



As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen *

Aristóteles BARCELOS NETO

Pesquisador de Pós-Doutorado
no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo

Resumo

As máscaras rituais do Alto Xingu exerceram um singular fascínio sobre os pioneiros da etnologia alemã no Brasil Central, sobretudo pelas suas dimensões e ligação com outros objetos rituais de igual complexidade. Do fascínio essas máscaras passaram ao esquecimento, ficando praticamente ausentes das etnografias por quase um século. Seu recente retorno em grandes rituais, em associação às flautas de madeira, coloca questões sobre o regime temporal dos rituais no Alto Xingu e permite aprofundar as reflexões iniciadas pelos pioneiros alemães. A partir da descrição e análise do sistema transformacional das máscaras wauja, este artigo propõe uma interpretação visual sobre o sentido do seu reaparecimento ritual.

As expedições alemãs às nascentes do Xingu (Karl e Wilhelm von den Steinen, 1884 e 1887; Herrmann Meyer, 1896 e 1899; Max Schmidt, 1901) trouxeram notícias de curiosas e gigantescas máscaras de dança, às quais, até o presente, não se parece ter dado muita atenção na bibliografia científica, embora durante décadas uma dessas máscaras estivesse exposta, debaixo de uma redoma de vidro, na seção americana do Museu Etnológico de Berlim. Não obstante, merecem estudo científico mais acurado por causa de sua peculiaridade, de sua exclusividade (não me consta haver paralelos em qualquer parte da América do Sul) e de sua ligação com o grande trocano, não menos curioso e por sua vez limitado ao Alto-Xingu. (KRAUSE 1960: 87)

Fritz Krause publicou originalmente esse artigo em Leipzig, em 1942. Dois anos mais tarde, o único exemplar da máscara gigantesca, arduamente coletado por Herrmann Meyer, era destruído pelos bombardeios de Berlim, juntamente com milhares de outros artefatos indígenas. É no mesmo ano dos bombardeios que a célebre expedição Roncador-Xingu redescobre o Alto Xingu e abre caminhos para aquilo que chegou a ser considerado um *Eldorado* de pesquisas etnológicas no Brasil Central. Entre 1947, ano da implantação do primeiro projeto do Museu Nacional, liderado por Eduardo Galvão, e o início da década de 1990, uma profusão de trabalhos foram escritos sobre o Alto Xingu. Contudo, em nenhum deles são mencionadas as gigantescas máscaras que fascinaram os pioneiros alemães. Teriam elas desaparecido como resultado da depopulação xingua por epidemias ocorridas entre o final do século XIX e o início da década de 1960?

O fato histórico da longa e brutal depopulação orientou várias explicações etnológicas sobre as «perdas culturais» ocorridas entre os índios da Amazônia. Em meados da década de 1970, os Kamayurá atentaram para o fato de que o grande trocano estava apenas «dormindo» (MENEZES BASTOS, informação pessoal), sugerindo, portanto, que a idéia de «perda» devia ser desconsiderada. De fato, décadas de sono foram suspensas: em julho de 1997, os Wauja¹ resolveram despertar as «gigantescas máscaras» rituais (chamadas *Atujuwá*) e, em abril de 1998, os Kamayurá despertaram o «grande trocano», confirmando a declaração feita a Menezes Bastos duas décadas antes.

O objetivo deste artigo não é discutir as razões históricas do «retorno» desses objetos ao mundo ritual xingua. O que se defende aqui é que eles estavam realmente «dormindo», ou seja, eles sempre estiveram guardados pelas estruturas de realização do ritual, e que o seu «despertar» revela uma complexa dimensão de um sistema de transformações que ora oculta, ora desvela e ora cria novas personagens rituais. Neste artigo, nos deteremos sobre os aspectos formais e internos dessas transformações, ou melhor,

* Este artigo é uma versão bastante resumida do quinto capítulo da minha tese de doutorado (BARCELOS NETO 2004a). Quero registrar minha gratidão aos Wauja, em especial aos meus colaboradores Atamai, Itsautaku, Aulahu, Kamo, Yanahin, Kuratu e Hukai. Minhas pesquisas de campo foram financiadas pelo Governo do Estado da Bahia e pelo Funpesquisa/UFSC (ano de 1998), pelo Museu Nacional de Etnologia (ano 2000) e pela FAPESP (anos de 2001, 2002 e 2004). A CAPES e a FAPESP concederam-me bolsas de estudos em diferentes etapas da pesquisa. Agradeço a Lux Vidal, Maria Rosário Borges, Pedro Agostinho, Michael Heckenberger, Rafael Bastos, Carlos Fausto e Bruna Franchetto os incentivos para o desenvolvimento da minha pesquisa no Alto Xingu.

¹ O leitor encontrará na literatura etnológica o termo «Waurá», que é o etnônimo difundido desde a primeira publicação sobre o Alto Xingu (STEINEN 1886). Optei grafar «Wauja» por este ser o etnônimo auto-atribuído. Os Wauja são um povo de língua arawak que, há mais de um século, habita as proximidades da margem direita do baixo rio Batovi, na região ocidental da bacia dos formadores do rio Xingu, estado do Mato Grosso, Brasil Central. No entanto, a história dos wauja no Alto Xingu é bem mais antiga, pesquisas arqueológicas recentes apontam a chegada dos ancestrais dos Wauja à região por volta do século IX d.C. (HECKENBERGER 2001). Desde o início do século XVIII teve início nessa região a formação de um sistema social multiétnico que integra, além dos Wauja, outros nove grupos de diferentes filiações



nos regimes simbólico-visuais que conferem identidades específicas às máscaras. O material empírico das descrições e análises é oriundo de dois grandes rituais de máscaras realizados pelos Wauja, um em julho de 2000 e o outro em março de 2002². O último trabalho dedicado a uma análise formal das máscaras xinguanas data aproximadamente de um século atrás (MEYER 1906). Foi apenas o seu recente despertar, em grandes rituais (chamados *Apapaatai Iyāu*), o que permitiu retomar o trabalho pioneiro dos etnólogos oitocentistas alemães.

Entre os Wauja, os rituais de máscaras e aerofones surgem em função de superar um estado patológico grave provocado pelos *apapaatai*, os seres prototípicos da alteridade. De um modo sumário, podemos dizer que os *apapaatai* estão compreendidos por uma escala de transformações ontológicas múltiplas e desiguais que os apreende como animais, monstros, artefatos, «espíritos», «heróis culturais», e/ou xamãs; essa mesma escala, em sua amplitude máxima, inclui, contextualmente, os próprios Wauja. «Transformações ontológicas» compreendem, aqui, as transformações da *natureza* dos seres, sejam nos domínios dos seus corpos, «roupas», afetos, intenções, capacidades ou perspectivas. As identidades dos seres estão diretamente ligadas ao modo como esses domínios se organizam e se apresentam, no curso das (relações que os seres empreendem no mundo. O que nos interessa especificamente neste artigo é que os *apapaatai* podem ser convertidos da posição de agentes patogênicos à posição de personagens (objetos) rituais.

Aspectos morfológicos e plásticos das máscaras wauja

A análise formal que procederei nas páginas a seguir não é feita a partir da terminologia indígena, aliás, alguns motivos visuais sequer têm nomes. Como veremos, há questões próprias da etnografia wauja que podem ser seguramente formuladas a partir da *forma* e de uma controlada vinculação aos mitos e exegeses (GELL 1998; MORPHY 1977; UCKO 1977).

Enquanto design e cosmética, as máscaras veiculam idéias não-verbais sobre a transformação. Aliás, a própria transformação como noção ontológica é muito mais marcada visualmente do que verbalmente. O intuito deste artigo é mostrar a construção visual das transformações, as quais se dão por meio de relações internas ao estilo artístico wauja. Para tanto, a minha descrição seguirá um percurso clássico: matérias-primas, elementos de composição, morfologia e acessórios³.

Segundo indicam meus dados, não há um modelo êmico de classificação morfológica das máscaras wauja. A classificação êmica de maior saliência está centrada nos distintos graus de poderes patogênicos dotados pelas máscaras (BARCELOS NETO 2004a: cap. 6).

A quase totalidade das Espécies⁴ e Fenômenos Naturais do cosmo pode ser ritualmente construída a partir dos 22 tipos de máscaras identificados entre os Wauja.

As máscaras wauja são muito mais do que um tipo de objeto que visa a cobrir o rosto. Uma máscara wauja

é, acima de tudo, uma «roupa» (*naĩ*)⁵. Sua feitura combina até quatro tipos básicos de peças: (1) *otowonãĩ* (literalmente «roupa para cabeça»), (2) *pisi* (saia), (3) *puti* (calça) e (4) *owana* (manga). A *otowonãĩ* geralmente compreende a peça que cobre o rosto (*paakai*), a qual se liga a uma estrutura trançada posterior permitindo que a máscara, como rosto (*paakai*), seja vestida e assim recubra toda a cabeça. Em alguns casos, como a *Atujuwá* (fig. 1 e 2) e *Atujuwátãĩ* (fig. 2), a *otowonãĩ* é tão grande que chega a cobrir o tronco e os membros superiores do performer.

A *paakai* é a peça imprescindível de uma máscara, é onde se marca a sua identidade específica. Já saias, calças e mangas são confeccionadas segundo formas-padrão rigosamente fixas e pouco adequadas às singularizações alcançadas pelas *paakai* e *otowonãĩ*. Assim, por exemplo, uma saia usada por *Watana-mona* nada (ou quase nada) difere de uma saia usada por *Atujuwátãĩ* ou *Kagaapa*. A pintura de saias, calças e mangas é sempre secundária e/ou contínua à pintura das *otowonãĩ*. Se saia, calças e manga são unidades que apresentam poucas diferenças num coletivo de máscaras, *paakai* e *otowonãĩ* são, por outro lado, peças de identidade singulares.

lingüísticas – Mehinako e Yawalapíti (Arawak); Kuikuro, Kalapalo, Matipu e Nahukwá (Carib); Kamayurá (Tupi-Guarani), Aweti (Tupi) e Trumai (de língua isolada). Os Wauja somam uma população de aproximadamente 360 pessoas, das quais 312 residem numa aldeia circular com o sistema de praça central e casa das flautas (dados censitários de outubro de 2004).

² Para uma descrição e análise aprofundada dos regimes cosmológico e sociopolítico em que estão inseridos os rituais de máscaras vide BARCELOS NETO (2003, 2004a, 2004b, 2004c).

³ Os elementos acessórios são os adornos plumários (brincos, braçadeiras, diademas e cocares), os cintos de miçangas, os de algodão, os de pele de onça-pintada, os colares de caramujo e as braçadeiras de algodão.

⁴ As grafias maiúscula e minúscula empregadas nos nomes dos seres não-humanos dizem respeito à distinção entre pessoas-animais (doravante Animal ou Espécie) e animais-animais (doravante animal ou espécie) e entre pessoas-plantas (doravante Plantas) e plantas-plantas (doravante planta). Assim, «onça» corresponde ao animal da espécie *Panthera onça*, enquanto «Onça» a uma pessoa-onça (*Yanumaka*). Os nomes dos objetos que estão mais próximos da prototipia são também grafados em maiúsculo (e.g. *Tankwara*, o clarinete; *Kawoká*, a flauta de madeira; *Sapukuyawá*, um tipo de máscara vestida por todas as ordens Animais, por Fenômenos Naturais e por Plantas). A distinção entre maiúsculo e minúsculo é uma transferência semântica do emprego de afixos modificadores – *mona*, *kumã*, *malu*, *iyajo* – comum às línguas arawak do Alto Xingu (cf. BARCELOS NETO 2001, 2002, 2004a; VIVEIROS DE CASTRO 2002a). As formas antropomorfas dos animais, ou seja, as pessoas-animais, são chamadas de *yerupoho*. Quando vestidos de «roupas» e máscaras, os *yerupoho* são chamados de *apapaatai*. De um modo sumário podemos dizer que ambos são duas manifestações formais diferentes de uma mesma relação cosmológica.

⁵ Máscaras e «roupas» apresentam aqui uma sinonímia, pois estão configuradas por um mesmo campo semântico: o da transformação. Vide em BARCELOS NETO (2004a: cap. 2) um quadro explicativo sobre os modos de transformação na cosmologia wauja.



Fig. 1: Os *apapaatai* Atujuwá Ajou (Jatobá) perseguem Wataho, que voltava para sua casa com um caldeirão de água.



Fig. 2: Da esquerda para a direita, casais de Atujuwá Anapi (Arco-Iris) e Atujuwátái Tukujê (Pomba).

