

Aristóteles Barcelos Neto

ARTE, ESTÉTICA E COSMOLOGIA ENTRE OS  
ÍNDIOS WAURÁ DA AMAZÔNIA MERIDIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como  
requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos, orientador

Florianópolis  
1999

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“ARTE, ESTÉTICA E COSMOLOGIA ENTRE OS ÍNDIOS WAURÁ  
DA AMAZÔNIA MERIDIONAL”**

Aristóteles Barcelos Neto

Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:



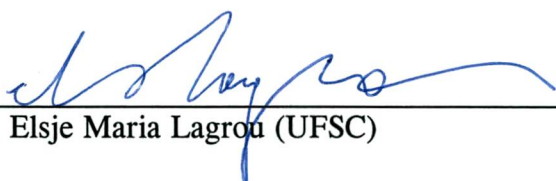
---

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC-Orientador)



---

Dra. Lux B. Vidal (USP)



---

Dra. Elsie Maria Lagrou (UFSC)

Florianópolis, 06 de agosto de 1999.

Para Pedro Agostinho

“Suprimir ao acaso dez ou vinte séculos de história não afetaria de modo sensível nosso conhecimento da natureza humana. A única perda insubstituível seria a das obras de arte que tais séculos teriam visto nascer. Pois os homens não diferem, e nem existem, senão por suas obras. (...) somente elas trazem a evidência de que no decorrer dos tempos, entre os homens, algo realmente ocorreu.”

Claude Lévi-Strauss (1997: 140)

## AGRADECIMENTOS

Desde o início da minha trajetória de estudos sobre o Alto Xingu recebi o inestimável apoio de várias pessoas e instituições. Durante a graduação, o contato com os professores Pedro Agostinho, Ana Maria Gantois, Maria Rosário Carvalho, Rosana Nascimento, Luiz Mott e Roberto Albergaria despertaram em mim profundo interesse pelas pesquisas antropológicas e museológicas. Ana e Pedro acolheram-me no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, onde tive, desde o primeiro ano de trabalho, as condições necessárias para desenvolver meus projetos de pesquisa. No princípio dessa trajetória, Berta Ribeiro e Maria Heloísa Fénelon Costa deram-me grande estímulo, delas guardo saudosas recordações. Lux Vidal e Vera Penteado Coelho têm sido, desde os tempos da graduação, interlocutoras muito especiais. A Vera, agradeço pela gentileza de franquear-me seu gabinete para pesquisar suas coleções Waurá e extensa bibliografia sobre arte e etnologia.

Sou especialmente grato ao meu *mama'é(n)* mestre, Rafael José de Menezes Bastos, pela generosa orientação e pela segurança intelectual que me transmitiu. Aos meus professores no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Oscar Calávia Saez, Dennis Werner, Maria Amélia Dickie, Luis Eduardo Luna e Jean Langdon e aos meus colegas, Jandira Dias, Luciana Hartmann, Karin Vêras, Laura Perez, Miguel Naveira, Joseline Trindade, Nicolau Steibel, Tânia Welter, Acácio Piedade e Deise Montardo agradeço pelas prazerosas discussões.

O trabalho de campo na aldeia Waurá foi especialmente marcante pela amizade e companheirismo de Maria Ignez Mello. Juntos formamos a preciosa coleção Waurá que hoje integra o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia.

Meus pais proporcionaram-me os melhores ambientes e condições para a redação deste trabalho, além do imprescindível apoio durante o mestrado, à eles expresso meus sinceros agradecimentos.

Tiago Amaral, Dário e Efigênia Almeida, Zenildes Araújo, Cristiane Porto, Luciano Pinheiro, Marta Pinheiro, Cacilda Barbosa, Cleusa Maria Borges, Luiz Angel Martinez, Luíza Pires, Antônio Esteves, Miguel Zioli, Márcio Fróes da Motta, Urânia

Santa Rosa e Ana Cláudia Souza, amigos que de várias maneiras tornaram esse trabalho possível.

Em Brasília, devo à Ciro e Wanda Borges valioso apoio logístico e emocional durante a preparação para o trabalho de campo.

No Alto Xingu, agradeço aos meus informantes-desenhistas que me introduziram ao mundo visual e estético dos *apapaatai* e *Yerupöhö*, e a todos aqueles que tornaram possível o trabalho de campo, especialmente a Atamã, Aruta, Itsautaku, Kâmö e suas respectivas famílias.

