isso seria induzir decalques de uma cultura a outra. O informante poderia dar a tradução apenas para satisfazer a um pedido meu, mesmo que isso não existisse em sua língua e cultura. Então, como isso foi feito? As imagens foram mostradas e, quando eu já tinha seus termos em juruna, estes eram mostrados. Mas houve correções de tais termos, motivadas por um objetivo, penso eu, de maior detalhamento. Por exemplo, o que tinha como *yakuhayãhã*, traduzido então como “canoa do caxiri”, teve uma escrita sugerida como *piza yakuhayããhã*, em que a palavra “canoa” apareceu e o sufixo teve sua escrita mudada incluindo a informação do prolongamento de uma vogal (fonológico), marcado na escrita com a repetição da vogal.

Além de ouvir os especialistas na confecção das peças, para sua correta definição, levei em conta o trabalho de Berta Ribeiro<sup>71</sup>, para poder utilizar os termos em português segundo a normatização de termos da área de cultura material, feita por tal autora. Contudo, como apresentado anteriormente, houve adaptações a sua proposta, motivadas principalmente por usos consagrados de termos (como “canoa do caxiri” para “cocho”).

Por não poder contar com amplo banco de dados, as abonações foram obtidas de duas maneiras: retiradas do livro bilíngue de cultura material, organizado por mim, *Kanemaĩ 'a'ahã dju'a papera*<sup>72</sup>; e elaboradas por professores juruna, quando não havia o objeto no referido livro. Em ambos casos, revisões foram feitas, tanto na escrita das palavras em juruna quanto nos conceitos, por vezes, incompletos.

Na medida do possível, foram apresentadas todas as classificações científicas das plantas e animais mencionados nos verbetes. Para tanto, foram utilizadas as obras: a) relatório de Simone Athayde<sup>73</sup>, aqui já referenciado; a autora é bióloga e etnobotânica

---

71 Ribeiro (1988) e outras obras da autora já referidos aqui.

72 Fargetti (2010a).

73 Athayde (1998).

e embora tenha trabalhado especificamente com objetos da cultura material juruna e suas matérias-primas, não apresentou todas as classificações; b) guia de plantas dos juruna elaborado por Katia Ono e Natália Ivanauskas<sup>74</sup>; as autoras são ecóloga e engenheira agrônoma respectivamente, e o guia, não publicado, de acesso restrito, é contudo incompleto, no formato a que tive acesso; c) dissertação de mestrado de Flávia Berto<sup>75</sup>, orientada por mim, que apresenta os nomes e classificações das aves reconhecidas pelos juruna (com classificação da etnia e da ornitologia), contudo, também incompleto; d) guias de identificação de árvores brasileiras, de Harri Lorenzi<sup>76</sup>, entre outros guias de identificação, para conferência de classificações de plantas. Embora Athayde tenha uma tabela com lista preliminar das principais espécies vegetais utilizadas na cultura material juruna, suas informações precisaram ser checadas, uma a uma, pois em tal lista os nomes das plantas não estão escritos em ortografia juruna e, por vezes, a classificação científica não confere a partir dos dados de que disponho. Por exemplo, *urixiha* não é mencionado por ela, e segundo meus informantes, é madeira para confecção de canoa também, entre outras. No guia de Ono e Ivanauskas, *urixiha* aparece com a classificação *Ocotea leucoxylon*, que eu sigo, embora as autoras não mencionem o seu uso pelo povo, além de dizerem que seu nome popular é *canela*, enquanto meus informantes traduzem por *pau-louro*. Assim, segui cruzando dados, buscando apresentar classificações científicas adequadas, mas sei que elas poderão passar por reanálise no futuro, oxalá pelos próprios professores juruna!

## Constituição dos verbetes

A macroestrutura desta obra terminográfica abrange termos da cultura material do povo juruna, em recorte apenas dos nomes<sup>77</sup>, em apresentação semasiológica, por não julgar pertinente uma classificação que parta de nossa cultura (divisão em cestaria, cerâmica, tecelagem, etc.). Uma classificação feita pelo povo sempre pareceu ser a divisão entre artefato feito por mulher e artefato feito por homem, mas não a sigo aqui, preferindo a ordem alfabética. Isso pode trazer ao consulente a vantagem de encontrar com mais facilidade um termo em juruna, cujo significado esteja procurando, embora traga a desvantagem de ter artefatos relacionados que se posicionam separadamente na obra. Para tentar amenizar esta perda, são feitas remissivas, apontando afinidades semânticas.

---

74 Ono e Ivanauskas (2006).

75 Berto (2013).

76 Lorenzi (2002a, 2002b).

77 Seguindo tradição na área, adoto *nome* no lugar de *substantivo*.



Uma obra terminográfica tende à monossemia, ou seja, um termo, dentro de uma especialidade, deve apresentar um só sentido, como já mencionado. Isso se observa aqui em termos como “pilão”, cuja forma em juruna, *'e'ã*, é a mesma para o verbo “morrer”, que, obviamente, não é mencionado no verbete. Trata-se de homonímia e não de polissemia. Mas haveria polissemia em uma obra de terminologia? Haveria nuances de sentido, se a tendência é a monossemia?

Responder esta questão não é fácil, pois distinguir homonímia de polissemia sempre traz discussões, e separar um sentido único parece mesmo uma tarefa complicada. Como disse, em uma obra de base terminológica, há a tendência à monossemia, mas isso não significa que não possamos ter variantes de sentido. Uma vez que, seguindo Maria Teresa Cabré e sua Teoria Comunicativa da Terminologia, um estudo terminológico se situa dentro da Linguística, sendo o termo também uma palavra de uso geral, dependendo do contexto de ocorrência, e assim, por ser algo pertencente a uma língua e não apenas um constructo teórico/técnico, o termo pode ter variações. Desta forma, em certos verbetes aqui, há subentradas, com sentidos variantes, dentro da especialidade “cultura material”, como “rede”, que pode ser tecida em tear, de forma tradicional, ou de fabricação industrial; trata-se de variante de um mesmo item, conhecido pelo mesmo termo, o que é diferente de “pilão” e “morrer”, referidos acima.

Na medida do possível, busquei abonações, que distingo de exemplos. As abonações são ocorrências dos termos em textos escritos (ou fala espontânea), e para esta obra, se constituíram de sentenças retiradas do livro bilíngue sobre artesanato, escrito por professores e alunos juruna<sup>78</sup>. Além delas, para os demais termos, que não constaram do livro, professores juruna elaboraram sentenças, escritas em sua língua, buscando a espontaneidade, embora elas tenham ocorrido, obviamente, descontextualizadas. Alguns verbetes não contam com abonações, mas apresentam descrições por vezes pormenorizadas.

Informações e fotos de obras de outros autores foram acrescentadas para um melhor registro devido aos fatores: 1) valorização de obras realizadas pelos próprios professores juruna, em registro de sua tradição; 2) registro de informações antigas, de viajantes do passado, inclusive do século XIX, que fazem compreender a antiguidade de costumes e tradições e permitem comparação com o observado nos dias de hoje; 3) observação de imagens de objetos antigos, o que torna-se relevante para as gerações mais jovens; 4) compreensão de detalhes de aspectos estudados em minha etnografia, melhor desenvolvidos em estudos específicos. As fontes de todas as obras são referenciadas, o que pode remeter o leitor a sua consulta.

---

78 Fargetti (2010a).

Procurei padronizar a apresentação, com o lema escrito em negrito, seguido da classe gramatical em itálico (invariavelmente, um nome, como disse acima), a transcrição fonética, o equivalente com descrições, a abonação em itálico e com tradução, a remissiva e fotos ilustrativas. A constituição do lema não apresentou problemas, uma vez que foi utilizada a ortografia da língua, em uso desde 1994, e que os termos lematizados não correspondiam a nomes inalienáveis, que demandariam decisão sobre marcar ou não o marcador de pessoa, no caso, um prefixo.<sup>79</sup> Formas compostas podem ser pensadas como lexias complexas, em lexicalização. A ordem alfabética que adotei difere de obras de línguas mais conhecidas, uma vez que há letras a mais, como ' , correspondente à oclusiva glotal surda, que no IPA aparece como [ʔ], e letras que não ocorrem, como f; isso se deve à estrutura fonética e fonológica do juruna, que não tem correspondência direta com o português, por exemplo. Assim, a ordem alfabética adotada aqui foi: A, B, D, E, H, I, K, ' , M, N, P, S, T, TX, U, W, X, Y. Nem todas as letras do alfabeto estão aqui contempladas por se tratar de obra com escopo reduzido, o que levou à não ocorrência de determinados inícios de palavras. Veja-se a seguir um quadro com as letras da ortografia e sua correspondência nos símbolos da IPA.

As matérias-primas utilizadas para confecção dos objetos foram referidas, sempre que possível, da seguinte forma: nome regional em português seguido de hífen; nome em juruna grifado em itálico; entre parênteses e seguindo as normas de escrita da botânica ou da zoologia apresento a classificação da planta ou do animal. Por vezes, mesmo existindo estudos botânicos e de ornitologia, referidos anteriormente, a planta não teve ainda sua classificação definida e pode existir dúvida quanto à espécie de ave cujas penas são utilizadas, uma vez que, existindo duas espécies diferentes, ambas poderiam ter sido utilizadas. Assim, apesar do esforço empreendido na melhor identificação da planta ou do animal, posso dizer que ela nem sempre foi tranquila e inquestionável. O diálogo entre especialistas, o especialista indígena e o especialista caraíba, apesar disso, deve sempre ser buscado, e em casos em que não existam estudos botânicos e de zoologia, deve partir do pesquisador linguista um esforço maior ainda, buscando uma parceria com institutos de pesquisa e mesmo realizando, devido às situações de urgência, um registro minimamente acurado.<sup>80</sup>

A transcrição fonética apresenta os símbolos do alfabeto da IPA – International Phonetic Association – com a marcação dos tons altos por meio do uso do diacrítico

---

79 Para línguas com esse tipo de flexão, por prefixação, lematizar traz o dilema: se se retira a marcação de pessoa (em nomes inalienáveis ela é sempre obrigatória), o lema pode parecer extremamente abstrato para o falante da língua; se não se retira a marcação de pessoa, a forma de citação vem sempre marcada com uma única pessoa, o que inflacionaria uma única letra no dicionário. Eis a questão: o abstrato, mas melhor apresentado; ou o uso real, porém com apresentação comprometida?

80 Para uma discussão de metodologia para estudo botânico, veja-se Fargetti e Martins (2016).

[ ´ ]; os tons baixos não são marcados. O acento de intensidade ocorre de acordo com a alternância dos tons na palavra, de acordo com o algoritmo “Ocorre acento na primeira sílaba com tom alto, da esquerda para a direita. Caso todos os tons sejam iguais, ocorre acento na última sílaba”. Por esse motivo, por ser previsível a partir dos tons, o acento de intensidade não é marcado na ortografia. Os tons também não são marcados na ortografia, uma vez que este tipo de informação não é relevante para o falante da língua, e, para os não falantes dela, a transcrição fonética pode auxiliar. A ortografia juruna difere por isso da ortografia da língua portuguesa, que apresenta a marcação de boa parte dos acentos de intensidade utilizando os acentos gráficos: agudo, grave e circunflexo. Existe na língua processo e nasalização regressiva à esquerda, o que faz com que, foneticamente, uma palavra possa ser pronunciada, por vezes, com todas as suas vogais nasalizadas, caso tenha uma vogal intrinsecamente nasal ao seu final; há restrições morfológicas para o espriamento da nasalidade, o que diferencia o processo do que ocorre, por exemplo, em guarani.<sup>81</sup> Na ortografia, observa-se em geral apenas um til, marcando a vogal intrinsecamente nasal, mas a pronúncia no caso pode ser da palavra toda nasalizada; às vezes, mais de um til é grafado na ortografia, por se referir a mais de um morfema com vogal nasal. Em línguas indígenas brasileiras, há uma tendência de se propor alfabetos mais voltados para o fonológico, com uma ortografia, portanto, mais abstrata e por vezes bem distante da fonética, da realização sonora; há ortografias mistas, com inclusão do dado fonético e há ortografias, por sua história recente de utilização, com muita variação, ora tendendo para um lado, ora para outro. Isto é normal, tendo-se em vista a história dos sistemas de escrita, inclusive do português. O que se espera é que um sistema ortográfico esteja a serviço da boa comunicação de seus usuários, abolindo a variação dialetal, para haver consenso entre os falantes de variedades diferentes, na escrita. A escrita em juruna tem um histórico de utilização desde 1994, quando propus o sistema alfabético, que teve participação dos professores da comunidade na decisão de letras e de uso ou não de diacríticos como til e acentos gráficos. Apresento abaixo um quadro com as correspondências entre letra (ortografia) e símbolo fonético (IPA), da pronúncia mais usual:

---

81 Veja-se Fargetti (2008) para uma discussão do processo de nasalidade na língua.

Ortografia						IPA							
p	b	t	d		k	'	p	b	t	d		k	ʔ
			tx	dj						tʃ	dʒ		
	m		n					m		n			
			r							r			
		s	z	x		h			s	z	ʃ		h
			l							ɬ			
w					y		w					j	
	i	ĩ		u				i	ĩ		u		
	e	a						e	a				

Os equivalentes foram apresentados buscando-se respeitar a normatização da área de Antropologia, embora com as devidas ressalvas feitas anteriormente. Ao final do verbete, há uma remissiva, que remete o consulente a um termo relacionado, segundo minha interpretação, que leva em conta classificações museológicas (por exemplo, relacionar “rede” com outros objetos tecidos em tear, tais como “saia”, “bolsa”). Esta decisão pode facilitar a consulta de quem não pertence à comunidade de fala, e pode ser um início de diálogo entre categorizações juruna e as nossas.

Devo ressaltar que, embora tenham sido feitos vários trabalhos de campo para coleta de dados, embora tenha sido realizada pesquisa com os mais velhos da aldeia, e embora tenha sido consultada e avaliada toda bibliografia a respeito do povo, tenho consciência de que o resultado apresentado pode e deve sofrer alterações com o tempo, com a participação dos professores juruna.

Finalmente, as fotos que ilustram os verbetes contam muito da história vivida para este trabalho, uma vez que muitas remontam a julho de 1989, há 31 anos, quando iniciei o estudo da língua juruna. Após esse tempo transcorrido, muito mudou, a população juruna cresceu, novos costumes surgiram, inclusive o aparecimento de jovens juruna fotógrafos e cinegrafistas, demonstrando familiaridade com recursos tecnológicos modernos. Mas, paradoxalmente, as fotos de três décadas atrás são ainda atuais, guardadas as proporções, uma vez que os juruna preservam sua cultura material, mesmo que em vários casos apenas como artesanato para comércio, recuperando inclusive a confecção de artefatos tidos como já em desuso. Entre lutas políticas, acesso à informação, comunicação em tempo real e tantas demandas da modernidade, os jovens juruna mostram um interesse pela sua tradição, apoiando iniciativas de seu registro, como esta que ora apresento. E eu estarei sempre torcendo para que eles possam aprender todas as histórias, compreender seus anciãos e receber deles o legado que os distingue, que os identifica como juruna, ou *yudjá*, os donos do rio.

## Referências bibliográficas

ADALBERT, Henrich Wilhelm. **Brasil: Amazonas – Xingu** (pelo) Príncipe Adalberto da Prússia. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1977 [1849].

ATHAYDE, Simone Ferreira de. **Arte indígena Parque do Xingu** – Catálogo de divulgação cultural e comercial. São Paulo: ISA, 2001.

ATHAYDE, Simone Ferreira de. **Organização social, aspectos econômicos e sustentabilidade ambiental: perspectivas para a potencialização do comércio de artesanato no Parque Indígena Xingu**. Relatório – Diagnóstico Preliminar. São Paulo: ISA, 1998.

BARCELOS NETO, Aristóteles. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 9, p. 239-255, 1999.

BERTO, Flávia de Freitas. **Kania ipewapewa: estudo do léxico juruna sobre a avifauna**. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

CABRÉ, Maria Teresa. **La terminología: representación y comunicación**. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Serie monografies, 3), 1999.

CHIARA, Vilma. **Armas: bases para uma classificação**. In: RIBEIRO, Berta G. **Suma Etnológica Brasileira**. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-137.

COSTA, Maria Heloísa Fénelon; MALHANO, Hamilton Botelho. **Habitação indígena brasileira**. In: RIBEIRO, Berta G. **Suma Etnológica Brasileira**. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 27-94.

COUDREAU, Henri. **Viagem ao Xingu**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1977.

FARGETTI, Cristina Martins. **O Sol ao Sul: um eclipse juruna SULEado**. **Revista Interdisciplinar SULEAR**, Edição Especial Dossiê SULEar, ano 2, número 2, p. 83-100, 2019a. Disponível em: <http://revista.uemg.br/index.php/Sulear/article/view/4145/2214>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins. Linguística e Línguas Indígenas: Léxico, Terminologia, Astronomia. *In*: NASCIMENTO, Lucas; SOUZA, Tania Conceição Clemente de. (org.). **Gramática(s) e Discurso(s): ensaios críticos**. Campinas: Mercado de Letras, 2019b. p. 337-364.

FARGETTI, Cristina Martins. Céu e clima: uma metáfora juruna? **AVÁ Revista de Antropología**, v. 35, p. 95-128, dez. 2019c.

FARGETTI, Cristina Martins. Para uma Terminologia Etnográfica. *In*: NADIN, Odair; ZAVAGLIA, Claudia. (org.). **De Histórias, Palavras e Dicionários** – Estudos em Homenagem à Clotilde de Almeida Azevedo Murakawa. Campinas: Mercado de Letras, 2019c. p. 137-170.

FARGETTI, Cristina Martins. Estúdios del léxico de lenguas indígenas: ¿terminología?. *In*: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel; SÁNCHEZ-PALOMINO, María-Dolores; VEIGA MATEOS, Inés. (org.). **Terminología: a necessidade da colaboración**. Madrid: Vervuert, 2018a. p. 343-368.

FARGETTI, Cristina Martins. Constelações juruna. *In*: **XII RAM, 2018, Posadas – Misiones, Argentina. Libro de Actas**. XII Reunión de Antropología del Mercosur – Experiencias etnográficas: desafíos y acciones para el Siglo 21. Posadas: Ana María Gorosito, 2018b. v. I. p. 8853-8864.

FARGETTI, Cristina Martins. **Fala de bicho, fala de gente**: cantigas de ninar do povo juruna. São Paulo: Edições SESC, 2017.

FARGETTI, Cristina Martins. Qual pode ser o alcance de uma metáfora? **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, v. 7, p. 101-111, 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/16291>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins. Pesquisa de Línguas Indígenas – questões de método. *In*: DEL RE, Alessandra; KOMESU, Fabiana; TENANI, Luciani; VIEIRA, Alessandra Jacqueline (org.). **Estudos linguísticos contemporâneos: diferentes olhares**. v. 23. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 115-135.

FARGETTI, Cristina Martins. **I Encontro do Grupo LINBRA**: abordagens sobre o léxico. Campinas: Curt Nimuendaju, 2012a.

FARGETTI, Cristina Martins. Plantas entre los juruna: en busca de una metodología para el estudio del léxico. **Liames** (UNICAMP), v. 12, p. 179-188, 2012b. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/1488>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins. Dicionários de Línguas Indígenas e Questões de Prosódia. *In*: FARGETTI, Cristina Martins. (org.). **I Encontro do Grupo LINBRA: abordagens sobre o léxico**. Campinas: Curt Nimuendaju, 2012c. p. 65-80.

FARGETTI, Cristina Martins. (produção) **Fala de gente, fala de bicho – Abia ali ma'iyaha – cantigas de ninar do povo juruna**. Manaus: Ágata Tecnologia Digital Ltda, 2012 d. (CD de música)

FARGETTI, Cristina Martins. (direção e produção) **Cantigas de ninar do povo juruna – documentário**. São Paulo: Ponto4 Digital, 2012e. (DVD)

FARGETTI, Cristina Martins. Política Linguística entre os juruna. *In*: MANCERA, Ana María Cestero; MARTOS, Isabel Molina; GARCÍA, Florentino Paredes (ed.). **Actas del XVI Congreso Internacional de la ALFAL**, 2011. p. 3265-3272. (Alcalá de Henares 6-9 de junio de 2011).

FARGETTI, Cristina Martins. (org.). **Kanemaĩ 'a'ahã dju'a papera – Livro do Artesanato do Povo Juruna (Yudjá)**. Campinas: Curt Nimuendaju, 2010a.

FARGETTI, Cristina Martins. Cultura material indígena: questões lexicográficas. *In*: CABRAL, Ana Suelly A. C.; RODRIGUES, Aryon D'Igna; DUARTE, Fábio Bonfim. (org.). **Línguas e Culturas Tupí**. v. 2. Campinas: Curt Nimuendajú, 2010b. p. 117-129.

FARGETTI, Cristina Martins. **Sãluahã, o retorno à festa – reedição**. vídeo. Piracicaba: Filó – comunicações, 2010c.

FARGETTI, Cristina Martins. Nasalidade na língua juruna. **Amérindia** (Paris), v. 32, p. 269-281, 2008.

FARGETTI, Cristina Martins. **Estudo Fonológico e Morfossintático da Língua Juruna**. München: Lincon Europa, 2007a.

FARGETTI, Cristina Martins. Os estudos de línguas indígenas brasileiras hoje e a contribuição de Mattoso Câmara. *In*: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; BERLINCK, Rosane. A.; GUEDES, Marymarcia; OLIVEIRA, Taísa P. (org.). **Trilhas de Mattoso Câmara e outras trilhas: Fonologia, Morfologia, Sintaxe**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007b.

FARGETTI, Cristina Martins. Empréstimos do português na língua juruna. *In*: **Programação e Resumos do I CIELLA**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2007c.

FARGETTI, Cristina Martins. Breve história da ortografia da língua juruna. *In*: **Estudos da Língua(gem) Questões de Fonética e Fonologia**: uma Homenagem a Luiz Carlos Cagliari. Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, v. 3, p. 123-142, 2006a. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1012/863>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins. Céu e terra: relações em um mito juruna. **Impulso**, v. 17, p. 105-119, 2006b. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/27585116/impulso-piracicaba-v-17-n-43-p-1-unimep/117>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins. Tom, acento e duração em juruna. *In*: **54º Seminário do GEL**. Caderno de resumos. Araraquara: Ferrari Editora, 2006c.

FARGETTI, Cristina Martins. Verbos estativos em juruna. **Estudos Lingüísticos XXXII** (CD-ROM), São Paulo: USP, 2003.

FARGETTI, Cristina Martins. Modo e aspecto no verbo em juruna. *In*: **Anais do “Encontro do Grupo de Trabalho de Línguas Indígenas da ANPOLL”**, Belém: UFPA, 8 a 12/10/01, 2002a.

FARGETTI, Cristina Martins. Escrita em língua jurúna: desafios e parcerias. *In*: **Anais do “Encontro do Grupo de Trabalho de Línguas Indígenas da ANPOLL”**, Belém: UFPA, 8 a 12/10/01, 2002b.

FARGETTI, Cristina Martins. Rindo com os juruna. *In*: **LIAMES**, v. 2, p. 129-139, 2002c. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/1408>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins. **Sãluahã, o retorno à festa**. Piracicaba: UNIMEP, 55', 2000. (vídeo em VHS)

FARGETTI, Cristina Martins. (org.). **Yudja kamena dju'a papera** (livro de alfabetização na língua juruna) MEC-SEF/ISA/RFI, 1998a.

FARGETTI, Cristina Martins. Ensino bilíngüe em escolas indígenas: um desafio de parceria para os lingüistas. *In*: **XLVI Seminário – Programação e Resumos**. São José do Rio Preto: UNESP – IBILCE, 1998b.



FARGETTI, Cristina Martins. Re-re-reduplicação em Jurúna. **Actas de las III Jornadas de Lingüística Aborígen**, Buenos Aires: UnBA, 1997.

FARGETTI, Cristina Martins. Escola e escrita juruna. *In*: **10 Congresso de Leitura – COLE – Encontro Interno: Leitura e Escrita em Escolas Indígenas: domesticação x autonomia. Leitura e Sociedade – Programação Oficial**. Campinas: UNICAMP, 1995.

FARGETTI, Cristina Martins. Considerações sobre acento e tom em Jurúna. *In*: **Anais do XLI Seminário de Lingüística do GEL**, Ribeirão Preto: UNESP, 1993a.

FARGETTI, Cristina Martins. Uma abordagem preliminar da etnografia da comunicação da comunidade Jurúna. *In*: SEKI, Lucy (org.). **Lingüística Indígena e Educação na América Latina**, Campinas: Ed. UNICAMP, 1993b. p. 365–375.

FARGETTI, Cristina Martins. **Análise Fonológica da Língua Jurúna**. 1992. Dissertação (Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

FARGETTI, Cristina Martins; MARTINS, Marcia. Léxico de plantas em dicionários indígenas. *In*: MURAKAWA, Clotilde Almeida de Azevedo; NADIN, Odair Luiz; D'ORANGE FERREIRA, Anise de Abreu Gonçalves (org.). **Léxico em cena: contribuição para os estudos lexicais**. Série Trilhas 28. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 35-56. Disponível em: <https://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/serie-trilhas-linguisticas-n28---e-book.pdf>. Acesso em: 18 maio 2020.

FARGETTI, Cristina Martins; MARTINS, Marcia. (org.). **Makaxi papera: livro do milho do povo juruna**. Vol. 1. Campinas: Curt Nimuendaju, 2012.

FARGETTI, Cristina Martins; MOSCARDINI, Ligia Egídia. Escrever em português: desafios para uma escola indígena (juruna). *In*: D'ANGELIS, Wilmar Rocha. (org.). **Ensino do português em comunidades indígenas: 1ª e 2ª língua**. Campinas: Curt Nimuendaju, 2013. p. 55-65.

FARGETTI, Cristina Martins; RODRIGUES, Carmen Lúcia Reis. Termos para partes do corpo em Juruna e Xipayá: um estudo comparativo. *In*: SALES, Germana Maria A.; FURTADO, Marlí Tereza. (org.). **Linguagem e Identidade Cultural**. João Pessoa: Idéia, 2009a. p. 237-246.

FARGETTI, Cristina Martins; RODRIGUES, Carmen Lúcia Reis. Relativização em xipaya e em juruna. *In: II CIELLA – Congresso Internacional de Estudos Lingüísticos e Literários na Amazônia, 2009, Belém PA. Programação e Resumos do II CIELLA.* Belém: UFPA, 2009b. p. 84-84.

FARGETTI, Cristina Martins; RODRIGUES, Carmen Lúcia Reis. Consoantes do Xipaya e do Juruna: uma comparação em busca do proto-sistema. *Alfa*, São Paulo: UNESP, v. 52, p. 535-563, 2008.

FARGETTI, Cristina Martins; RODRIGUES, Carmen Lúcia Reis. Estudo comparativo do sistema de pessoa em xipaya e juruna (tupi). Resumos. **53º Seminário do GEL**, São Carlos: UFSCar, 2005.

FARGETTI, Cristina Martins; SUMAIO, Priscilla Alyne. Numerals in Juruna. *In: LIAMES.* v. 15, p. 375-392, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/8642307>. Acesso em: 18 maio 2020.

FRANÇOSO, Mariana; BROEKHOVEN, Laura Van. Dossiê Patrimônio indígena e coleções etnográficas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Cienc. Hum., Belém, v. 12, n. 3, p. 709-711, set.-dez. 2017

GALVÃO, Eduardo. Breve notícia sobre os índios Juruna. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, n. 6, p. 469-477, 1952.

ISA; CAITITU **Para onde foram as andorinhas?** São Paulo: Vimeo, 21':47". 2016. Disponível em: [www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/premiado-curta-lancado-para-internet-alerta-para-mudancas-climaticas-no-xingu](http://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/premiado-curta-lancado-para-internet-alerta-para-mudancas-climaticas-no-xingu). Acesso em: 13 out. 2017.

JURUNA, Txapina. **Origem e tipos de cerâmicas yudjá.** Monografia de Conclusão de Curso – Licenciatura em Pedagogia Intercultural. Barro do Bugres: UNEMAT, 2016.

JURUNA, Mawaré; JURUNA, Txapina. **Artesanato, fauna e flora do povo juruna.** Barra do Bugres: UNEMAT Editora, 2013.

LAGROU, Els. No caminho da miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. **Enfoques** – Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ, v. 12(1), p. 18-49, jun. 2013. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1). Acesso em: 18 jul. 2015.

LIMA, Tânia Stolze. A planta redescoberta: um relato do encontro da ayahuasca com o povo Yudjá. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 118-136, abr. 2018.

LIMA, Tânia Stolze. Yudjá. **Enciclopédia Povos Indígenas do Brasil**. 2001. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yudjá/Juruna>. Acesso em: 1 out. 2018.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. **Mana**, v. 2-2, p. 21-47, 1996.

LIMA, Tânia Stolze. **A parte do Cauim** – etnografia juruna. 1995. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

LIMA, Tânia Stolze. **A vida social entre os Yudjá (índios juruna)** – elementos de sua ética alimentar. 1986. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. v. 1. 4. ed. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2002a.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. v. 2. 2. ed. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2002b.