Os materiais empregados para a confecção das *paakai* e *otowonaĩ* são cera de abelha, cabaças, madeira, cipós e fibras de buriti e de taquarinha, cujas espessuras e flexibilidades são bastante variáveis.

Em contraste com saias, calças e mangas, as *paakai* e *otowonaĩ* são peças de confecção bastante complicada, sendo ainda as superfícies nas quais se aplicam as pinturas mais elaboradas.

Quadro 1 Tipologia das máscaras.

Tipo das Máscaras	Relação com espécies Animais e Vegetais, Fenômenos Naturais e Artefatos	Matérias-primas básicas ^a	Formas geométricas básicas das máscaras
1. Atujuwá 2. Atujuwátái	Amplamente variável Variável no interior de duas Ordens ^b	Buriti, cipó e algodão Buriti, cipó e algodão	1. circulares
3. Awajahu	Homem-monstro emplumado	Cipó, penas de harpia e arara, algodão e cabaça	2. semi-circulares
4. Yakui 5. Nukuta Pitsu Run Run Run	Variável no interior de duas Ordens ^c ÿyãu-kumã arqueiro	Madeira e buriti Madeira e buriti	3. retangulares
6. Yutsipiku 7. Awaulu 8. Keju	«Bicho»: é apenas um <i>yepoho</i> vestido, sua «roupa» não tem relação com nenhuma espécie Raposa Tucano	Buriti e algodão Madeira e buriti Madeira e buriti	4. cônicas
9. Yukuku 10. Yuma 11. Tuapi 12. Watana-mona	Árvore (e.n.i.) Peixe Pirarara Flauta <i>Kawoká</i> Flauta <i>watana</i> ^d	Buriti, madeira e algodão Madeira e buriti Buriti e algodão Cabaça e buriti	5. cilíndricas
13. Apasa	ÿyãu-kumã canibal	Cabaça e buriti	6. esféricas
14. Kuwahãhalu 15. Ewejo 16. Paho 17. Kapulu 18. Iyá	Variável no interior da Ordem dos Peixes Ariranha Macaco-Prego Macaco-Preto Camaleão	Buriti e algodão Buriti e algodão Cera, buriti e algodão Cera, buriti e algodão Buriti e algodão	7. ovais
19. Sapukuyawá 20. Ejusi 21. Kajutukalu 22. Kyakyá	Amplamente variável Rã Sapo Coruja	Buriti, madeira e algodão Buriti e algodão Buriti e algodão Buriti e algodão	8. semi-ovais

^a Matérias-primas complementares como conchas, dentes de piranha e cera de abelha são usados para fazer os olhos, o nariz e a boca das máscaras.

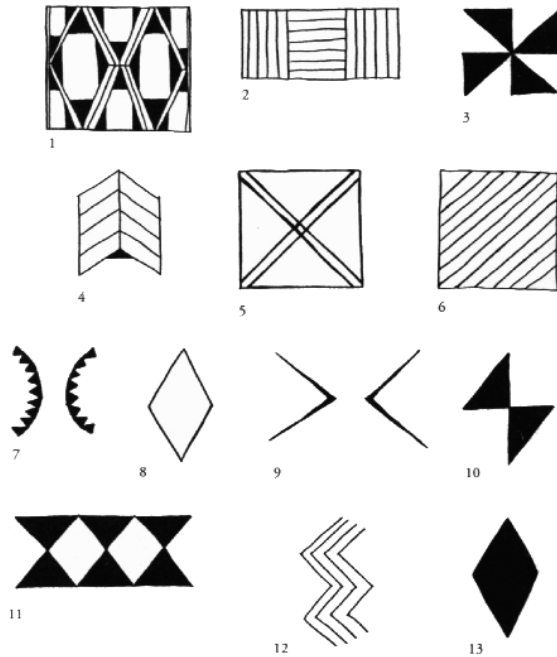
^b Atujuwátái é uma «roupa» vestida por Aves, sobretudo a Pomba (*Tukujê*), e eventualmente por Peixes.

^c Yakui é uma «roupa» vestida por várias espécies de Aves e Peixes, em especial os carnívoros, como a Traíra, a Piranha e o Tucunaré.

^d Vide MELLO (1999) para uma classificação e descrição dos instrumentos musicais wauja.



Quadro 2:
Motivos gráficos criados pelo personagem mítico Arakuni⁶.



- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1. <i>Kulupienê</i> | Motivo de peixe |
| 2. <i>Kajujuto otapaka</i> | Desenho do rosto da arara |
| 3. <i>Kunye-kunye jutogana</i> | Asa de mariposa |
| 4. <i>Kupato onabe</i> | Espinha de peixe |
| 5. <i>Kutaho onapula</i> | Caminho da formiga saúva |
| 6. <i>Mepinyaku</i> | Uma planta aquática |
| 7. <i>Mitseuenê</i> | Dente de piranha |
| 8. <i>Pawã poná ou Kupato</i> | Literalmente 1 forma ou peixe |
| 9. <i>Ogana paakai</i> | Literalmente pintura do rosto |
| 10. <i>Sapalaku</i> | Peça de indumentária feminina |
| 11. <i>Temepianá</i> | Jibóia |
| 12. <i>Wene-wene sucu</i> | Rio Wene-wene |
| 13. <i>Walamá oneputaku</i> | Cabeça de sucuri |



Fig. 3: Uma família de *apapaatai Apasa*.
Da esquerda para a direita, a filha, a mãe e o pai.

Embora as *otowonaĩ* assumam formas específicas (circulares, semicirculares, retangulares, cônicas, cilíndricas, esféricas, ovais e semi-ovais), isoladamente, tais formas oferecem poucas informações sobre as identidades específicas das máscaras. É pela observação completa da *morfologia*, associada às características anatômicas das espécies, e dos *motivos visuais* (grafismos e marcas), cujo repertório formal é relativamente extenso, que se pode reconhecer a identidade de uma máscara.

Com as exceções de *Atujuwá*, *Atujuwátai*, *Yakui*, *Kuwahāhalu* e *Sapukuyawá*, todas as demais máscaras relacionam-se, cada uma, com um ser ou objeto singular. A segunda coluna do quadro 1 enumera essas relações. Como se pode observar, as máscaras dividem-se em duas grandes categorias: as de «relações variáveis» e as de «relações fixas». É essa divisão que vamos analisar de modo pormenorizado.

A maioria das «relações fixas» possui um nítido «apelo icônico». *Apasa* (fig. 3), *Yuma* (fig. 4) e *Kapulu* (fig. 5) são alguns exemplos. O mito de *Apasa* diz que ele é uma pessoa de cabeça imensa, abdome proeminente e membros inferiores e superiores finos, ele é a manifestação mais pura (e ao mesmo tempo a mais grotesca) do que vem a ser o modelo ideal de antropomorfia para os *ixana wekeho* («donos» de feitiço, ou feiticeiros). A máscara que personifica *Apasa* é fabricada com a maior espécie de cabaça existente no Alto Xingu com o claro objetivo de caracterizar a deformação craniana desse *apapaatai*.



Fig. 4: Em primeiro plano, máscara do *apapaatai Yuma*.

⁶ O grafismo wauja utiliza um repertório de 40 a 45 motivos na ornamentação da cultura material. Há ainda um repertório «flutuante» de variações formais que é resgatado em situações de maior liberdade expressiva. Além dos desenhos e cores inventados pelos *yerupoho*, existe um outro conjunto de motivos gráficos – dentre o qual figura o motivo mais importante para os Wauja, denominado *kulupienê* e difundido na literatura como *merechu* (STEINEN 1940) – que foi inventado pelo personagem mítico *Arakuni*. Apesar desse extenso repertório, apenas 16 motivos gráficos são empregados com ampla frequência, e dentre esses, o motivo *kulupienê* tem sido desenhado com altíssima frequência sobre todos os tipos de suportes desde a primeira notícia histórica sobre os xinguanos, em 1884 (STEINEN 1886).



Fig. 5: *Apapaatai Kapulo* (Macaco-Preto).



Fig. 6: *Apapaatai Sapukuyawá Yanumaka* (Onça).



Fig. 7: Os *apapaatai Sapukuyawá Arikamu* (Jacaré), em primeiro plano, e *Sapukuyawá Muluta* (Peixe Cascudo), em segundo plano, posam para uma fotografia.

As máscaras do Macaco-Preto (*Kapulu*) e do Maçado-Prego (*Paho*) têm o rosto (*paakai*) moldado em cera sobre a parte frontal de uma estrutura ovóide de fibras de buriti, cujos pés se apóiam sobre um aro de diâmetro igual ao da cabeça de um adulto. Pendem longas fibras de buriti de toda a extensão do aro a fim de cobrir o rosto de quem veste a máscara. O performer veste o aro e a máscara propriamente dita está acima da sua cabeça (fig. 5). Na parte anterior da estrutura ovóide é aplicado um rabo, completando, juntamente com a pintura em preto, um ideal de figuração realista.

Os fabricantes da máscara *Yuma* procuram aproximá-la às características anatômicas do peixe pirarara. Seu delineamento cilíndrico e o achatamento da parte superior da máscara aludem ao corpo desse peixe, cuja anatomia é singularizada pela robustez e pela cabeça larga e achatada – aliás, o nome científico do pirarara é *Phactcephalus hemiliopterus*⁷. A máscara *Yuma* tem a boca muito larga e «bigodes» longos, que são meticulosamente feitos de cordão (fig. 4). Sua semelhança com o peixe pirarara é inequívoca. A pintura desse exemplar também evidencia um interesse realista: preto no dorso e amarelo nas regiões ventral e laterais. Porém, o que faz essa máscara ser invariavelmente reconhecida como *Yuma* é a sua morfologia e não a sua pintura. Sustento essa afirmação a partir do estudo de mais seis exemplares dessa máscara, cujas pinturas foram feitas com os motivos geométricos *kulupienê* (vide quadro 2) e *ogana paakai*. A pintura pode variar, mas a forma de *Yuma* é sempre fixa.

As máscaras de tipo *Atujuwá*, *Atujuwátai*, *Yakui*, *Kuwahāhalu* e *Sapukuyawá* também têm formas fixas, o que variam são as pinturas e algumas pequenas marcas e adornos (vide exemplos nas figuras 6 e 7). Contudo, no caso destas, na medida em que as pinturas variam as identidades das máscaras também variam, o que já não é o caso de *Yuma*, *Kapulu* e demais máscaras cujas identidades são definidas pela morfologia.

A respeito das máscaras wauja, IRELAND (1985: 6) observa que:

The *kwāhāhālu* spirit is said not to be associated with any particular forest animal, fish, ceremonial object, or other entity in the tangible world. However, precisely because *sapukuyawá* and *kwāhāhālu* are not clearly linked to specific entities in the natural world, they seem to have a more protean ceremonial character than those spirits that are «animal masters».

De fato, nem *Kuwahāhalu* nem *Sapukuyawá* são relacionados a «nenhum animal em particular». Por outro lado, elas não são tipos de «espíritos», como afirma Ireland. SCHULTZ e CHIARA (1976), por não

⁷ Segundo a descrição de FERREIRA (1975: 1092) trata-se de um peixe amazônico com o «dorso escuro, uma faixa amarela ao longo da linha lateral, com duas séries de pigmentos amarelo-ouro; cabeça e parte anterior do dorso revestidas de uma couraça amarela, e comprimento de até 1,25m».



atentarem aos nomes específicos dos *Sapukuyawá*, também sugeriram que elas fossem espíritos da floresta. Máscaras do tipo *Kuwahāhalu* e *Sapukuyawá* são «roupas» genéricas que, como apontei acima, podem ser vestidas por várias Espécies e Fenômenos Naturais. Ou seja, são os «espíritos» que vestem as máscaras e não as máscaras que são tipos de «espíritos». Aquelas facultam capacidades/poderes aos «espíritos» (*apapaatai*), por isso eles as usam; nesse sentido a função das máscaras é instrumental (cf. também VIVEIROS DE CASTRO 1996). Nem IRELAND, nem SCHULTZ e CHIARA observaram que máscaras como *Kuwahāhalu* e *Sapukuyawá* possuem nomes específicos (e.g. *Sapukuyawá Muluta*, ou seja, Peixe Cascudo vestido de *Sapukuyawá*, fig. 7, em segundo plano). Em um ritual, o que revela que *Sapukuyawá* está sendo vestido por uma Onça (fig. 6) ou por um Jacaré (fig. 7, em primeiro plano), são primeiramente as suas pinturas e marcas/acessórios e, secundariamente, as suas canções auto-enunciativas.