Aos colegas *xinguanistas* Bruna Franchetto, Michael Heckenberger e Emilienne Ireland pelas sugestões de pesquisa de campo, e aos colegas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, Carlos Etchevarne, Clóves Macedo, Selma Souza, Veruska Rabelo, Antônio Matias e Júlio César Oliveira, agradeço pela atenção e agradável convivência desses anos.

Durante minha passagem pelos Estados Unidos, tive a calorosa recepção de Kennard Halacker e de sua família e do Prof. Robert Carneiro, aos quais sou muito grato.

A Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, que selecionou meu projeto de mestrado para o Programa Institucional de Capacitação Docente e Técnico da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (PICDT/CAPE), que me proporcionou uma imprescindível bolsa de estudos, ao Centro de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Governo do Estado da Bahia (CADCT/SEPLANTEC), que financiou meu projeto para a formação da coleção etnográfica entre os Waurá, ao Fundo de Apoio à Pesquisa da Universidade Federal de Santa Catarina (FUNPESQUISA/UFSC), que financiou meu projeto para o estudo da iconografia Waurá, aos Departamentos de Antropologia e Museologia da Universidade Federal da Bahia, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC), a Fundação de Apoio a Pesquisa e Extensão da Bahia (FAPEX), a equipe do Posto Indígena Leonardo Villas Boas, a Administração Regional do Parque Indígena do Xingu/Fundação Nacional do Índio, a Artíndia/FUNAI, ao Museu do Índio/FUNAI, ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e ao American Museum of Natural History.

# SUMÁRIO

	Convenções alfabético-fonéticas _____	7
	Lista de Ilustrações _____	8
	Lista de Quadros e Tabelas _____	10
	Resumo _____	11
	Abstract _____	12
1	INTRODUÇÃO _____	13
	1.1 Trabalho de Campo _____	16
	1.2 Os Waurá e o Alto Xingu _____	23
2	IMAGEM E COSMOLOGIA _____	42
	2.1 Esquema Conceitual da Arte entre os Waurá _____	42
	2.2 Doença, Sonho e Imagem _____	51
	2.3 Imagens dos Seres do Cosmo Waurá _____	72
	2.4 Estética, Indivíduo e Poder: Interpretações Visuais dos Xamãs Iconografia _____	102 121
3	GRAFISMO E CULTURAL MATERIAL: A CERÂMICA _____	145
	3.1 Alguns Aspectos Sócio-Econômicos da Cerâmica _____	146
	3.2 Matérias-Primas e Processos Técnicos _____	156
	3.3 Classificação da Cerâmica _____	161
	3.4 Grafismo Xinguano: Mito e História _____	166
	3.5 Ögâna: o Desenho Ornamental _____	185
	3.6 Interpretativismo Plástico _____	186
	3.7 Padrões Estético-Formais do Grafismo Iconografia _____	192 197
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	208
	TEXTOS MÍTICOS _____	214
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	227
	Créditos das fotografias _____	235

# CONVENÇÕES ALFABÉTICO-FONÉTICAS<sup>1</sup>

## Consoantes

p	oclusiva bilabial surda
t	oclusiva alveolar surda
k	oclusiva velar surda
ts	africada alveolar surda
tx	africada alveo-palatal surda
s	fricativa alveolar surda
j	fricativa alveolar sonora
x	fricativa alveolar sonora
h	fricativa glotal surda
m	nasal bilabial sonora
n	nasal alveolar sonora

## Semi-vogais

y	alta anterior fechada, não-arredondada
w	alta posterior fechada, não-arredondada

## Vogais

i	alta anterior fechada, não-arredondada
ü	alta anterior fechada, arredondada
ì	alta central fechada, não-arredondada
u	alta posterior fechada, arredondada
e	média anterior fechada, não-arredondada
é	média anterior aberta, não-arredondada
ö	média anterior fechada, arredondada
a	baixa central fechada, não arredondada
â	baixa central fechada, arredondada