MATEUS, Iago David. **Entre o céu e a terra há mais coisas do que sonha nossa vã perspectiva: um voo panorâmico (com e) pelas “borboletas” juruna**. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2019.

MENDONÇA, Paula; REEKS, David; MEIRELLES, Renata. **Waapa**. 20 min. Maria Farinha Filmes, 2017.

MIRANDA, Marlui. **Fala de bicho, fala de gente**. CD, SELO SESC, 2014.

MONDINI, Juliana Nazatto. **Yudja utaha: a culinária juruna no Parque Indígena Xingu** – uma contribuição ao dicionário bilíngue juruna-português. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

MOSCARDINI, Lígia Egídia. **Subsídios linguísticos e reflexões sobre autoria e identidade cultural em textos em português segunda língua no contexto escolar juruna.** 2019. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2019.

MOSCARDINI, Lígia Egídia. **Repensando o ensino e a identidade de textos em português, enquanto segunda língua, em contexto escolar indígena juruna.** 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

NIMUENDAJU, Curt. Tribes of the lower and middle Xingu river. *In*: Smithsonian Institution. **Handbook of South American Indians.** v. III, bol. 143. Washington, 1948, p. 203-343.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia. Os índios Jurúna do Alto Xingu. **Revista Dédalo**, Ano VI, n. 11-12, jun.-dez. 1970.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia; GALVÃO; Eduardo Enéas. **A cerâmica dos índios Juruna (rio Xingu).** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Nova Série, v. 41, Boletim Antropologia, 1969.

OLIVEIRA, Thiago Lopes da Costa. Interfaces híbridas: armas e armadilhas de caça e pesca no Alto Rio Negro. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 17, n. 42, p. 214-247, ago./dez. 2016.

ONO, Kátia Yukari; IVANAUSKAS, Natália Macedo. **Plantas nativas na área de uso do povo yudjá no PIX.** Tubatuba: Instituto Socioambiental, 2006.

PINTO, Marilina Conceição O.B.S. Visitando o Maguta. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 18, p. 287-297, 2008.

RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual/Indigenous art, visual language.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário do artesanato indígena.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

RIBEIRO, Berta. (org.). **Suma etnológica brasileira.** v. 3. Arte Índia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987a.

RIBEIRO, Berta. Glossário dos Trançados. *In*: RIBEIRO, Berta. (org.). **Suma etnológica brasileira.** v. 3. Arte Índia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987b. p. 314-321.

RIBEIRO, Berta. Glossário dos tecidos. *In*: RIBEIRO, Berta. (org.). **Suma etnológica brasileira**. v. 3. Arte Índia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987c. p. 390-395.

RIBEIRO, Berta. Os estudos de cultura material: propósitos e métodos. **Revista do Museu Paulista**, Nova Série, v. 30, p. 13-41, 1985a.

RIBEIRO, Berta. Arte gráfica juruna. *In*: FUNARTE. **A arte e seus materiais; arte e corpo**: pintura sobre a pele e adorno de povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985b.

RIBEIRO, Berta. Tecelãs Tupi do Xingu: Kayabi, Jurúna, Asuriní, Araweté. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 27/28, p. 355-402, 1985c.

RIBEIRO, Berta. **A civilização da palha**: arte do trançado dos índios do Brasil. 1980. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lúcia Hussak van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 103-111.

RODRIGUES, Aryon D'Almeida. **Línguas Brasileiras**. Para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Loyola, 1986.

SCHRÖDER, Peter. Nimuendajú e o Museu Etnológico de Berlim: história de uma coleção (quase) esquecida. *In*: **Bérose – Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie**, Paris, IIAC-LAHIC, UMR 8177, 2019.

STEINEN, Karl von den. **O Brasil Central** – Expedição em 1884 para a exploração do Rio Xingu. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942 [1886].

SUMAIO, Priscilla Alyne. **Linguística, numerais e etnomatemática em juruna**. 2011. Monografia (Conclusão de Curso de Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara 2011.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v. 4, n. 2, p. 117-146, dez. 2007.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. (org.). **Índios no Brasil**. São Paulo: Global, 1998. p. 83-92.

VIDAL, Lux Boelitz; LEVINHO, José Carlos; GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque.** Rio de Janeiro: IEPÉ – Museu do Índio, 2016.

VILLAS-BÔAS, Claudio; VILLAS-BÔAS, Orlando. **O velho Káia.** 2. ed. Porto Alegre: Kuarup, 1989.

## Lista de abreviaturas e sinais

[ ]	transcrição fonética, com símbolos do alfabeto da IPA
IPA	International Phonetic Association (Associação Internacional de Fonética)
'	sílaba tônica
´	tom alto
:	duração vocálica
~	nasalização
<i>itálico</i>	palavras em língua juruna, em forma ortográfica; ou termo científico
<b>negrito</b>	cabeça do verbete, lema
Cf.	remissiva
<i>n.</i>	nome (classe gramatical)

**Terminologia da  
Cultura Material  
Juruna**



# A

**aabitaha** *n.* [ a:bita'ha ] braçadeira de fio de algodão vermelho trançado, utilizada por homens, mulheres e crianças, na altura do bíceps, principalmente em ocasião de festa. É confeccionada por mulheres, utilizando uma garrafa (da espessura do braço) como molde e agulha de crochê para trançar linha industrializada de cor vermelha. Antigamente, utilizavam agulha feita de osso de macaco e bico do peixe bicuda, que é duro, para trançar. Anteriormente também, não era utilizada linha industrializada, mas sim linha de algodão nativo, *makua* (*Gossypium barbadense*) tingida com pigmentos vegetais (provavelmente *kuperiha* – não classificada). A braçadeira de algodão pode ser utilizada com uma braçadeira de miçanga industrializada sobreposta a ela e penas de arara – *urawī* (*Ara chionoptera*), que são justapostas.

Cf. *aabitaha 'i'a.*; *paraxunãã*, *wirĩta*



Miuda em sua festa de término de reclusão, com adornos, inclusive a braçadeira de algodão.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997



Braçadeiras de fios de algodão (*aabitaha*). Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

**aabitaha 'i'a** *n.* [ a:bita'ha ʔiʔá ] braçadeira confeccionada com miçangas industrializadas, trançadas com o mesmo processo de se fazer pulseiras (cf. *wadea*). Antigamente, era confeccionada com miçangas tiradas do rio, na região em que Sela'ã viveu, chamadas de *Sela'ã kamema* “miçanga de Sela'ã”. Eram encontradas no fundo do rio, como um pequeno peixe, que, após ser retirado da água e exposto ao sol, se tornava miçanga, de cores: preta, vermelha, azul, amarela, verde.

A braçadeira de miçangas é hoje utilizada por homens, mulheres e crianças, na altura do bíceps, principalmente em ocasião de festa, podendo ser sobreposta à braçadeira de algodão - *aabitaha*, e ter penas de arara - *urawi* (*Ara chionoptera*) que são justapostas.

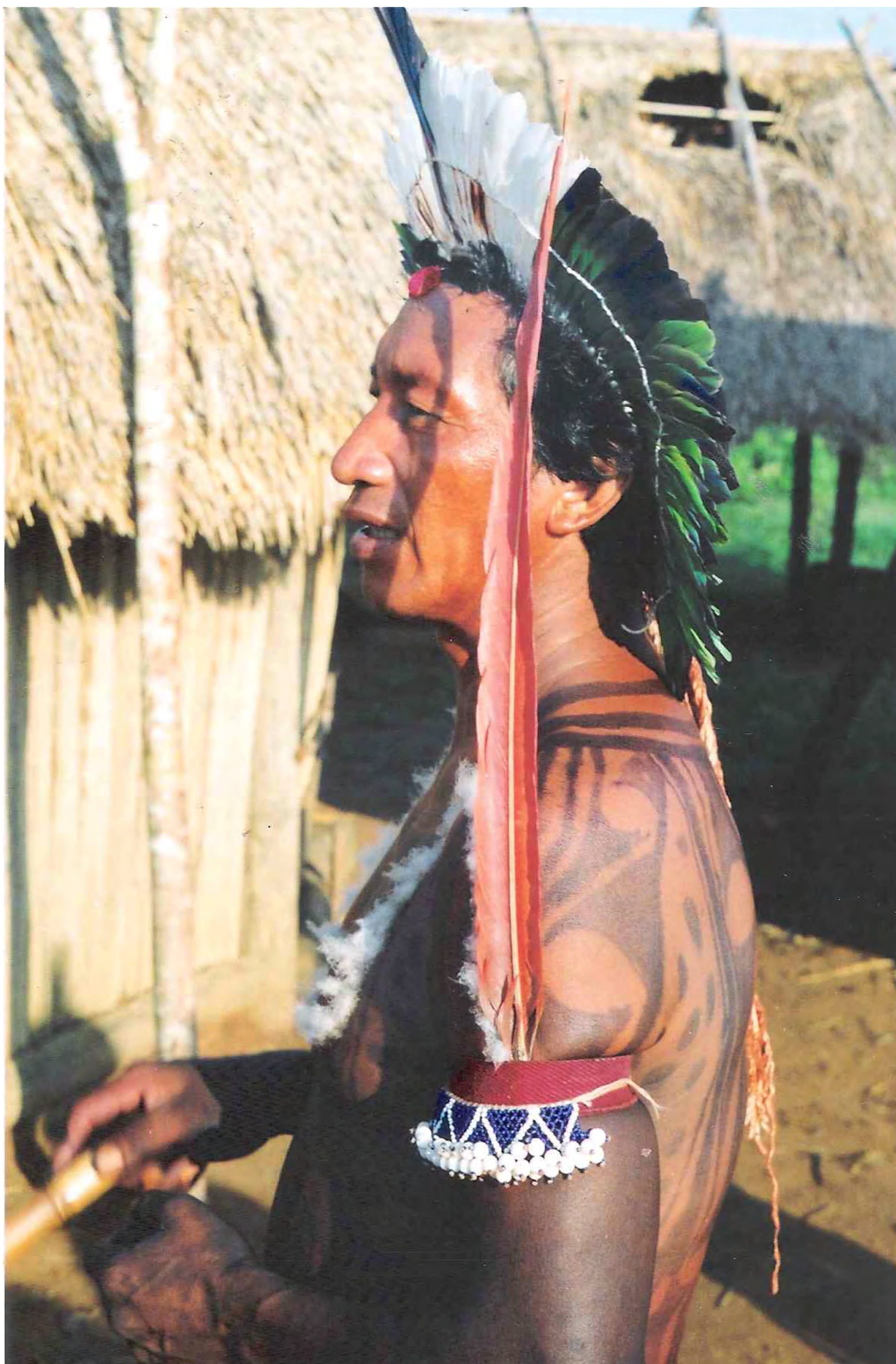
*Kamema xu iidjai aabitaha'i'aha anana.*

“As mulheres conseguem miçanga para a braçadeira.”

Cf. *aabitaha*; *paraxunã*; *wadea*



Braçadeiras de miçangas industrializadas, *abitaha 'i'a* . Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



Lahusea adornado para festa, com braçadeiras no braço esquerdo, *aabitaha* em algodão vermelho, *aabitaha 'i'a* com miçangas sobrepostas e penas de arara justapostas verticalmente.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997

**abara** *n.* [ aba'rá ] brinco emplumado, cuja ponta é inserida em orifício do lóbulo da orelha. Confeccionado por homem a partir de penas de pássaros (principalmente: arara – *urawi* (*Ara chioroptera*), papagaio - *kurikuri* (*Amazona aestiva*), e mutum – *lahu* (*Crax fasciolata*)), algodão - *makua* (*Gossypium barbadense*) e ponta de taquara - *bia* (*Gynerium sagittatum*). Utilizado em ocasião de festa, por mulheres e homens, porém, com formatos diferentes. Os masculinos têm inclusive tamanho maior. Antigamente, se referia, de forma sigilosa, e metafórica, à namorada de alguém pelo termo *abara*. Com isso, não se dizia o nome da pessoa, mas se entendia de quem se falava. Em cantiga de ninar, com letra em variedade antiga da língua, uma menina se pergunta como se faz brinco de penas, mas na verdade, está insinuando para o irmão que sua namorada havia sido vista com outro homem, censurando-a:

*Anana de wata*

*Ana de wata*

*Anana de wata*

*Ana de wata*

*Wadjidja abara*

*Ana de wata*

*Anana de wata*

*Ana de wata*

*Anana de wata”*

*Ana de wata*

Confira Fargetti (2017, p. 125) para uma discussão sobre a cantiga e sua audição, em CD anexo, e também para a compreensão do gênero “cantiga de ninar”, que, invariavelmente nas culturas, não corresponde, como se pensa, a cantigas infantis, de conteúdo inocente e desvinculado da vida adulta.

*Abara si senapiukaha de pee yãhã ha anu. Yauda abara anu, iidja abara ã senahi abara.*

“O brinco nós usamos na nossa orelha. Existem dois tipos, brinco de mulher e brinco de homem.”

Cf. *napiutĩri*



Yawaridu usando brinco de penas. Foto por: Yabaiwa Juruna. 2011



Brinco de penas, feminino.



Brinco de penas, masculino.

Fotos por: Iago David Mateus. 2017

**ahu'a** *n.* [ aɸuɪʔá ] ~ [ ahuiʔá ] termo genérico para peneiras, que são objetos platiformes e rasos, circulares ou quadrados. São confeccionadas por homens a partir da tala do pecíolo do buriti – *patia* (*Mauritia flexuosa*), do tucum – *pua* (*Astrokaryum aculeatum*), da jacitara – *kumarepĩ* (*Arecaceae*); e cipó para borda – *kumarepipĩ* (classificação indeterminada), que é amarrada com algodão - *makua* (*Gossypium barbadense*). Podem portar orifícios largos ou estreitos, com ou sem marchetaria (trançado sarjado bicromo), ou sem qualquer ornamento. A marchetaria é feita tingindo parte das hastes com carvão e fixador vegetal – *ezewĩ* (classificação indeterminada). Utilizadas por mulheres para peneirar farinhas, mingau, caxiri e outros alimentos. Os trançados do grupo eram confeccionados, no passado, quando moravam no Pará, com a palha de babaçu - *aramĩ* (*Attalea speciosa*), tida como mais resistente.

*Ahu'a isarirara asa weahaha anuĩ mayākuma weahaha dakĩ anu ta. Ahu'a itxĩ'itxĩ'i maritxa au)karahaha anu.*

“A peneira grossa é boa para peneirar farinha e polvilho. A peneira fina é boa para peneirar caxiri.”

Cf. *ahu'a isarirara, ahu'a itxĩ'itxĩ'i abiruarua, kamiamã*

**ahu'a isarirara** *n.* [aɸuʔá isarirára ] peneira grossa, com as talas trançadas distantes, permitindo espaçamento grande entre elas. Trançada por homens e por mulheres, a partir de tala de buriti– *patia* (*Mauritia flexuosa*), e de jacitara – *kumarepĩ* (*Arecaceae*), em padrão gradeado; uso de algodão - *makua* (*Gossypium barbadense*) e cipó - *kumarepipĩ* (classificação indeterminada) para a amarração. Utilizada por mulheres para peneirar farinhas, caldo de semente de urucum, e para pegar peixes quando os homens batem timbó.

*Patia isa yũũ da ahu'aha ananaĩ kumarepĩ dakĩ ahu'aha wãbi anu ta.*

“Nós trançamos essa peneira com casca de buriti e com jacitara.”

Cf. *ahu'a, ahu'a itxĩ'itxĩ'i abiruarua, kamiamã*



Peneira grossa. Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



Tupi peneirando caldo de sementes de urucum, com peneira grossa.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997

**ahu'a itxi'itxi'i abiruarua** *n.* [aφu'ʔá itʃi'ʔitʃi'ʔi a'bí:rua<sub>ɾ</sub>ua] peneira fina, com as talas trançadas bem próximas, permitindo espaçamento pequeno entre elas, em formato redondo. Confeccionadas por homens e mulheres a partir de tala do pecíolo de buriti – *patia* (*Mauritia flexuosa*) e de tucum – *pua* (*Astrokaryum aculeatum*), em padrão do trançado como marchetado (trançado sarjado bicromo), em geral, com tingimento das talas escuras através do carvão e de fixador vegetal – *ezewi* (classificação indeterminada), antes do trançado; uso de algodão – *makua* (*Gossypium barbadense*) e cipó – *kumarepipi* (classificação indeterminada) – para a amarração. Utilizada por mulheres, principalmente para coar caxiri, bebida alcoólica consumida em festas e reuniões (cf. LIMA, 1986 e MONDINI, 2014 para descrições do fabrico e consumo de tal bebida).

*Ahu'a itxi'itxi'i abiruarua wãbi maritxa aukarahaha anu.*

“A peneira fina é boa para peneirar caxiri.”

Cf. *ahu'a*, *ahu'a isarirara*, *kamiamã*



Peneira fina. Frente. Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016





Peneira fina. Detalhe do trançado marchetado.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Peneira fina. Verso.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

**aĩbata** *n.* [ aĩ'batá ] 1. rede tradicional. Tecida por mulheres com fio de algodão nativo - *makua* (*Gossypium barbadense*), em tear manual (cf. *pakiria*), de tipo amazônico (ou também tido como aruak), com urdideiras superior, inferior e auxiliar. A padronagem é diversificada, em geral sarjada com motivo labiríntico. A técnica utilizada é de tecelagem entretecida (*weaved*), ou tecelagem verdadeira, o que diferencia os juruna entre os povos tupi, de maneira geral. Utilizam-se corantes naturais amarelo e preto para os fios, que são tingidos e secos ao sol antes de seu emprego. Athayde (1998) descreve o processo de tingimento: a) para a cor preta, fervem-se folhas de uma Myrtaceae (*Myrciaria dúbia*) comum na beira do rio, com imersão dos fios de algodão nesse preparado, depois são impregnados de barro preto da beira do rio e então deixados secar ao sol; b) para a cor amarela, utiliza-se *kuperiha* (não identificada), que vem de antiga região de morada dos juruna, pouco acima da Cachoeira Von Martius, na margem direita do Xingu, denominada Polori.

Os padrões dos desenhos são intrincados e, para aprendê-los, as meninas fazem desenhos na areia da praia e os copiam em cuias, que guardam para consulta posterior. Cada padrão tem um nome e significado próprio. A rede confeccionada com algodão nativo, fiado pelas mulheres, é mais grossa que as industrializadas, mais durável, mais bonita e mais quente para as noites frias. Por esses motivos é considerada mais valiosa. Antigamente, inclusive, era trocada pelas mulheres por uma canoa para seus familiares, que é um bem durável e valioso também.

Cada pessoa ocupa sua própria rede para dormir, com exceção de crianças pequenas, que podem dormir com as suas mães. Durante o dia, as redes em geral são suspensas ou dobradas, para haver maior espaço dentro da casa, podendo ou não ser desamarradas da estrutura de madeira onde se localizam (são amarradas com cordas em ambas extremidades, as quais são industrializadas). As redes são periodicamente lavadas, e podem ser recobertas por mosquiteiros, de fabricação na aldeia ou não, com tecido de algodão fino industrializado, que permita entrada de ar; tem a função de proteger contra mosquitos, aracnídeos e animais maiores.

Há ritual que envolve a mudança de posição de rede: mulheres menstruadas não podem cozinhar, pois é dito que o alimento que prepararem pode causar doenças; então, quando mulheres que vivem na mesma casa, como mãe e filha, menstruam juntas, suas redes de dormir são mudadas de posição na casa, pois isso faz com que seu ciclo menstrual se altere, permitindo existir sempre ao menos uma mulher que possa cozinhar em casa. No funeral de uma pessoa, seu corpo é colocado dentro de sua rede de dormir, para o seu sepultamento, que é realizado dentro de sua casa, em

cova feita abaixo da rede de seu cônjuge ou de um parente consanguíneo, filho(a) ou neto(a). Junto com a rede, são acrescentados os bens de uso pessoal e os objetos de cultura material usualmente mais confeccionados pelo falecido, para a proteção de sua alma na viagem no outro mundo: cerâmica para as mulheres e cestaria para os homens, em geral, para proteger sua alma das ferroadas de marimbondos, que poderiam matá-la e impedi-la de chegar à aldeia de Sela'ã, onde deve passar a viver.

Atualmente, as redes também têm sido confeccionadas com fios de algodão industrializado, em cores variadas, mas observando as mesmas padronagens tradicionais. Não são, contudo, as preferidas e valorizadas por todos; constituem inovação devido a problemas para a confecção da rede tradicional. O algodão nativo tem tido baixa produtividade há muito tempo, que deve ser causada por insetos que atacam as flores da planta, que é de variedade perene, além das perturbações climáticas, já sentidas na região e intensificadas nos últimos dez anos. Contudo, o algodão ainda é preservado nas plantações, bem como todas as culturas tradicionais, com suas sementes e ramas, embora a produção tenha diminuído, em muitos casos, pondo em alerta não apenas os juruna como todos os outros povos do Território Indígena do Xingu (veja o documentário do ISA, 2016 *Para onde foram as andorinhas?*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T0-INQW3It0>, sobre as queimadas e mudanças do clima do Xingu, e Fargetti (2019c) para uma discussão sobre mudanças climáticas e a observação do céu entre os juruna).

Na mitologia, quem ensinou as mulheres juruna a tecer foi uma aranha, que vivia com Sela'ã. Durante o período da lua nova, entre os diversos rituais para a saúde e bom desenvolvimento das crianças, estão rituais para as meninas se tornarem boas tecelãs. Nesse período do mês, por ser a lua mais jovem e mais maleável, as crianças podem também aprender melhor, por serem mais maleáveis. Um dos rituais consiste em uma mulher boa tecelã passar uma pequena aranha pelas mãos da menina, dizendo “(Aranha) passe para ela (o seu saber de) tecelagem”. Outro ritual consiste na menina segurar um chumaço de algodão em tira longa, e amassá-lo quando o fogo que foi aceso em sua outra ponta se aproximar de suas mãos; isso também a torna boa tecelã. A seguir, narrativa de Nuyã, no vídeo *Waapa* (MENDONÇA *et al.*, 2017), que trata da infância entre os juruna, suas brincadeiras e rituais, ou remédios, para fortalecimento. A transcrição do juruna não consta do filme (foi por mim feita) e a tradução difere um pouco da legendagem.

*Ami xi'ã dju dī ulawiya amãza anaïha anaana. Suyãhade udi amãza anaïha anana. Kahu Sela'ã au anu hi. Abixa de kuperi anaana. Kanemaï de. Makua kariku hi. Ehuka nana, biukaha, aïbata. Kamadihu ikuperi hi. A hi te: "Ume iparakarakaha"  
- Imakuï ikua he. Imakuï ikua he. Imakuï ikua he. Imakuï ikua he, xi'ã.*

“Aquele aranha viveu junto com nossos antepassados e a eles ensinou. Então nós vivemos e aprendemos com ela. Lá longe onde Sela'ã está. Todas as coisas ela trabalhava. Cultura material. Trabalhava o algodão. Outra roupa, cobertor, rede. Trabalhava o dia inteiro. Ele (Sela'a) disse: “Minha tecelã”

- Passe para ela (o seu saber de) tecelagem. Passe para ela (o seu saber de) tecelagem. Passe para ela (o seu saber de) tecelagem. Passe para ela (o seu saber de) tecelagem, aranha.” (final da narrativa com o ritual)

(MENDONÇA *et al.*, 2017 – transcrição e tradução de Fargetti, 2020)

2. rede industrializada, adquirida com não-índios.

*Aïbata si pee iyu yãhã ha anu.*

“A rede é usada para a gente dormir.”

Cf. *akübikaha, biukaha, ehuka, euta, makiha, pakiria, paturuna, yãdaidakaha*



Tabanana ninando seu neto, em rede tradicional.

Foto por: Bruna Epiphanyo. 2011



Rede tradicional - detalhe.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Rede tradicional. Detalhe do padrão de trama.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

**aka** *n.* [ a'ká ] Casa, habitação. Construída pelos homens, que podem ser auxiliados por seus familiares. Quando um jovem se casa, mora por um tempo com seu pai, mas posteriormente, seu pai o ajuda a construir sua própria casa. Esta pode ser grande, com dois esteios, ou pequena, com um esteio só. A casa para habitação tem telhado de quatro águas e planta baixa elíptica. Para sua construção, coletam madeira quando a chuva para, de junho a novembro, em geral. Mas uma construção pode ocorrer em época de chuva, caso haja necessidade. Para sua construção, mede-se o terreno primeiramente, hoje com trena, antigamente, com o uso de vara. Então, com as medidas, já se marcam os lugares do esteio e das colunas. São feitas escavações para colocá-los e estas são medidas para que o tamanho seja equivalente. Em seguida, são colocadas as travessas de sustentação das paredes (frechais), o tronco de sustentação sobre o esteio (longarina), as ripas de sustentação das palhas. Podem então ser colocadas as palhas ou as paredes primeiro, dependendo da necessidade do dono da casa. Por último, a porta. Tanto as paredes quanto a porta são feitas de tábuas que hoje são obtidas na própria comunidade, serrando-se troncos de árvores com o uso de motosserra. A amarração das partes é obtida por enlace com cipó, encaixe a partir de extremidades escavadas e uso de pregos. O começo da amarração das palhas do telhado é sempre pelo Oeste, na direção onde o sol se põe. Isso porque, se começar a amarrar pelo Leste, há perigo, porque a alma da pessoa pode ir embora para o Oeste. O sol puxaria a sua alma, que o acompanha para o horizonte, onde ele entra (se põe). Então a pessoa fica doente e pode morrer porque a alma fica perdida no escuro e não volta mais para seu corpo. A porta da frente da casa é voltada para o lado do centro da aldeia. Só havia anteriormente uma porta na casa, mas agora está sendo feita uma nos fundos também. Casas maiores podem ter até três portas. A aldeia antiga, Tubatuba, é utilizada para interações sociais com não-índios, principalmente, pois a aldeia atual, Matxiri, situa-se mais afastada, mas ainda próxima ao rio, como as demais aldeias do povo. A posição das casas na aldeia Matxiri é circular, hoje em dia; no centro, realizam-se as festas, com danças e cantos, ao longo do ano, além de partidas de futebol entre os rapazes. No passado, as casas eram posicionadas de frente para o rio, com posição semicircular, em estratégia de proteção contra-ataques de inimigos (de outras etnias e também seringueiros), inclusive em localização insular. O interior de uma casa apresenta, em geral, redes de dormir posicionadas próximas e amarradas na estrutura com cordas, podendo ter ou não mosquiteiros; em prateleiras ou baús são dispostos objetos de uso pessoal e em jiraus posicionados sobre as travessas, abaixo do teto (constituem-se de uma estrutura em madeiras horizontais, sobre a qual são guardados utensílios, alimentos, e também podem servir como moradia para meninas em reclusão). Em geral, os alimentos são

preparados fora da moradia, em casa anexa, mas pode haver um fogão dentro da casa também, o qual se constitui de três pedras dispostas em triângulo, sobre as quais se posicionam panelas ou mesmo jiraus de ferro e tachos. Em noites frias, é aceso um fogo para aquecer as pessoas. Algumas famílias possuem fogões de metal, a gás, adquiridos na cidade. Mora em uma casa um grupo familiar. A casa tradicional tinha suas paredes constituídas de palha, assim como seu teto, tendo sido observada já no século dezenove, por Adalbert e Steinen, e posteriormente, na década de 1960, por Oliveira. Em 1989, ano de nosso primeiro contato, havia ainda uma casa semelhante a essa, porém de dimensões reduzidas. Hoje não é mais utilizada, tendo sido substituída pelo modelo mais usual no Território Indígena do Xingu, que faz uso de madeira para sua composição. As paredes são de cedrinho - *epa iwakawaka* (*Vochysia ferruginea* Mart) ou amescla - *kadika* (*Protium heptaphyllum*). Os esteios são de acariquara - *amipa* (*Minuartia guianensis*), roxinho - *kuaxihã* (*Dialium guianense*) e itaúba - *piziha* (*Mezilaurus itauba*). As ripas são de cedrinho - *epa iwakawaka* (*Vochysia cf. ferruginea*) ou de pindaíba - *kurinãñã* (*Annonaceae*). O telhado é construído em quatro águas, coberto com palha de inajá - *uxa upiha* (*Attalea maripa*). Há construções em alvenaria na aldeia Tubatuba, para a escola e para o posto de saúde (UBS - unidade básica de saúde), que são mantidos pelo governo do estado. As partes constitutivas da casa são nomeadas em referência ao corpo humano; esta é uma característica de diversas culturas, apontando o antropomorfismo das moradias. Em Fargetti (2012), há discussão sobre a nomeação de partes de uma árvore, também com referência direta ao corpo humano. Vejam-se as fotos a seguir, para a compreensão da estrutura da casa juruna, em suas partes constitutivas: *aka xipa* “esteio da casa”; *aka yubia* “tronco horizontal, sobre o esteio; cumeeira”; *akiriha* “parede da casa; cerca”; *aka akiriha itxade minuyãhã* “trave (horizontal), no solo, que sustenta a parede sobre si; frechal”; *aka yãwĩ* “boca da casa (liter.); porta”; *aka yãwĩ apikarakarayãhã* “onde a boca da casa gruda (liter.), batente”; *aka ikĩ* “perna da casa (liter.), coluna lateral de sustentação da casa”; *aka kaxiwãrĩhã* “parte traseira do telhado da casa”; *aka pakiria* “travessa horizontal, que cruza o esteio, ligando as laterais da casa; longarina”; *aka ili'i* “costela da casa (liter.), parte da frente do telhado da casa”; *aka awa* “ripa que sustenta a palha do telhado”; *aka xibia wadukaha* “que segura a traseira/cobertura da casa (liter.); beiral do telhado”

*Aka si pee yāhã. Itxibi aka anu, kanëa wĩyãhã ha aka si dakĩ aka dju anu.*

“A casa é onde moramos. São várias casas, também usamos a cozinha junto com a casa.”