No *Apotalatuapai*⁸, quando *Atujuwá*, *Atujuwátai*, *Yakui*, *Kuwahāhalu* e *Sapukuyawá* dançam, sem as pinturas, elas formam um conjunto indistinto de Espécies e Fenômenos Naturais. O que não ocorre com os outros tipos de máscaras, que, mesmo sem pinturas, podem ser identificadas em função da sua morfologia. No primeiro grupo, as identidades são *graficamente construídas*, e no segundo, *morfologicamente dadas*.

Esquemas de antropomorfia

A atribuição de identidades aos *apapaatai* nos grandes rituais de máscaras evidencia tanto o emprego de convenções visuais, assentadas nos aspectos morfológicos, quanto uma «aversão» às mesmas, caracterizada pela multiplicidade e instabilidade de respostas que o grafismo pode dar à atribuição de identidades.

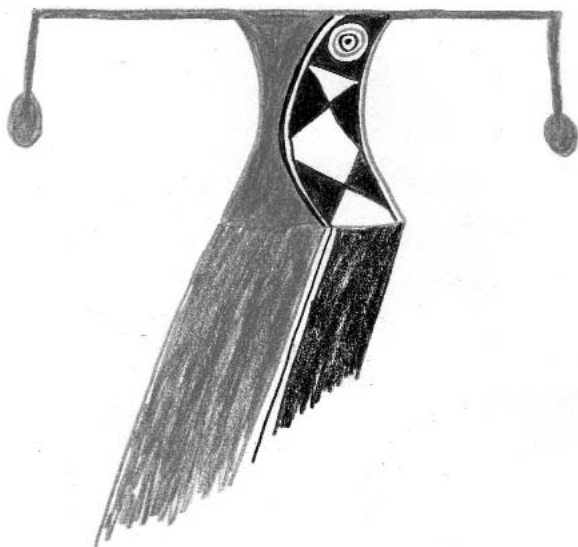


Fig. 8: *Sapukuyawá Yanapá* macho, Peixe da família dos Caracídeos. [Autor: Kamo Wauja, 2000]



Fig. 9: *Sapukuyawá Yanapá* macho, Peixe da família dos Caracídeos. [Autor: Kamo Wauja, 2000]

Porém, ainda que não opere ao modo de convenções, o grafismo emprega, pelo menos, um tipo de esquema visual⁹.

As fig. 8, 9, 10, 11, 12 e 13 são máscaras *Sapukuyawá* que estão vestidas por diferentes espécies de Peixes, algumas violentas e grandes, outras pequenas e imprevisíveis em suas ações. Identificar cada espécie, a partir dos motivos gráficos que «ornamentam» sua máscara, é uma tarefa impossível. Excetuando o *yakapá*, que as viu em seus sonhos e transe, nenhum wauja é capaz de distinguir a identidade de cada um desses seis Peixes vestidos de *Sapukuyawá*, ainda que a pintura de cada um seja diferente e tenha o propósito de diferenciar os Peixes entre si. As possibilidades combinatórias (e consequentemente de mudança de identidade) dos motivos gráficos é uma resposta visual à capacidade de cada *yerupoho* se transformar em *apapaatai* ou, neste caso específico, de vestir uma «roupa». Portanto, é preciso haver uma amplitude de combinações de motivos gráficos que permita singularizar cada espécie, ainda que a forma da «roupa» seja a mesma. Vejamos passo a passo os processos de especiação das máscaras.

⁸ «Ensaio» que precede o grande ritual de máscaras.

⁹ Segundo CLEGG (1977) um esquema é um modelo mental que opera uma redução de uma idéia complexa em um simples motivo, em geral abstrato-geométrico. Os esquemas podem ter naturezas «conceituais» e/ou «representativas».

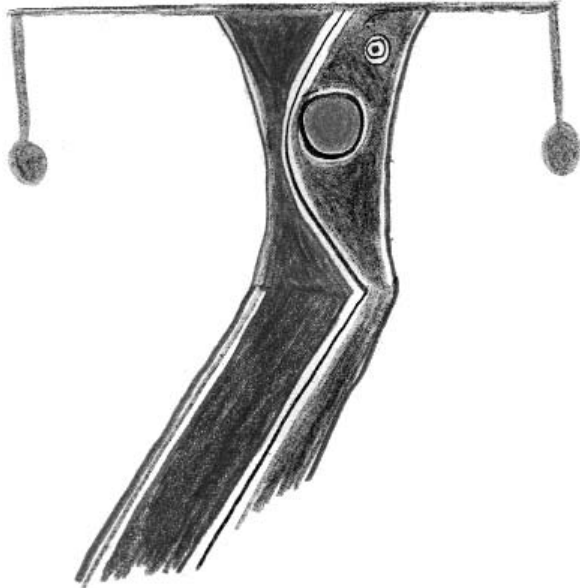


Fig. 10: *Sapukuyawá Atojo* fêmea, Peixe da família dos Caracídeos. [Autor: Kamo Wauja, 2000]



Fig. 11: *Sapukuyawá Yuluma* macho, Peixe Piranha. [Autor: Kamo Wauja, 2000]

São três os princípios relacionais das máscaras com as Espécies «naturais»:

1. o tipo de «roupa» varia e a mesma Espécie se mantém;
2. os motivos gráficos variam, o mesmo tipo de «roupa» se mantém, e a Espécie varia;
3. os motivos gráficos variam, e o mesmo tipo de «roupa» e a mesma Espécie se mantém.

Um ou outro princípio relaciona-se ao gênero: mantém-se o mesmo tipo «roupa», invertem-se as cores e varia-se o gênero da Espécie.

O primeiro princípio pode ser exemplificado quando a espécie Onça-Pintada (*Yanumaka Kapalá*) se apresenta ritualmente vestida de *Sapukuyawá* ou *Atujuwá*. Neste caso cabe ao grafismo o papel de singularizar a Onça-Pintada com o emprego de certos motivos gráficos, como o *pala-palala* (constituído por círculos concêntricos dispostos aleatoriamente).



Fig. 12: *Sapukuyawá Kulapagato* fêmea, Peixe Lambari. [Autor: Kamo Wauja, 2000]

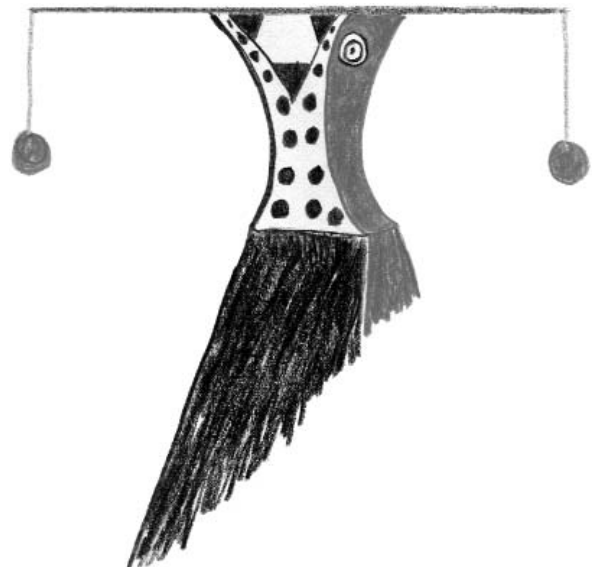


Fig. 13: *Sapukuyawá Uluwi* fêmea, Peixe Cará. [Autor: Kamo Wauja, 2000]



O segundo princípio pode ser observado, por exemplo, nas fig. 6, 7, 10, 11, 12 e 13.

O terceiro princípio, exemplificado pelas fig. 8 e 9, mostra que o convencionalismo não é uma característica saliente do grafismo wauja. Essas figuras mostram que duas máscaras de mesmo tipo, pintadas com motivos diferentes, podem ser *a mesma* personagem.

O princípio que permite a diferenciação de gênero opera, em geral, por uma inversão das disposições das cores nas máscaras, portanto, o que é preto no macho torna-se vermelho na fêmea e assim sucessivamente até que uma máscara seja a imagem invertida da outra (fig. 14 e 15).

Diante desses exemplos, é possível concluir que os motivos gráficos não convencionam identidades e que há uma tensão entre os planos plástico (da morfologia) e gráfico (dos motivos). Um aspecto fundamental dessa tensão reside nas esquematizações, as quais permitem ver a tensão a partir do ponto em que ela articula significados comuns entre as diferenças dos dois planos.

A forma visual de dois arcos em elipse dispostos lateralmente, com as aberturas voltadas para o exterior, que invariavelmente delineia o corpo das máscaras *Sapukuyawá* é, ao mesmo tempo, um motivo gráfico e um esquema.



Fig. 14: *Kajutukalu onai*, «roupa» do Sapo-Cururu macho. [Autor: Kamo Wauja, 2000]



Fig. 15: *Kajutukalu onai*, «roupa» do Sapo-Cururu fêmea. [Autor: Kamo Wauja, 2000]

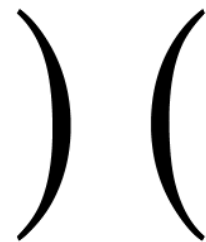


Fig. 16: Motivo *yetulaga naku*: esquema de antropomorfia.

Como motivo gráfico, a forma visual de arcos em elipse é denominada *yetulaga naku* («campo do jogo da bola») ¹⁰ e, como esquema, é alusiva à antropomorfia. Neste caso, os arcos configuram o tronco dos seres antropomorfos.

¹⁰ O jogo da bola era um ritual inter-aldeão, provavelmente extinto entre o final do século XIX e o início do século XX. O desenho do campo no solo era precisamente configurado por esse motivo, assim como é hoje a sepultura feita durante o ciclo ritual do *Kaumai* (*Kwarip*, em kamayurá).



Fig. 17:
Ser antropomorfo desenhado
com o motivo *yetulaga naku*.
Detalhe do fundo externo
de uma panela *nukãitsãin*
mehinako.

[Autor desconhecido. Coleção
Maria Heloisa Fénelon Costa,
1970. Museu Nacional/UFRJ]

Este esquema de antropomorfia surge em uma série de artefatos xinguanos, desde pequenos objetos do cotidiano, como as pás de virar beiju até as grandes sepulturas para os *amunaw* («nobres»).

Os dados e as análises sobre a arte xinguanos apresentados por STEINEN (1894, 1942) e KRAUSE (1960) foram muito importantes para a síntese estilística que procura desenvolver. Esses autores fizeram compilações cuidadosas e únicas em sua riqueza de detalhes. Karl von den Steinen não fez trabalho de campo sistemático no Alto Xingu, todavia ele formou uma excepcional coleção xinguanos (HARTMANN 1986a, 1986b, 1993), e a documentou com o máximo possível de informações, o que lhe permitiu mais tarde consolidar questões em gabinete.

Ao longo da década de 1930 e início da década de 1940, KRAUSE (1960) empreendeu um estudo sobre o material oitocentista xinguanos com vistas a sintetizar problemas etnológicos específicos, dentre eles a relação entre as máscaras e o grafismo. Krause desenvolve o seu artigo a partir de três tipos de máscaras encontradas nas coleções e nas referências de campo de Karl e Wilhelm von den Steinen, Herrmann Meyer e Max Schmidt, são elas: *kualóhe* (*Kuwaháhalu*, em wauja), *naturua* (*Atujuwá*, em wauja) e *monotsi* (*Yutisipiku*, em wauja).

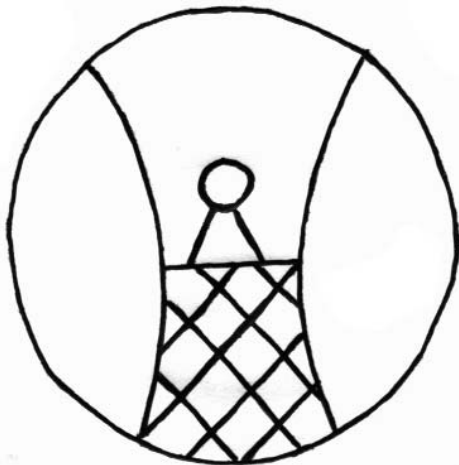


Fig. 18: Desenho *aturua* feito na areia, nas imediações da aldeia mehinako em 1887, e reproduzido por Karl von den STEINEN (1894). Os Wauja chamam esse desenho de *Atujuwá opaka* (rosto de *Atujuwá*).