---

<sup>1</sup> Não dispondo ainda de um sistema de escrita fonêmico para a língua Waurá, e não sendo o *corpus* lexical recolhido suficiente para uma análise que permitisse construir aquele sistema de escrita, optei por uma convenção alfabético-fonética que mantém ao máximo os valores fonéticos das letras do alfabeto latino usados na escrita da língua portuguesa, e inclui outros com valores idênticos, com valor facilmente reconhecido pelo leitor, como y e k, e ainda o h como consoante fricativa glotal surda. Esta convenção alfabético-fonética é de caráter provisório, devendo, oportunamente, ser revista e ampliada.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa	<i>Kapisalapi, apapaatai iyajö</i>	24
Mapa 1	O Alto Xingu _____	34
Mapa 2	Expedições de Karl von den Steinen ao Alto Xingu _____	34
Figura 1	Família de Apasa, <i>apapaatai iynain</i> _____	121
Figura 2	<i>Meyejö kumã</i> _____	121
Figura 3	<i>Pukayekene</i> _____	122
Figura 4	<i>Apuay encontra os Sapukuyawá</i> _____	122
Figura 5	Motivo gráfico de <i>pöhökäintxe ikitsapapi</i> _____	122
Figura 6	<i>Cipó pöhökäintxe ikitsapapi</i> _____	123
Figura 7	<i>Kâmukuaká faz escada</i> _____	123
Figura 8	Fundo externo de um torrador de beiju _____	123
Figura 9	<i>Awawlu, apapaatai mûna</i> _____	124
Figura 10	<i>Autu, apapaatai mûna</i> _____	124
Figura 11	<i>Kauta kumã, apapaatai iyajö</i> _____	124
Figura 12	<i>Kauta kumã, apapaatai iyajö</i> _____	124
Figura 13	<i>Kajujutökâna kumã, panela-arara monstro</i> _____	125
Figura 14	Sonho com a <i>Kajujutökâna kumã</i> e com a <i>Kajujutö kumã</i> _____	125
Figura 15	Festa de <i>Pulu Pulu</i> , instrumento musical <i>apapaatai</i> _____	126
Figura 16a	Três <i>Kuta kumã Yerupöhö</i> (gente-formiga) _____	126
Figura 16b	Três <i>Kuta kumã Yerupöhö</i> montados numa minhoca gigante _____	127
Figura 17	<i>Yanumakapi, cobra-monstro de duas cabeças</i> _____	127
Figura 18	<i>Cobra Kamalupi</i> _____	127
Figura 19	<i>Yapöxenéxu, mulher monstro</i> _____	128
Figura 20	<i>Yapöxenéxu perde a flauta</i> _____	128
Figura 21	<i>Yerupöhö</i> dono da árvore <i>Yalapanã</i> e da <i>Kawöká</i> _____	128
Figura 22	Guardião de <i>Kawöká</i> _____	128
Figura 23	<i>Yapöxenéxu</i> aleijada _____	129
Figura 24	<i>Yapöxenéxu</i> aleijada _____	129
Figura 25	Casal de <i>Pipírukánihikiápi</i> (desenho <i>Mehináku</i> ) _____	129
Figura 26	Aldeia de <i>Yerupöhö</i> no interior do Pão de Açúcar _____	130
Figura 27	Aldeia intraterrena de <i>Malula kumã iyñau</i> (gente-tatu-canastra) _____	130
Figura 28	<i>Atujuá Yanumaka, apapaatai iynain</i> _____	131
Figura 29	<i>Atujuá Töputöpu, apapaatai iynain</i> _____	131
Figura 30	<i>Sapukuyawa Yuluma, apapaatai iynain</i> _____	131
Figura 31	<i>Iyapu kumã, apapaatai iynain</i> _____	131
Figura 32	<i>Itsakulamu, cobra-canoa</i> _____	132
Figura 33	<i>Yaká kumã, apapaatai iyajö</i> _____	133
Figura 34	<i>Kapisalapi, apapaatai iyajö</i> _____	133
Figura 35	<i>Kamalu Hai, apapaatai iyajö</i> _____	133
Figura 36	<i>Arakuni</i> _____	134
Figura 37	<i>Nukái kumã Alua, panela-monstro morcego</i> _____	134
Figura 38	<i>Yuluma kumã, apapaatai iyajö</i> _____	135
Figura 39	<i>Kamalupo kumã, panela-monstro</i> _____	135
Figura 40	<i>Nukái kumã, panela-monstro</i> _____	135
Figura 41	<i>Talapi, clarinete-máscara</i> _____	136
Figura 42	<i>Talapi, clarinete-máscara</i> _____	136
Figura 43	<i>Talapi, clarinete-máscara</i> _____	136
Figura 44	<i>Mutukutái, flauta-máscara</i> _____	136