Cf. *kanëa wĩyãhã, maritxa aka*



Casa com um esteio. Frente. Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017

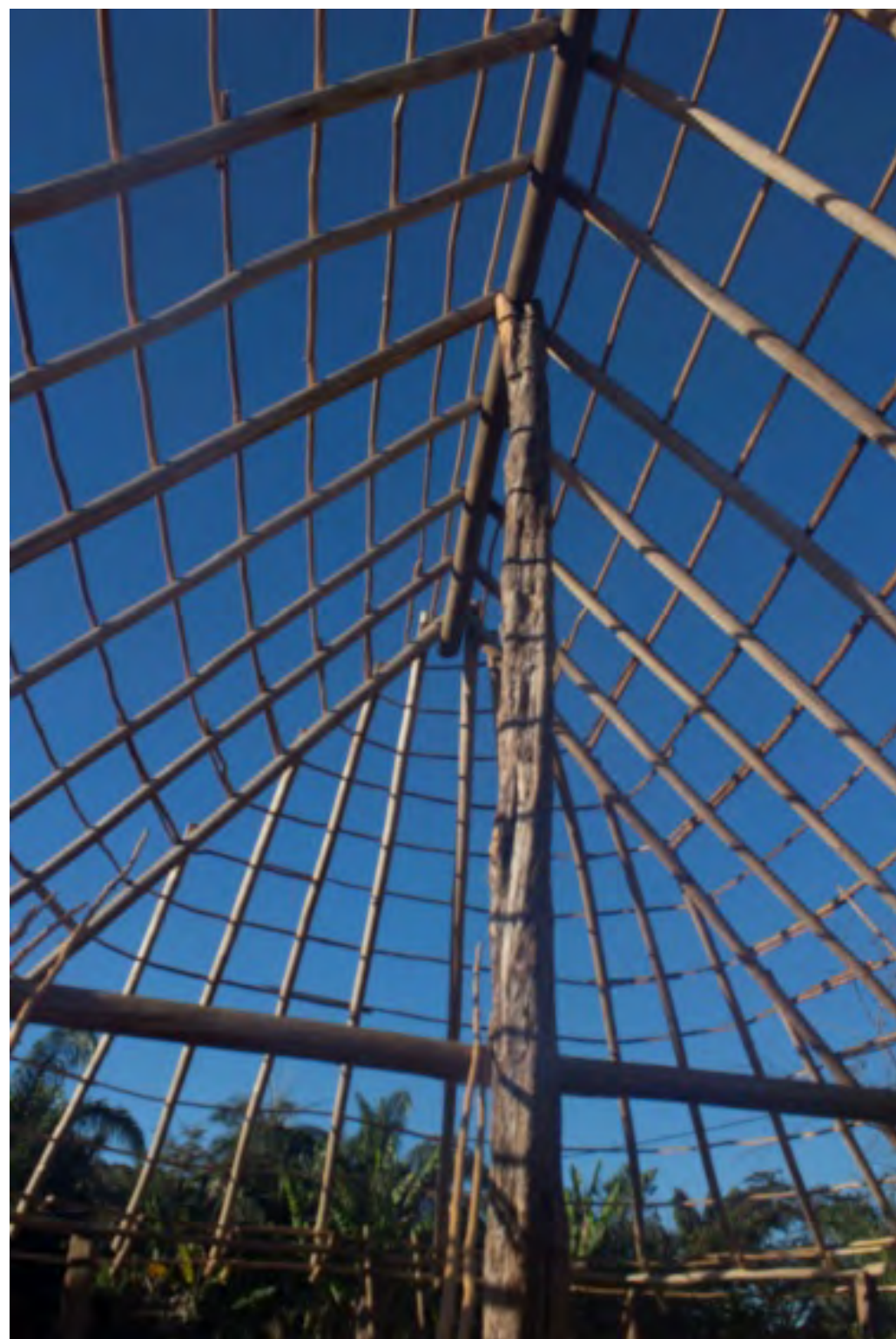


Casa com um esteio. Lateral  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



Casa com um esteio. Em construção  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017





Casa com um esteio. Detalhe do telhado em construção.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



Detalhe de interior de casa. Paredes, telhado, utensílios  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



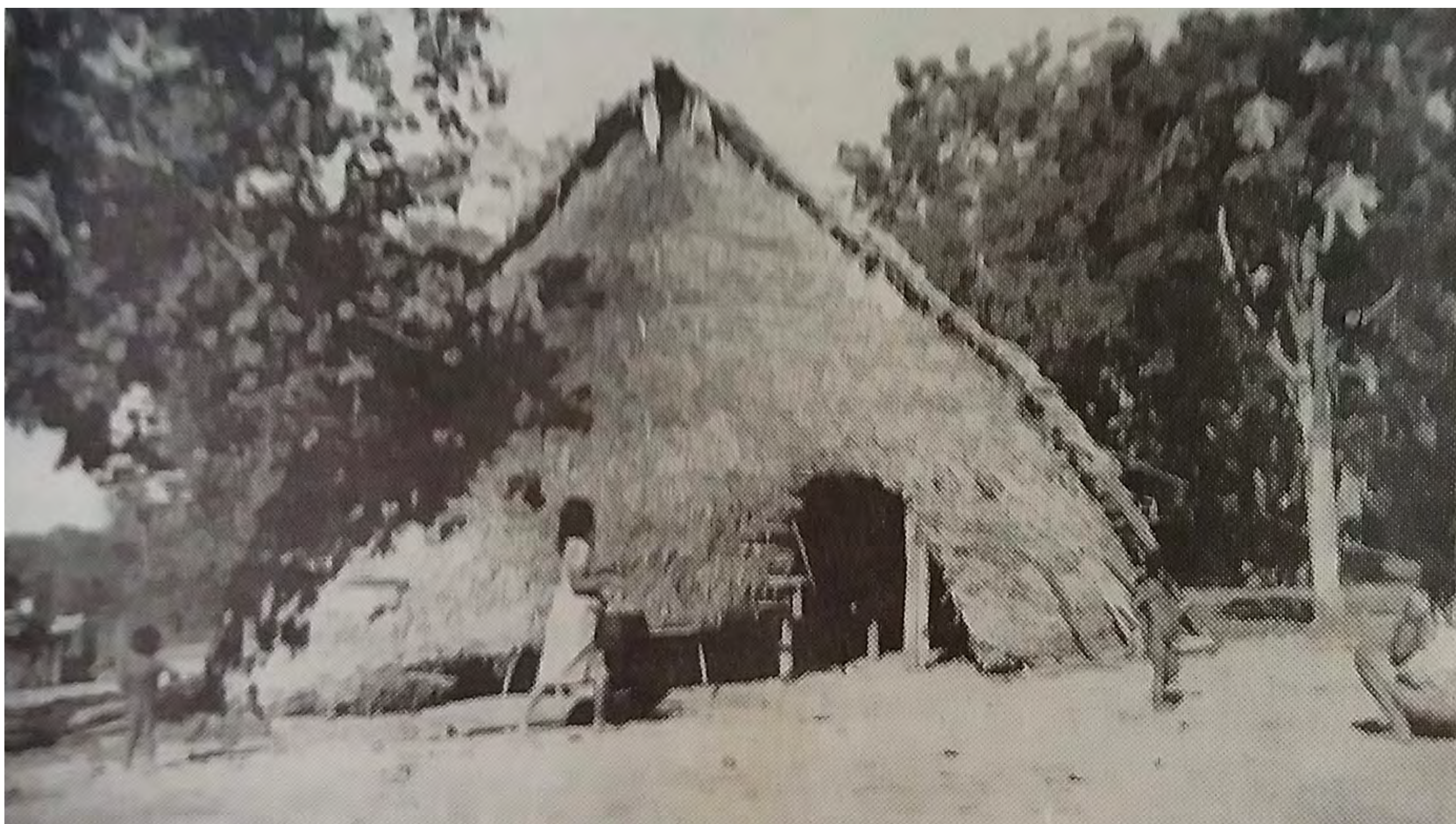
Detalhe de telhado, com sua amarração das palhas com cipó, no interior da casa.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



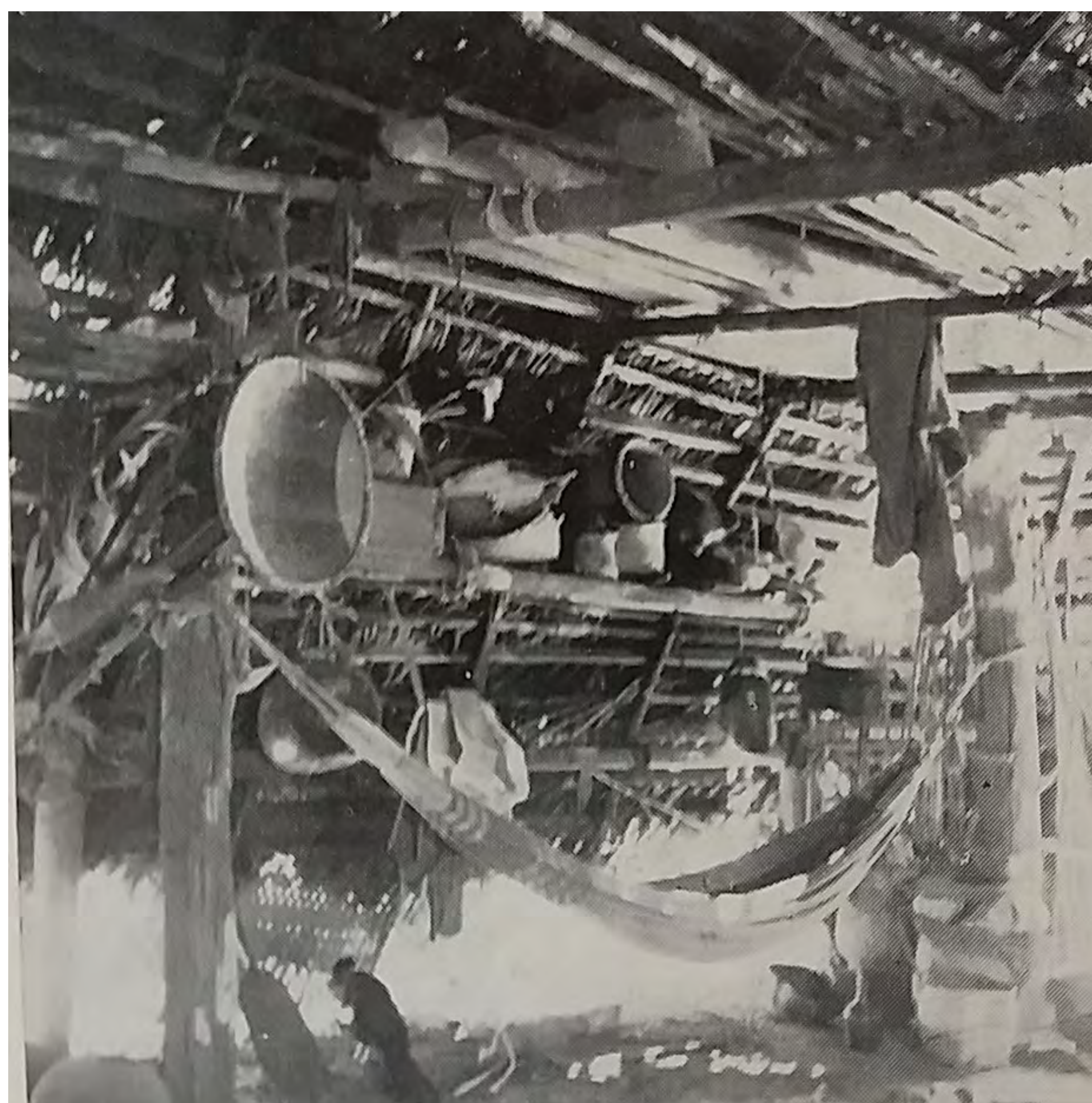
Casa em construção moderna, na década de 1960.  
Foto por: Adélia Engrácia de Oliveira (OLIVEIRA, 1970, p. 67)



Casa tradicional, na década de 1960.  
Foto por: Adélia Engrácia de Oliveira (OLIVEIRA, 1970, p. 65)



Casa tradicional, na década de 1960.  
Foto por: Adélia Engrácia de Oliveira (OLIVEIRA, 1970, p. 66)



Interior de uma casa, na década de 1950.  
Foto por: Eduardo Galvão (OLIVEIRA, 1970, p. 69)

**akūbikaha** *n.* [ akũbika'ha ] 1. cinto de algodão. Confeccionado por mulheres, com algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*), em tear manual (cf. *pakiria*), de tipo amazônico, com urdideiras superior, inferior. Os fios são tingidos com corantes naturais vermelho, amarelo e preto, com padronagens diversas, sarjadas com motivo labiríntico. Utilizado por homens e mulheres, em ocasiões de festas. Contudo, a espessura do cinto feminino é menor.

É comercializado para indígenas de outras etnias e para não-indígenas.

2. cinto de miçanga. Confeccionado por mulheres, com algodão nativo e miçangas industrializadas, em diversas cores, em tear manual, com padronagem de pinturas corporais juruna, geralmente. Utilizado por homens e mulheres, em ocasiões de festas. Contudo, a espessura do cinto feminino é menor.

É comercializado para indígenas de outras etnias e para não-indígenas.

Estes adornos já haviam sido notados no século XIX, em 1842, por Adalbert (1977-1849 1ª ed.), e posteriormente por outros autores.

*Ipia iidja akūbikaha wānuyāhã anu, wire dju yāhã.*

“A mulher trança o cinto bonito, todo desenhado.”

Cf. *aĩbata*, *biukaha*, *ehuka*, *euta*, *pakiria*, *paturuna*, *yādaidaha*



Cinto masculino, tecido com fios de algodão nativo.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Tahurimã com enfeites para a festa, inclusive cinto, em frente a uma casa, ao lado de instrumentos musicais (*taratararu*).

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997



Cinto masculino, tecido com fios de algodão nativo. Detalhe do padrão de tecelagem.

Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Cinto feminino, confeccionada com miçangas e algodão nativo.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Cinto feminino, confeccionada com miçangas e algodão nativo. Detalhe do padrão, baseado em  
pintura corporal.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

**aparu yabeaha** *n.* [ a'páru yabea'há ] pá para virar beiju, semilunar. Confeccionada por homem, a partir da madeira utilizada para se fazer remo, guarantã - *kutaha* (*Aspidosperma carapanauba*). É esculpida e lixada, em espessura fina, adaptável à mão, pouco maior que esta, em seu formato sem cabo. O formato com cabo encontra-se em desuso. Depois de esculpida pelo homem, pode ser pintada por uma mulher, com padrões de pintura corporal. É utilizada como instrumento para mexer e virar o beiju no tacho, quando está sendo preparado, evitando que se queime. O beiju é um alimento preparado com polvilho de mandioca umedecido, disposto, após peneirado, em tacho pequeno de cerâmica, sobre o fogo baixo. No restante do país é chamado por *tapioca*, e o polvilho para sua confecção também é chamado *goma*. O beiju juruna em geral é mais espesso do que o preparado por outros povos, tem formato redondo, é consumido preferencialmente aquecido, logo após seu preparo, podendo acompanhar outros alimentos como peixe assado, ovos, caça. Confira Mondini (2014) para uma descrição do preparo dos principais alimentos juruna.

*lidja be aparu yabeaha wãbi anu.*

“A pá para virar beiju é boa para a mulher.”

*Cf. hunamã, iyakuha yukutaha, kutaha.*



Pá de virar beiju, semilunar.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016



Desenho de outro modelo de pá para  
virar beiju (em desuso)  
Autor: Tachabi Juruna. 2010

**apiza** *n.* [ apizá ] cocar de penas, em formato de coroa radial. Confeccionado por homens, com amarração de fileiras de penas em fios de algodão, com fio-guia na metade das penas. Apresenta três penas maiores, de cor diferenciada, no meio da peça. São utilizadas penas, principalmente, do rabo e da asa dos seguintes pássaros que, quando abatidos, têm sua carne consumida, com uma exceção: papagaio – *kurĩkurĩ* (*Psitacidae*); papagaio – *kati* (*Psitacidae*); papagaio verdadeiro – *txuarara* (*Amazona aestiva*); arara canga – *arapa* (*Ara macao*); mutum – *lahu* (*Crax fasciolata*) e *tahu* (*Mitu mitu*); jacu – *tarukawa* (*Penelolpe superciliaris*); reongo – *hurarakĩ idika* (*Psarocolius decumanus*); tucano – *yadadarĩ* (*Ramphastos vitellinus*); e garça branca grande – *etadaka* (*Ardea alba*), cuja carne não é consumida. Utilizado como adorno em festas, por homens, mulheres e crianças, quando traz alegria. Se não houver cocar de penas, é utilizado o cocar de palha, de confecção mais rápida e mais econômica. Para uma discussão sobre a classificação das aves entre os juruna, em estudo terminológico preliminar, veja-se Berto (2013). Em seu mito (em edição, no momento), o Sol é descrito como antropófago e portador de um cocar de fogo, muito quente, com o qual ilumina o mundo, como o cocar de penas de arara vermelha (de junho a agosto, quando faz frio, seu cocar é de penas amarelas). Foi morto por um juruna, que ele perseguia, o qual, astutamente, o matou com um cacho de inajá, quando se escondia em cima dessa palmeira, e havia enganado o Sol, prometendo-lhe inajá como alimento, mas arremessando o cacho, pesado, em sua cabeça. O Sol é então substituído pelo seu filho caçula, após diversas tentativas frustradas de seus dois irmãos mais velhos. O Sol nasce, sai debaixo da Terra, a cada dia, com seu cocar. É o que diz sua canção:

*Wi da kuadi sã wi ba*

*Wi da kuadi sã wi ba*

*Wi da kuadi sã wi ba*

*Dapiza dju sã wi ba*

*Wi da kuadi sã wi ba*

“O Sol vem saindo. O Sol vem saindo. O Sol vem saindo. Vem saindo junto com o seu cocar. O Sol vem saindo” (uma versão em *jazz* desta canção pode ser apreciada na faixa 10 de CD recente de música juruna, de Marlui Miranda (2014))

*Apiza anasẽ pe seha ipia anu, pe karia sehaha duhade.*

“Cocar é bonito para todo mundo, para dançar.”

Cf. *abara, apiza ipakĩ, azaha, hula apiza, uhu apiza, katururu*





Cocar de penas brancas de garça, amarelas de tucano e vermelha/azuis de arara  
Foto por: Thiago Gutierrez (acervo Fargetti) 2000



Cocar de penas azuis e vermelhas de arara  
Foto por: Thiago Gutierrez (acervo Fargetti) 2000



Cocar de penas de papagaio e de arara.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Cocar de penas de papagaio, mutum e de arara.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Cocar de penas de papagaio, mutum e de arara.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016



Detalhe da amarração das penas  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016



Tarinu com cocar de penas de papagaio, com outros ornamentos, empunhando instrumento musical, durante festa Sãluahã.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti, 1997. (In: FARGETTI, 2007. p. 304)

**apiza ipakĩ** n. [ apizá ipa'kĩ ] ~ [ apizá 'p̃h̃ ] Armação para cocar (liter. osso/estrutura do cocar, ou o que fixa o cocar). Utilizada como sustentação para cocar de penas. Pode ser utilizado por homem ou por mulher, durante festa. Trançado em padrão marchetado, feito de tucumã - *kumarepi* (*Arecaceae*) - branco, e linha preta ou imbé - *suuruhuĩ* (*Philodendron* sp) - preto. Bordas feitas com linha vermelha, industrializada, ou com linha de algodão nativo, tingido de urucum. Confeccionado por homens. Pode ser utilizado sozinho como adorno de cabeça, sem sustentar um cocar.

*Apiza ipakĩ si ide apiza apayãpayã yãhã ha anu.*

“A armação de cocar é usada para amarrar cocar.”

Cf. *apiza*



Armação para cocar  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti) 2018



Yabaiwa com armação para cocar e colar de miçangas  
Foto por: Iago David Mateus. 2017

**asa yukutaha** *n.* [ a'sa yukuta'ha ] remo para mexer farinha, com extremidade (“pá”) circular. Remo confeccionado pelo homem com a mescla- *kadika* (*Protium heptaphyllum*) (madeira dura e vermelha, diferente da madeira de remo para canoa, *kutaha*). Utilizado pela mulher para mexer a farinha quando a está torrando no tacho.

*Kutaha si da asa yukutakuta yãhã, si da asa hũnu sade yukutakuta seha aha anu.*  
“Tipo de remo para mexer farinha, é feito para quando a gente torra farinha.”

Cf. *hunamã, iyakuha yukutaha, kutaha*



Xumiri torrando farinha no tacho, com remo, ao lado de Txĩni que carrega uma criança.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1993

**atiha** *n.* [ a'tihá ] mão de pilão. Confeccionado pelo homem a partir de madeira chamada fruta do pacu – *atiha* (*Myrtaceae*). Utilizado pela mulher para socar no pilão alimentos e outros materiais, como barro para a cerâmica.

*Atiha iidja da abixa auruku yãhã ha anu, ã'ã he da abixa auruku da anana.*

“A mão de pilão é feita para socar coisas, para socar coisas no pilão.”

Cf. 'e'ã, wa'e



Daka utilizando pilão, no exterior de sua casa, ao lado de sua filha Pudu.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (1989)



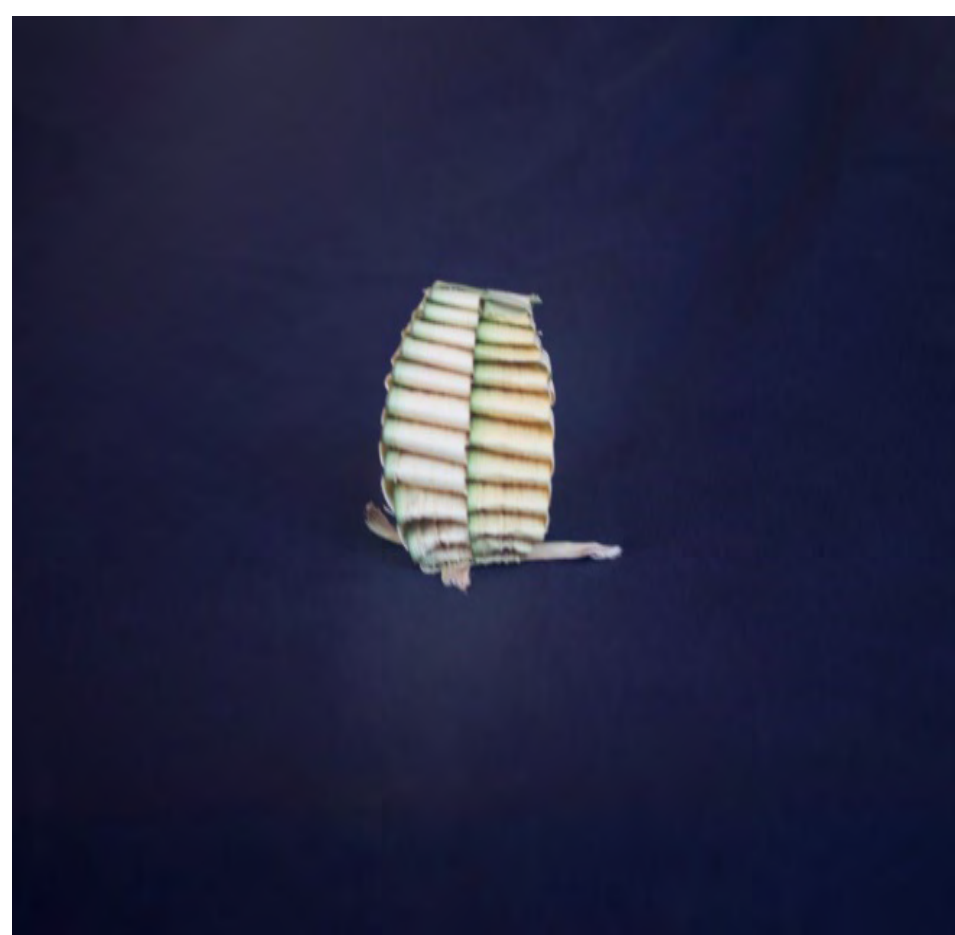
Mão de pilão apoiada em um pilão, em uso.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017

**awila iwareaha** *n.* [awĩʒá i'wáréaha] favo de mel (liter.). Brinquedo de criança, meninos e meninas, que é utilizado como uma peteca, com dimensão da palma da mão. É lançado para cima, com a mão espalmada, em direção a outra criança ou adulto, que a apara com a palma da mão e também a lança para cima. Confeccionado por homem, a partir da palha do broto de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*).

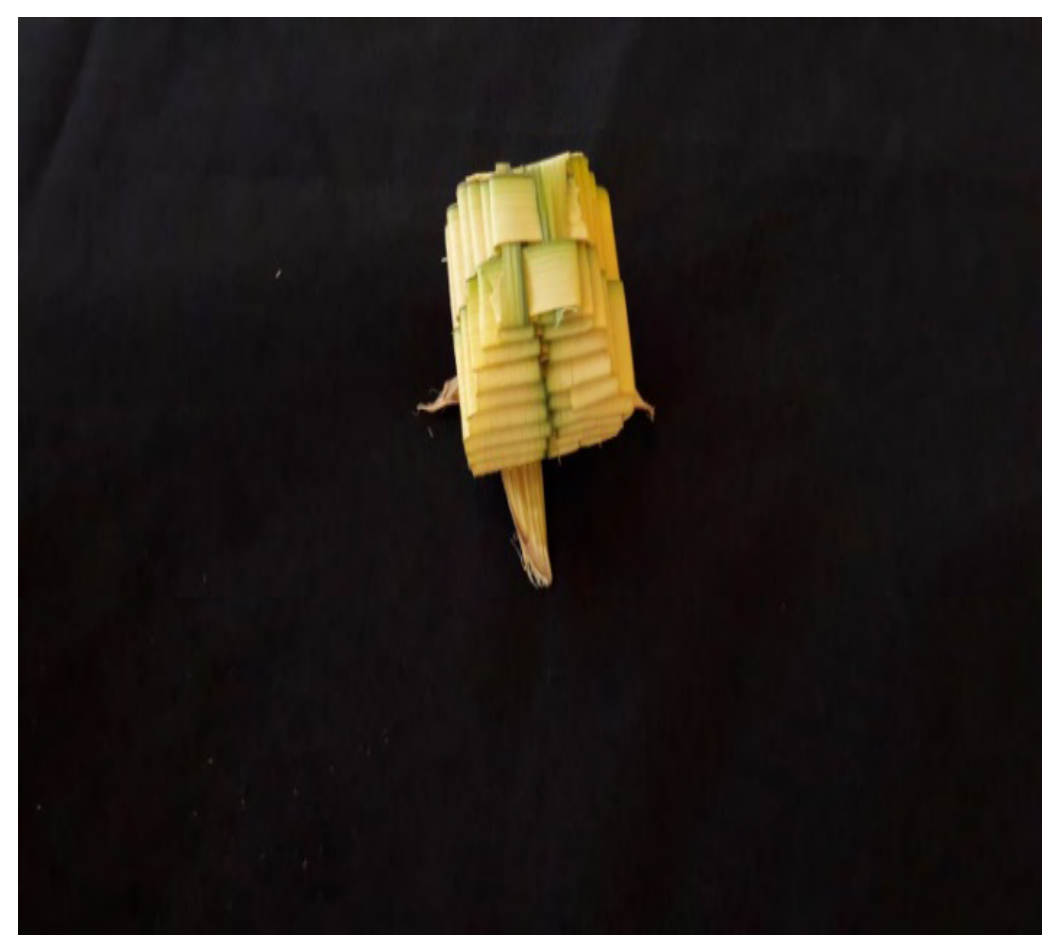
*Upiha yãbia xu wiwiha ha bia. Ali iwíwiha. Awila iwareaha; awila itxa yããhã, awila kuasa.*

“Esse brinquedo se faz com broto de inajá. Brinquedo de criança. Favo de mel; mel, cera de abelha.”

Cf. 'ã'ãhã, pupu, wa'ẽ, *wiwa*



Favo de mel. Visão lateral.  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini.