Avancemos o assunto a partir das *Atujuwá* – grandes máscaras circulares, protagonistas do ritual *Apapaatai Iyãu* de julho de 2000, cuja dimensão média alcança 2 metros de diâmetro. Eis a primeira referência feita a *Atujuwá* na literatura xinguanos:

A cerca de um quilômetro da aldeia [mehinako], num ponto em que a floresta se tornava menos densa, havia, traçada na areia, uma grande figura circular [fig. 18 abaixo]. Na parte voltada para a aldeia, via-se, desenhada internamente, uma figura de difícil interpretação. Tumayaua [um dos Bakairi que acompanhavam von den Steinen] denominava essa figura de «*aturua*», informando-me de que nesse local os índios costumam caminhar em círculo, cantando *kaãã*... De fato, muitos rastros de pés a rodeavam. (STEINEN 1894, *apud* KRAUSE 1960: 111)

Mais adiante, STEINEN retoma a inquietação teórica causada por esse desenho:

Com especial freqüência copiam-se [nas grandes painéis de tipo *kamalupo*] as linhas de tatuagem dos Mehinakú, linhas que acompanham o bordo interno da omoplata e têm forma de ângulos ou de arcos. A prancha 15, com grandes potes, apresenta, no fundo do pote, à esquerda em cima, êste motivo [*yetulaga naku*] com feição já desenvolvida; aí os arcos não são só duplos, como também já acontece às vezes na própria tatuagem, mas tripos, havendo, além disso, pontinhos entre os dois internos, e linhas em ziguezague (cobras) entre os externos. Arcos menores, como as mulheres os têm, tatuados nos braços, encontram-se acima do campo central totalmente coberto de tinta. (STEINEN 1894, *apud* KRAUSE 1960: 113)

O que inquietava Steinen, e também Krause, era a aparição simultânea desse motivo de arcos em elipse em tantos suportes diferentes. O primeiro resolve o dilema reduzindo o desenho à tatuagem, que para ele seria a forma primeva da arte gráfica no Alto Xingu (um reflexo de suas preocupações evolucionistas). KRAUSE, porém, não se convence com a interpretação Steinen:

não temos nenhuma explicação razoável para a aplicação de padrões de tatuagem nos fundos das painéis! É provável, ao contrário, que represente a imagem de uma máscara *naturua* (*Atujuwá*). Essa explicação é sugerida não somente pela semelhança entre o desenho na areia, dos Mehinaku, e o feitio da parte central da máscara, como também pela interpretação dessa pintura de fundo de painéis dada, a Meyer, independente e coincidentemente por Guikuru e Kalapalu. Uns e outros designavam-na com o mesmo nome usado para o desenho na areia: – guikuru: *atoroa*, kalapalu: *turua vutóxo*. (KRAUSE 1960: 113)

É curioso que um outro nome para o motivo *yetulaga naku*, *Atujuwá opaka* (rosto de *Atujuwá*), seja exatamente essa parte central da máscara *Atujuwá* (*naturua*) à qual Krause faz referência. Krause percebeu que o problema não estava em reduzir o motivo a este ou àquele suporte. A grande dificuldade de Krause era encontrar um princípio conceitual que explicasse a distribuição do mesmo motivo sobre



suportes aparentemente tão diferentes e que relacionasse coerentemente todos esses objetos e o corpo humano. Herrmann MEYER parece ter chegado mais perto de entender o problema:

A área da máscara [*Kuwahāhalu*] não abrange simplesmente a face, mas o corpo inteiro, e, por meio de determinadas linhas, o artista procura representar adequadamente algumas das partes do corpo que lhe parecem mais importantes. Mas nessa operação confunde duas idéias: a de reproduzir partes do corpo humano e a de representar símbolos animais que evidenciam a finalidade especial da máscara. Pedi que me explicassem o nome de tôdas as linhas e áreas que aparecem na maioria das máscaras, mas até agora não consegui a interpretação de todas essas palavras. É difícil decidir até que ponto as partes componentes da máscara procuram representar o corpo humano ou um determinado animal. (MEYER 1906, apud KRAUSE 1960: 116, grifos meus)

Meyer nota com precisão o aspecto «híbrido» próprio das máscaras xinguanas, o qual cria essa aparente «confusão» entre o humano e o animal. Na verdade, as máscaras, sejam as *Kuwahāhalu*, as *Atujuwá* ou qualquer outra, são as duas coisas, elas são os «objetos» próprios do tempo em que os *yerupoho* começaram a sua especiação. A grande dificuldade analítica de Meyer era lidar com esse aspecto «híbrido», daí o seu esforço (inútil) em tentar separar as «partes componentes da máscara» segundo as categorias «humano» e «animal». Se a ontologia Wauja nos diz que a condição original dos *yerupoho* é a humanidade, portanto, é razoável supor que a condição corporal dos *yerupoho* é a antropomorfia. Porém, que relação têm os *yerupoho* com objetos como painéis, máscaras, sepulturas ou pás de virar beiju? Minha hipótese é que para os Wauja a idéia de antropomorfia tem um sentido sobretudo visual: é por meio de uma esquematização, expressa por determinados motivos gráficos ou formas plásticas, que os *yerupoho*, os *apapaatai*, os objetos e as pessoas adquirem uma continuidade que é pensada como antropomorfia. Ou seja, o conceito de antropomorfia seria dependente da sua possibilidade de ser visualmente sintetizado.

As máscaras *Sapukuyawá* têm como delineamento formal o motivo *yetulaga naku*. As máscaras *Atujuwá* têm o mesmo motivo circunscrito por um círculo

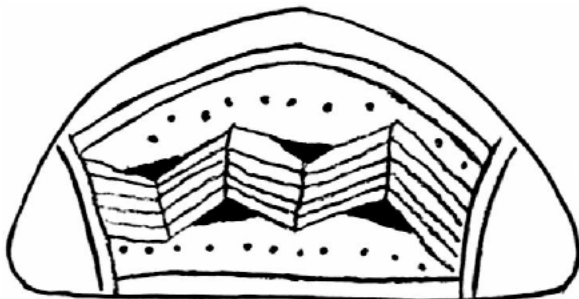


Fig. 19: Pá de beiju wauja. [Coleção Harald Schultz, 1964. MAE/USP]

(cf. fig. 18). Juntamente com as máscaras, há pelo menos dois artefatos em que os arcos em elipse invariavelmente surgem nas suas formas construtiva e/ou ornamental; são eles a pá de virar beiju e a panela tipo *kamalupo*. A pá de beiju é, na sua própria materialização como artefato, um arco em elipse fechado por uma linha reta.

O curioso é que essa forma é ainda enfatizada na ornamentação gráfica da pá de beiju, como se aquela quisesse multiplicar o referido arco. Na pá da fig. 19, por exemplo, os arcos são dispostos nas laterais, emoldurando o motivo central.

Nas painéis *kamalupo*, essa forma materializa-se no artefato, delineando o seu perfil lateral, como no caso das máscaras *Sapukuyawá*. Os arcos em elipse também surgem como motivo central na ornamentação gráfica do fundo externo das *kamalupo*, porém com a denominação alternativa de *atujuwá opaka* (rosto da máscara *Atujuwá*).

A esquematização da antropomorfia por meio de arcos em elipse não é aqui a redução/simplificação de um motivo mais complexo, como ocorre nas artes de muitos povos da Oceania (Ucko 1977). A complexidade do esquematismo wauja está em sua capacidade de criar relações conceituais entre distintos artefatos e seres. O esquema sugere uma «essência humana» que a maioria dos seres e coisas do mundo compartilham, todavia essa essência se manifesta como aparência, e a arte é o lugar dessa manifestação. É na aparência, ou seja, na definição formal de uma «roupa» ou flauta que reside o sentido perspectivista da arte wauja. As máscaras e flautas são uma manifestação *sui generis* do animismo/perspectivismo na arte, carregando em sua própria forma a dualidade/mistura entre o humano e o não-humano e a variação dos pontos de vista.

A pintura das máscaras: identidades e transformações

O grafismo é uma chave interpretativa elementar do sistema de transformações dos *apapaatai*. Sem as transformações em via dupla – humanos virando *apapaatai* por meio de adoecimentos grave e *apapaatai* virando humanos –, não seria possível criar as condições para as relações entre os dois mundos. Aliás, as transformações são relações. O domínio mais profundo dessa arte é, conforme dizem os Wauja, xamânico, pois são os *yakapá* que, em primeira mão, vêem os *yerupoho* vestidos (transformados em *apapaatai*) e que, por meio das informações que seus *iyakanāu* lhes transmitem, descobrem as identidades dos *apapaatai*, questão fundamental da articulação entre terapia e ritual (BARCELOS NETO 2001, 2004a).

Ao longo do estudo em gabinete dos desenhos xamânicos e dos artefatos da cultura material, passei a questionar o papel do repertório gráfico na atribuição das identidades das máscaras. Haveria uma padronização das identidades pelo grafismo? Como o sistema gráfico gera e usa os dispositivos visuais para as transformações dos *apapaatai*?

Na temporada de 2002, levei para o campo seleções de fotografias e desenhos de máscaras de



vários tipos e épocas. Olhar e comentar desenhos e fotografias alheias era um tipo de atividade que muito agradava os Wauja. As perguntas sobre o material eram feitas individualmente ou em grupo. Se alguém chegava e queria participar, o fórum estava aberto. Das conversas mais ou menos informais sobre o material selecionado, tive, acima de tudo, surpresas com o desconhecimento que muitos Wauja demonstravam ter sobre a identidade de determinadas máscaras, sobretudo das *Sapukuyawá*, precisamente o tipo de máscara que é, de longe, o mais comum e numeroso nos rituais. A maioria dos colaboradores sabia os nomes dos motivos que compunham as pinturas das máscaras, mas pouquíssimos entre eles sabiam precisar, a partir da composição gráfica, a identidade da máscara. Supus que essa capacidade exigisse um conhecimento profundo das personagens e que era algo aprendido depois de longos anos de participação ativa no fazimento ritual dos *apapaatai*. Suposição errada.

Quando se estuda um *Apapaatai Iyãu in situ*, como fiz em julho de 2000, a identidade das máscaras parece ser, a primeira vista, algo claramente padronizado pelas pinturas e marcas («sinais diacríticos»). Pensa-se que aquela *Sapukuyawá Kuwa* (fig. 21) tem aquela pintura e só aquela. Assim, tal pintura é o que faz um *Kuwa* ser *Kuwa*. Ali, no meio da praça, enquanto *Sapukuyawá Kuwa* dança com as demais máscaras, a sua identificação, pelos Wauja, é inequívoca. Porém, passados dois anos, quando mostrei uma foto daquela mesma *Sapukuyawá Kuwa*, ela já não foi mais identificada como *Kuwa* pelos Wauja, que hesitavam em lhe atribuir uma identidade precisa. Simplesmente tinham-na «esquecido» por completo. Então, quando lhes revelei que se tratava de um *Kuwa*, receberam a revelação com indiferença. Situações semelhantes repetiram-se ao longo de toda a temporada de 2002. Foi a partir daquela altura que comecei a perceber que o regime de atribuição de identidades das máscaras não pode ser questionado fora de sua performance e do conjunto ritual completo em que elas estão inseridas.

Se tomarmos a imaginação visual dos *apapaatai* tal qual expressa pelos *yakapá* em seus desenhos (BARCELOS NETO 2002), teremos um repertório formal de «roupas» muito maior do que se observa nos rituais. A possibilidade de «fazer» os *apapaatai* com lápis de cor e papel permite expressar com eloquência as suas capacidades transformativas. Mostrei também que os *apapaatai*, enquanto «roupas», estabeleciam com os animais uma relação de «distorção» formal por meio de uma superlativização, compartilhamento ou redução anatômicos, tendo ainda o grafismo como signo complementar da «distorção» e da «mistura»/«hibridização» (BARCELOS NETO 2002: 155). Assim, por exemplo, os grafismos de uma anta bebê e de um tucunaré podem estar contemplados na máscara de um *apapaatai* qualquer, sem que esse *apapaatai* seja necessariamente uma anta ou um tucunaré ou ambas as coisas. As «roupas» revelam um esforço de combinar/alterar os elementos que se encontram isolados na «natureza» ou separados conforme cada espécie animal. «Roupas» e máscaras não são, portanto, representações dos animais.

Os motivos que os Wauja denominam com nomes animais não são cópias dos grafismos que lhes são peculiares, são sobretudo *motivos*, i.e. *formas estilizadas*. Nas artes decorativas, a estilização pode evocar uma idéia de representação, quicá de «código visual» (MUNN 1973; VIDAL 1992). O caso wauja, não inclina para nenhuma dessas direções.