Figura 45	<i>Watana iynain</i> , flauta-máscara _____	137
Figura 46	<i>Iyñau kumã</i> , homem-monstro _____	137
Figura 47	<i>Eiusi</i> , apapaatai iynain _____	137
Figura 48	<i>Kiakiá kumã</i> , apapaatai iynain _____	138
Figura 49	<i>Kwähãhalu</i> , apapaatai iynain _____	138
Figura 50	<i>Awawlu</i> , apapaatai iynain _____	138
Figura 51	<i>Tunupi txumalu</i> _____	138
Figura 52	Casal de <i>Nukãi kumã</i> _____	139
Figura 53	<i>Nukãi kumã</i> infante _____	139
Figura 54	<i>Itseipiti txumã</i> _____	140
Figura 55	<i>Iyumu Yerupöhö</i> (gente-mutum) _____	140
Figura 56	<i>Alua kumã Yerupöhö</i> (gente-morcego) _____	140
Figura 57	Jovem <i>Laptawãna</i> com trompete homônimo _____	140
Figura 58	<i>Kuhupöja kumã</i> _____	141
Figura 59	<i>Autu kumã</i> , apapaatai iynain _____	141
Figura 60	<i>Autu</i> , apapaatai mûna _____	142
Figura 61	<i>Autu kumã</i> , apapaatai iyajö _____	142
Figura 62	<i>Kukuhö</i> , apapaatai larva _____	143
Figura 63	<i>Mepelesi</i> , apapaatai sanguessuga _____	143
Figura 64	<i>Kukuhö Yerupöhö</i> (gente-larva) _____	143
Figura 65	Motivo <i>yetulaga naku</i> _____	144
Figura 66	Ser "sobrenatural" antropomorfo <i>Mehináku</i> _____	144
Figura 67	<i>Kagapa</i> , homem-monstro _____	144
Figura 68	Mulher alisando panela <i>kamalupö</i> _____	197
Figura 69	Homem pintando <i>kamalupö</i> com <i>mauatã</i> _____	197
Figura 70	Miniaturas de painéis zoomorfas _____	197
Figura 71	Ralador <i>Suyá</i> coletado por von den Steinen _____	198
Figura 72a	Motivo peixe <i>merechu</i> desenhado por um índio <i>Suyá</i> _____	198
Figura 72b	Motivo <i>sapalaku</i> desenhado por um índio <i>Suyá</i> _____	198
Figura 73a	Banco-onça <i>Yawalapití</i> _____	198
Figura 73b	<i>Yanumakakãna</i> (panela-onça) _____	199
Figura 74	<i>Mépélésikãna</i> (panela-sanguessuga) _____	199
Figura 75	<i>Mépélésikãna</i> (panela-sanguessuga) _____	199
Figura 76	<i>Mayaku</i> , cesto cargueiro _____	200
Figura 77	<i>Mayaku</i> , cesto cargueiro _____	200
Figura 78	Composição gráfica para cerâmica _____	201
Figura 79	Composição gráfica para cerâmica _____	201
Figura 80	Composição gráfica para cerâmica _____	202
Figura 81	Composição gráfica para cerâmica _____	202
Figura 82	Composição gráfica para cerâmica _____	203
Figura 83	Composição gráfica para cerâmica _____	203
Figura 84	<i>Héjé ahãpönapukutãi</i> (torrador de beiju grande) _____	204
Figura 85	<i>Héjétãi</i> (torrador de beiju pequeno) _____	204
Figura 86	Composição gráfica para cerâmica _____	205
Figura 87	Composição gráfica para cerâmica _____	205
Figura 88	Composição gráfica para cerâmica _____	206
Figura 89	Composição gráfica para cerâmica _____	206
Figura 90	Composição gráfica para cerâmica _____	207
Figura 91	Composição gráfica para cerâmica _____	207