Favo de mel. Visão de seu topo.  
Foto por: Iago David Mateus. 2017

**azaha** n. [ adza'há ] Adorno plumário para cabeça, característico do povo juruna, que tem sido observado em uso em outros povos como os kayapó. É constituído por uma fileira de plumas de aves brancas (em geral, de pato doméstico), chamada *atutaha*, afixadas na risca do meio dos cabelos com resina da árvore amescla – *kadika* (*Protium heptaphyllum*). Finalizada com um chumaço de algodão vermelho, arredondado, na testa, no final da risca do cabelo, *atxupã*. No passado, quando os juruna moravam no Pará, no lugar desse chumaço era utilizado o arilo da sororoca ou também chamada banana-brava-da-mata (*Heliconia* sp), que é vermelho e tem a aparência de um chumaço de fios. Na região em que vivem, sua produção pode ser menor, apenas em uma época do ano, por isso teria sido substituída. O adorno é utilizado em ocasiões de festa, e tem longa duração, sendo retirado da cabeça apenas com o uso de óleo de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), uma vez que a resina de fixação não é solúvel em água. Ele pode ter como complemento algumas fieiras de miçangas azuis, afixadas no alto do chumaço vermelho, e que ficam posicionadas em suas laterais. Nimuendaju (1948) menciona este adorno, afirmando que era utilizado pelos xipaya também.

Cf. *abara*, *apiza*



Aduaza, carregando seu filho Paikayu, em tipoia, adornada para festa. Note-se adorno de cabeça.  
Foto por: Yabaiwa Juruna. 2010



Mareaki com adorno de cabeça  
Foto por: Juliana Nazatto Mondini, 2012

## B

**babaru** *n.* [ baba'ru ] esteira (termo genérico). Confeccionada por homens e mulheres, a partir do broto da palha de inajá - *uxa* (*Attalea maripa*). Utilizada, em geral, para cobrir alimentos, principalmente o caxiri em sua canoa; caxiri é bebida fermentada, tradicionalmente feita para festas. Contudo, pode ter diversos usos, dependendo da necessidade.

*Senahii babaru iyũ anu, ã iidjai dakĩ iyãyã te ta.*

“Homens trançam esteira, e mulheres também.”

*Cf. babaru itxi'itxi'i, babaru isarirara, susu*

**babaru isarirara** *n.* [ baba'ru isari'rára ] esteira grande, de trançado largo, em que as talas são trançadas distantes umas das outras, deixando espaçamento maior entre elas. Confeccionada por homens e mulheres, a partir do broto da palha de inajá - *uxa* (*Attalea maripa*), em trançado padrão casa de abelha. Utilizada também para cobrir a canoa do caxiri (bebida fermentada, alcoólica), para cobrir mandioca em processamento, entre outros usos.

*Babaru isarirara maritxa piza heyãhã apaukahaha anu.*

“Essa esteira serve para tampar a canoa de caxiri.”

*Cf. babaru, babaru itxi'itxi'i, susu*



Esteira grande, de trançado largo. Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017



**babaru itxi'itxi'i** *n.* [ baba'ru itxi'itxi'i ] esteira grande de trançado estreito, em que as talas são trançadas bem próximas, deixando espaçamento pequeno entre elas. Confeccionada por homens e mulheres, a partir do broto da palha de inajá - *uxa* (*Attalea maripa*), em trançado padrão casa de abelha. Utilizada para cobrir alimentos, principalmente o caxiri; forrar o chão para uma criança pequena se sentar e também para as pessoas se protegerem da chuva.

*Upiha yãbia iyũ da babaru itxi'itxi'iha anana.*

“O pessoal trança broto de palha de inajá para fazer esteira.”

Cf. *babaru, babaru isarirara, susu*



Desenho de esteira de trançado estreito. Autora: Dadima Juruna. (In: FARGETTI, 2010a, p. 38)

**be'a** n. [ be'ʔá ] anel. Confeccionado por mulheres a partir do coco de tucum – *pua* (*Astrocaryum aculeatum*), que é esférico, com 2 cm de diâmetro, em média; ou do coco de inajá - *uxa* (*Attalea maripa*), que é oval, com bico, de 2 a 3 cm de diâmetro, em média. O coco é serrado em cilindros, utilizando-se serrinha industrializada, e estes são lixados com folha de pau-de-lixia - *upa ayãayã* (*Psysocalymma scaberrima*), folha áspera utilizada tradicionalmente, mas por vezes substituída por lixas industrializadas. O anel pode receber detalhe esculpido, em formato de um animal, o qual é feito pelo homem, com o uso da ponta de uma faca. Os animais esculpidos, em geral, são: borboleta, pássaro, peixe, onça, macaquinho, tatu, tartaruga, aranha, caititu, escorpião.

*Be'a karika a dade da kumarepi ã uxa yakayaka.*

“Quando deseja fazer anel, o pessoal corta cacho de tucum e de inajá.”

Cf. *kamema, wadea.*



Anel em coco de tucum, com entalhe zoomorfo, pássaro.

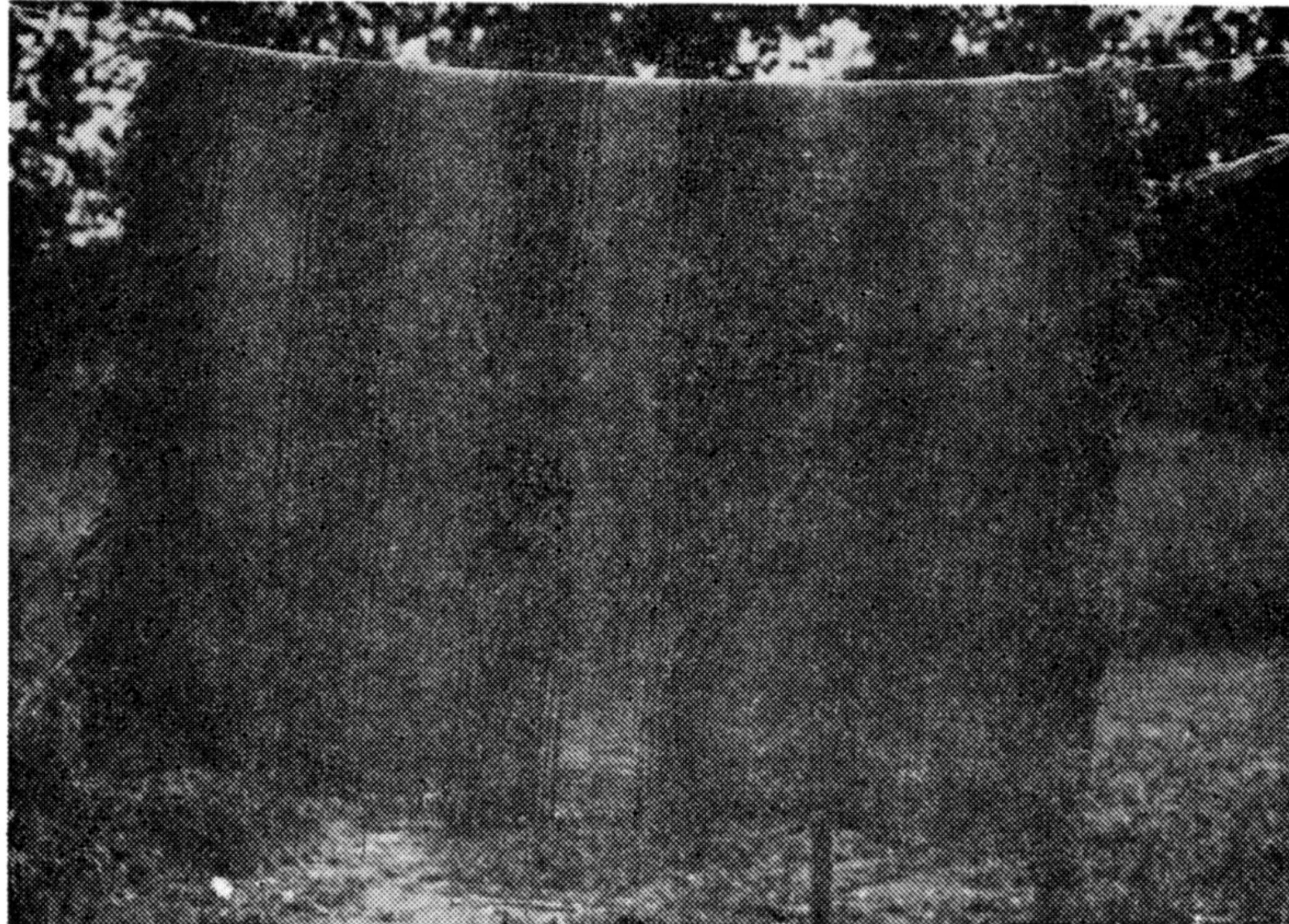


Anéis em coco de tucum e de inajá, com ou sem entalhe zoomorfo.  
Fotos por Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

**biukaha** *n.* ['bíúkaha] 1. cobertor de algodão. Confeccionado em tear manual pelas mulheres, com algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*). Muito utilizado no passado, caiu em desuso, sendo substituído totalmente pelo cobertor industrializado, adquirido com os não-índios.

2. cobertor industrializado.

Cf. *akūbikaha*, *ehuka*, *euta*, *makiha*, *pakirĩa*, *paturuna*, *yādaidakaha*



Cobertor juruna. Foto em 1980, aldeia Manitsaua Missu. (*In*: RIBEIRO, 1985c, p. 386)

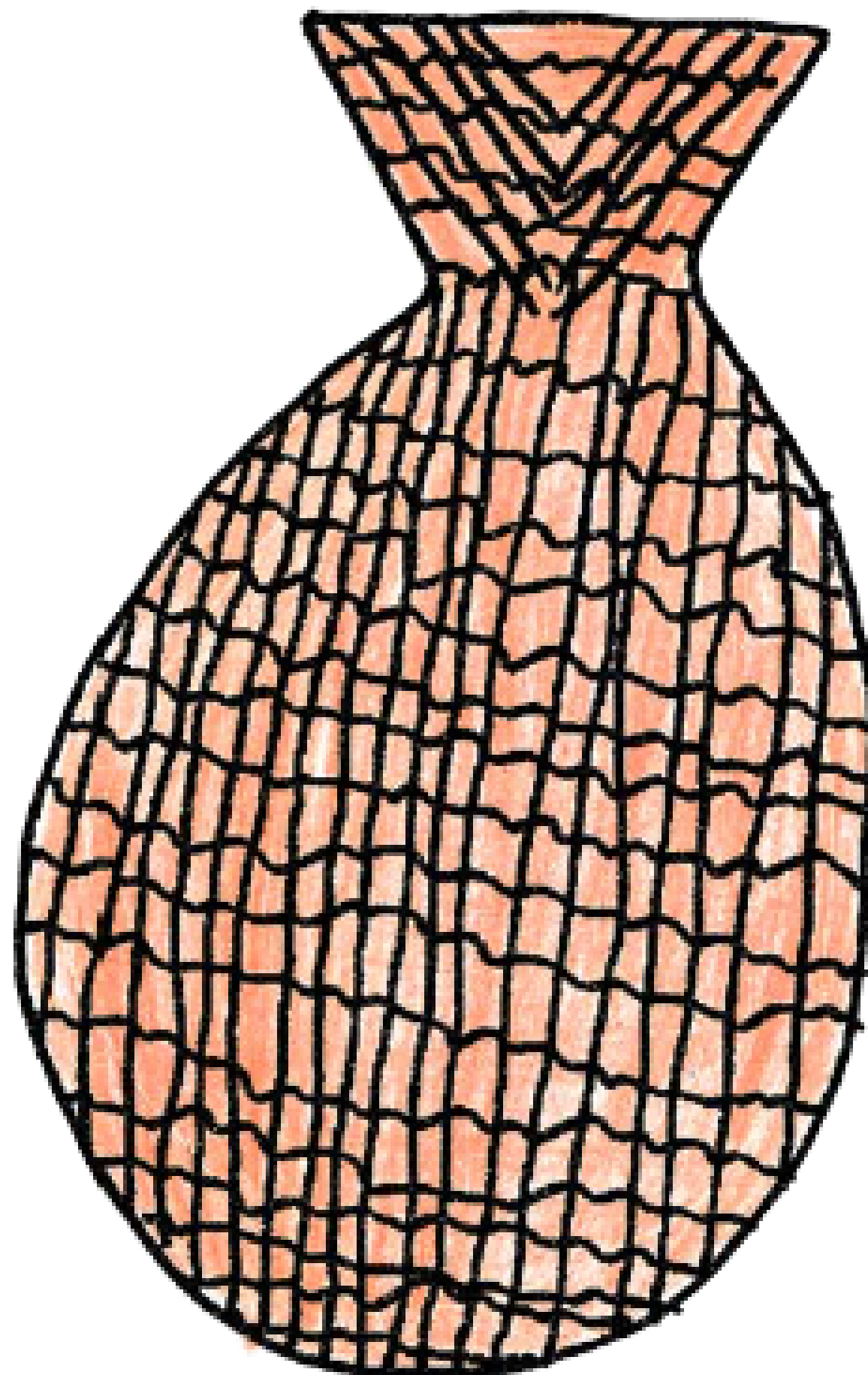
## D

**duu** *n.* [ du: ] covo. Armadilha para pegar peixe, oblonga, alargada no meio, com boca afunilada com feixes de caniços finos e pontudos, retráteis apenas na direção da entrada; conta com abertura fechada ao fundo, para retirada dos peixes. Confeccionada por homens a partir de imbé - *suuruhũ* (*Philodendron* sp). Utilizada em córregos e lagoas para capturar peixes. Colocada na água, com uma vara fixando-a. Os peixes entram em boa quantidade, não conseguem sair devido às pontas afiadas da armadilha, em sua entrada. São retirados através de uma abertura no fundo, que fica fechada para o peixe não sair enquanto estiver preso. Animais como lontra e jacaré podem entrar para pegar os peixes e também são capturados, mas depois libertados, uma vez que não são consumidos.

*Duu pitxa pïdikahaha wãbi anu.*

“Covo é bom para capturar peixe.”

Cf. *kumareha*



Desenho de covo. Autor: Saria Juruna. (In: FARGETTI, 2010a, p. 104)

## E

**ehuka** *n.* [ 'éhuka ] ~ [ ehukahahayã ] 1. saia tradicional. Confeccionada por mulheres, em tear manual, a partir de fios de algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*), tingidos com corante natural nas cores vermelho, amarelo e preto. Também pode ser confeccionada com fios de algodão industrializados, em cores diversas. A padronagem é intrincada, em que cores dos fios e urdidura se combinam. Constitui-se de modelo pareô, amarrado à cintura com fio de algodão. Utilizada por mulheres hoje em dia apenas em festas. Contudo, afirma-se que era a vestimenta feminina, no passado. Autores como Adalbert (1977 [1849]), Steinen (1942 [1886]) e Galvão (1952) relatam o uso de saias de algodão nativo entre as mulheres juruna, de coloração natural, preta e amarela. Desde meu primeiro contato com o povo, as mulheres sempre estavam utilizando vestidos com tecidos industrializados, feitos por elas mesmas ou adquiridos na cidade. A primeira vez em que observei as saias feitas em tear foi em 1997, por ocasião da festa *Sãluahã*, registrada em vídeo por mim (FARGETTI, 2010c). Foram confeccionadas com algodão colorido, industrializado.

2. saia de confecção própria, embora não considerada tradicional, a partir de tecido comprado, ou oriunda de confecção industrial.

3. vestido de confecção própria, embora não considerado tradicional, ou de confecção industrial.

4. blusa ou camiseta de confecção industrial.

*Ehuka iidjai anasẽ pe kariayãhãha ipia anu.*

“A saia é bonita para todas as mulheres dançarem.”

Cf. *aĩbata, akũbikaha, euta, makihã, pakiria, paturuna, yãdaidakaha*



Saia tradicional, tecida em algodão nativo, tingido com pigmentos vegetais.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Areaki e Miuda utilizando saias tradicionais, confeccionadas em tear manual por suas mães, a partir de fios de algodão industrializados. Por ocasião de Sãluahã, a festa de sair da reclusão em que estiveram, permitindo-lhes se casar. Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997

**euta** *n.* [ éú'tá ] tipoia para carregar bebê. Confeccionada pela mãe do bebê, em gestação, ou por parente próxima (avó, por exemplo), através de tear manual, com fios de algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*), tingidos de vermelho, amarelo e preto, ou com fios de algodão industrializados, em várias cores, com padronagens semelhantes às utilizadas em saias, bolsas e redes. As mulheres juruna ainda carregam seus filhos em uma tipoia, como fizeram suas mães e avós. Os padrões são típicos da cultura, mas o algodão utilizado nem sempre é o nativo, pois este apresenta atualmente baixa produtividade; utiliza-se, então, o algodão industrializado. O nativo é guardado para tecer redes, que ficam mais grossas e mais confortáveis para se dormir do que as industrializadas, e também para tecer o manto do pajé. A padronagem é intrincada, diferenciada.

*Kahu adiũ txa 'a dade iidja ali dju euta he txa anana ipadituyãhãha de.*

“Quando precisa ir longe, a mulher leva a criança na tipoia, porque é pesado.”

*Cf. aĩbata, akũbikaha, ehukaa, makihã, pakiria, paturuna, yãdaidakaha*



Kayadu amamentando seu bebê, carregado em tipoia confeccionada em tear manual.  
Foto por: Laura Martins Fargetti. 2007





Tipoia para carregar bebê, confeccionada em tear manual, com fios de algodão industrializados.  
Foto por: Thiago Gutierrez (Acervo Fargetti). 2000



Tipoia para carregar bebê, confeccionada em tear manual, com fios de algodão nativo.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Tipoia para carregar bebê, confeccionada em tear manual, com fios de algodão nativos. Detalhe do padrão da trama.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

## H

**hula apiza** n. [ ɸu'ɬá apɪ'zá ] Cocar do porco. Tipo de cocar em formato coroa, confeccionado por homem, com palha do broto de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), trançada em padrão casa de abelha. Utilizado em festa por homem, principalmente, porque é típico de um guerreiro. Mulheres mais velhas às vezes usam, e mais jovens também. É posicionado enviesado na cabeça, uma vez que seu dono, o porco, tem cabeça comprida e só consegue utilizá-lo desta forma. O pajé foi quem descobriu esse cocar. (cf. Lima (1996) para uma discussão sobre porcos do mato, xamãs e perspectiva; e Fargetti (2017) para questões sobre animal x humano).

*Hula apiza iza date hula itaba anauhu anu. Upiha yãbia xu apizaha seha. Anasẽ si pee anu. lidjai ã senhahii.*

“O cocar do porco é torto porque a cabeça do porco é comprida. Se faz com palha do broto de inajá. Todos podem usar. Homens e mulheres.”

Cf. *apiza*; *uhu apiza*.



Tarinu utilizando cocar do porco



Cocar do porco

Fotos por: Cristina Martins Fargetti. 2017

**hunamã** *n.* [ huna'mã ] 1. tacho de cerâmica para preparar beiju, alimento à base de polvilho de mandioca brava; utilizado sobre fogo, apoiado em três pedras grandes - *ãikua*. Confeccionado por mulheres a partir de barro do rio, seco ao sol por vários dias, socado no pilão e acrescido de pó de casca torrada da árvore caripé - *paraxĩ utaha* (*Licania apetala*). Moldado manualmente pela técnica do rolete. Tamanho em torno de 50 centímetros de diâmetro.

2. tacho de metal, industrializado. Adquirido na cidade. Utilizado para torrar farinha, principalmente, e às vezes para fazer beiju. Tem tamanho grande, em torno de um metro e meio ou mais, de diâmetro. Necessita de remo de madeira específico para virar a farinha - *asa yukutaha*, para que esta torre uniformemente e não queime. Antigamente, era feito de cerâmica, pelas mulheres, empregando-se barro diferente do que é comumente empregado na confecção de cerâmicas menores. No local das aldeias atuais, o barro encontrado não permite cerâmicas de tamanho grande, pois elas se partem ao serem queimadas; em localidade diferente, onde moraram, esse barro existia e permitia a confecção de peças desse tamanho.

*Hunamã aparu ipikaha ha anu.*

“Tacho serve para fazer beiju.”

Cf. *aparua yabeaha, asa yukutaha, kanea wiyãhã*



Kudaki preparando beiju em cozinha externa à casa, com parede lateral.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



Tacho de cerâmica para preparar beiju, sobre o fogo.  
Foto por: Iago David Mateus. 2017



Nuyã torrando farinha em tacho de metal.  
Foto por: Juliana Nazatto Mondini. 2013

# I

**iyaaha** *n.* [i'yá:ha] balde. Confeccionado pela mulher, a partir do mesmo fruto utilizado para se confeccionar cuia. Contudo, para o balde, é utilizado o fruto maior e mais redondo - *xa* (*Lagenaria* sp). Nos dias atuais, está completamente substituído pelo balde de plástico, industrializado. Era utilizado pelas mulheres para carregar água, colocar caxiri doce, guardar sementes.

*Xaa iyaaha a dade da xaa apiihu duhahe arahuyãhã, idju wi dade da upakapaka te.*  
“Quando o pessoal precisa de cabaça para balde, tira a que é madura, grande e redonda, traz e fura.”

Cf. *xaa*



Balde confeccionado a partir de cabaça e fio de algodão nativo, pintada com padrão corporal.  
Foto por: Thiago Gutierrez (Acervo Martha Watts) 2000

**iyakuha yukutaha** *n.* [ iya'kúhá yukuta'há ] remo para mexer caxiri. Apresenta dois modelos, ambos com tamanho em torno de um metro. Confeccionado por homem, a partir de madeiras próprias para o seu fim: amescla - *kadika* (*Trattinickia rhoifolia*); macuco casca fina - *kanihã* (*Licania cf. gardneri*); e curupixá - *maxaka* (*Micropholis venulosa*). Utilizado pela mulher no preparo do mingau e do caxiri, que são bebidas largamente consumidas.

*Kadika wābi anu ĩ kanihã, maxaka, txabiu epa iyakuha yukutahaha wābi taha anu.*  
“A amescla, a macuco casca fina, e a curupixá são três madeiras boas para fazer remo de mexer mingau.”

Cf. *asa yukutaha, kutaha, maritxa aka, piza iyakuhããyãhã*



Desenho de remo de caxiri. Autor: Sadea Juruna. (In: FARGETTI, 2010a, p. 56)



Remo de caxiri



Remo de caxiri.

Fotos por: Iago David Mateus. 2017

## K

**kamemã** *n.* [ ka'mémã ] 1. colar de miçangas de coco. Confeccionado por mulher, a partir de coco de tucum – *pua* (*Astrocaryum aculealum*) e de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*) e de fio de algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*). Para serrar o coco, é utilizada a serrinha industrializada. Para lixar, é utilizada folha de pau-de-lixar – *upa ayãayã* (*Psysocalymma scaberrima*), ou a lixa de papel, industrializada. Os cocos tucum e inajá têm em seu interior furos que são utilizados para o furo central de cada anel da peça. São cortados e lixados até ficarem bem simétricos e lisos. Podem ser acrescentadas figuras de animais (peixe, pássaro, tartaruga, tamanduá, macaquinho, tracajá, cágado e golfinho, este mais recente), também esculpidos em coco, com a ponta da faca, pela mulher. Nesse caso, o colar pode ter intercaladas, entre as figurinhas, miçangas industrializadas, em uma cor única (em geral, preta ou azul).

2. colar de miçangas industrializadas. Confeccionado por mulher, a partir de miçangas coloridas, industrializadas e de fio de *nylon* (linha de pesca), principalmente (podendo, ocasionalmente, ser feito com fio de algodão ou com fio de silicone também). Pode ser em formato de muitas voltas unidas, ou em formato de gargantilha, com pingente em trançado com padrões variados: padrões corporais juruna, bandeiras de times de futebol, bandeira do Brasil, animais. Muito apreciados pelos mais jovens, e utilizados, preferencialmente, em ocasiões de festa. O uso de muitos colares e adereços nestas ocasiões, além da função estética, também tem significado de abundância, de prosperidade, de alegria.

3. miçanga, de sementes ou industrializada.

Antigamente, as miçangas eram tiradas do rio, na região em que Sela'ã viveu, chamadas de *Sela'ã kamema* “miçanga de Sela'ã”. Eram encontradas no fundo do rio, como um pequeno peixe, que, após ser retirado da água e exposto ao sol, se tornava miçanga, de cores: preta, vermelha, azul, amarela, verde.

*Kamemã si pee yãhã ha anu, karia he si kamemã he anana, iidjai duwadea ha pee anaa ã da dakĩ duwiria de pee anana.*

“O colar de miçanga é usado quando tem festa, as mulheres usam como pulseira, e no pescoço delas também.”

Cf. *be'a, karaxu kamemã, wadea, wirĩta.*



Colar de miçangas de coco de tucum, em fio de algodão nativo  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Colares de miçangas de coco de tucum, em fio de algodão nativo  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Detalhe das miçangas de coco de tucum.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016





Colar com miçangas industrializadas e pingentes zoomorfos, pássaros, em fio de algodão nativo.

Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Colar de miçangas de coco de tucum, com pingentes zoomorfos (tracajá, macaco, jacaré), em fio de algodão nativo

Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Kahadu com colares de miçangas industrializadas, com pingente em formato de bandeira.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2012.



Colar de miçangas industrializadas, com pingente em formato de onça e reprodução de padrão corporal labiríntico, no cordel. Foto por: Iago David Mateus. 2017

**kamiamã** *n.* [kamia'mã] tipiti. Objeto cilíndrico, que pode expandir quando tensionado, entre dois paus (o de cima, em geral, posto em uma árvore e o de baixo amarrado em um pau, onde se assenta uma pessoa) retesando suas talas, com o objetivo de extrair o ácido cianídrico da mandioca brava, cuja massa é colocada em seu interior, pela abertura da parte superior. Confeccionado por homens, a partir de tala (material mais rígido, extraído do percíolo de folha nova de palmeira) de cipó *kumarepipi* ou de palmeira buriti - *patia* (*Mauritia flexuosa*), em trançado gradeado, podendo ou não ter duas cores em trabalho marchetado, através de tingimento de parte da fibra, prévio ao trançado, com carvão e fixador vegetal.

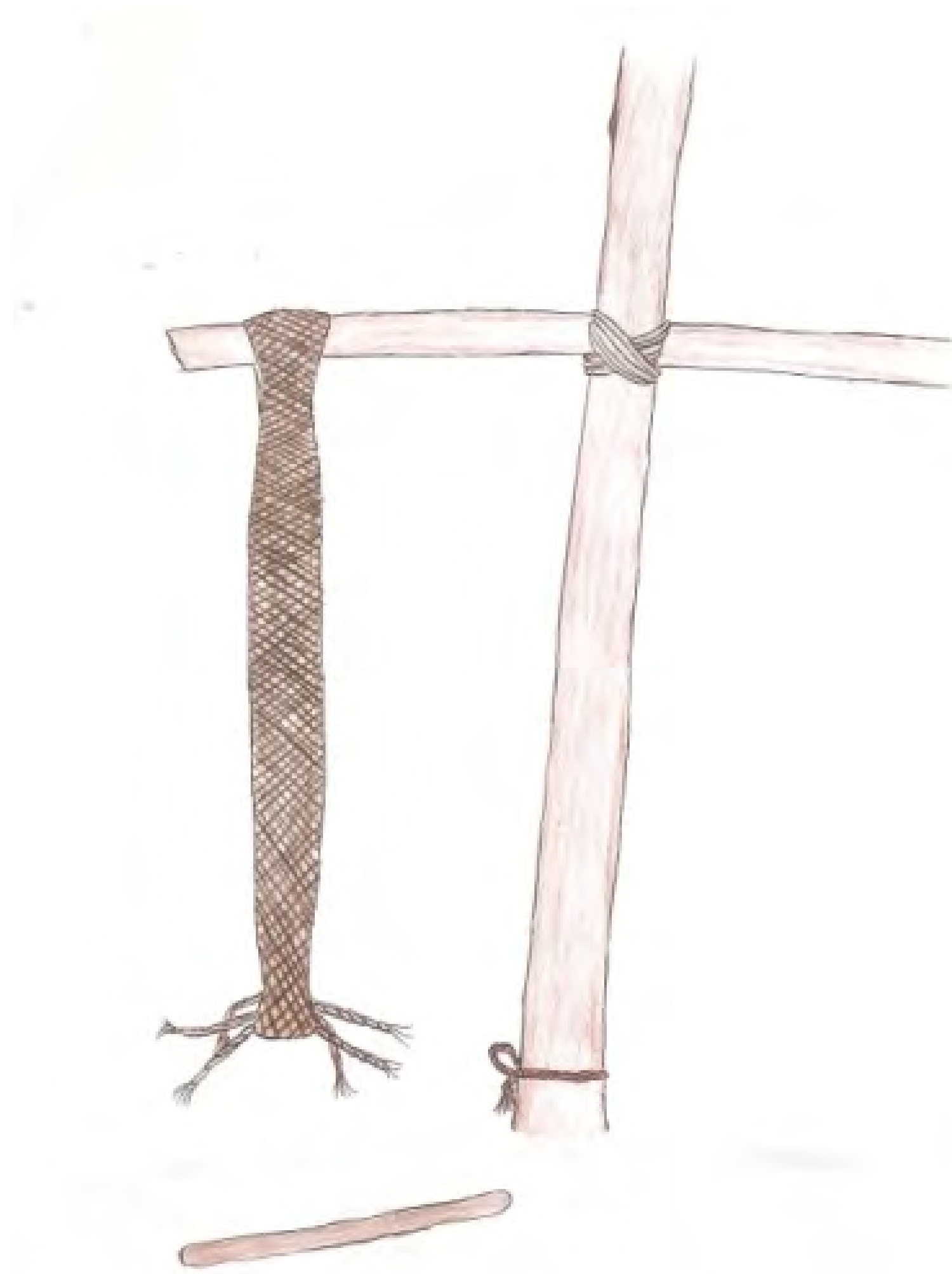
*Kumarepipi kamiamãha wãbi anu.*

“A jacitara é boa para fazer tipiti.”