Ao nos depararmos com objetos de arte, cuja sobrevivência ao tempo se impõe, como no caso dos objetos recolhidos aos museus, há sempre a insistente pergunta: mas afinal, o que é (ou era) esse objeto? Quando se trata de um objeto ritual, como máscaras, a questão torna-se bem mais complexa, pois não se trata apenas de um «objeto», mas de uma personagem, o que coloca o problema da identidade numa posição absolutamente central.

A identidade dos objetos de arte está geralmente relacionada a elementos físico-formais, o que leva o pesquisador a refletir sobre as questões de referente-referência e forma-conteúdo. Será que em mundos altamente transformacionais como os ameríndios (GALLOIS 1988; RIVIÈRE 1995; VIVEIROS DE CASTRO 1996, 2001, 2002a e 2002b), as artes teriam alguma ressonância sobre essas questões? Ou elas se voltariam mais para a inconstância e para as identidades ambíguas e múltiplas? Será que devemos achar que toda máscara wauja pintada com motivos ictiomorfos sempre será uma («representação» de) ave ictiófaga ou (de) um peixe?

Embora as formas visuais sejam padronizadas de um ponto de vista estilístico, elas não configuram um «código» fundamental, não veiculando, portanto, identidades em si. Um motivo de círculos (*weri-weri*) concêntricos pintado numa máscara pode identificá-la como Onça, mas essa relação, conforme veremos, é arbitrária e contextual. Na arte gráfica wauja uma forma específica não implica um conteúdo invariável. O valor de um conteúdo tem uma duração, no máximo, «biográfica»: é o tempo de um eixo relacional doente/xamã/performer que culmina com o fazimento ritual dos artefatos em grupo.

As análises do material que recolhi em campo e dos depoimentos dos Wauja atestam que a «decifração» da identidade de uma máscara não passa pelo aprendizado de uma «linguagem de códigos visuais», uma vez que o grafismo wauja não funciona ao modo de uma «gramática». A «decifração» está ancorada na performance xamânica. Do ponto de vista êmico, a pintura das personagens rituais vale-se antes das capacidades performáticas dos xamãs do que de pressupostos canônicos de produção e recepção. Portanto, são as interpretações/traduições xamânicas que constroem as «imagens mutantes» que são as pinturas das máscaras. Essa pintura não está abrangida por um campo de conhecimentos esotéricos ou de habilidades específicas, a pintura não é uma arte difícil enquanto técnica. Os motivos gráficos empregados na cultura material são conhecidos por todos os Wauja adultos, assim como as técnicas de desenho. O que interessa aos Wauja não são os motivos em si, mas como eles se revelam a partir da relação doença-cura-ritual. O grafismo, enquanto marcador de identidades, está profundamente ligado a um processo criativo no interior do mundo dos *apapaatai* e que é revelado pela experiência xamânica.



No processo de atribuição de identidades às máscaras rituais pela pintura, podem ocorrer muitíssimas variações formais sem que estas sejam tomadas como contraditórias, pois a explicação é sempre a mesma: a pintura é resultado do que o *yakapá* viu. Ou melhor, a pintura é para aquele momento, e para agir terapêuticamente. A possibilidade de variação é tão ampla quanto a capacidade criativa dos *apapaatai* e do poder visionário-divinatório dos *yakapá*, que, aliás, só fazem mostrar quanto o mundo dos *apapaatai* é inconstante.

Como disse na seção anterior, as máscaras passam por dois processos técnicos que formalizam a sua identidade. O primeiro é a feitura da sua forma básica (retangular, circular, esférica etc.), o segundo é a aplicação de marcas e pinturas. Para máscaras como *Yuma*, *Kapulu* e *Apasa* o primeiro processo já é suficiente para determinar as suas respectivas identidades. Entretanto, para máscaras como *Sapukuyawá*, *Atujuwá* e *Kawahāhalu* é o segundo processo que é imprescindível. Como veremos a seguir, os *wauja* marcam ambos processos, de um modo bastante explícito, na performance ritual do *Apapaatai Īyāu*.

Sapukuyawá é uma máscara retangular feita com a técnica de trançado de fibra de buriti. A trama, bastante fechada, resulta em uma superfície ideal para a aplicação dos grafismos. A parte superior da *otowonāi* é presa a uma vara de madeira muito reta e cilíndrica de aproximadamente 100 cm de comprimento, em cujas extremidades pendem fios de algodão que têm, em suas pontas inferiores, um pequeno pompom feito de fios de algodão. Abaixo da *otowonāi* estende-se o *puhutapa*, uma espécie de «cauda» que cobre os ombros e parte do abdome de quem veste a máscara. Um par de calças e mangas, também feitas de fibra de buriti, completam a «roupa». *Sapukuyawá* é uma máscara que consegue expressar imenso equilíbrio formal. A vara com cordões e pompons atados que atravessa horizontalmente a *otowonāi* cria um enquadramento retangular que acentua e equilibra a verticalidade da «roupa», tornando-a uma peça *sui generis*. Quando alguém veste uma «roupa» é óbvio que o seu corpo lhe conferirá volume, mas a idéia da «roupa» é propor uma outra anatomia. Assim, quem vestir *Apasa* apresentará uma cabeça três vezes aumentada, ou quem vestir *Yuma* apresentará uma cabeça achatada e alongada. As máscaras apresentam outras possibilidades anatômicas, nem humanas, nem animais, mas *apapaatai*.

Na pintura das *Sapukuyawá* empregam-se três tipos de pigmentos: resinas vegetais misturadas com fuligem, que dão a cor preta; urucum, que dá a cor vermelha; e raiz de urucum, que dá a cor amarela. *Sapukuyawá* tem duas faces laterais planas que são igualmente pintadas. Na verdade, trata-se de um único motivo que se estende de uma face à outra, entretanto ele é melhor percebido quando a máscara está vestida.

A pintura das *Sapukuyawá* é um excelente exemplo para se analisar o sistema de transformações que relaciona forma gráfica e identidade. A sua pintura segue dois padrões básicos que consistem em seccionar ou não o campo plástico. São três os tipos de seccionamento: transversal, vertical e horizontal,

sendo o primeiro o mais recorrente. As *Sapukuyawá* *Arikamu* (fig. 20), *Kuwa* (fig. 21), *Yusitsētsi* (fig. 22) e *Ukixá* (fig. 23) têm como motivo gráfico uma faixa preta que secciona transversalmente o espaço plástico em duas partes. As *Sapukuyawá* *Yutapá* (fig. 24) e *Muluta* (fig. 25) têm o mesmo motivo de secção transversal, porém bicolor (preto e amarelo).

Listar as características morfológicas das espécies animais, verificar como elas se manifestam nas máscaras e depois deduzir uma identidade Animal é ir em direção contrária ao pensamento e a prática artísticas *wauja*, é supor, de partida, que os animais são o *modelo* para a criação arte gráfica e das personagens rituais. Se seguirmos a trilha dos mitos, veremos que os animais são tanto *arte* quanto as máscaras, pois ambos são coisas *fabricadas* a partir de elementos formais que os *Wauja* reconhecem como *ogana* (desenho) e *opotalapitsi* (imagem). Máscaras («roupas») e animais podem ser vistos como transformações/variações uns dos outros, e, neste caso, dizer o que precede, como modelo, é analiticamente pouco útil. O impulso de transformações ocorrido com o surgimento do astro solar explica a criação da maioria dos animais pelos *yerupoho*, mas há animais que *Kamo* e *Kejo* criaram, e outros que ninguém sabe exatamente como apareceram. Portanto não há o jacaré, o tucunaré, o urubu etc. O que há são múltiplas origens de muitos dos animais conhecidos pelos *Wauja* e isso implica igualmente nas múltiplas identidades dos animais. Se um determinado macaco-prego for o filho de *Alawiru*¹¹, ele será a caça ideal, pois não adoecerá os humanos, mas se a presa macaco-prego for uma «roupa» de *yerupoho* ou um *yerupoho* transformado em macaco-prego, os filhos pequenos do caçador correrão risco de adoecer.

O que se pode depreender disso é que os aspectos anatômicos e morfológicos dos animais não determinam a *natureza* do animal. *Acima da aparência, o que mais importa é saber que tipo de gente é aquele animal*. Como demonstrei na seção anterior, aparências distintas podem ocultar pessoas (i.e. *yerupoho*) iguais (ou pelo menos semelhantes), por outro lado uma mesma aparência pode ocultar pessoas diferentes. São para esses modos de relacionar aparência e essência que os rituais de máscaras e aerofones se voltam.

Muluta (peixe cascudo) é um peixe todo preto e pequeno (20 cm em média), porém com a cabeça e a boca grandes, desproporcionais ao corpo, assim como o peixe pirarara (*yuma*). Se a espécie *muluta* fosse um modelo para a representação, a máscara *Sapukuyawá* *Muluta* (fig. 29) deveria, no mínimo, ser totalmente preta, ou então ter uma forma parecida com a da máscara *Yuma* (fig. 4), cuja cabeça é achatada e a boca larga. Mas o exemplar de *Muluta* no *Apapaatai Īyāu* de *Itsautaku* foi feito na forma de *Sapukuyawá*, com uma metade da pintura em preto

¹¹ Lembro aqui a saga mítica de *Kamukuwaká* em que uma mãe humana abandona, no alto rio Batovi, o seu filho que estava se transformando em macaco. A mãe, *Alawiru*, pede que ele seja um macaco bom e que não faça mal aos humanos.



e a outra em amarelo, e com marcas (pequenos detalhes decorativos) em vermelho, características formais que não podem ser elevadas ao estatuto de referências. A máscara *Sapukuyawá Ejekalu* (fig. 25), que aliás é um «peixe preto» (espécie não identificada), foi inteiramente pintada em preto. O que a análise a seguir mostra é que essas *mesmas* identidades formais podem ser invertidas. Ou seja, *Ejekalu*, como máscara, poderia ser *Muluta* e vice-versa, pois

assim como ambos são pretos, ambos também podem se apresentar como não-pretos. Se as posições formais são intercambiáveis, a forma tem, portanto, a identidade que se lhe atribui ao momento da fabricação de cada máscara. O problema que as máscaras colocam é que as diferenças entre as identidades não são necessariamente fixas. Vejamos estas questões a partir de um repertório mais extenso de exemplos.



Fig. 20: *Sapukuyawá Arikamu eneja* (Jacaré macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho de 2000.

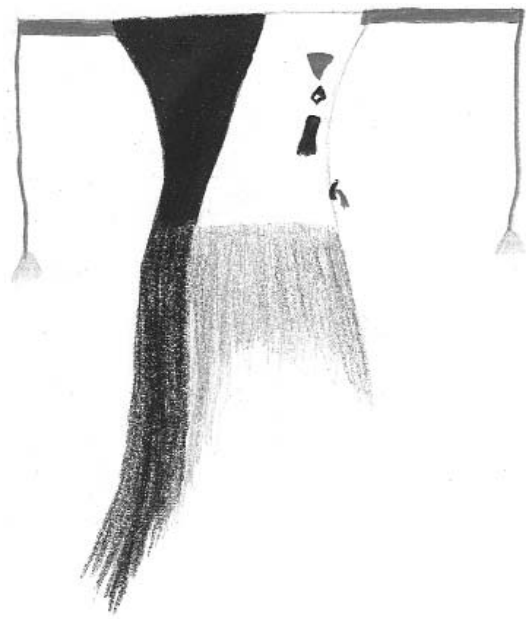


Fig. 21: *Sapukuyawá Kuwa eneja* (Peixe Curimatá macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho de 2000.

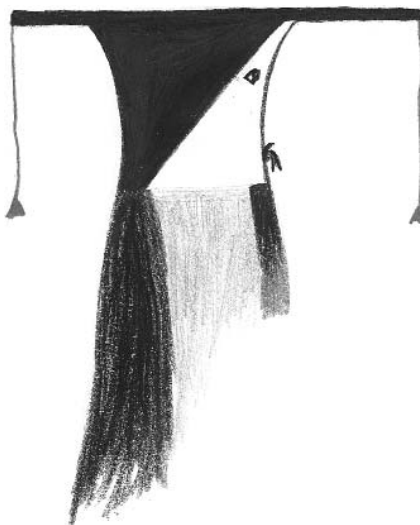


Fig. 22: *Sapukuyawá Yusitsetsi eneja* (Peixe Voador macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro de 2002.



Fig. 23: *Sapukuyawá Ukixá eneja* (Peixe Pacu Grande macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro de 2002.



Para efeitos de demonstração analítica, denomino o motivo mono-cromático¹² de secção transversal de *motivo gráfico X* e o bicromático de *motivo gráfico Y*. Conforme a amostra apresentada o *motivo gráfico X* foi empregado em quatro *Sapukuyawá*:

e o *motivo gráfico Y*, também em quatro:

Arikamu, doravante *identidade A* (fig. 20),
Kuwa, doravante *identidade B* (fig. 21),
Yusitsêtsi, doravante *identidade C* (fig. 22),
Ukixá, doravante *identidade D* (fig. 23);

Yutapá, doravante *identidade E* (fig. 24),
Muluta, doravante *identidade F* (fig. 25),
Yuma, doravante *identidade G* (fig. 26),
Isejo, doravante *identidade H* (fig. 27).

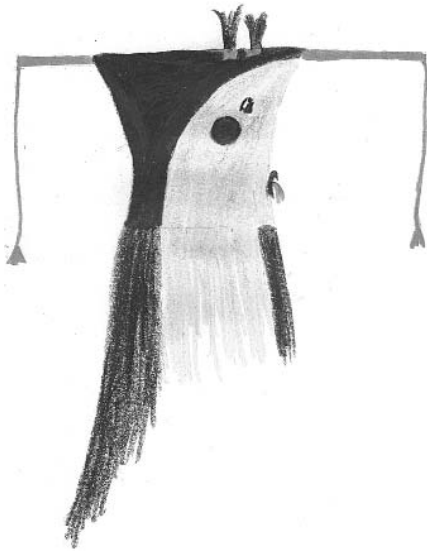


Fig. 24:

Sapukuyawá Yutapá eneja (Peixe Pacu macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho de 2000.



Fig. 25:

Sapukuyawá Muluta eneja (Peixe Cascudo macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho de 2000.



Fig. 26:

Sapukuyawá Yuma eneja (Peixe Pirarara macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro de 2002.



Fig. 27:

Sapukuyawá Isejo eneja (Peixe Cascudo Liso macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro de 2002.



Observamos, portanto, a mesma base motívica determina diferentes identidades, o que resulta no seguinte esquema:

Motivo gráfico X	→	identidade A	(fig. 20)
Motivo gráfico X	→	identidade B	(fig. 21)
Motivo gráfico X	→	identidade C	(fig. 22)
Motivo gráfico X	→	identidade D	(fig. 23)
Motivo gráfico Y	→	identidade E	(fig. 24)
Motivo gráfico Y	→	identidade F	(fig. 25)
Motivo gráfico Y	→	identidade G	(fig. 26)
Motivo gráfico Y	→	identidade H	(fig. 27)

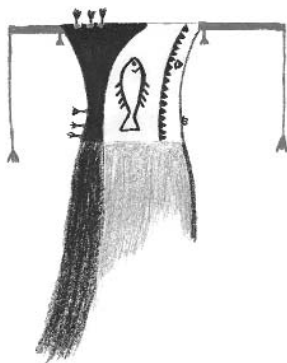


Fig. 28:
Sapukuyawá Wajai eneja
(Peixe Tambaqui macho).
Desenho da máscara usada
no ritual *Apapaatai Iyãu* de
julho de 2000.



Fig. 30:
Sapukuyawá Ejekalu eneja
(«Peixe Preto» macho).
Desenho da máscara usada
no ritual *Apapaatai Iyãu* de
fevereiro de 2002.



Fig. 29:
Sapukuyawá Puixa eneja
(Peixe Matrinhã macho).
Desenho da máscara usada
no ritual *Apapaatai Iyãu* de
julho de 2000.



Fig. 31:
Sapukuyawá Ejekalu eneja
(«Peixe Preto» macho).
Desenho da máscara usada
no ritual *Apapaatai Iyãu* de
fevereiro de 2002.

Na maioria dos casos, são pequenos detalhes ornamentais (marcas) que fazem essas máscaras se diferenciarem umas das outras. *Yuma*, por exemplo, tem apêndices (doravante *marca visual X*) a imitar barbas/nadadeiras, que é o que basicamente a diferencia das outras máscaras de *motivo gráfico Y*. Marcas «menores», como a cor dos pompons e das línguas, também variam muito, sendo igualmente importantes. Aqui, elas também estão convencionadas como *marca visual X*.

Um outro meio recorrente de diferenciação é a inserção de uma forma figurativa (doravante *marca visual Y*). Para diferenciar duas *Sapukuyawá Ejekalu* (*identidade K*, fig. 30 e 31), num mesmo ritual (o *Apapaatai Iyãu* de março de 2002), empregou-se essa marca. Assim, a *Ejekalu* da fig. 30 tem o desenho estilizado de um peixe a ocupar o centro do campo plástico, ou do *ejetaku*, como diriam os *Wauja*. Vê-se repetir nas máscaras *Sapukuyawá Wajai* (fig. 28) e *Puixa* (fig. 29) esse mesmo recurso, que neste caso é apenas um detalhe a mais que as diferenciam das outras máscaras de *motivo gráfico X*.

Outro recurso de diferenciação é o emprego de motivos gráficos do repertório de *Arakuni* (doravante *marca visual Z*), o qual pode ser observado nas máscaras *Sapukuyawá Isejo* (*identidade H*, fig. 27) e *Wajai* (*identidade I*, fig. 28). No caso de *Isejo*, é precisamente o motivo *mitsewenê* (dente de piranha), disposto transversalmente, que a diferencia, por exemplo, de *Muluta* (fig. 25), além obviamente das *marcas visuais X*. No caso de *Wajai*, o *mitsewenê* é mais um detalhe que a torna diferente de *Puixa* (fig. 29) e das demais máscaras de *motivo gráfico X*.

Os exemplos acima podem ser resumidos no seguinte esquema:

<i>Marca visual X</i>	→	<i>identidade D</i>	(fig. 23)
<i>Marca visual X</i>	→	<i>identidade G</i>	(fig. 26)
<i>Marca visual X</i>	→	<i>identidade I</i>	(fig. 28)
<i>Marca visual Y</i>	→	<i>identidade I</i>	(fig. 28)
<i>Marca visual Y</i>	→	<i>identidade J</i>	(fig. 29)
<i>Marca visual Y</i>	→	<i>identidade K</i>	(fig. 30)
<i>Marca visual Z</i>	→	<i>identidade H</i>	(fig. 27)
<i>Marca visual Z</i>	→	<i>identidade I</i>	(fig. 28)

¹² Os motivos monocromáticos não têm, tal como os motivos de *Arakuni* (quadro 2), nomes específicos. Eles são apenas chamados de *ejetaku* («campo preto»), *mohājataku* («campo vermelho»), *kisuataku* («campo branco»), *weruiyātaku* («campo amarelo»).



A análise da iconografia das máscaras mostra que, neste sistema, A pode ser B, C ou D (ou ainda E, F e G, se consideramos o *motivo gráfico Y* uma variante do *motivo gráfico X*) e que a *marca visual X* pode, por exemplo, transformar A em D ou F em G. Já a *marca visual Z* pode, por sua vez, transformar F em H. Nesta seqüência de máscaras, passa-se de uma identidade a outra tendo como recurso ligeiras (re)combinações formais sob uma forma básica. Esse fenômeno pode ser conceituado como *template*:

a structure of possible relationships between sets of things, which generates both alternative paintings and alternative interpretations of them. (MORPHY 1977, *apud* KÜCHLER 1987: 246)¹³

A análise da relação entre identidade e iconografia nos mostra que, como o repertório gráfico das máscaras *Sapukuyawá* é relativamente reduzido, sobretudo do ponto de vista dos padrões de composição, é necessário criar pequenas variações formais para produzir as máscaras como personagens rituais. Todavia, a variação é cuidadosamente limitada, como uma estratégia do próprio estilo, em relação ao imenso número de personagens. No caso das *Sapukuyawá*, a transversalidade das linhas sobre o plano, as marcas e as associações cromáticas e motivicas que elas geram, configuram um *template* (relações de variação) próprio da arte wauja. Nesse sentido, o *template* é a base para a apreensão de um estilo. Para conferir uma base comparativa à análise, podemos dizer que a pintura e a atribuição de identidades às máscaras *Sapukuyawá* constituem um *template*. O modelo que a relação pintura e identidade gera é de minimização das formas gráfico-plásticas e maximização das personagens. Vejamos agora o exemplo das máscaras *Atujuwá*.

O *Apapaatai Iyäu* de 2000 tinha dois casais de *Atujuwá*: um Jatobá (*Ajou*, fig. 1) e um Arco-Íris (*Anapi*, fig. 2), ambos pintados com o mesmo motivo de sucessivos arcos de cores alternadas. A única diferença saliente entre Jatobá e Arco-Íris está no uso da cor amarela para caracterizar este último. Não penso que tenha prevalecido aí outro ponto de vista além do estético. Ora, pintar as quatro máscaras com os mesmos motivos, procedendo apenas a uma variação interna mínima, é exatamente a estratégia de gerar continuidade formal entre as personagens; observamos este mesmo processo ao analisar acima o caso das máscaras *Sapukuyawá* nos *Apapaatai Iyäu* de 2000 e 2002. Assim, Jatobá e Arco-Íris são estética e ontologicamente aproximados não apenas pelo mesmo tipo de máscara que vestem, mas também pelas pinturas que as identificam. Para entender o universo de criação das personagens rituais enquanto máscaras é praticamente inútil (salvo raras exceções) pensar em termos de analogia com as espécies/fenômenos naturais: estamos em um mundo onde a morfologia animal/vegetal tem um rendimento artístico e estético baixo. A ênfase é formal e estética. As máscaras pintadas parecem ser modelos de si próprias.

Uma máscara total

Defendi anteriormente (BARCELOS NETO 2004a, 2004b, 2004c) que o ponto de vista prevalecente na relação entre humanos e não-humanos é o da manipulação das possibilidades transformativas por uns e por outros.

Os *apapaatai* podem assumir mais formas transformativas do que os humanos, mas eles não podem se transformar em humanos, enquanto todos os humanos podem se transformar em «bichos». Se a transformação muda o ponto de vista, poderia uma mudança de ponto de vista resultar em uma transformação? Se seguirmos a narrativa do mito de *Arakuni*, o inverso da «regra» também é possível. É em *Arakuni* que aparece, de um modo bastante claro, a idéia da fusão entre a arte e o ser. E, para efeitos da nossa análise, onde surge um outro *template*, ou quando o *template Sapukuyawá* pode ser visto «invertido», como se mostrará a seguir.

O mito conta que *Arakuni* engravidou sua irmã, *Kamayulalu*, tendo por isso sido violentamente banido do convívio aldeão por sua mãe. *Arakuni* toma então consciência do seu ato Animal. Triste e profundamente perturbado, ele faz uma «roupa» para se tornar, de modo definitivo, uma cobra monstruosa. O nosso personagem, trocou um ponto de vista humano (troca de mulheres) por um ponto de vista Animal (incesto). Refugiado no mato, *Arakuni* começa a trançar uma imensa Cobra com fibras de taquarinha. À medida que a trançava, *Arakuni* cantava seu lamento, porém paradoxalmente reafirmando o seu desejo por *Kamayulalu*. Os desenhos surgem simultaneamente com essas canções, que, aliás, têm uma conotação «sagrada» por fazerem parte do ritual funerário *Kaumai* (*Kwarip*). Portanto, a arte do desenho em *Arakuni* surge como expressão técnica do trançado. Ao terminar a Cobra e o canto, *Arakuni* tinha criado uma série de motivos.

A peculiaridade mais significativa dessa «roupa»-Cobra, do ponto de vista wauja, é que ela contém «todo» o *iyanaiki* (sistema gráfico) wauja. Porém, se tomada da perspectiva lingüística da denominação dos motivos, a cobra *Arakuni* tem apenas 13 (ou 14 a depender da versão), o que a primeira vista pode parecer uma contradição, pois essa cifra está longe da «totalidade». A totalidade que *Arakuni* encerra não é um efeito de «retórica» exegética, ela pode ser verificada quando analisamos algumas propriedades formais das apresentações que os wauja fazem de *Arakuni* em papel.