Cf. *ahu'a, ahu'a isarirara, ahu'a itxi'itxi'i*



Kudayaki prensando massa de mandioca no tipiti.  
Foto por: Juliana Nazatto Mondini. 2011



Tipiti. Desenho por: Makuawa Juruna. (In: FARGETTI, 2010a, p. 42)



Tipiti. Detalhe do trançado marchetado e do orifício para amarração.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Tahu Kaiabi confeccionando um tipiti.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1995

**kanea wiyāhã** *n.* [ kane'á wɨpɔ'hã ] 1. cozinha. Local interno à casa, onde são preparados os alimentos. Contém o fogão tradicional *ãikua*, composto por três pedras em posicionamento triangular, com lenha para combustão. Em geral, conta também com um fogão industrializado, funcionando a gás. Utilizada pela mãe e suas filhas que moram na mesma casa.

2. cozinha. Local externo à casa, onde são preparados os alimentos, evitando-se fumaça dentro da casa. Pode ser totalmente aberta, ou com uma parede lateral, ou ainda fechada com paredes, com o objetivo de guardar alimentos como farinha e utensílios. Tem geralmente telhado de duas águas. Contém o fogão tradicional *ãikua*, composto por três pedras em posicionamento triangular, com lenha para combustão. Nesta cozinha, são preparados desde beiju até farinha, em tachos pequeno e grande, respectivamente. Também nela são assados ou cozidos peixes e caças, são preparados o caxiri (bebida alcoólica) e também o mingau, e são preparadas as bolas de corante urucum – *wākaha* (*Bixa orellana*). Utilizada pela mãe e suas filhas, local de encontro e acolhida dos convidados para um caxiri, ao redor de sua canoa. Durante o dia, se aberta, é utilizada como local de descanso, em redes, devido sua maior ventilação.

3. cozinha. Local pertencente à atual escola da aldeia, que conta com despensa para alimentos e para utensílios, e com fogão industrial. Nela, são preparados alimentos para os participantes de oficinas e é preparada a merenda para seus alunos. Nela trabalham funcionárias, mulheres da própria aldeia.

*Kanea wiyāhã aka ha anu, suduhahe dakĩ wã'ẽ si pee abixa wiyāwiyã yāhã ha anu.*  
“*Kanea wiyāhã* é um tipo de casa, e também é a panela onde fazemos comida.”

Cf. *aka*, *maritxa aka*, *wa'ẽ*



Nuyã e Dadimã trabalhando em cozinha externa à casa, descascando macaxeira.  
Foto por: Iago David Mateus. 2017

**karapewi** *n.* [ karape'wĩ ] ~ [ kara'ju ] colher usada para raspagem. Concha de molusco encontrado na praia do rio, na época de estiagem. O molusco é recolhido em sua concha pelas mulheres, cozido, colocado em água fria para sua retirada. A concha é posta ao sol para secar. Utilizada como lixa pelas mulheres para confeccionar cerâmica. Antigamente, servia a elas para descascar mandioca para se fazer polvilho. Foi substituída por lata cortada ou tampa de lata de manteiga.

Quando na água, é chamada *karapewi*, que é o tipo de concha, e quando processada, é chamada também pelo hiperônimo *karaxu*, que quer dizer “colher”.

*Karapewi kuakĩ he eta de 'ẽ'ẽ.*

“A concha, durante a seca, sai da água, na praia.”

Cf. *wa'e*



Concha Autor: Yariatu Juruna. (In: FARGETTI, 2010a, p. 48)

**karapīta** *n.* [ karapī'tá ] ~ [ karahu'tá ] cesto cargueiro, não descartável, com boa durabilidade. Confeccionado com fasquias de cipó e embira, em trançado reticular. Utilizado para transportar produtos da roça para a aldeia, com alça para prendê-lo na cabeça. Como é resistente, suporta grandes pesos e seu formato se adapta ao corpo da pessoa que o utiliza, o que o difere de outros cestos cargueiros, em geral, menos flexíveis. Os transportes de alimentos podem ocorrer de roças próximas da aldeia, levando de minutos a horas de caminhada; e também de roças distantes, que requerem viagens de barco ou de canoa até sua localização, e o emprego de cestos cargueiros para levar os produtos da roça até o rio. As roças são cultivadas por famílias e têm localizações diferentes das imediações da aldeia devido à qualidade diferente dos solos, mais propícios à agricultura se estiverem há mais tempo sem utilização. Assim, uma viagem para colheita de um produto de uma roça pode levar até dias, envolvendo desde a locomoção pelo rio, a colheita, a acomodação em cestos e o seu transporte a pé até a embarcação no rio e depois deste para a aldeia. Este tipo de cesto cargueiro também pode ser utilizado para guardar cuias vazias, em jirau dentro das casas.

*Ehua amerinu duha he ipīdīdika bia. Senahī ipīdīdiku te anana. Karahuta pe abixa adada seha ha anu; mayaka, kuruwa ã makaxi ha taha.*

“Corta-se cipó para fazer (o cesto). O homem quem confecciona. O cesto cargueiro serve para carregar coisas; mandioca, abóbora, milho e outras coisas.”

Cf. *parawa, saasara, txayãhã, txutxuru, ulu, warayã*





Isabaru carregando bananas em cesto cargueiro grande, de retorno da roça.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1991

**karaxu kamemã** *n.* [ kara'ʃu ka'mém̃ ] colar de caramujo. Colar feito pelo homem com carapaça de caramujo branco, em placas justapostas. Hoje em dia, não é usado mais porque há falta de matéria-prima para sua confecção. Antigamente, utilizado por homens e mulheres, no dia a dia, mas principalmente em festas.

*Karaxu kamemã ipia pe karia seha anu, awiĩ duhade.*

“O colar de caramujo é usado na festa, porque é branquinho.”

Cf. *kamemã*



Karin ornamentado para festa, com colar de caramujo.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997



Colar de caramujo  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016



Detalhe das lâminas do Colar de caramujo  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016

**katururu** *n.* [ ka'túruúru ] coifa de penas. Ornamento de cabeça, utilizado por homens, mulheres e crianças, durante festas. Confeccionado pela mulher, a partir de uma estrutura de fio de algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*) feita com agulha de crochê (antigamente, usavam ponta afiada de cabo de colher). A essa estrutura são amarradas penas de pássaros: mutum – *lahu* (*Crax fasciolata*), socó-grande – *kaukau* (*Ardea cocoi*), arara vermelha – *urawi* (*Ara chloptera*), garça - *etadaka* (*Ardea alba*), e mesmo pato e galinha domésticos.

*Lahu ihurube ã xitaha katururuha wãbi anu. Katururu xu da sehaha wãbi anu.*

“A pena do corpo e a pena da barriga do mutum são usadas para fazer coifa. São boas para fazer coifa.”

Cf. *apiza, apiza ipaki, azaha, hula apiza, uhu apiza*



Durazu com coifa de penas.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997



Coifa de penas. Vista superior  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016



Coifa de penas. Vista lateral  
Foto por: Cristina Martins Fargetti  
(Acervo Fargetti). 2016

**kuaha pītaha** *n.* [ kua'ha pīta'ha ] machado de pedra. Constituído por uma pedra com gume, em três possibilidades de formato. Apesar da ilustração feita, não temos descrição de como era ajustada a pedra ao cabo, se era apenas amarrada, ou se tinha também cera ou látex para ligação. Utilizado pelos antepassados para derrubar árvores e fazer roça. Também usado para construir canoa. Foi substituído pelo machado industrializado, há muito tempo, mas exemplares de cabeça de machado são guardados ainda pela comunidade.

*Payũ hidji hi da kuaha pītaha kĩ da ulawiyai kua darakaraka.*

“Antigamente, os antepassados derrubavam roça só com machado de pedra.”

Cf. *pīza*



Desenho de machado de pedra  
Autor: Tawayaku Kaiabi Juruna (*In*: FARGETTI, 2010a, p. 96)



Três tipos de cabeça de machado de pedra  
Fotos por: Iago David Mateus. 2017

**kumareha** *n.* [ kumare'há ] flecha para pescar. Utilizada com arco - *txukãhã*. Antigamente, quando não havia contato com não-índios, era mais utilizada, pois não havia anzol e linha. Hoje é mais utilizada para capturar pequenos peixes para servirem de isca para a pesca com anzol, que é feita pelo método da “linhada”, sem o emprego de vara. Outras formas de se obter peixe eram através do uso de timbó - *uta* e de armadilha (*duu*); a primeira forma ainda é utilizada nos dias de hoje, consistindo do emprego de caldo de um cipó (classificação indeterminada) que entorpece os peixes e permite recolhê-los da água com o uso de peneira, em locais cercados em córregos. *Kumareha* é confeccionada pelos homens, que utilizam cana brava - *pitxia* (*Gynerium sagitatum*) para fazer sua haste, *'ehua'ehua* para fazer a sua ponta, e cera vermelha - *arĩdika* - como enfeite. Diferentemente de *txukaya*, esta flecha não possui penas na sua extremidade de trás. Sua ponta é amarrada com imbé - *suuruhũ* (*Philodendron* sp) e linha - *ãĩwa*. Antigamente, a haste era feita com taboca ou camiúva, mas em contato com outros povos, a cana brava passou a ser utilizada para esse fim. Em *Sãluahã, o retorno a festa* (FARGETTI, 2010c) é documentado um cântico de preparo para guerra, cantado apenas pelos homens que batem, ritmadamente, flechas em arcos.

Partes desta flecha: *kumareha imi* (ponta da flecha), *kumareha yãxã* (ponta de metal da ponta da flecha, que, antigamente, era feita de osso de macaco), *kumareha ixibia* (ponta de trás da flecha; “nádegas da flecha”, liter.)

*Kumareha pitxa abakahaha anu, kumareha da udi kihuh karara.*

“A flecha kumareha é usada para matar peixe, nós pescamos com ela.”

Cf. *duu*, *txukaya*, *txukãhã*



Flecha para matar peixe.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. (Acervo Fargetti) 2017



Flecha para matar peixe. Detalhe da ponta  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. (Acervo Fargetti) 2017



Kuyawa flechando pequenos peixes, para servirem de isca para pesca  
Foto por: Cristina Martins Fargetti, 1989

**kutaha** *n.* [ kuta'ha ] remo. Esculpido em uma peça de madeira, com pá em forma de espátula, com ponta triangular. Confeccionado a princípio pelo homem, que busca a madeira guarantã - *kutaha* (*Aspidosperma carapanauba*) e a esculpe e lixa. A seguir, a mulher pinta com carvão e fixador vegetal - *ezewi* - com padrão de pintura corporal. Utilizado por homem, mulher e criança para a locomoção da canoa. Feito em tamanhos diferentes, de acordo com a necessidade, variando entre mais de um metro a tamanhos menores. Os remos para crianças são bem pequenos e leves, mas eficientes em sua função também. Na mitologia, foi a ariranha quem ensinou a confecção e o uso do remo e da canoa. A seguir, mito do roubo da canoa e do remo, conforme registrado por Adélia Engrácia de Oliveira (1970, p. 231). A autora menciona que Galvão havia registrado versão semelhante entre os juruna do Xingu também, em 1965.

“Primeiro “Nosso Pai” não tem remo nem canoa. Ariranha é que era dona. Era gente. Quando “Nosso Pai” queria andar na água ia no pau sêco (jangada: pau e envira, segundo Galvão). **Kumãhári** pediu canoa mas a chefe das ariranhas não quis ensinar. **Kumãhári** foi até a aldeia delas. Já ia de plano. Aí ariranha estava no acampamento e chamou “Nosso Pai” que passava na água. Aí “Nosso Pai” disse: “Não, não posso parar, como vou encostar se não tenho remo?”. Ariranha foi buscar êle e brigou um pouquinho: “Como é que você sendo um pajé grande não sabe fazer canoa?”. Ariranha tinha levado êle p’ro acampamento. “Pai Nosso” também ficou bravo com ariranha porque ariranha estava comendo todo peixe assado dele. “Nosso Pai” pediu para ariranha mostrar remo e canoa. Ariranha não quis. Ariranha estava comendo peixe de “Nosso Pai”. Este então correu, apanhou o remo e deu uma porrada na bunda da ariranha. Disse: “teu remo agora vai ser aí”. É por isso que ariranha tem o remo na bunda: é o rabo dela. Ariranha assustou-se e caiu n’água. Quando caiu, “Nosso Pai” soprou êle e ariranha virou bicho. “Nosso Pai” pegou remo e canoa. “Nosso Pai” disse para ariranha: “agora você só vai comer peixe cru”. Ariranha brigou um pouquinho e foi embora.” (OLIVEIRA, 1970, p. 231)

Note-se que *Kumãhári*, *Nosso Pai*, *Pai Nosso*, *Sela’ã* se referem todos ao mesmo herói mítico, deus criador dos juruna e por extensão de toda humanidade. Para uma discussão sobre a distinção humano x animal, confira Fargetti (2017).

*Kutaha karika 'a dade udi ka'a be ide txatxa, ika udi te txa sese.*

“Quando queremos fazer remo, vamos à mata procurar madeira.”

Cf. *aparu yabeaha, iyakuha yukutaha, piza*



Crianças remando, em canoa, no rio Xingu; ao fundo, a Aldeia Tubatuba.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti, 1989





Remos grandes, para adultos.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016



Remos pequenos, para crianças.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

,

**'a'ahã** *n.* [ ʔʔʔʔ'hǎ ] 1. imagem. 2. foto. Boneca. 3. representação.

*Kanemã 'a'ahã dju'a papera*

Livro do artesanato (lit. 'livro que é dono da imagem do artesanato')

*Ali 'a'ahã*

"Foto do menino." / "Boneca"

*Kania 'a'ahã*

"escultura/brinquedo em forma de animal (pode ser uma cerâmica e, por isso, confeccionada por uma mulher, inclusive a pintura; ou pode ser uma peça entalhada em madeira, confeccionada por homem e decorada com pintura pela mulher. Expressão genérica."

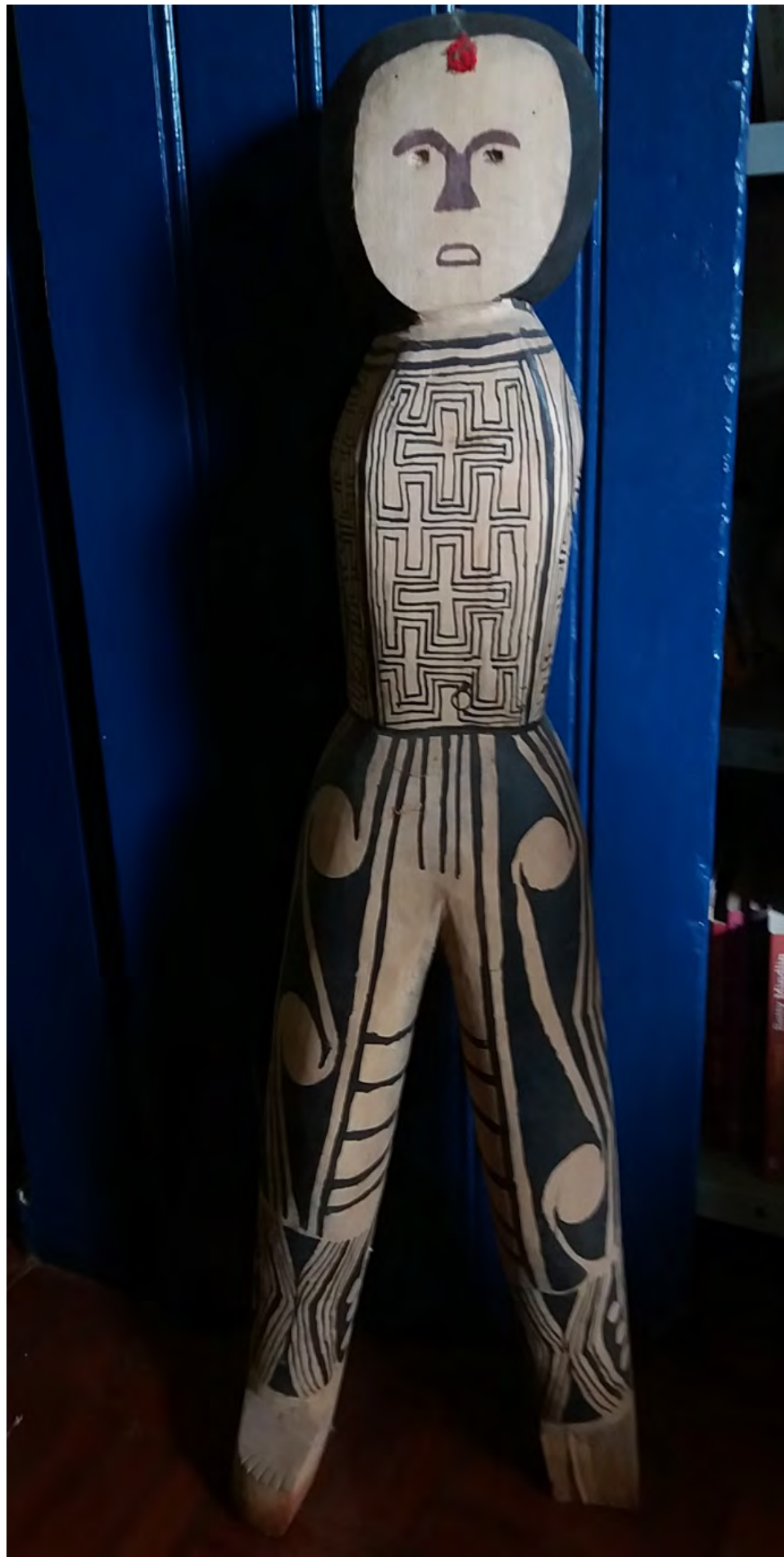
*Du'a 'a'ahã*

"escultura/brinquedo em forma de tatu"

Cf. *apika, azaha, awila iwareha, kutaha, pupu, wa'ẽ, wiwa*



Boneca pequena de madeira, esculpida por homem e pintada por mulher.  
30 cm de comprimento. Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2018 (Acervo Fargetti)



Boneca grande de madeira, esculpida por homem e pintada por mulher.  
1 m de comprimento. (Acervo Fargetti)



Detalhe do enfeite na cabeça  
(cf. *azaha*)  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2018



Brinquedo de madeira, em forma de tatu, esculpido por homem e pintado por mulher. 27 cm de comprimento.  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Brinquedo de cerâmica, em formato de jabuti, com peça em seu interior oco, para produção de som percussivo. Confeccionado por mulher. 26 cm de comprimento.  
Foto por Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Banco pequeno, posicionado ao lado de brinquedos infantis: pás para virar beiju, banquinhos (que cabem na palma da mão) e remo  
Foto por: Laura Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)

'e'ã n. [ ʔeʔɓ ] pilão vasiforme, cilíndrico. Confeccionado a princípio pelo homem, que corta madeira e a esculpe. A madeira utilizada é o landi - *epananã* (*Calophyllum brasiliense* Camb.). A mulher dá continuidade, escavando seu centro e colocando nele fogo para queimar. Com esse fogo, ela dá a forma interior do pilão, um oco central, onde são pilados os alimentos ou o barro para fazer cerâmica, utilizando a mão de pilão (*atiha*).

'e'ã wābi iidja pe abixa ũtxakātxakā peyāhāha anu.

“O pilão é bom para a mulher pilar qualquer coisa.”

Cf. *atiha*, *wa'ẽ*



Mulher socando alimento no pilão, em frente a sua casa.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1989.



Nuyã socando alimento no pilão, em cozinha externa.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017

**'i'anaĩ abeata ~ iziaha abeata** *n.* [ ʔiʔánʒĩ a'béáta ] [ i'ziáha a'béáta ] manto do pajé. Peça tecida com algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*), em amarrações manuais que prescindem de um tear, adornada com penas pretas de rabo de mutum – *lahu* (*Crax fasciolata*) ou *taku* (*Mitu mitu*); coifa trançada em palha, coberta por algodão nativo, e adornada por cocar de penas de papagaio (cf. *apiza*). Uma peça idêntica a esta foi utilizada na gravação do filme *Hans Staden*, lançado em 2000, segundo informação do colecionador de arte que a emprestou para a produção do filme (tratou-se de uma representação do manto do pajé tupinambá, para a qual a coifa original não foi utilizada. A personagem foi interpretada pelo ator Stênio Garcia). Este manto é utilizado pelo pajé juruna, em ocasião de sua festa, para dançar, quando são cantadas as músicas próprias. Partes do manto do pajé: *apiza* (cocar), *ituruha* (franja), *abeata wata* (rabo do manto, feito de penas de mutum). Nos últimos anos, têm sido relatados casos de juruna em processo de se tornarem pajés (xamãs); fato aguardado pelo povo, que teve seu último pajé falecido há mais de trinta anos, sem ter deixado um iniciado.

*'i'ãnaĩ abeata wãbi pe karia sehaha anu.*

“A roupa do pajé é usada para dançar.”

Cf. *apiza*, *ehuka*, *makihã*



Pixayã vestindo o manto do pajé.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1989



Manto do pajé. Detalhe da coifa e da franja.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti).



Manto do pajé. Detalhe do barrado com penas de mutum.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)

## M

**makīha** *n.* [makɨhá] Fuso. Constituído por vareta de madeira siriva – *txipã* (*Astrocaryum* sp) e base de casca de tracajá – *hui'i* (*Podocnemis unifilis*). Utilizado pelas mulheres para fiar algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*), que será posteriormente empregado em trabalhos de tecelagem. Uma ponta é deixada no chão, para ser girado com agilidade, com a vareta servindo de bobina; nos movimentos giratórios, o algodão é enrolado e torcido até tornar-se um fio de espessura adequada para tecer, do tamanho de uma braçada, que é enrolado em um novelo. A habilidade para este trabalho de fiação e depois tecelagem é desenvolvida desde a infância.

**makīha aza** – base inferior do fuso (“tortual do fuso”), em forma de disco, feita de casca de tracajá

**makīha ipakĩ**– vareta do fuso, feita de siriva

*Cf. aĩbata, akũbikaha, biukaha, ehuka, euta, i'anaĩ abeata, pakiria, paturuna, yãdaidakaha*



Menina Kuyadayu com fuso para fiar algodão.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016





Durazu fiando algodão com fuso. Dawizu e Kadeazu trabalhando o fio de algodão.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016



Fuso com fio de algodão já fiado e chumaços de algodão para serem fiados.  
Foto por: Juliana Nazatto Mondini, 2012

**maritxa aka n.** [ ma'ritʃa a'ká ] Casa do caxiri. Construção aberta, com telhado em duas águas, onde é preparado o caxiri em grande quantidade, com várias canoas para contê-lo, servindo à aldeia toda e a convidados. Podem ser preparados quaisquer tipos de caxiri, todos de teor alcoólico. O preparo é feito pelas mulheres, e uma pessoa é dona do caxiri, em geral, o marido. Sua mulher é ajudada por seus parentes no preparo, buscando mandioca na roça do marido, e, quando pronto, o marido passa a ser o dono. O preparo leva vários dias (três ou quatro, só para a mandioca eliminar o veneno, na água), envolvendo etapas de preparação. Pode durar três dias para ser consumido, em geral, em ocasião de festa. O caxiri é conhecido como característico dos juruna, dentro do Território Indígena do Xingu. Eles, inclusive, ensinaram o seu fabrico a outros povos, que, originariamente, não o fabricavam.

“Há a casa do caxiri, na qual, atualmente, o fogo é aceso eventualmente, mas apenas para manter quente o caldo de peixe já pronto para ser servido; não se cozinha de fato dentro desse abrigo. Quando há de fato a elaboração de alimentos sob esse abrigo, é porque em trabalho coletivo se elabora uma refeição eventual e de grande quantidade; e logo é erguida uma nova casa do caxiri. Outro motivo para uma nova casa do caxiri é o longo período de tristeza causado por luto coletivo, quando se desfaz a casa do caxiri. A cada vez, a cada nova casa do caxiri, um homem fica responsável pelo cuidado desta, podendo ou não ser o mesmo homem que cuidava da casa anterior. Antigamente, dizem que a casa do caxiri era uma cozinha coletiva, onde as mulheres torravam farinha; mas, hoje, essa atividade é realizada nas cozinhas externas às casas; essa condição pode ter sido motivada pelo fato do crescimento populacional e pelo fato de que em cada casa há, pelo menos, uma cozinha própria.” (MONDINI, 2014, p. 132)

*Cf. aka, kanëa wĩyãhã, piza iyakuhayããhã, xaa*



Casa do caxiri em construção.  
Foto por: Juliana Nazatto Mondini. (2014, p. 133)

**maritxa piza** *n.* [ ma'ritʃa piza ] canoa do caxiri.

Cf. *piza*, *piza iyakuhayãhã*

**marũmarũ** *n.* [ ma'ũma'ũ ] jirau de varinha de madeira (moquém piramidal). Confeccionado pelo homem, a partir de qualquer madeira. Usado em cima do fogo para assar caça e peixe, tanto na aldeia quanto no acampamento.

*Marũmarũ huka'ẽ yãhã ha anu. Itxade kanea ãka'ẽ sehaha.*

“Este é um tipo de jirau. Serve para assar caça ou peixe em cima.”

Cf. *pazu xibia*



Jirau de madeira. Visão de cima



Jirau de madeira. Visão lateral.

Fotos por: Iago David Mateus. 2017.

# N

**napiutĩĩ** *n.* [ na'pĩũĩĩĩ ] 1. brinco pingente. Confeccionado por mulher, com fio de algodão e pena de arara – *arapa* (*Ara macao*), em sua forma tradicional. Na versão masculina, seu comprimento é maior do que na versão feminina. Utilizado em ocasião de festa.

2. brinco pingente. Confeccionado por mulher, com fio de algodão e miçangas industrializadas. Na versão masculina, seu comprimento é maior do que na versão feminina. Utilizado em ocasião de festa.

*Napiutĩĩ dakĩ si senapiukaha de pee yãhã ha anu. lidja napiutĩĩ he anu ĩ senahĩ dakĩ pee ananá. lidja napiutĩĩ iduĩ anu, senahĩ meĩ anauhu.*

“O brinco de pingente é para ser usado na nossa orelha. As mulheres usam brinco pingente e os homens também. O brinco pingente da mulher é curto, o do homem é mais comprido.”

Cf. *abara*



Par de brincos pingentes, masculinos, com miçangas industrializadas.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017



Tamariku adornado para festa, com par de brincos pingentes em miçangas.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997

## P

**pakiri** *n.* [ pa'kírĩ ] borduna (também conhecida como *tacape*). Confeccionada pelo homem, a partir do entalhe de madeiras como roxinho - *kuaxihã* (*Dialium guianense*), itaúba - *piziha* (*Mezilaurus itauba*) e *akulimeha* (classificação desconhecida). É lixada, alisada e pintada, também pelo homem. Apresenta dois formatos: *pakiri upawewe* 'borduna cilíndrica' e *pakiri puupuha iwatahataha* 'borduna rabo de ariranha' (que é achatada como o rabo desse animal), em geral com ponta triangular, assemelhando-se ao remo. Utilizada hoje em dia pelos homens para abater animais terrestres grandes, como porco, cateto, tatu, veado, quati e outros; também utilizada pelos homens em reuniões políticas, eventos culturais e festas. No passado, também era utilizada em guerras, para atacar o inimigo. Quando tem detalhe de marchetaria na região da sua empunhadura, este é feito com trançado de jacitara - *kumarepi* (*Arecaceae*) e *Imbé - suuruhũ* (*Philodendron* sp). Quando é decorada com pintura em toda sua extensão, quem a faz é o homem também, embora seja a mulher quem faz pintura corporal e decoração de artefatos.

Partes da borduna: *pakiri taba* "empunhadura"; *pakiri aiya* "ponta"

Veja-se a seguir *piza* "canoa" para o mito do roubo da canoa e do remo (que eram da ariranha)

*Epa xu si pakiri ha anana, kuaxihã ã piziha a epa tee wãbi taha anu. Senahi kĩ pakiri xu anana ã txi kĩ idju te ananá. lidjai ikarikaũ te anu.*

"Nós fazemos borduna com madeira, a madeira de kuaxihã e piziha é boa para fazer. Só o homem que faz borduna e só ele que usa. As mulheres não fazem borduna."