¹³ Embora o conceito de *template* tenha sido originalmente empregado por Morphy na década de 1980, seu desenvolvimento parece mais bem resolvido nos trabalhos de KÜCHLER (1987 e 1992) sobre as máscaras *malangan* da Melanésia. Se no caso *malangan* os *templates* estão ligados à morte e à conseqüente mudança de aldeia, no caso dos *apapaatai* eles estão ligados a novos adocimentos, ou melhor, às interpretações xamânicas advindas dos mesmos. Os casos *malangan* e *apapaatai* geram respectivamente fragmentações do grupo e da alma, que apenas as máscaras podem recompor. Esta é talvez a sua disposição agentiva de maior importância.

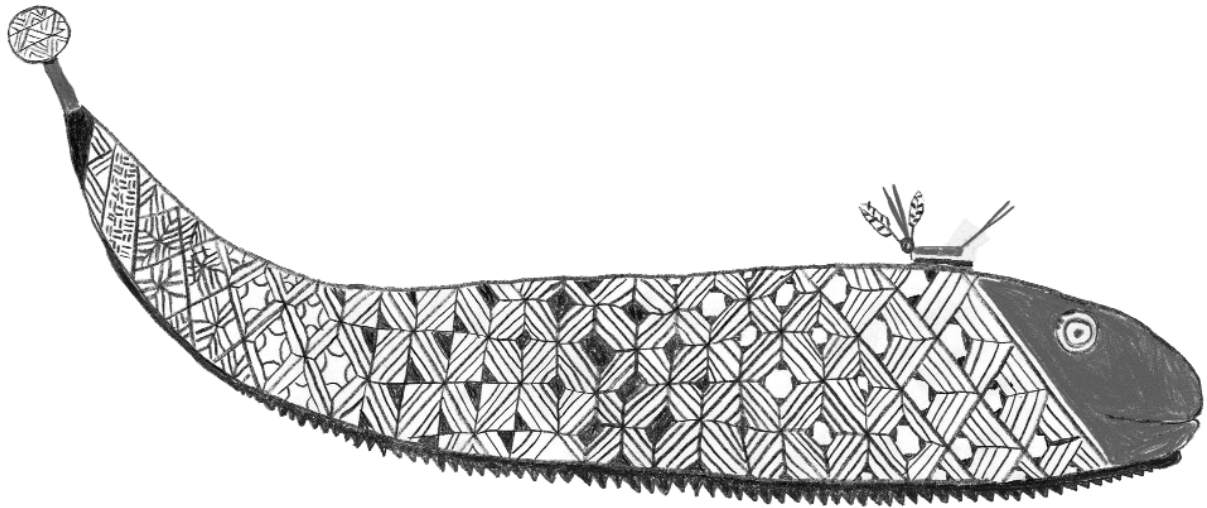


Fig. 32: *Arakuni*. Autor Aulahu Wauja, 2000.

O *kulupienê* foi o primeiro motivo feito por *Arakuni* – inicialmente pintado em seu próprio corpo e depois impresso na pele da sua irmã como consequência de sua união incestuosa –, os demais motivos foram feitos enquanto ele cantava (ou encantava?) e trançava a sua «roupa» no sentido da cabeça para a cauda. Observe o leitor, que no desenho feito por Aulahu (fig. 32) o primeiro motivo da «roupa»-Cobra de *Arakuni* é o *kulupienê*, que, localizado próximo à cabeça, se desenrola clara e fluentemente em uma diversificada seqüência de motivos até a cauda.

Não é necessária uma observação muito demorada da «representação» de *Arakuni* para perceber que os motivos passam de um ao outro seguindo mudanças no curso das linhas e dos losangos, a partir da matriz original, o *kulupienê*. Esse modelo de continuidade e transformação, tão bem expresso por Aulahu e Aruta – mas também por outros desenhistas wauja – nos leva a pensar que a cauda de *Arakuni* não é o fim da linha. Lembro-me que ao indagar Aruta sobre a sua versão do desenho de *Arakuni*, ele, o principal xamã-cantor wauja e profundo conhecedor da mitologia, disse: «desenho não acaba nunca». A totalidade que *Arakuni* anuncia é a infinitude do desenho. Dentre todas as «roupas» existentes no cosmo wauja, a de *Arakuni* é simplesmente paradigmática. Além de carregar todos os motivos gráficos existentes e possíveis, ela veicula a idéia de que os motivos se transformam uns nos outros na medida em que eles vão sendo executados¹⁴; é como se a linha tivesse autonomia expressiva.

Nas conversações posteriores com os meus informantes-desenhistas, ficou claro que tão importante quanto a invenção dos desenhos por *Arakuni*, foi a posterior cópia, manutenção e reinvenção desses desenhos pelos *apapaatai*, que, a partir de então, passaram a ser também «donos» dos desenhos originalmente inventados por *Arakuni*. Na verdade, ele não criou todos os desenhos geométricos conhecidos pelos Wauja, muitos foram e continuam sendo inventados por outros *apapaatai*. Há, portanto, no mundo

(quase) invisível das alteridades não-humanas a continuação da ação original de *Arakuni*. *Arakuni* parece ser uma das chaves centrais do sistema de desenho geométrico wauja e talvez uma porta de abertura para a comparação com outros sistemas complexos de desenhos na Amazônia.

As cobras são seres paradigmáticos da transformação e da invenção do grafismo entre grupos Carib (VELTHEM 2003), Pano (GEBHART-SAYER 1984, 1985; KEIFENHEIM 1998; LAGROU 1991, 1998, 2002) e Tukano (REICHEL-DOLMATOFF 1978). Vejamos uma personagem kaxinawa, *Yube*, a sucuri mítica que ensinou a uma velha senhora kaxinawa «os desenhos de jenipapo, os desenhos da rede (tecelagem), da cestaria e da cerâmica» (LAGROU 1996: 199). Sobre *Yube* diz-nos Edivaldo, um jovem líder kaxinawa:

o desenho da cobra contém o mundo. Cada mancha na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para entrarem novas formas. Tem, vinte e cinco manchas na pele de *Yube*, que são os vinte e cinco desenhos que existem. (LAGROU 2002: 40)

A afirmação de que o desenho dessa cobra «contém o mundo» parece referir-se ao poder de síntese cosmológica operado pelo desenho, o qual, no caso dos grupos arawak e pano do Acre/Piemonte Andino, tem uma correspondência simultânea com a música (GEBHART-SAYER 1985; LAGROU 1998, 2002). Nos mundos ameríndios, música e imagem são, muitas vezes, princípios indissociáveis de materialização do (no) mundo. A cobra é a manifestação máxima desses princípios porque ela os tem «naturalmente» ordenados em sua pele, e, além disso, ela os renova de acordo com ciclos.

¹⁴ Vide em MONOD-BEQUELIN (1993: 514-515) uma interessante demonstração desse processo fora do corpo da «roupa»-Cobra.



A segunda afirmação dá um outro impulso à comparação. Edivaldo Kaxinawa diz que *Yube* pode se abrir à entrada de «novas formas», ou seja, o processo criativo é contínuo, e pela própria natureza da linha ele pode ser pensado como infinito. Essa abertura para «novas formas» é ao mesmo tempo a expressão do elemento idiossincrático que personaliza uma composição gráfica e que também possibilita o seu movimento do exterior para o interior, adaptando as «novas formas» ao estilo kaxinawa. As idéias de abertura e de continuidade são talvez as mais vigorosas do grafismo kaxinawa. A sua expressão realiza-se de maneira mais plena na tecelagem, técnica na qual a tecelã deliberadamente intercala seções de desenho com seções «vazias» (i.e. «sem desenho»), dando a falsa impressão de que o desenho foi interrompido. No entanto, as linhas de uma seção de desenho «atravessam» uma seção «vazia» e se unem «invisivelmente» (ou muito sutilmente) às linhas da seção de desenho seguinte (LAGROU 1998).

Há uma forte associação simbólica entre as técnicas do trançado e da tecelagem com as peles das cobras em várias partes da Amazônia¹⁵. Em ambas as técnicas os desenhos surgem simultaneamente com o trançar/tecer, não havendo uma dicotomia entre suporte e desenho, como na cerâmica, no corpo ou em artefatos de madeira. Além de possuírem um apelo metafórico, o trançado e a tecelagem são também técnicas de natureza mimética: os seus produtos são, em um sentido de apreensão direta, «peles de cobras»¹⁶. Os motivos gráficos se «confundem» nos movimentos curvilíneos e na maleabilidade do corpo das cobras. Nesse sentido, o trançado e a tecelagem são o inverso lógico da cerâmica, uma contraposição entre maleabilidade e fixidez e entre superfícies retilíneas que apontam para um *continuum* infinito e superfícies circulares espacialmente encerradas sobre si mesmas. Outra imensa relevância simbólica atribuída ao trançado e à tecelagem assenta-se sobre a idéia de que, nos seus processos de produção, ambos tornam-se «naturalmente» desenhos, ou seja, em função das suas próprias especificidades técnicas, os desenhos surgem concomitantemente aos atos de trançar/tecer. Portanto, faz imenso sentido que a origem do desenho entre tantos grupos amazônicos esteja associada às técnicas do trançado e da tecelagem, eles próprios transposições/distribuições das «roupas»/peles das cobras por toda a cultura material. E é curioso como os Wauja tematizam essa questão. Exegeses dos mitos afirmam que objetos decorados (pintados/desenhados/trançados) podem «virar bicho» e ir embora para o mato. Ora, isso vem, dentre outras coisas, confirmar o sentido agentivo do desenho nos processos criativos cósmicos. Porém, é necessário, como sempre, distinguir, nesses processos, as naturezas dos «animais» de acordo com as suas múltiplas origens e capacidades.

O desenho wauja (*wauja ogana*) não pode ser visto como uma *cópia* ou uma *interpretação* do grafismo dos animais. Ainda que este seja um tipo de arte, não é para esta arte que os Wauja voltam seu maior interesse, e sim para o grafismo dos *apapaatai*. Portanto, interessa-nos o que os Wauja pensam sobre como os *apapaatai* criam seus próprios desenhos e o que os

motiva a cobrir a superfície dos seus corpos e «roupas» com desenhos. Recorro à etnografia piro de Peter Gow (1999: 237) para avançar essas questões e para reforçar os contrastes que venho fazendo entre *humanos, apapaatai e animais*.

This point helps us to distinguish some of the ontological conditions of design-covered surface for the Piro. I will take the two non-human forms of designs first. The designs of natural species are their intrinsic properties, direct manifestations of the interior identity of the species on the skin or surface of the individual. As such, natural species designs are non-illusory forms: they are what they are¹⁷. By contrast, drug designs are the skin markings of the illusory anaconda form of *kamalampi* spirit. Spirits have no intrinsic attributes in the manner of natural species, for all modes of their corporeal presence are products of their knowledge. That is what makes them spirits, which by definition are the generators of their own visible forms. Thus we have an opposition between design as intrinsic identity form and designs as illusory form produced by knowledge. In the first case, the design is an intrinsic feature of a certain kind of body, while in the second case all bodily forms are the product of knowledge.

Gow fala do grafismo como propriedade intrínseca e como conhecimento/criação, relaciona-o às espécies naturais e aos espíritos respectivamente, e afirma que os últimos não possuem atributos intrínsecos como os primeiros. Este esboço de um conceito piro de arte é absolutamente válido para o caso wauja, que, todavia, exige alguns ajustes. Para os Wauja, o problema da criação artística compete sobretudo aos *apapaatai*, aos *yakapá* compete conhecer as criações e transmiti-las aos não-*yakapá*, estes, por sua vez, aprendem a transformar os conhecimentos transmitidos no mais belo feito. Ou seja, a preocupação wauja é expressar as criações dos *apapaatai* com *eficácia estética*, e essa eficácia é um problema dos homens e das mulheres e da sua capacidade (cultural e social) de gerar beleza (BARCELOS NETO 2004a: cap. 7). Os animais encontram-se afastados desse esquema de criação-produção, pois eles já são criações, «criações congeladas», originárias de um outro tempo, de ações cosmogônicas que se deram no passado.

¹⁵ O que *Arakuni* postula como personagem mítico, a tecelagem kaxinawa realiza como obra de arte: «On large weavings where the patterns cover the entire surface, seamless transitions form one *kene* (motivo gráfico) to the next are often found. It becomes apparent that every pattern can be transformed and that the totality of visual transformations engenders a shifting pictorial *continuum*» (KEIFENHEIM 1988: 11).

¹⁶ Entre os Wayana esta acepção é igualmente válida (VELTHEM 1998).

¹⁷ (Conforme a nota 6 do autor, 1999: 245) «The conception of natural species designs as intrinsic properties parallels an important contrast, in Piro origin of illness, between beings that are intrinsically harmful and those that know how to cause harm (i.e. are spirits) (Gow 1987)».



Na citação acima, Gow reporta que a «forma corporal» dos espíritos, vistos na experiência alucinógena, é produto do conhecimento. No caso wauja, esse conhecimento é (não ele todo) compartilhado, o que me permitiu afirmar alhures que:

O lento e contínuo processo de transferência de conhecimentos de um mundo para o outro praticamente impossibilita estabelecer fronteiras no campo da artisticidade. É por isso que a arte wauja só pode ser puramente humana na medida em que ela for puramente extra-humana. (BARCELOS NETO 2002: 265)

Um esboço conceitual da arte wauja a situa em dois pólos, um de *fixidez*, compreendido pelos animais – com suas *propriedades intrínsecas* – e o outro de *fluidez*, compreendido pelos *apapaatai* e pelos humanos – com seus *conhecimentos*. Assim, nesse esboço, uma sucuri só é uma sucuri porque ela tem a pele com determinados desenhos, mas uma máscara-sucuri não precisa ser pintada, por exemplo, com o motivo *walamá oneputaku* (cabeça de sucuri), para criar uma relação metonímica entre a máscara e a sucuri.

Afirmei acima que *Arakuni* era uma variação do *template Sapukuyawá* e vice-versa. Vimos que *Arakuni* exhibe um processo de transformação dos motivos gráficos em um plano único e seqüenciado (ou seja em uma única «roupa»), enquanto *Sapukuyawá* exhibe o mesmo processo em planos descontínuos e múltiplos (ou seja, em várias «roupas»). Se *Arakuni* é um modelo de totalidade sintética, *Sapukuyawá* é um modelo de fragmentação/distribuição,

condição fundamental para o surgimento das personagens rituais como máscaras. Se cada máscara *Sapukuyawá* fosse linearmente disposta, tornando o conjunto uma única peça, teríamos, do ponto de vista da lógica formal desses *templates*, um *Arakuni*. E se fragmentássemos a cobra em vários pedaços, teríamos várias máscaras. *Arakuni* é a máscara que contém todas as máscaras.

A interpretação do retorno das máscaras grandes (*Atujuwá*) à cena xinguana parece-me fortemente vinculada ao entendimento das operações lógicas que ordenam a construção das personagens rituais e o sistema de objetos wauja. Como procurei demonstrar, esse sistema tende a conservar uma *totalidade ideal*, que se atualiza no próprio processo de produção das formas visuais, e a distribuir e variar seus temas visuais (os quais são igualmente conceituais) em diferentes classes de objetos. Assim, por exemplo, a grande face circular da máscara *Atujuwá* está conservada na pintura do fundo externo das grandes painéis, por outro lado, um esquema de antropomorfia atravessa a maior parte do sistema de objetos (de um pente de cabelo a uma sepultura sagrada), criando uma continuidade formal (e em alguns casos conceituais) entre eles. No sistema wauja, um objeto sempre implica um segundo, um terceiro ou mais objetos, mesmo que eles não estejam materialmente presentes. Trata-se de um mundo onde muito pouca coisa existe no singular. Enfim, sugiro que é a relação coesa entre as operações de *continuidade*, *variação* e *totalidade*, conforme descritas acima, que confere à arte wauja (e xinguana por extensão) o seu caráter peculiar de «despertar» os objetos que «dormem».

Abstract

The ritual masks of the Upper Xingu River exercised a singular fascination on the German pioneers of the ethnology of Central Brazil, above all because of their size and their relation to other equally complex ritual objects. From fascination these masks passed to forgotten, and for close to a century there was almost no mention of them in the ethnographies. The reappearance of these masks associated with wooden flutes in important rituals, situates questions about the temporal regime of Upper Xingu rituals, allowing one to intensify the initial reflections of the pioneering German ethnologists. Based on a description and analysis of the transformational system of the Wauja masks, this article proposes a visual interpretation of the meaning of their ritual reappearance.

Résumé

Les masques rituels du Haut Xingu, en raison de leur dimension et de leur corrélation avec d'autres objets rituels d'une égale complexité, ont singulièrement fasciné les pionniers de l'ethnologie allemande au Brésil Central. Ces masques, cependant, ont été oubliés par les ethnographes pendant près d'un siècle. Leur réapparition, lors de grandes cérémonies rituelles et leur association avec des flûtes en bois, pose la question du régime temporel des rites dans le Haut Xingu, et permet d'approfondir les réflexions qu'ils susciteront chez les pionniers allemands. Partant de la description des masques wauja et d'une analyse de leur système de transformations, cet article propose une interprétation visuelle du sens symbolique de leur réapparition rituelle.

**Bibliografia**

BARCELOS NETO Aristóteles

- 2001 «O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu)».- *Journal de la Société des Américanistes* (Paris) 87: 137-161.
- 2002 *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*.- Lisboa: Assírio e Alvim.- 274 p. [Prefácio de Elsie Maria Lagrou]
- 2003 «Festas para um "nobre": ritual e (re)produção sociopolítica no Alto Xingu».- *Estudios Latinoamericanos* (Varsóvia) 23: 63-90.
- 2004a *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*.- Universidade de São Paulo.- 310 p. e 21 pranchas de imagens. [Tese de Doutorado em Antropologia Social, manuscrito]
- 2004b *Com os índios Wauja: objectos e personagens de uma colecção amazónica*.- Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.- 120 p. [Apresentação de Joaquim Pais de Brito.]
- 2004c *Visiting the Wauja Indians: masks and other living objects from an amazonian collection*.- Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.- 120 p. [Tradução de David Rodgers.]

CLEGG John

- 1977 «The meanings of "schematisation"», in: UCKO Peter J. (ed.), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pp. 21-27.- Londres: Duckworth. 496 p.

FERREIRA Aurélio Buarque de Holanda

- 1975 *Novo dicionário da língua portuguesa*.- Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.- 1517 p.

GALLOIS Dominique

- 1988 *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do universo*.- Universidade de São Paulo. [Tese de Doutorado em Antropologia Social, manuscrito]

GEBHART-SAYER Angelika

- 1984 *The cosmos encoiled: indian art of the peruvian Amazon*.- Nova York: Center for Inter-American Relations.
- 1985 «The geometric designs of the Shipibo-Conibo in ritual context».- *Journal of Latin American Lore* (San Francisco) 11(2): 143-175.
- 1986 «Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo».- *América Indígena* (Bogotá) 46: 189-218.

GELL Alfred

- 1998 *Art and agency: an anthropological theory*.- Oxford: Oxford University Press.- 272 p.

Gow Peter

- 1987 «Visual compulsion: design and image in western amazonian cultures».- *Revindí* (Budapest) 2: 19-32.
- 1999 «Piro designs: painting as meaningful action in an amazonian lived world».- *Journal of the Royal Anthropological Institute* (Londres) 5: 229-246.

GUSS David

- 1989 *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the south american rain forest*.- Berkeley / Los Angeles: University of California Press.- 274 p.

HARTMANN Günther

- 1986a *Xingú: unter Indianern in Zentral-Brasilien. Zur einhundertjährigen Wiederkehr der Erforschung des Rio Xingu durch Karl von den Steinen (Katalog zur Sonderausstellung)*.- Berlin: Reimer.- 324 p.
- 1986b *Keramik des Alto Xingú, Zentral-Brasilien*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- 1993 «As coleções de Karl von den Steinen no Museu Etnológico de Berlim», in: COELHO Vera Penteadó (ed.), *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*, pp. 153-179.- São Paulo: EDUSP.

HECKENBERGER Michael

- 2001 «Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C.», in: FRANCHETTO Bruna e Michael HECKENBERGER (eds.) *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*, pp. 21-62.- Rio de Janeiro: Editora UFRJ.- 492 p.

IRELAND Emilienne Marie

- 1985 *Kwahahalu and Sapukuyawa ceremonial masks. Description of artifacts collected in the Waurá village, Xingu National Park, Mato Grosso, Brazil on April 8th, 1983*.- Relatório submetido ao National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington.

KEIFENHEIM Barbara

- 1998 *Performative viewing and pattern art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon Area)*. [manuscrito]

KRAUSE Fritz

- 1960 «Máscaras grandes do Alto Xingu».- *Revista do Museu Paulista* (São Paulo) 12: 87-124. [Traduzido do original alemão de 1942 «Großmasken im Schingú-Quellgebiet, Zentral-Brasilien. Der Trommelbaum im Schingú-Quellgebiet». *Mitteilungsblatt der deutschen Gesellschaft für Völkerkunde* (Leipzig), 11(3-19): 20-55]

KÜCHLER Susanne

- 1987 «Malangan: art and memory in a melanesian society».- *Man* (Londres) 22: 238-255.
- 1992 «Making skins: malangan and the idiom of kinship in Northern New Ireland», in: COOTE Jeremy e Anthony SHELTON (eds.), *Anthropology, art, and aesthetics*, pp. 94-112.- Oxford: Clarendon Press.- 282 p.

LAGROU Elsie Maria

- 1991 *Uma etnografia da cultura kaxinawa: entre a cobra e o inca*.- Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. [Dissertação de mestrado em antropologia social, manuscrito]
- 1996 «Xamanismo e representação entre os Kaxinawá», in: LANGDON Esther J. (org.), *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, pp. 197-232.- Florianópolis: Editora da UFSC.



- LAGROU Elsje Maria (*continuacão*)
- 1998 *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*.- São Paulo: Universidade de São Paulo. [Tese de doutorado em antropologia social (versão em inglês apresentada à Universidade de St. Andrews, Escócia: *Cashinahua cosmovision: a perspectival approach to identity and alterity*), manuscrito]
- 2002 «O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade».- *Mana* (Rio de Janeiro) 8(1): 29-61.
- MELLO Maria Ignez
- 1999 *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*.- Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. [Dissertação de mestrado em antropologia social, manuscrito]
- MENEZES BASTOS Rafael José de
- 1978 *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*.- Brasília: FUNAI.- 306 p.
- MEYER Herrmann
- 1906 «Über die Kunst der Xingú-Indianer».- *Atas do Congresso Internacional de Americanistas* (Stuttgart, 1904), pp. 455-471.
- MONOD-BECQUELIN Aurore
- 1993 «O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios Trumais», in: COELHO Vera Penteadó (ed.), *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*, pp. 511-562.- São Paulo: EDUSP.
- MORPHY Howard
- 1977 «Schematization, meaning and communication in toas», in: UCKO Peter J. (ed.), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pp. 77-89.- Londres: Duckworth. 496 p.
- MUNN Nancy D.
- 1973 *Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in a central australian society*.- Londres e Ithaca: Cornell University Press.
- REICHEL-DOLMATOFF Gerardo
- 1978 *Beyond the milk way: hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*.- Los Angeles: University of California, Latin American Center Publications.
- RIVIÈRE Peter
- 1995 «AAE na Amazônia».- *Revista de Antropologia* (São Paulo) 38(1): 191-203.
- SCHULTZ Harald e Vilma CHIARA
- 1976 «A pá semi-lunar da mulher Waurá».- *Revista do Museu Paulista* (São Paulo), 17: 37-47.
- STEINEN Karl von den
- 1886 *Durch Central Brasilien*.- Leipzig: Brockhaus.
- 1894 *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*.- Berlin: Dietrich Reimer.
- 1940 «Entre os aborígenes do Brasil Central».- *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo) 34-52. [separata]
- 1942 *O Brasil Central*.- São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- UCKO Peter J. (ed.)
- 1977 *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*.- Londres: Duckworth.- 496 p.
- VELTHEM Lúcia Hussak van
- 1998 *A pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados wayana*.- Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.- 250 p.
- 2003 *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*.- Lisboa: Assírio e Alvim/Museu Nacional de Etnologia.- 446 p.
- VIDAL Lux
- 1992 «A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Catete», in: VIDAL Lux (ed.), *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, pp. 143-189.- São Paulo: EDUSP/FAPESP/Studio Nobel.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo
- 1996 «Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio».- *Mana* (Rio de Janeiro) 2(2): 115-144.
- 2001 «GUT feelings about Amazonia: potencial affinity and the construction of sociality», in: RIVAL Laura e Neil WHITEHEAD (eds.), *Beyond the visible and the material: the amerindianization of society in the work of Peter Rivière*, pp. 19-43.- Oxford: Oxford University Press.
- 2002a «Esboço de cosmologia yawalapíti», in: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, pp. 25-85.- São Paulo: Cosac e Naify.- 552 p.
- 2002b «Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena», in: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, pp. 345-399.- São Paulo: Cosac e Naify.- 552 p.