Cf. *piza*, *tuka*, *txazaka*, *txukahã*



Borduna cilíndrica.  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Borduna "rabo de ariranha".  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Detalhe de punho de borduna “rabo de ariranha”, com trabalho em palha marchetada.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



**pakirĩa** *n.* [ pakirĩá ] tear (liter. “atravessado”), do tipo amazônico. Confeccionado pelo homem, a partir de madeiras afixadas em posição horizontal com embira. Utilizado pela mulher para tecer, em urdidura vertical, empregando também pente para ajeitar os fios na trama. Pode ter diversos tamanhos, dependendo de sua finalidade:

*āibata pakirĩa* ‘tear de rede’

*akūbikaha pakirĩa* ‘tear de cinto’

*ehuka pakirĩa* ‘tear de saia’

*euta pakirĩa* ‘tear de tipoia’

*paturuna pakirĩa* ‘tear de bolsa’

Antigamente, uma aranha grande, que trabalhava com Sela’ã, foi quem ensinou as mulheres a tecerem. Sua ‘rede’ tem um desenho bonito. Há uma folha de uma planta que, em seu verso, tem um desenho muito bonito, imitado pelas juruna. Sua árvore é baixa. Durante o período da lua nova, ao entardecer, as avós passam essa folha no rosto de suas netas para que aprendam a fazer todos os padrões de desenhos de rede, tipoia, saia e bolsa. Colocam uma pequena aranha na palma de suas mãos, que as pica, para serem boas tecelãs como ela. Também dão às meninas um chumaço de algodão, cuja ponta é acesa com brasa, que o faz queimar, e quando próximo de sua mão, a menina apaga a chama com palmas. A tecelagem é considerada como importante habilidade, juntamente com a produção de cerâmica, e nelas as mulheres juruna são consideradas exímias. Por isso, desde pequenas as meninas aprendem estas artes, que, inclusive, tiveram recentemente oficinas lideradas por mulheres mais velhas, em projetos de revitalização cultural (cf. MENDONÇA *et al.*, 2017 – documentário *Waapa*)

*Epa, āibata wãānu dade iidja ide ipikapika yãhã. Pakirĩa: epa, aka pakirĩa.*

“Madeira, quando quer fazer rede a mulher passa o fio nela. Tear: madeira, viga da casa.”

Cf. *āibata, akūbikaha, biukaha, ehuka, euta, makīha, pakirĩa, paturuna, yādaidakaha*



Nuyã tecendo uma saia para sua filha, com fios de algodão industrializados.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997



Jovens em oficina de tecelagem, com teares manuais e pentes para tear.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016



Meninas em oficina de tecelagem, com teares manuais.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016



Mulher ensinando meninas a tecer, em oficina de tecelagem, com teares manuais.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016

**paraxunanã** *n.* [ para'fúññ ] braçadeira utilizada apenas pelo xamã (também chamado pajé), em ocasião de ritual de xamanismo. Pode ser utilizada juntamente com *abitaha*, mas não com *abitaha 'i'a*. Sua função é de amarrar o espírito mau e com isso o xamã consegue se fortalecer e enfraquece o espírito mau. No trabalho, se houver um ajudante, ele poderá utilizar também esta braçadeira, sob a orientação do xamã.

A peça só pode ser tocada pelo xamã.

*Eziyaha aabitaha, aĩwataha hũyũ aabitaha ha bia. Eziyaha kĩ paraxunãnã he anana.*  
“Braçadeira do pajé é feita com barbante. Só o pajé pode usar a sua braçadeira.”

Cf. *aabitaha, aabitaha 'i'a*



Braçadeira do pajé. Modelo apenas. A original só pode ser tocada pelo pajé e tem as cores preta e branca.

Foto por: Lígia Egídia Moscardini, 2017

**parawa** *n.* [ para'wá ] cesto cargueiro grande, trançado por homens a partir de palha de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), utilizado para carregar produtos da roça como mandioca, banana, abóbora, etc; é descartado após o uso. Portanto, é confeccionado ocasionalmente, segundo alguma necessidade imediata. Carregado nas costas, com a alça presa na cabeça. Tem a dimensão aproximada das costas da pessoa que vai utilizá-lo, adulto ou criança.

*Parawa pe abixa ipaditu taha dju wi sehaha anu.*

“Esse cesto é bom para carregar produtos pesados.”

*Cf. karapita, paruyãbia, saasara, txayãhã, txutxuru, ulu, warayã*



Cesto cargueiro grande, descartável.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2017

**paruyãbia** *n.* [ paɾupɛ̃'biá ] cesto grande, trançado por homens a partir da palha do broto de injá – *uxa* (*Attalea maripa*), em trançado sarjado, em padrão espinha de peixe, utilizado pelas mulheres, para guardar algodão e fuso, bem como casca seca de mandioca; os homens o utilizam para guardar penas para flechas.

*Paruyãbia wãbi ulu'udi iidjaha, dade makua dju peyãhãha ulube anu.*

“O cesto é bom para nós mulheres, porque nele guardamos o nosso algodão.”

Cf. *karapita, parawa, saasara, txayãhã, txutxuru, ulu, warayã*



Cesto grande, em primeiro plano, guardando fusos, para o trabalho de fiar algodão. Mulheres trabalhando o algodão

Foto por: Arewana Juruna, 2016



Cesto grande. Visão lateral  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017



Cesto grande. Visão do seu interior  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

**patua** n. [ patu'a ] cesto estojiforme. Confeccionado por homens, a partir de palha de babaçu - *arami* (*Attalea speciosa*), - e fios de algodão - *makua* (*Gossypium barbadense*). Utilizado para guardar objetos. Encontra-se em desuso, atualmente, uma vez que tem sido substituído por malas e sacolas industrializadas, e por sua matéria-prima, o babaçu, não existir na região onde moram.

Cf. *karapita*, *parawa*, *paruyãbia*, *saasara*, *txayãhã*, *txutxuru*, *ulu*, *warayã*



Cesto estojiforme aberto, com penas de pássaro em seu interior.  
Foto por: Simone Athayde. (ATHAYDE, 1998, p. 70)

**paturuna** *n.* [ patu'rúná ] bolsa. Confeccionada pela mulher com fios de algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*) ou com fios de algodão industrializados, em tear manual – *pakiria*, em padronagens diversificadas. Utilizada principalmente por homens, para guardar pequenos objetos.

*Kanemaĩ yãhã ha wãbi anu, aĩwa, suuruhũ, arĩdika, awila kuasa, mãpi' a, yãbera, lahu axã. Sutahaha paturuna wãbi anu.*

“Ela é boa para guardar objetos: linha, imbé, resina de jatobá, cera de abelha, cera (com carvão), osso de macaco (para ponta de flecha), ferrão de arraia. Bolsa serve para isso.”

Cf. *aĩbata, akũbikaha, biukaha, ehuka, euta, makĩha, pakiria, paturuna, yãdaidakaha*



Bolsa em fios de algodão nativo, tingidos com pigmentação natural  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Bolsa em fios de algodão nativo, tingidos com pigmentação natural. Detalhe do padrão de tecelagem.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)





Bolsa em fios de algodão nativo, tingidos com pigmentação natural. Alça em fios de algodão industrializados.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Bolsa em fios de algodão nativo, tingidos com pigmentação natural. Detalhe do padrão de tecelagem.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Bolsa em fios de algodão industrializados, com boneca de pano em algodão nativo.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Bolsa em fios de algodão industrializados, com boneca de pano em algodão nativo. Detalhe do padrão de tecelagem e da boneca.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)

**pazu xibia** *n.* [ pa'zu ʃibi'a ] jirau de madeira (liter. “nádegas de pazu(sapo)”), moquém/grelha. Feito com três gravetos, em forma de triângulo sem base, assemelhando-se às costas de um sapo, *pazu*, que não tem nádegas. Só homens casados podem confeccionar, pois se um solteiro o fizer, poderá ter um filho sem nádegas como um sapo, o que não é algo considerado bom. Utilizado geralmente em acampamento. Tem pequena durabilidade, pois vai queimando com o seu uso na fogueira.

*Pazu xibia huka'e yãhã ha anu. Itxade kanea ũka'ẽ sehaha.*

“Este é um tipo de jirau. Serve para assar caça ou peixe em cima.”

Cf. *marũmarũ*



Jirau de madeira, feito em acampamento.  
Foto por: Yabaiwa Juruna, 2017

**pīkaha** *n.* [ pīkáhá ] banco. Confeccionado por homem, em geral a partir de blocos das árvores: amescla – *kadika* (*Protium heptaphyllum*), cedro – *paxakiha* (*Cedrela odorata* L.) e sumaúma – *mupa* (*Ceiba pentandra*). Entalhado sem encaixes, em bloco único de madeira. Ela pode ter sido coletada para o seu fim, ou pode ter sido oriunda de sobra da confecção de canoas, que são esculpidas a partir de um tronco de árvore único; nesse caso, é o interior do tronco escavado para confeccionar a canoa que gera a sobra de blocos de madeira usadas para a confecção de bancos. O banco é entalhado em vários tamanhos, de grandes a minúsculos (para brinquedo), em geral em formato zoomorfo (onça, anta, tatu, tamanduá), e após lixado, pode ser pintado por uma mulher, com padrões de pintura corporal, empregando como tinta o carvão de fundo exterior de panela que foi utilizada para cozinhar – *wa'ẽ txuha*, ou carvão a partir de queima de madeira – *epa itxuxi*. Ao carvão é misturado um fixador vegetal – *ezewi*. O banco é utilizado como assento nas casas, em seu interior e exterior. Tem altura baixa, próxima ao chão, entre 20 a 30 centímetros. Na escola, é substituído por carteiras e cadeiras industrializadas. Segundo relato do chefe Karadindi a Athayde (1998, p. 78), antigamente, no Pará, os bancos teriam formatos específicos para uso exclusivo pelo pajé, pela sua esposa, e pelo chefe; tais bancos eram mais altos e de formato arredondado; os demais membros da comunidade utilizavam bancos quadrados simples ou zoomorfos.

Diz-se que o Sol, que é zoomorfo e tem um cocar de fogo, senta-se em seu banco para almoçar, para trabalhar na confecção de artefatos e para descansar, no horário de calor mais intenso.

*Itxibi yudja apikaha anu.*

“Há muitos tipos de banco juruna.”

Cf. *pīza*



Kaemba esculpindo banco de madeira zoomorfo, sentado em uma peça semelhante.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti, 1996



Bancos zoomorfos.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997. Acervo Artíndia, Brasília



Banco zoomorfo, em formato de onça.  
Foto por: Laura Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2016

**pīza** *n.* [ p̄i:za ] Canoa para navegação. Confeccionada pelo homem, a partir de um único tronco de uma das madeiras: amescla – *kadika* (*Protium heptaphyllum*), cedro – *paxakiha* (*Cedrela odorata*), landi – *epanana* (*Calophyllum brasiliense* Camb.), copaíba – *epãũ’ã* (*Copaifera* sp) e pau-louro – *uritxiha* (*Ocotea leucoxyton*). Estas madeiras são usadas também para confeccionar bancos, pois são mais duras, mais resistentes e mais leves. Karadindi, em relato a Athayde (1998, p. 106), afirmava que na região ancestral do povo, no Pará, havia duas madeiras especiais para fazer canoa, por serem mais resistentes, mais duráveis e mais leves, mas são inexistentes na região onde moram hoje, no Mato Grosso; estas madeiras eram chamadas *pizatxi* e *ipa*. Segundo o que me relatou Tarinu, usa-se o machado para escavar a madeira. Trabalho lento, por vezes feito coletivamente, e concluído na mata, onde o tronco de árvore é cortado. Primeiro, a madeira é procurada e então a árvore é derrubada. Para o tronco cair, abre-se no chão um caminho, com madeiras atravessadas horizontalmente. Em cima de tais madeiras, o tronco é escavado, pois elas o impedem de virar. Escavam com machado e depois retiram as sobras com enxó. Terminada a escavação, ela é virada e se arrumam a popa e a proa. Na proa, se coloca um orifício, para amarração da canoa no porto. O condutor da canoa senta-se na popa. Bancos e remos são confeccionados a partir da madeira extraída do tronco, quando este é trabalhado para se fazer a canoa. Quando ela está sendo construída, o homem não pode ter relações sexuais, porque caso as tenha, a madeira da canoa pode rachar ou ficar com bichos. Colocam-se dentro dela algumas tábuas pequenas, firmadas de borda a borda, como assento. É utilizada para deslocamento no rio, movimentada pelo uso de remos. Crianças, desde pequenas, fazem uso dela. Para deslocamentos muito longos e com necessidade de rapidez, é utilizado hoje o barco com motor de popa, chamado ‘voadeira’ (*karai pīza*; liter. “canoa do caraíba”; ou *motô* “motor”). Quando envelhecida, uma canoa pode ser utilizada na beira do rio, emborcada, para servir de apoio para lavar roupas, para lavar utensílios de cozinha e para apoio para o banho.

Os juruna se autodenominam *yudja*, que, segundo eles, quer dizer “dono do rio”, e se refere ao nome de um peixe que vivia dentro de uma caixa que aprisionava o rio; o dono da água antigamente era a juriti – *aberi urahihĩ* (*Leptotila verreauxi*), para quem os juruna tinham que pedir água para beber; mas eles conseguiram quebrar a caixa onde estava o rio, e dentro dele estava o peixe que era dono do rio, o peixe *yudja*; a partir de então, o povo passou a se chamar *yudja*, sendo considerado por esse peixe como o dono do rio. Isso também demonstra o reconhecimento antigo desse povo como exímios canoeiros (cf. JURUNA, 2016 sobre a etimologia da palavra *yudja*).

Partes de uma canoa: *piza yāwīyā* “proa”; *piza wāriāhā* “popa”; *pikabera* “banco para se sentar”; *pizaīta* “borda da canoa”; *piza ’a’ibia* “fundo de canoa”; *piza iperi* “lateral da canoa”; *piza abe* “casco da canoa (“costas” liter.)”; *piza ināmā* “corda da canoa”.

*Paxakiha piza ha wābi anu. Ikariku dade hi da ide ũbiabia.*

“Cedro é bom para fazer canoa. Quando faz a canoa, o pessoal tem que respeitar a regra.”

Cf. *kuaha pītaha, kutaha, pikaha, piza iyakuhayāāhā*

A seguir, mito do roubo da canoa e do remo, conforme registrado por Adélia Engrácia de Oliveira (1970, p. 231). A autora menciona que Galvão havia registrado versão semelhante entre os juruna do Xingu também, em 1965.

“Primeiro “Nosso Pai” não tem remo nem canoa. Ariranha é que era dona. Era gente. Quando “Nosso Pai” queria andar na água ia no pau sêco (jangada: pau e envira, segundo Galvão). **Kumāhári** pediu canoa, mas a chefe das ariranhas não quis ensinar. **Kumāhári** foi até a aldeia delas. Já ia de plano. Aí ariranha estava no acampamento e chamou “Nosso Pai” que passava na água. Aí “Nosso Pai” disse: “Não, não posso parar, como vou encostar se não tenho remo?”. Ariranha foi buscar êle e brigou um pouquinho: “Como é que você sendo um pajé grande não sabe fazer canoa?”. Ariranha tinha levado êle p’ro acampamento. “Pai Nosso” também ficou bravo com ariranha porque ariranha estava comendo todo peixe assado dele. “Nosso Pai” pediu para ariranha mostrar remo e canoa. Ariranha não quis. Ariranha estava comendo peixe de “Nosso Pai”. Este então correu, apanhou o remo e deu uma porrada na bunda da ariranha. Disse: “teu remo agora vai ser aí”. É por isso que ariranha tem o remo na bunda: é o rabo dela. Ariranha assustou-se e caiu n’água. Quando caiu, “Nosso Pai” soprou êle e ariranha virou bicho. “Nosso Pai” pegou remo e canoa. “Nosso Pai” disse para ariranha: “agora você só vai comer peixe cru”. Ariranha brigou um pouquinho e foi embora.” (OLIVEIRA, 1970, p. 231)

Note-se que *Kumāhári*, *Nosso Pai*, *Pai Nosso*, *Sela’ã* se referem todos ao mesmo herói mítico, deus criador dos juruna e por extensão de toda humanidade. Para uma discussão sobre a distinção humano x animal, confira Fargetti (2017).





Tarinu chegando em canoa ao porto da aldeia Tubatuba.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1993



Canoa na beira do rio.  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

**pīza iyakuhayãhã** *n.* [ pīza iyakúhápɜ̃:hã ] canoa do caxiri. Confeccionada pelo homem, a partir de um único tronco de uma das madeiras: amescla – *kadika* (*Protium heptaphyllum*), landi - *epanana* (*Calophyllum brasiliense* Camb.), usadas também para canoas de navegação e bancos, que são mais duras, mais resistentes e mais leves. Usa-se o machado para escavar a madeira. Bancos e remos são confeccionados a partir da madeira extraída do tronco, quando este é trabalhado para se fazer a canoa. Quando ela está sendo construída, o homem não pode ter relações sexuais, porque caso as tenha, a madeira da canoa pode rachar ou ficar com bichos. Ela tem uso exclusivo para as mulheres para colocarem o caxiri, bebida fermentada, em geral alcoólica, com vários tipos de ingredientes e receitas. Todos podem se servir do caxiri, quando pronto, utilizando cuias grandes, com as quais retiram a bebida dentro da canoa.

*Pīza iyakuhayãhã, kadika xu da iyakuhayãhã ha anana.*

“Canoa do caxiri, para fazer canoa do caxiri usa-se amescla.”

Cf. *maritxa aka, maritxa pīza, pīza, xaa.*



Tupi com canoa do caxiri, dentro de uma casa.  
Foto por: Juliana Nazatto Mondini. 2012



Canoa do caxiri suspensa, dentro de uma casa.  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

**pupu** *n.* [pu'pú ] peteca. Brinquedo de criança (antigamente, também utilizado por adulto), confeccionado por homens, em geral, com palha de milho seca, envolvendo caroços e sementes, para dar peso, e penas de aves (mutum – *lahu* (*Crax fasciolata*), arara – *arapa* (*Ara macao*) em sua extremidade aberta e finalizada com fio de algodão.

*Ali iwīwīha, makaxi upa dada pupu xu ananá. Su yāhā hei kaniā bitaha, lahu wata tee wābi hidji anu.*

“Brinquedo de criança, peteca é feita com palha de milho. Então pena de pássaro, como rabo de mutum, é boa.”

Cf. *apika, 'āhā, azaha, awila iwareha, kutaha, pupu, wa'ē, wīwa*



Peteca.

Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

## S

**saasara** *n.* [ sa:sa'ra ] cesto médio e pequeno, trançado por homens a partir de fibra de imbé - *suurũhũ* (*Philodendron* sp), em trançado hexagonal reticular. Utilizado pelas mulheres para limpar algodão, sacudindo-o para retirar a sujeira, que cai pelas suas frestas. Também utilizado pelas mulheres para recolher peixes na pesca com timbó. O pequeno é utilizado para guardar colares, pulseiras e outros objetos de uso pessoal.

*Saasara xa a sade si suurũhũ de txa anana.*

“Quando queremos fazer esse cesto, buscamos imbé.”

Cf. *karapita, parawa, paruyãbia, patua, saasara, txayãhã, txutxuru, ulu, warayã*



Cesto pequeno, de imbé.

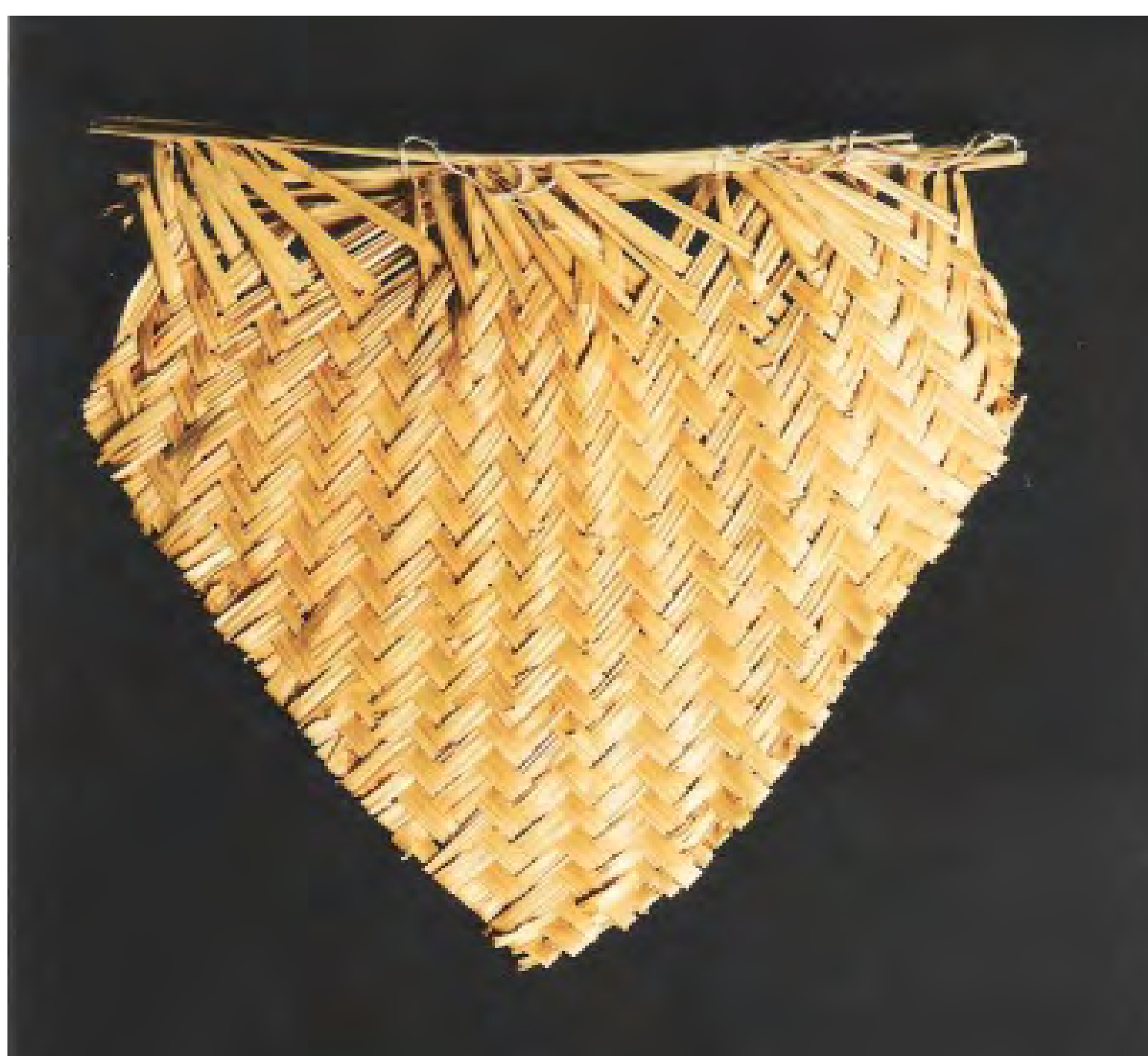
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2018

**susu** *n.* [ su'su ] abano, trançado por homens a partir da palha do broto do inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), em formato triangular ou retangular, com trançado sarjado em padrão espinha de peixe, geralmente. Utilizado por todos para avivar o fogo, nos fogões a lenha, e para se refrescar do calor do dia.

*Susu da axi asusuĩ kapiri dade da lasusu anana.*

“Com o abano se abana o fogo e quando sente calor, o pessoal se abana com ele.”

Cf. *babaru, babaru itxi'itxi'i, babaru isarirara*



Abano.

Foto por: Thiago Gutierrez (acervo Fargetti) 2000



Sewaki utilizando abano para avivar o fogo no fogão de 3 pedras. Pidã ao seu lado no banco de madeira.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1991

# T

**tuka** *n.* [ tu'ká ] lança. Confeccionada pelo homem, em madeira esculpida, que também é utilizada para a confecção de arco: siriva – *txipã* (*Astrocaryum* sp); roxinho – *kuãxihã* (*Dialium guianense*); pau d'arco - *patxukahã* (classificação indeterminada). Utilizada no passado em caçada e em guerra.

*Tuka da lakariku sehaha wābi anu, ã kania abakahaha wābi anu ta.*  
“A lança serve para guerrear e para caçar também.”

Cf. *txukahã*, *txazaka*



Lanças.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Detalhes das pontas das lanças, com fisgas.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



## TX

**txayahã** *n.* [ tʃaɣa'hẽ ] cesto pequeno, trançado por homens a partir da palha do broto de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), em trançado sarjado em padrão espinha de peixe. Utilizado para guardar miçangas, entre outras coisas miúdas.

*Kamemã yãhã ha txayahã wãbi anu.*

“Essa cesta serve para guardar miçanga.”

Cf. *paruyãbia*, *txutxuru*, *warayã*



Desenho por: Tahurimã Juruna (*In*: FARGETTI, 2010a, p. 20)

**txazaka** *n.* [ tʃaza'ká ] esporão/tonfa. Confeccionado pelo homem, com bambu, antigamente, com a dimensão do antebraço, aproximadamente. Hoje, confeccionado com madeira usada para lança (cf. *tuka*): siriva - *txipã* (*Astrocaryum* sp); roxinho - *kuãxihã* (*Dialium guianense*); pau d'arco - *patxukahã* (classificação indeterminada). Apenas como artesanato. Constituía arma de guerra, utilizada amarrada ao antebraço, com a ponta saliente da direção do cotovelo, para golpe com o cotovelo, em luta corpo a corpo. Não mais usado.

*Payũ hi yudja txazaka dju duukĩ de.*

“Antigamente, o juruna usava esporão no braço.”

Cf. *pakiri*, *tuka*



Pares de esporões/tonfas.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti) 2016

**txukaha** *n.* [ 'tʃúkáha ] cuia de cabo comprido. Confeccionada por mulher a partir de cabaça com formato alongado - *xaa* (*Lagenaria* sp). Mesma confecção da cuia (cf. *xaa*). Utilizada por todos para consumir pirão de peixe, caldo de carne, caldo de peixe. Utilizada também como concha para retirada de alimentos em outros recipientes. Seu tamanho varia de pouco maior que a palma da mão até aproximadamente 40 centímetros.

*Txukaha kanëa atxakaha ha anu. Da etxukatxuka seha. lidja xu tee anana.*  
“Cuia é para servir comida. O pessoal come com ela. A mulher que faz.”

Cf. *xaa*



Cuia de cabo comprido, tamanho da palma da mão. Vista lateral  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Cuia de cabo comprido. Vista do verso.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)

**txukahã** *n.* [tʃu'kʃhẽ] arco. Confeccionado por homem, com o emprego principalmente da madeira siriva – *txipã* (*Astrocaryum* sp); também utilizada a madeira roxinho – *kuãxihã* (*Dialium guianense*), embora seja considerada mais fraca; e também pau d'arco – *patxukahã* (espécies da família *Bignoniaceae*, que abrange ipês, jacarandás e carobas), considerado de melhor qualidade. Para fazer a corda do arco, é utilizada a fibra da folha de carauá – *pamã* (*Neoglasiovia variegata* Mez). O arco é cortado na madeira, com formato reto, e sua envergadura é obtida com o retesamento de sua corda, podendo chegar a 2 metros de comprimento. É utilizado para caçar macaco, porco, mutum, sendo substituído pela arma de fogo em geral. Muito empregado para a pesca de peixes grandes. Bons caçadores são referidos como tendo em seu pescoço o gogó (pomo-de-adão) grande porque sempre estão olhando para cima para encontrar caça como aves e macacos, e assim prover alimento para a família. O arco para criança é menor, destina-se ao treino e aprendizado da caça e tem flecha de ponta rombuda, para evitar acidentes maiores para a criança.

*Txipã wãbi txukahã ha anu. Patxukahã wãbi txukahã ha anu, ã kuaxihã dakĩ wãbi txukahã ha anu.*

“Siriva é usada para fazer arco. Pau d'arco e roxinho também são bons.”

Cf. *kumareha, pakiri, tuka, txukaya*



Jovens com arcos e flechas, em dia de festa.

Foto por: Maware Suyá Juruna. 2004



Arcos para adultos. Detalhe da amarração da corda.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Jovens empunhando arcos e flechas.  
Foto por: Maware Suya Juruna. 2004

**txukaya** *n.* [tʃu'káyá] flecha para matar animais de caça. Podem ser com ela abatidos macaco, porco, mutum, anta e onça. É confeccionada pelos homens, que utilizam taboca - *kĩ'ã* (*Guadua* sp) para fazer sua haste, siriva - *txípã* (*Astrocarium* sp) para fazer a sua ponta, e osso de macaco - *perumã* (*Cebus apella*) ou ferrão de arraia para a sua ponteira. Para a finalização da ponta de trás da haste, são amarradas penas de aves como mutum - *lahu* (*Crax fasciolata*); papagaio - *kurikuri* (*Amazona aestiva*); arara - *arapa* (*Ara macao*), gavião - *ipamaka* (*Micrastur semitorquatus*). Diferentemente de *kumareha*, esta flecha possui, portanto, emplumação na sua extremidade de trás. Sua ponta é amarrada com imbé - *suuruhũ* (*Philodendron* sp) e linha - *aiwa*. Ela não é confeccionada quando o homem tem um filho recém-nascido, para não lhe causar mal.

Partes desta flecha: *txukaya imi* (ponta da flecha), *txukaya yãxã* (ponteira feita de osso de macaco ou ferrão de arraia), *txukaya ixibia* (ponta de trás da flecha; “nádegas da flecha”, liter.)

*Si da kaniã abakabaka yãhã, txukaya dakĩ ali da pipiku kara yãhã ha anu. Senahi ali kĩ txukaya dju anu.*

“Com ela nós matamos animais, também serve para os meninos treinarem. Só menino (e não menina) que usa flecha.”

Cf. *kumareha*, *txukahã*



Flechas para animais de caça. Pontas de madeira  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Flechas para animais de caça. Detalhe das terminações com emplumação de penas de papagaio, de maneira espiralada.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Flechas para animais de caça. Detalhe das pontas sem as ponteiras de osso ou ferrão.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Flechas para caça. Detalhe das terminações com emplumação espiralada de penas de mutum.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)

**txutxuru** *n.* [ tʃutʃu'ru ] cesto raso, platiforme, com bordas pequenas, trançado por homens, a partir da palha do broto de inajá – *uxa* (*Attalea speciosa*), em trançado sarjado padrão espinha de peixe. Utilizado pelas mulheres para fiar algodão.

*Txutxuru yã a dade da upiha yãbia de txa, idju wi dadei iyũ te.*

“Quando o pessoal quer trançar essa cesta, vai pegar palha do broto de inajá, e ao voltar, trança.”

Cf. *paruyãbia, saasara, txayãhã, txutxuru, warayã.*



Ariadu preparando algodão para fiar, que se encontra dentro de cesto raso.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016



Detalhe de interior de cesto raso, com algodão e fuso para fiar.  
Foto por: Arewana Juruna. 2016



# U

**ulu** *n.* [ u'ʒú ] cesto grande, com alça, trançado por homens a partir da palha do broto de injá - *uxa* (*Attalea speciosa*), em trançado sarjado padrão espinha de peixe. Utilizado para carregar mandioca e outros vegetais, caça, entre outros. Carregado pela alça, passada na cabeça.

*Ulu wābi anu, pe abi xa adada sehaha, su yāhã de udi ulu 'a alu.*

“O cesto é bom, serve para carregar muitas coisas, por isso gostamos dele.”

Cf. *karapita, parawa, saasara, txayãhã, ulu, warayã.*



Cesto grande  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000  
(Acervo Fargetti)



Duyadi se preparando para ir à roça, com cesto grande apoiado em sua cabeça  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1993

**uhu apiza** *n.* [ u'hú apizá ] cocar de palha (cocar do urubu, liter.), em forma de diadema horizontal. Confeccionado por homem, com palha do broto de inajá - *uxa* (*Attalea speciosa*). Utilizado em festa por homens, mulheres e crianças, quando não há cocares de penas. O uso do cocar traz alegria à festa. Também utilizado para trabalhar ao sol, para proteger o rosto.

*Upiha yābīa da uhu apiza ha xa bīa. lidjai pee anu ĩ senahi daki pee anana.*

“Palha do broto de inajá é boa para fazer cocar de palha. As mulheres usam e os homens também.”

Cf. *apiza, apiza ipakĩ, hula apiza, katururu*



Kahadu e Dayawa com cocares de palha, em dois modelos de *uhu apiza*.  
Foto por: Yabaiwá Juruna. 2011



Cocar de palha.  
Foto por: Iago David Mateus. 2017

## W

**wadea** *n.* [wade'a] 1. pulseira. **puwa wadea** 'pulseira de coco tucum'. Confeccionada pela mulher através do coco de tucum – *pua* (*Astrokaryum aculeatum*), e também do coco de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), com fio de algodão nativo – *makua* (*Gossypium barbadense*) para amarração. Pode ter pequenas peças em losango, de tucum, intercaladas com miçangas industrializadas. Utilizada em ocasião de festa e no dia a dia, por homens, mulheres e crianças.

2. **kamemã wadea** 'pulseira de miçanga'. Confeccionada pela mulher através de miçangas industrializadas, em variadas cores, e fios de *nylon* ou de silicone para a amarração. O fio de silicone é preferido por permitir a expansão da peça, o que facilita a sua colocação no pulso. Os padrões empregados podem ser os de pinturas corporais, tradicionais, que têm tido preferência na comercialização.

3. relógio. Denominação de relógios de pulso, industrializados, adquiridos com os não-índios.

*Kumarepi 'i'a, puwa 'i'a, uxa 'i'a wãbi wadea ha anu, pabipabiku da te.*

“Fruto de tucum, fruto de coco, fruto de inajá são todos bons para fazer pulseira.”

Cf. *be'a, kamemã*



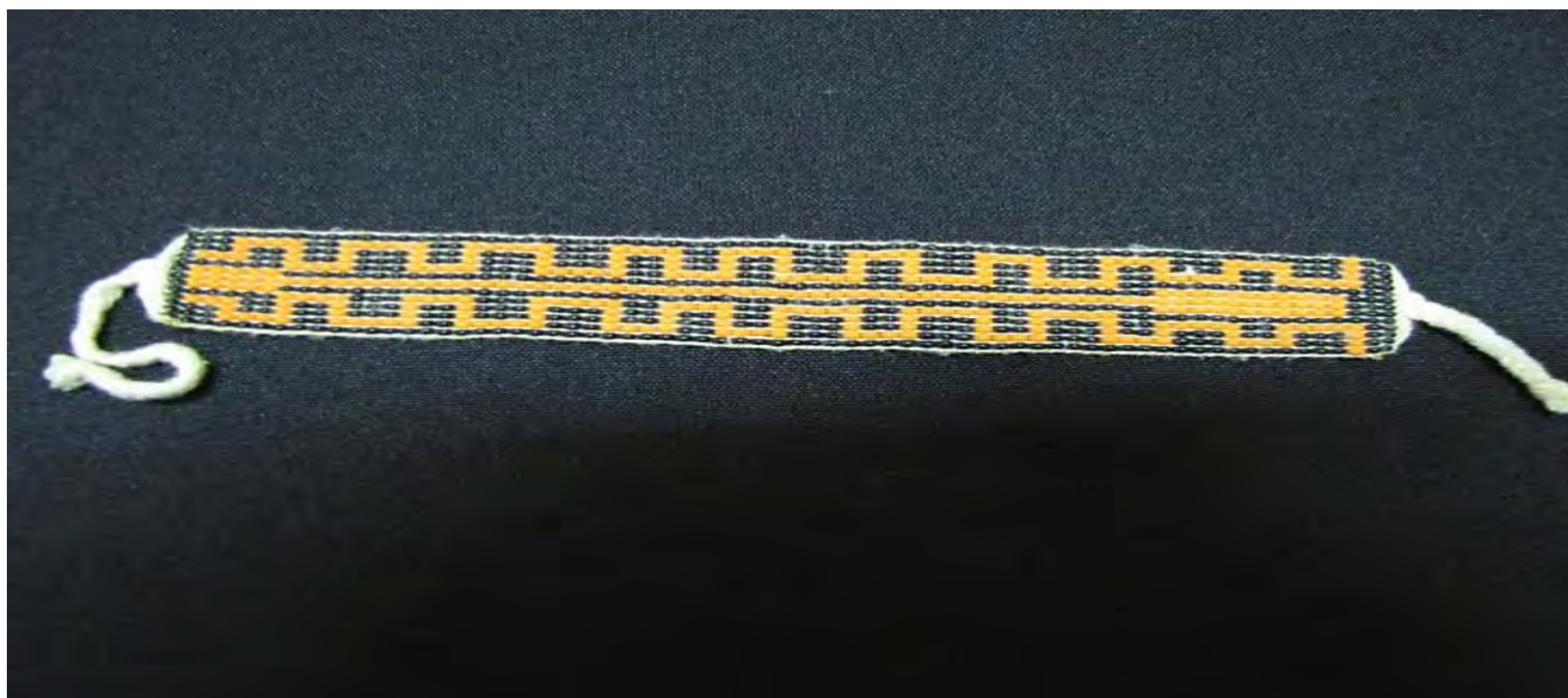
Pulseiras em miçangas industrializadas e peças em losangos a partir de coco de tucum e de inajá, em fios de algodão nativo.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



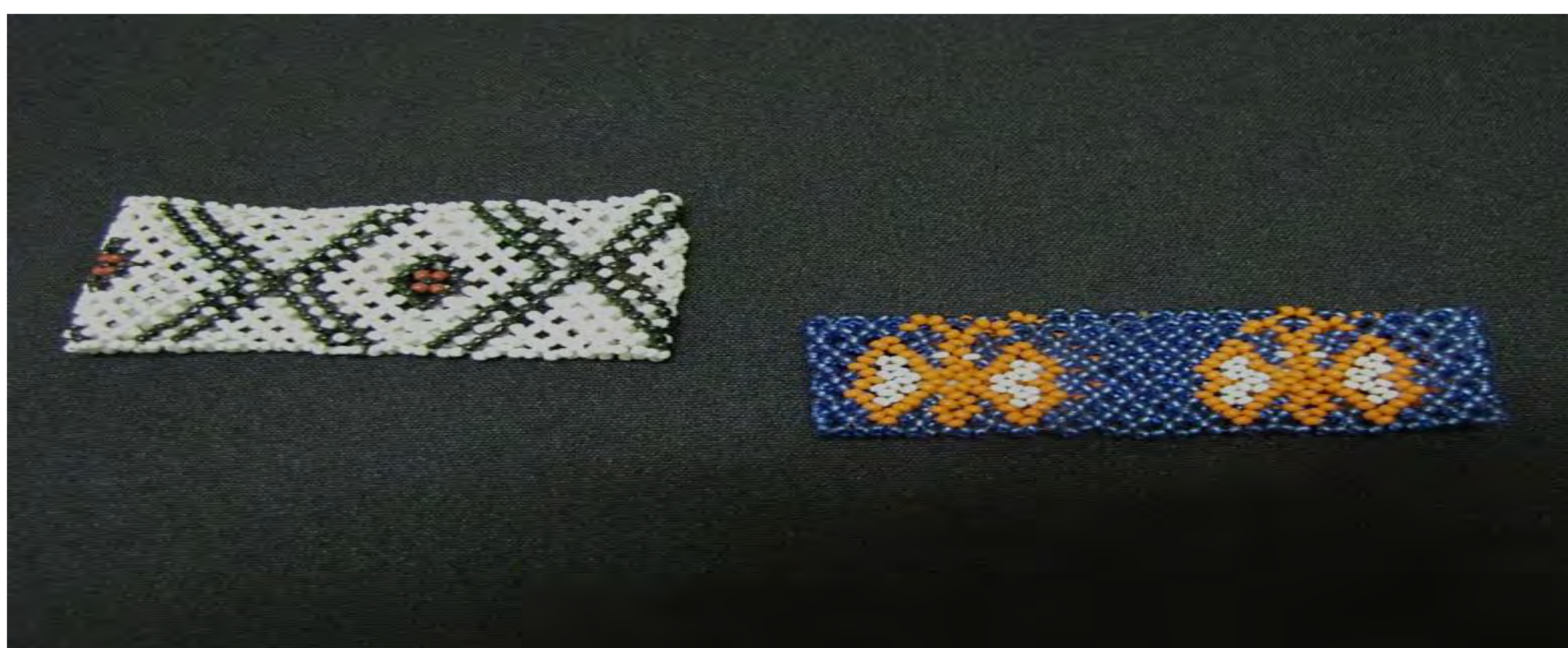
Pulseira em miçangas industrializadas e peças em losango a partir de coco de tucum e de inajá, em fios de algodão nativo. Detalhe

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



Pulseira em miçangas industrializadas, em fios de algodão nativo.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)



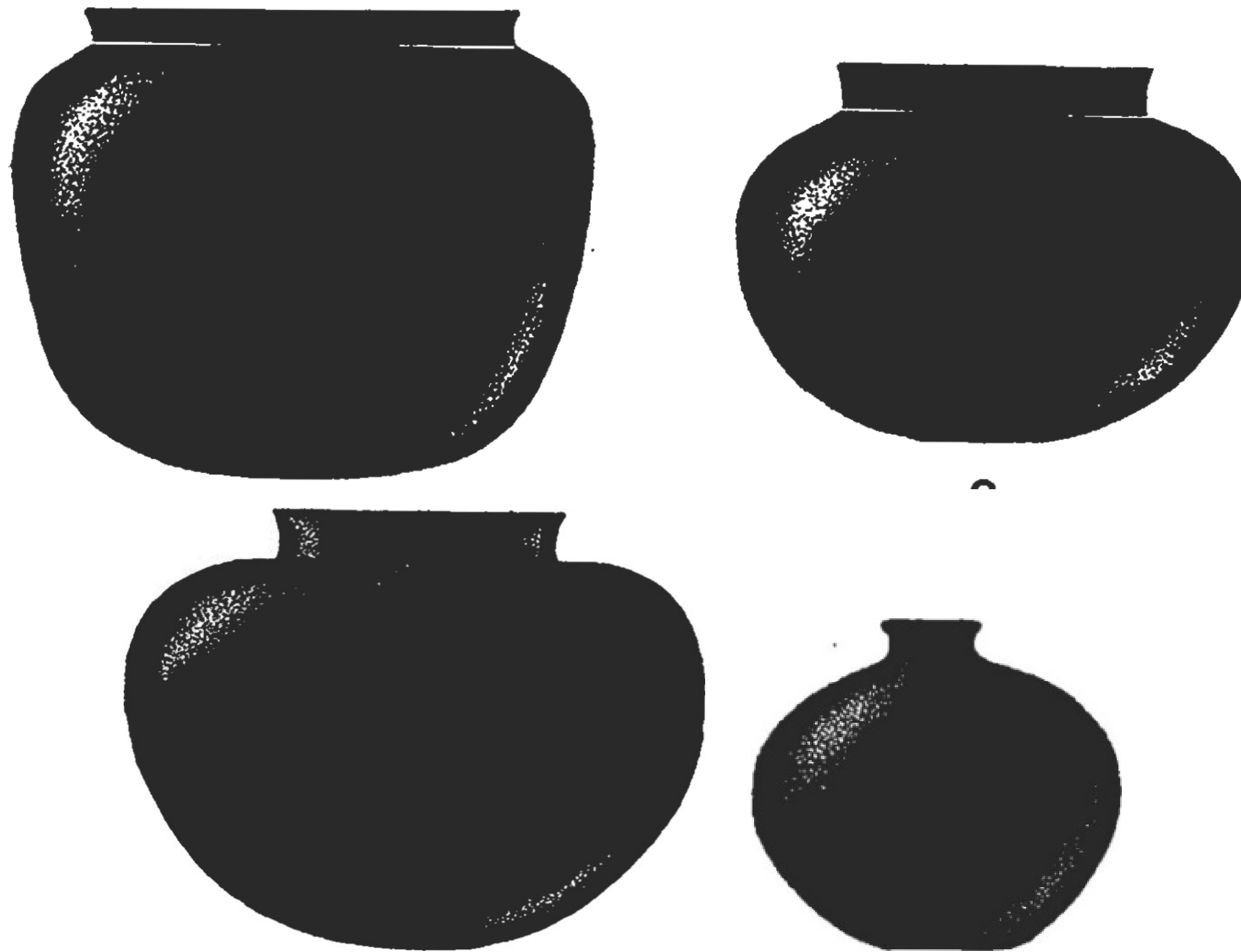
Pulseiras em miçangas industrializadas, em fios de *nylon* e de silicone.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)

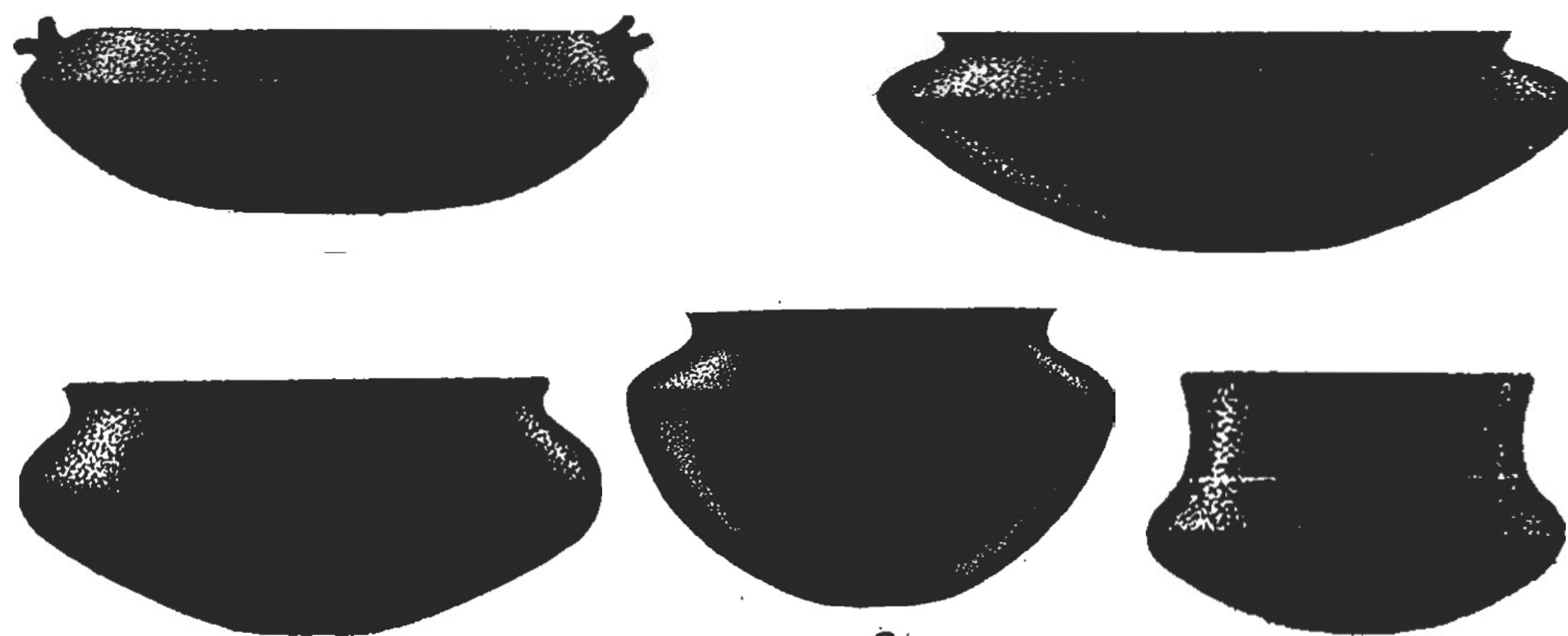
**wa'ẽ** *n.* [ wa'ʔé ] 1. panela.

2. termo genérico para toda cerâmica utilitária para cozinha e destinada para comércio externo, como artesanato. Apresenta-se como muito diferenciada do observado entre outros povos xinguanos, por seus formatos e decorações característicos. É elaborada por mulheres com barro marrom – *wa'ẽmã* - coletado na época da seca, principalmente em agosto e setembro, com ajuda dos homens, em locais específicos na beira do rio Xingu e do Manitsauá-miçu. Pode ser coletado em grande quantidade, para uso durante o ano. Ele é seco ao sol, socado no pilão, peneirado, temperado com casca da árvore caripé - *paraxutaha* (*Licania apetala*) que torna as peças mais resistentes por conter sílica, e então é umedecido. São feitos depois roletes com essa massa, que vão sendo sobrepostos e moldados no formato desejado da peça; ela é alisada com concha ou pedaço de cuia, quando ainda com o barro mole, e é alisada com pedra, quando este já está mais seco; é seca na sombra e depois queimada em fogueiras próprias, fora da casa, lentamente, para não quebrar. É novamente lixada, e posteriormente, em geral, recebe uma camada de fixador, *ezewi* (obtido através da seiva de planta raspada, classificação indeterminada), é pintada de vermelho tradicionalmente com o barro *txupã* ou com caldo de urucum - *wãkaha* (*Bixa orellana*), de preto (mistura de carvão e o referido fixador vegetal, *ezewi*) e de branco com barro tabatinga - *txupĩ awiĩwiĩ*, com os padrões da pintura corporal, em sua maioria. Para as pinturas em preto e em branco, é utilizada uma vareta, com um pequeno chumaço de algodão em uma de suas pontas, funcionando como pincel. Oliveira e Galvão (1969) referem, para a pintura, a utilização de dois outros materiais para obter a cor vermelha, seiva de uma casca de árvore (não identificada) e caldo de sementes de algodão piladas, acrescido de pó de terra vermelha; para a obtenção da cor preta, também referem o caldo de sementes de algodão e o emprego de folhas maceradas (não identificadas). Esses autores mencionam uma afirmação de uma mulher juruna, segundo a qual, a tinta vermelha “parece sangue de gente”; eles também afirmam que certos padrões de pintura, em tinta preta, eram referidos como “gente”; acrescento o fato de que tais padrões são os mesmos na pintura corporal, o que aponta para a relação corpo-artefato. Os formatos hoje podem ser descritos, seguindo classificação terminológica de Ribeiro (1988): vasiforme (em forma de vaso, cf. *wa'ẽtxi*) A, gameliforme (diâmetro da boca praticamente igual ao do fundo) B, alguidariforme (larga, rasa, ovalada) C. Todas podem apresentar tamanhos variados, chegando a 40 centímetros de diâmetro. O último tipo pode ser zoomorfo, com apliques de cabeça, pés e rabo de tracajá, onça, pássaro, e também fitomorfa, como uma canoa. Os formatos das peças observados por Oliveira e Galvão (op. cit.) foram por eles classificados em três tipos, que seguem

a classificação acima, também referindo grande variação de tamanhos. Os desenhos de tais formatos, feitos pelos autores, são reproduzidos abaixo:



Forma A



Forma B



Forma C

Formatos de cerâmica observados por Oliveira e Galvão (1969, p. 7-10)

Estas categorias, contudo, são exógenas, não provêm da própria cultura. A forma A é referida pelo povo como pote, *wa'ẽtxi*. As categorias elencadas por um jovem professor, Txapina Juruna (2016), referem-se não apenas ao formato das peças, mas a seu uso; são as seguintes: *eda wa'ẽ* (“panela saúva”, usada para guardar água, mingau, ou caxiri), *iya yãhã* (“para colocar água”, pote para água, mingau ou caxiri), *wa'ẽ xaaxa* (“panela em forma de cuia”, usada no passado para beber caxiri, hoje usada para comer ou pegar farinha), *wa'ẽ ãdara* (para cozinhar peixe ou mingau), *wa'ẽ pãlamã* (quando grande, para cozinhar; quando pequena, para comer peixe ou servir farinha), *lamanã* (com formato que lembra dois lacinhos nos cabelos de uma criança; para servir farinha e comer), *labarara* (em formato zoomorfo, com as patas para cima; para servir alimento) (cf. fotos a seguir). As cerâmicas zoomorfas eram usadas no passado para servir caxiri, uso não observado nos dias de hoje (substituídas por cuias feitas de cabaças, cf. *xaa*) e as demais cerâmicas estavam em uso na década de 1960, com pouca substituição por objetos industrializados (OLIVEIRA; GALVÃO, 1969), situação inversa ultimamente; os ornamentos observados hoje não haviam sido registrados por Galvão (1952), nem por Nimuendaju (1948), em seus contatos com os juruna. As peças não eram decoradas, eram utilitárias. Com o passar do tempo, como nota Berta Ribeiro (1985b), em seu contato com os juruna no início da década de 1980, a cerâmica passou a ser comercializada (provavelmente, por volta da década de 1970), e começou a apresentar decoração com a referida pintura, com padrões utilizados para pintura corporal. Supõe-se que, no passado, deveriam ter ocorrido confecções de peças com maior liberdade de criação, como uma peça documentada por Oliveira e Galvão (1969), na Aldeia Bibina, em que à cerâmica hoje chamada “panela saúva”, com três panelas vasiformes comunicantes, foram acrescentadas quatro patas, em sua base, uma cabeça de veado e uma cabeça de capivara, na porção inferior (cf. foto a seguir). Este formato, tetrápode e di-zoomorfo, não foi por mim documentado, nem mencionado pelos pesquisadores que posteriormente estiveram com a comunidade. O que registrei foram exemplares de panela saúva sem apliques, e uma pequena panela vasiforme, com apliques de quatro patas, cabeça e rabo de veado, bem como uma com três patas e cabeça e rabo de pássaro. Contudo, registrei uma panela alguidariforme, com apliques no formato de um pato (cf. fotos a seguir). Foi confeccionada na década de 1990, quando observava que, por vezes, uma ceramista inovava, com padrões de sua criatividade (isso também ocorria em desenhos de padrões corporais, feitos no papel, que mantinham os traçados, mas os mesclavam, formando composições inusitadas). Estas inovações deram lugar, no final da década de 1990, a uma busca por algo tradicional, pelo que se considera realmente da etnia, com a produção de

cerâmica decorada, mas dentro do que se convencionou como prototípico. Acredito que esta atitude tenha surgido a partir de solicitação de comerciantes de artesanato, que procuram adquirir o autêntico, que tem mais apelo mercantil (segundo comentário de um deles). Também dessa época as peças em miniatura, tradicionalmente produzidas como brinquedos, passaram a ser também confeccionadas em maior quantidade, com o objetivo de venda, uma vez que seu tamanho pequeno é buscado por turistas, como *souvenirs*.

Diversas cerâmicas e cuias de meu acervo e que por mim foram observadas em campo apresentam em sua decoração a pintura de uma cobra, simbolizando a sucuri do mito do surgimento dos alimentos. Esta sucuri teria explodido e de dentro dela saíram as sementes de muitos produtos da roça, que não eram conhecidos pelo povo. Por esta razão, a sucuri é desenhada na lateral do corpo das pessoas, quando tatuadas para festa, com tinta de jenipapo, pois em suas barrigas é que é guardado o alimento ingerido por elas, e também é desenhada, como disse, na decoração de cerâmicas e cuias, que são objetos que guardam comida em seu interior, como o ventre da sucuri. Esta simbologia, portanto, privilegia a origem do alimento, ao invés de privilegiar a origem da cerâmica, como narrada no mito a seguir, coletado, transcrito e traduzido por Txapina Juruna; nesse mito, quem ensina a fazer a cerâmica é um caranguejo, mas nunca vi uma simbolização dele em uma cerâmica. Nota-se, com isso, que o corpo da sucuri, ao mesmo tempo predadora (por ter devorado alguns juruna) e presa (por ter sido capturada e cujo interior transformou-se em comida), torna-se símbolo para os corpos tatuados (presas e predadores inclusive) e para seus utensílios de alimentação, corporificados também. A seguir, uma versão desse mito, coletada por mim com Kanapayu e traduzida por seu filho Tarinu, publicada em Fargetti (2002):

“Antigamente os Juruna comiam a sucuri, que chamam de tuwĩ. Certa vez, encontraram uma grande, sentaram-se em cima dela para matá-la. Ela correu com eles, levou-os para o rio e lá os comeu. Só um fugiu e contou na aldeia o que tinha acontecido.

O pajé disse que a sucuri tinha se vingado. Ele sonhou e seu espírito a amarrou no mato. Mandou os Juruna procurem-na e derrubarem mato em cima dela (roçar em volta). O mato secou e o pajé mandou-os colocar fogo nele. A sucuri queimou, explodiu.

O pajé novamente sonhou e assim soube que iria chover. Alertou os Juruna para que caçassem jabutis e outros bichos. Então choveu por muitos dias. Quando parou de chover, um Juruna foi ver onde a sucuri tinha explodido. Lá havia uma grande roça, com milho, melancia, abóbora, batata, etc. Havia surgido das sementes que saíram da sucuri quando ela explodiu.



Os Juruna naquele tempo só comiam casca de pau podre, por isso não sabiam como comer aqueles alimentos. O mais velho foi ver.

- Deixa, eu vou morrer primeiro – falou.

Quando foi tirar melancia, jogou-a no fogo. Daí ela estourou. Depois comeu abóbora crua, e a língua dele coçou.

- O que é isso também? – falou. E comeu a pimenta. Com ela quase se matou.

- O que é isso? – falou. - Qual é melhor para comer? – falou. Então assou melancia de novo, mas ela estourou, explodiu.

Também cana, mamão, banana. Depois o dono da roça voltou sozinho e encontrou um pássaro (witxitxi). Ele lhe disse:

- Esse bicho, se fosse gente, contava sobre comida para mim.

O pássaro lhe disse:

- Eu sou gente

Acho que virou gente. E lhe ensinou a comer cada alimento: cozinhar a abóbora, usar pouca pimenta com peixe, comer crua a melancia, banana, mamão. Em troca, pediu que nunca reclamassem quando ele comesse os frutos da plantação.”

(FARGETTI, 2002, p. 130-131)

Este mito apresenta a origem dos alimentos e, como discuto no referido trabalho, tem momentos de grande humor, pois aquele que sempre é reverenciado, o ancião da aldeia, passa a ser alvo de riso, pois suas tentativas de consumir os produtos que a roça produziu, a partir da germinação das sementes do interior da sucuri, são mal sucedidas, engraçadas, causando boas gargalhadas em quem ouvia o narrador, na época. Isso mostra o tipo de humor comum entre indígenas, que riem dos poderosos, tais como inimigos, anciãos e chefes, e animais espertos e perigosos. Após tanto sofrer, o ancião da história é auxiliado por um pássaro que o ensina a se alimentar e que lhe pede, em troca, que não reclame quando ele também se alimentar do que for plantado pela comunidade, o que mostra os antigos hábitos de observação de animais, para se conhecer os locais de produção de alimentos e a possibilidade de ingeri-los. Provavelmente, as cerâmicas em formato de pássaro se referam a este pássaro tão importante. Nota-se que os outros animais representados têm, pela forma da peça, o bojo que contém o líquido ou o alimento compreendido por sua barriga.

Há ocasiões em que a refeição é preparada para todos os membros da comunidade, para se curarem de doenças ou se prevenirem delas. O alimento teria sido solicitado pelo pajé, que sonhara com o local onde o animal (em geral peixe) deveria estar,

solicitando sua captura pelos homens da aldeia, em grande quantidade. Após a captura e preparo, todos os membros da comunidade e eventuais visitantes devem se servir do alimento, de maneira ritualística. Não tenho informação de como deveriam ser as panelas que preparavam tais tipos de refeição, no passado; isso demanda pesquisas futuras.

Antigamente, marido e mulher comiam da mesma panela, enquanto seus filhos solteiros comiam em panelas individuais. Quando uma criança pequena deixa na sua panela um pouco de comida, por já estar satisfeita, seus pais a comem, para evitar doenças a seu filho. Por isso, se evitam desperdícios, não se colocando em uma panela ou prato muito alimento para uma criança, apenas o suficiente para estar satisfeita.

3. termo que designa também panelas de metal, industrializadas, adquiridas com não-índios. Estas estão substituindo as de cerâmica como utilitárias na cozinha para preparar alimentos.

*Wākaha da, txūpī da, uri, wa'ẽ itxuxi, wīre da ũkaũka duha, wa'ẽ ũkaũka anu*

“Com urucum, com terra branca, pedrinha branca, carvão de panela, com pintura de corpo pinta ela, pinta a panela.”

Cf. *'a'ahã, kanea wiyãhã, 'ẽ'ã, wa'ẽtxi*

A seguir, o mito do surgimento da cerâmica, narrado por Norio Juruna, transcrito e traduzido por seu filho, Txapina Juruna, em seu trabalho de conclusão de curso de graduação (JURUNA, 2016, p. 22-30). Foram suprimidas as ilustrações do original:

*“Duuhi si payũ hidji, Yudja ha sade wã'ẽtxi dju wī, wahu seha dibi. Suyãhã de hi semawaha daasa mīkarī xa'a dade hunamã he ihunahuna te. Suhu si payũ sewã'ẽ tiha dju wī, alu maxi idju seha ha.*

Diz a historiadora Nario Juruna, que, na história dos Yudja, o povo já tinha cerâmica desde sua origem. Por isso eles usavam essas panelas de barro para comer, guardar farinha, para fazer o caxiri (a bebida fermentada de mandioca) e para torrar farinha, processo em que se faz uso do tacho. Essas panelas são feitas de argila.

*Dahi da payũ abī idjai ubahaũ taha au. Suhi txi urahai ubaũ wã'ẽ yãhã be su. Abī da yakarika iwa sã wī dade hida panahu txi wã'ẽma wãbibi duu u'a ã'ẽ'ẽ tade, tihaũ hi txi wã'ẽmã upetaha su ĩ hi ĩpēpē duha he imatxuxi bīa tade lapidamãdji hidji. Su u'a a'ẽ'ẽ tade hida pahidji iduu te, awadīdī yãhã zaku dade hida atxaku dade duwã'ẽ ha ipēpē te. Dahi wãbi, su wãbi yãhã zaku dade hida awaekĩ yu'i pīna dade atxatxakatxaka*

*tee ĩ hi da ide kariku, wābi hi su, upetaha hi tihaũ, ĩpēpē duha he imatxuxi bia tade hi ludjaka mahidjihidji.*

A partir de um dado momento nossos antepassados encontraram a argila que ficava no fundo da Terra. Eles descobriram essa argila do fundo da terra ao observar os caranguejos colocando-a para fora do buraco em que moravam. Eles viram aquilo que os caranguejos colocaram para fora e acharam que era argila, ou seja, barro bom para fazer cerâmica, barro que não tinha nenhum tipo de mistura e que não quebrava quando exposto a altas temperaturas.

*Suhi da ide wā'ē ha kariku dade upii tee su, ũkahaũ ide kariku dade atxatxakaxaka bia de hi epube adiũ mākũ. Sutade hi senahii yūwaa tee, yubi pe abibiku txa dade idjai be atxakaxaka duha ha.*

Então eles começaram cavar a terra para pegar argila, para fazer as cerâmicas. Como eles pegavam a argila cavando muita terra, a argila ficou cada vez mais bem no fundo da terra. Quando ficou mais no fundo terra, os homens faziam a escada para descer e pegar a argila para as mulheres.

*Ide txa'a dade hida kaĩ tade dawai a taha be kamena abibi. Su hida ide txatxa, ĩ da atxatxaku du hahe idju wi dade du wā'ē ha ide karikarika. Panahu hi ide puduka bia tade txi idja wā'ē yāhā ubahāmā hāmā yā yubi se pī'e, dupilāmā bia he. Apiaka de hi awai ipilaũ te su. Su wā'ēma de txa'a dade kaĩ tade dawai be balii dade hida te hae:*

*- ki de udi wā'ēmā de txa 'a hae, māde wā'ēmā 'a? Kuradada apikaha ha udi wā'ēmā de txa'a hae. Ahi da dawai be.*

*Pae dawai be balii bia ědu dade hi dapiaka be hae:*

*-Txa na yubi se. Ahi dapiaka be. Pae dube tade hi apiaka te hae:*

*-Txamakuu, unāã uruka hidjiau. Una wi tade si pate hidji txa. Ahi te.*

Toda vez que eles queriam ir buscar o barro, no começo da noite, eles convidavam as pessoas que tinham interesse. Assim, as pessoas interessadas se preparavam para sair de madrugada para buscar argila. Um dia a mulher de um rapaz Yudja quis ir buscar a argila, então ela e seu marido convidaram as pessoas da aldeia para ir novamente ao local para apanhar argila, entre as pessoas interessadas, convidaram essa moça que era recém-casada:

*-Amanhã estamos indo buscar argila, quem quer apanhar a argila? Estamos convidando quem está precisando. Disse os dois casais.*

A moça ouviu o convite dos casais e então disse ao seu marido:

-Eu vou com o pessoal buscar a argila, para fazer a cerâmica.

O marido dela respondeu:

-Não, não vá, deixa eu ir pescar amanhã primeiro, eu vou pescar o peixe para nós comermos depois do trabalho. Assim que eu voltar da pescaria no dia seguinte iremos juntos buscar a argila.

*Dude ipilāmā bīa ubahu duhade hi apiāka padjihu awai bi ada tee hide. Pae tee duhade hi kaahu wī tade uruku. Dapiāka urukahinaku tade hi dubīi ūka idju txaduha ha ī hi dawai aka he au taha be kamena abī dade txa yubise wā'ēmā de su, dapiāka kamenā ēdamā nē. Suhi da txa. Kahu hida wā'ēmā be txa dade yūwaa duha he, pe mīnu dade atxatxaka txaka tee. Dubīi naniāniū tade hida, aumētaa epaepa dade duhu txi idja a'u epīa kua he:*

-Wi atxaku tee. Ahi da tee.

*Pae dube bīa tade hi uhuse wā'ēmā de epīa upīi bīa he e'u, pe e'u tade hi awai iba yūwa ha ita dade iwa wana, txa hi da iwa su. Duwa txa bīa hehi dumē ha wā'ēmā atxaku dade tese hae hide, dahi da iwa txa duha de awaū tee, pīne tade hi, tīhamā bīa tade, ubahu dade e'a. Sudade hi sā'ā hi hide, dahi epiakua adiū, itxaru yāhā de saū.*

O marido dela não deixou-a ir porque as outras mulheres não gostavam dela por causa dele. O dia amanheceu e o marido dela saiu para pescar, quando ele saiu, ela preparou sua cesta, pegou as coisas e disse às pessoas da casa que estava indo com pessoal em busca de argila. Assim foram. Quando chegaram ao local da argila, os homens fizeram uma escada para descer no fundo do buraco para pegar. Assim todas as pessoas pegaram argila. Quando encheram todas as cestas das pessoas que estavam no local, as pessoas que estavam no buraco pegando a argila voltaram a subir. Então mandaram a moça pegar a argila por último. Ela desceu no buraco e outras mulheres tiraram a escada e a moça ficou lá no fundo do buraco, pedindo socorro, mas as outras mulheres que tiraram a escada foram embora. A moça viu que elas estavam indo embora e chorou. Ela ficou lá no fundo do buraco chorando sem saber o que faria para sair do buraco. Tentou sair, mas não conseguiu, porque o buraco era bem fundo.

*Su kahu au yāhā hehi apiāka uruku duhahe kaītade duyāmā be wī, wī dade hi aka he au taha be ēdu tee.*

- Kahude wānīā? Ahi tesse.

*Dube ědu tade hida tee abi:*

*- Txa patee subise wā'ēmā de. Ahi da tee.*

*Dube abibia tade hi hae:*

*- Pae hidji ana tee hide da, ũkamenā ědamā neĩ hā txahidji yubise ta? Ahi hi apiaka, sehu ide kamena ědu duhade hi dube abibia tade ubahu tee.*

Enquanto isso, quando foi de tarde o marido dela chegou da pescaria. Mas a sua esposa não estava na casa. Então ele saiu perguntando pela sua esposa para as pessoas que estavam na casa:

*-Cadê a minha esposa? Disse o marido.*

Quando ele perguntou, as pessoas que estavam na casa responderam:

*-Ela tinha ido com pessoal em busca de argila para fazer cerâmica.*

Quando pessoal contou ele disse:

*-Eu a avisei, mas ela foi sem me escutar. Disse o marido. Ele já sabia o que tinha acontecido com ela.*

*Pae ide au bia hehi awai kaĩta de wi duyāmā be. Dahi bitihu wi bia he txi iidja kĩ ekaũ. Sutade hi apiaka ide emaku dade tese ě'ědu hide, dahi da tee abiũ. Su sã'ã hide dade e'a kara tade hi u'a dubia ha maku dade yube wi. Yube wi dade hi tee labi:*

*- Alune deda epia kua he ewa ebe anu? Ahi u'a tee.*

*Pae dube tade hi txi idja te labi.*

Enquanto isso, quando foi de tarde, as pessoas que foram buscar a argila retornaram para a aldeia. Mas a moça não apareceu. O marido muito preocupado continuou perguntando por ela, e ninguém não se informava nada. Assim quando ela estava no buraco, chorando e tentando sair, apareceu um caranguejo se transformando em gente e perguntou:

*- Por que você ficou no buraco? Disse.*

A moça então explicou o motivo.

*- Uwaa da ube, wā'ēma deda uwa ube alu. Ahi u'a be.*

*Dube labi tade hi u'a te hae:*

*- Emakamāku hĩta, lalũā ka na ebeĩ, alu ide ewa bia he da ena wā'ē iwa ha māka, upiide se ena wā'ē yāhā ubaha, ebe uwā'ē ũka udju wi'a ebe bia tade ena yũka hi teĩ ta, aebeti esi ubahu yāhā a hinaka ena tese. Txa na lubi, hũhũrũ ha na lubi txa, sui na ěwā'ē pe meũ yāhā he māku txatxa, a'i ka meũ aluĩ'a na ebe abi te sesea. Ahi u'a tee.*

- Me deixaram aqui no buraco de apanhar argila. Disse ao caranguejo.

Quando ela contou que foi deixado, o caranguejo então respondeu:

- Não se preocupe, eu vou tirar você daqui, mas antes de eu tirar, vou te ensinar tudo como se faz a cerâmica, você vai saber fazer a cerâmica mais do que aquelas pessoas que te deixaram. Se um dia te pedirem ajuda, não a ajudem, só fala que não sabe, lembre-se que você foi deixado por elas. E eu vou com você, na hora de você fazer cerâmica, eu vou acompanhar o processo de cerâmica junto, onde a sua cerâmica estiver errado eu vou descer indicando o lugar para você arrumar. Disse o caranguejo.

*Bitihu ide ubiu seha dibi tee abi dade hi u'a txihidji iidja dju wã'ẽ yãhã ã'ã, idju hi ipẽpẽ tee, suduhahe hi itxutxuku hee, yũkauka dade hi bitihu masehu tade tee duwã'ẽ upiku, suduhahe hi iwã'ẽ wãã duwã'ẽ ha. Suhi bitihu tee abi, wã'ẽ yãhã da imawire dade hi epia kua dibi alũ hee, dalũ tade hi iidja txa kualala be. Su u'a idju kara tade hida kualala he ikaa tee, dahi da idũ he.*

Quando terminou de orientá-la, o caranguejo começou ensinar tudo para moça sobre o jeito de fazer cerâmica. Além de ensinar como se faz a cerâmica o caranguejo também contou sobre as regras de confecção e os cuidados, dizendo que a mulher com a menstruação não pode fazer cerâmica e nem pode mexer no barro, disse também que as crianças não podem mexer na argila, senão, se a cerâmica estiver feito com a sujeira da mão da criança pode causar febre e corre o risco de morrer. Depois de orientar e de ensinar tudo, ele doou as cerâmicas dele para a moça e pegou as cerâmicas que a moça fez. E assim tirou a moça do fundo do buraco e ela então caminhou pela trilha, voltando para sua aldeia. Enquanto isso, o marido estava procurando por ela na aldeia, mas não a encontrava.

*Kara hi iyaha sukara tade ide ta, txi kaahu wi tade hi apiaka ika te txa.*

O dia se passou e no dia seguinte o marido dela pegou seu remo, sua canoa e saiu a procura da sua esposa.

*Kahu hi ika txa dade, baha bi wi tade upuyũ tee. Dapiaka du dade hi e'a. Sutade hi apiaka tee hae:*

- *Pae hidji na ebe hide, uruka hidjia nau, una wi tade si txa, enã alu ewaa bia ha ukamenã ãdamã nẽ yubise wia hidji anu. Ahi tee.*

*Dahi dapiaka dube hae tade awaũ tee, e'a hinaku hi. Suhi apiaka tee pae duhahe ita dade aumẽta kualala be idju txa.*

Quando chegou ao local, caminhou pela trilha e até encontrou com sua esposa no meio do caminho quando estava vindo, ela só chorou quando viu seu marido e então marido disse:

-Eu avisei você, pedi para você esperar eu retornar da pescaria, para eu ir junto, mas você não me escutou e veio com pessoal, agora você viu o que aconteceu com você. Disse o marido.

Mas a moça não respondeu, só ficou chorando sem falar para o seu marido. O marido pegou e levou ela de volta para aldeia.

*Aumēta kualā be txa bīa zaku tade hida awai idu dade da dawai be ē'ēdu tee:*

*-Alune de wī duwaa seha he? Ahi da.*

*Ubahaū hida apika epiakua dibi alū txa yāhā be, suduhade hida pae dawai be ē'ēdu tee su,*

*Suhi txabuhu kara dade wā'ē yāyā, īwā'ē hi ikiaha se. Sutade hi awai izaku dade hae:*

*-Alune de maxi wā'ē yāhā ubahu īwā'ē ikiaha se. Ahi da dawai be abibibi tee.*

*Su īwā'ē ikiaha yāhā zaku dade hida da ide e'e'e:*

*-Uwā'ē ūkaa udju wī. A hida duwā'ē meū tade he. Dahi wa'ēmā de duwaa bīa imadi dade txatxaū īwā'ē se ūka idju se, dube hae bīa tade hi tese hae hae:*

*-Yūka hi esewā'ē beī ta, aebe ti esi ubahu yāyā. A hinaka naka hi tese.*

Quando chegaram na aldeia, aquelas pessoas que tinham deixado ela no fundo do buraco viram que ela tinha chegado e então começaram a perguntar um para outro:

-Como é que ela chegou se a gente tinha a deixado no fundo do buraco?

Ninguém sabia que o marido dela tinha ido buscar e é por isso que um perguntava para outro.

Assim, ela ficou alguns dias na aldeia e depois começou a praticar, a fazer cerâmica, fez as cerâmicas muito melhor que as outras mulheres. Até que um dia as mulheres da aldeia descobriram que ela tinha aprendido a fazer cerâmica muito melhor que elas e então começaram a pedir a sua ajuda para melhorar suas cerâmicas. Mas ela não quis ajudar outras mulheres, porque elas tinham-na deixada no fundo do buraco, e só falava:

- Podem fazer suas cerâmicas, vocês sabem fazer mais que eu.

*Dahi suduha dudibi ukaha mã bia tade txatxa idjuse iwã'ẽ se ũka. Suhi txi urai wã'ẽ iwaa ha maku, dawai upiide hidji hi wã'ẽ yãhã ubahu. Suduhade hii da dawai imawiwire, alu si maxi ubahu yãhã ha. Suhi si maxi alu idju seha ha wã'ẽ yãhã ubahu alu.*

Mas com tempo, quando pedia ajuda ela começou a ensinar outras mulheres a fazer cerâmica bonita. Assim essa mulher ficou como a dona da cerâmica, tendo mais facilidade de fazer e repassando esse conhecimento para outras pessoas que antes não lhe ensinavam. Desse jeito esse conhecimento veio passando de geração em geração até os dias atuais.

Há alguns anos atrás os Yudja encontraram o barro que antes usavam para fazer os utensílios de cerâmica na região da *Ibitahamã* (Serra Pelada). Esse barro não tinha mistura nenhuma e não quebrava na hora de queimar. Atualmente nessa região da Terra Indígena Xingu existem três lugares que o povo busca para fazer a cerâmica. Esses barros da região são misturados com a casca de madeira.” (JURUNA, 2016, p. 22-30)



Panela de cerâmica, alguidariforme, com apliques zoomorfos (tracajá). *Wa'ẽ labarara* (porque está com as patas para cima)

Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Martha Watts)





Panela de cerâmica, com apliques. *Wa'ẽ lamanã* (que se parece com cabelo preso de criança, em lacinhos)

Foto por :Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Martha Watts)



Panela de cerâmica, com apliques zoomorfos (tatu). *Wa'ẽ labarara* (porque está com as patas para cima).

Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Martha Watts)



Panela de cerâmica, com apliques zoomorfos (morcego). *Wa'ẽ labarara*  
(porque está com as patas para cima)  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Panela de cerâmica, em forma de cuia. *Wa'ẽ xaaxa* (em forma de cuia).  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Panela de cerâmica, em forma de canoa. *Wa'ẽ piza* (em forma de canoa).  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Panela de cerâmica, em forma de cuia. *Wa'ẽ xaaxa* (em forma de cuia).  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Cerâmicas juruna. Lado direito: *wa'ẽ pilamã*, de tamanho grande, para cozinhar (a pequena, que não aparece aqui, é usada como prato). Lado esquerdo e fundo: *wa'ẽtxi iyaaha* (tipo de pote), utilizado para guardar líquidos. Foto por: Txapina Juruna. 2014



Panela em forma de saúva. *Eda wa'ẽ* (saúva).  
Foto por: Txapina Juruna. 2015



Panela para cozinhar. *Wa'ẽ idara* (gargalo alto).  
Foto por: Cristina Martins Fargetti (Acervo Fargetti). 2018



Areadu modelando cerâmica pela técnica de sobreposição de rolete.  
Foto por: Kuyarewa Juruna. 2016



Kuxinã alisando peça de cerâmica com água e pedra.  
Foto por: Kuyarewa Juruna. 2016



Xibidu raspando peças de cerâmica, já parcialmente secas.  
Foto por: Kuyarewa Juruna, 2016



Cerâmicas secas, já queimadas, esperando para serem pintadas.  
Foto por: Kuyarewa Juruna, 2016



Cerâmica zoomorfa, em formato de pato, de aproximadamente 25 cm de diâmetro. Confeccionada no início da década de 1990. Formato inovador.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2018 (Acervo Fargetti)



Cerâmica zoomorfa, tetrápode, com cabeça e rabo de veado, de aproximadamente 15 cm de diâmetro. Confeccionada no início dos anos 1990.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2018 (Acervo Fargetti)



Cerâmica zoomorfa, trípode, com cabeça e rabo de ave, de aproximadamente 10 cm de diâmetro. Confeccionada no início dos anos 1990.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2018 (Acervo Fargetti)



Cozinha externa. Note-se uma panela de cerâmica sendo utilizada para preparo de alimento.  
Foto por: Eduardo Galvão. 1967 (*In*: OLIVEIRA; GALVÃO, 1969, p. 21)



Panela saúva, di-zoomorfa (capivara e veado), tetrápode.  
Foto por: Góes, 1968 (*In*: OLIVEIRA; GALVÃO, 1969, p. 25)



**wa'ëtxi** n. [ wa'ëtjí ] 1. pote.

2. cerâmica utilitária e também artesanal, de porte grande, bocal largo. Elaborada por mulheres com a mesma técnica da panela, com o mesmo tipo de pintura, apenas sem apliques zoomorfos em suas bordas, geralmente.

3. palavra que designa também grandes caldeirões de metal, com alças, industrializados, adquiridos com não-índios. Substitutos das cerâmicas, hoje em dia, no transporte de água e elaboração de caldos e alimentos em grande quantidade.

*Pa wa'ëtxi ipẽ a dade da wa'ëma utxakũ duhahe upetu te anana, paraxiũtaha da ã dakĩ iya da xĩhinaku ituru te.*

“Para modelar pote, o pessoal pila barro, mistura com casca de madeira e também com um pouco de água.”

Cf. *wa'ë*



Pote de tamanho médio. *Wa'ëtxi iyayãhã* (pote para água). Aproximadamente 30 cm de diâmetro.  
Foto por: Thiago Gutierrez. (Acervo Fargetti) 2000

**warayã** *n.* [ wã'ɾɔ́jã ] 1. cesto médio, com 30 centímetros de diâmetro, geralmente; trançado por homens, a partir da haste da folha de buriti – *patia* (*Mauritia flexuosa*), descascada e desfiada, em trançado marchetado. Para formar padrões, uma parte das hastes é tingida com carvão ao qual é acrescentado fixador vegetal - *ezewi*. É utilizado pelas mulheres para guardar pequenos pertences como linha, urucum, pente, colar/ miçanga, resina, enfeite de cabeça, entre outros.

*Patia isa yãyã da warayã ha anana.*

“Com a casca de buriti, o pessoal trança esse cesto.”

Cf. *karapita, parawa, saasara, txayãhã, txutxuru, ulu*



Cesto médio.

Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)

**wirĩta** *n.* [wirĩta] 1. jarreteira. Fio de algodão branco – *makua* (*Gossypium barbadense*) amarrado, em muitas voltas, logo abaixo do joelho. Utilizado por homens, mulheres e crianças, em festas, principalmente.

2. **wirĩta wabĩa**. tornozeleira. Fio de algodão tingido amarrado, em muitas voltas, no tornozelo. Utilizada por homens mulheres e crianças, em festas, principalmente.

3. **wirĩta 'i'a**. tornozeleira. Confeccionada com fio de algodão e miçanga, da mesma forma com que se confeccionam pulseiras e colares de miçanga.

*Wirĩta sekĩ de pee seha. lidja ĩ senahĩ dakĩ pee anu.*

“A jarreteira é usada na nossa perna. As mulheres e os homens podem usar”.

Cf. *aabitaha, kamemã, wadea*



Menina Kawilu com braçadeiras, jarreteiras e tornozeleiras. e colares de miçangas  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1993



Tornozeleira de miçangas industrializadas  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

**wiwa n.** [wiwá] 1. chocalho. Confeccionado, principalmente, por homem, com cabaça - *xaa* (*Lagenaria* sp) perfurada, em que se colocam sementes de milho para se obter o som percussivo. A cabaça é amarrada com fio de algodão a uma taquara - *kĩ'ã* ou de cana brava - *pitxia* (*Gynerium sagittatum*) que atravessa a cuia. Decorado na cor preta, com motivos de pintura corporal (cd. *xaa*). Tem tamanho entre 30 e 35 cm, é percutido com uma das mãos em movimentos contínuos, acompanhando cantos e danças, durante festas. Pode ser utilizado por todos, homens, mulheres e crianças, e pelo pajé, em sua festa. Tem caráter preponderantemente musical.

2. chocalho. Confeccionado por homem, a partir de carapaça de filhote de tracajá - *hui'i* - (*Podocnemis unifilis*), um quelônio do rio, que é capturado, abatido e para limpar a carapaça, deixam o animal morto em um formigueiro, para que as formigas comam sua carne; depois os ossos são retirados. Uma taquara atravessa a carapaça, que tem fixados nela fios de algodão tingidos de vermelho que passam pelos locais das patas. A fixação é feita com cera de abelha, que também simula a cabecinha do animal. Em seu interior também são colocadas sementes de milho para se obter o som percussivo. Utilizado como brinquedo por crianças pequenas, ou utilizado pela mãe para acalmar seu bebê pequeno, em movimentos contínuos com uma das mãos, produzindo som percussivo.

3. chocalho ritualístico. Utilizado pelo pajé em rituais de cura.

*Wiwa wãbi ali imakuãkudaũ da sehaha anu. Dakĩ eziyaha da ziyaziya yãhã ha wãbi anu ta.*

“Chocalho é bom para agradar a criança. Também é bom para o pajé rezar”.

Cf. *'ã'ãhã, 'i'anaĩ abeata ~ iziaha abeata*



Chocalho de cabaça.  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Martha Watts)



Chocalho de carapaça de filhote de tracajá.  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Martha Watts)



Chocalho do pajé.  
Foto por: Lígia Egídia Moscardini. 2017

## X

**xaa** *n.* [ xa: ] 1. cuia. Confeccionada pela mulher, a partir de cabaça arredondada - *xaa* (*Lagenaria* sp), em vários tamanhos, cultivada na roça. Serrada ao meio com serrinha industrializada, em seguida é colocada, em grande quantidade, dentro de um saco, na água do rio, por uma semana. É então lixada e colocada no sol para secar. Depois de bem seca, é colocada a ponta de palha seca em brasa, para deixar preto/queimado. Lixada e pintada posteriormente com resina de abiu - *huriha* (*Pouteria*) e fixador vegetal *ezewi*. Com esse pigmento podem ser feitos desenhos também, tanto em seu interior quanto em seu exterior. Utilizada para beber caxiri, perereba, mingau, e para guardar ou servir alimentos sólidos. Pode ter tamanhos variados, de bem pequenas, do tamanho da mão ou menor, a muito grandes, com mais de 30 centímetros de diâmetro.

Quando um pássaro defeca em uma pessoa, quando em sobrevoo, essa pessoa deverá fazer um ritual para não adoecer: deve pegar uma cuia pequena e, de casa em casa na aldeia, explicar a seus moradores o que aconteceu; estes lhe trazem um pouco de farinha de mandioca e a colocam em sua cuia; isso deverá ser feito em todas as casas e a pessoa depois deverá consumir essa farinha em suas refeições, afastando, assim, qualquer mal que pudesse lhe ocorrer.

Em uma festa, consome-se caxiri, bebida fermentada, alcoólica, servido em cuias grandes. Elas ficam geralmente colocadas diretamente na bebida, que fica dentro de uma canoa própria para isso. As cuias boiam sobre o caxiri, por serem leves.

2. cabaça.

*Xaa uba duhahe da upipaku te anana. Suduhahei da iya he itutu te, upa tadei da iwã duhahe ibiibitu dade kuadi he 'a'ẽ te anana.*

“O pessoal tira a cabaça da roça e a racha. Então mergulha na água, quando maduro. O pessoal tira da água, e depois de lavar, deixa no sol”.

Cf. *piza iyakuyãhã, txukaha, wa'ẽ*



Cuia pequena.  
Foto por: Thiago Gutierrez. 2000 (Acervo Fargetti)



Yãã servindo caxiri em uma cuia grande, durante a festa *Sãluahã*.  
Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997

# Y

**yādaidakaha** *n.* [ ɲādaidakahá ] pente para tecer. Confeccionado pelo homem, com madeira de roxinho - *kuaxihã* (*Dialium guianense*) e itaúba - *piziha* (*Mezilaurus itauba*), que são madeiras duras. Utilizado pela mulher para firmar, com movimentos de tensão, os fios da trama (horizontais) passados pelos fios da urdidura (verticais) no tear, compactando-os, ao tecer redes, saias, cintos e bolsas, pela técnica da tecelagem sarjada.

*lidja da aĩbata, ehuka ã euta wanana yãhã. Epa xu da yādaidakaha ha anana. Senahi ikariku te anana, iidjai da kuperi hinaku anana.*

“Com ele, mulher faz rede, saia e tipoia. O pente para tecer é feito com madeira. O homem quem faz, e as mulheres o utilizam para trabalhar”.

*Cf. aĩbata, akübikaha, biukaha, ehuka, euta, makiha, pakirã, paturuna*



Pentes para tecer.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 2016 (Acervo Fargetti)





Tabananã tecendo saia tradicional para sua filha, a partir de fios de algodão industrializados. Ao seu lado, o pente para tecer.

Foto por: Cristina Martins Fargetti. 1997

## Sobre a autora

Cristina Martins Fargetti é Livre Docente em Línguas Indígenas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, 2015), Doutora e Mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2001, 1992), onde também realizou sua graduação em Letras, Bacharelado e Licenciatura (1988).

É professora em RDIDP na UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, no curso de Letras, atuando no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa.

Líder do Grupo LINBRA - Grupo de Pesquisa de Línguas Indígenas Brasileiras, pelo CNPq, tem atuado em pesquisas sobre a língua juruna desde 1989, inicialmente no projeto de sua orientadora Lucy Seki. Além de se interessar por essa língua e por seu povo acolhedor e amigo, também se dedica à música.

Publique seu e-book com a gente!

*Letraria* 





Letraria 