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro I	Períodos Históricos no Alto Xingu _____	28
Quadro II	Terminologia dos seres do cosmo Waurá – esquema sumário _____	43
Quadro III	Esquema do discurso Waurá sobre origem e produção artísticas _____	48
Quadro IV	Estrutura artística do ritual Waurá _____	50
Quadro V	Transformações gerais dos seres _____	73
Quadro VI	Cataclismo: o aparecimento do Sol _____	77
Tabela I	Classificação sumária dos objetos e seres <i>mūna</i> _____	78
Tabela II	Nomenclaturas dos animais mencionados _____	79
Quadro VII	Espaços do cosmo Waurá _____	83
Quadro VIII	Interseções entre os seres “extra-humanos” _____	97
Quadro IX	Esquema das relações e padrões de transformação corporal _____	100
Tabela III	Cores usadas pelos Waurá nos desenhos e pinturas _____	113
Quadro X	Genealogias de ceramistas _____	149
Tabela IV	Convenções para trocas intertribais _____	154
Quadro XI	Elementos mínimos e motivos gráficos _____	169
Quadro XII	Motivos gráficos inventados por <i>Arakuni</i> _____	181
Quadro XIII	Algumas variações interpretativas do motivo <i>kupatō</i> _____	188
Tabela V	Correspondências estético-formais no grafismo _____	194

## RESUMO

Esta dissertação explora algumas relações entre as artes visuais e a cosmologia dos índios Waurá, um grupo da família lingüística Arawak habitante do Parque Indígena do Xingu, Amazônia meridional. Os conhecimentos iconográficos dos xamãs e dos ceramistas e sua circulação social foram o substrato etnográfico a partir do qual emergiram as noções nativas sobre imagem, figuração, desenho ornamental geométrico, alma, "roupa", corporificação, seres "extra-humanos", beleza e fealdade aproximadas neste trabalho.

Essas noções estão abrangidas em dois capítulos. Um, intitulado *Imagem e Cosmologia*, analisa como as imagens dos sonhos e tranSES dos xamãs constróem discursos cosmogônicos e ontológicos que apontam para uma cadeia de transformações corporais a partir da noção de *iyvain* ("roupa") e para uma relação triádica de naturezas anímica e anatômica entre os "animais" e duas outras categorias de seres "extra-humanos" (*Yerupöhö* e *apapaatai*). Para os Waurá, os humanos mantêm quotidianamente contatos com esses seres através da alimentação — o contato de alto risco por excelência, daí a evitação do consumo de animais de pêlo —, trabalho, sexo e arte (incluindo o ritual enquanto uma experiência artística). A doença e a cura, dois dos principais canais de comunicação com esses seres "extra-humanos", são fidas, entre outras coisas, como experiências de conhecimento das potencialidades de criação e de produção artísticas dos *Yerupöhö* e *apapaatai*, estando sob o domínio dos xamãs e dos doentes graves deflagrar os processos de interpretações plásticas (e musicais) do universo artístico dos *Yerupöhö* e *apapaatai*.

O outro capítulo, intitulado *Grafismo e Cultura Material: a Cerâmica*, retoma questões desenvolvidas no capítulo anterior (sobretudo o *interpretativismo plástico* e as origens sobrenaturais da arte) e aborda o grafismo e a cerâmica no panorama das relações interétnicas a partir do século XIX até a presente situação das produções voltadas para o mercado de arte turística. A partir dos padrões composicionais do desenho ornamental geométrico na cerâmica, desenvolve-se uma análise das relações entre as características formais do grafismo e as categorias de julgamento estético Waurá, basicamente polarizadas entre "bonito" (*awöjötöpapai*) e "feio" (*aitsawöjötöpapai*). A classificação das obras de arte (e, por extensão, seus artífices) a partir dessas categorias tem, para os Waurá, sérias implicações éticas.

A produção, circulação e apreciação da arte entre os Waurá apontam para uma estética estreitamente ligada às alteridades "extra-humanas", sobre as quais os Waurá têm uma concepção perspectivista, ou seja, para os Waurá, os "seres extra-humanos" têm pontos de vista próprios e são dotados de inteligência e sensibilidade que se manifestam, sobretudo, nos planos artísticos (música, iconografia, indumentária, etc). Nesse contexto, a arte opera basicamente como uma estratégia de inclusão e de domesticação dessas alteridades, sendo o xamanismo e o ritual seus principais contextos expressivos.

## ABSTRACT

This thesis explores the relationship between the visual arts and the cosmology of the Waurá Indians, an Arawak-speaking group from southern Amazon, Brazil. The iconographic knowledge of the shamans and potters and its social circulation were the main ethnographic data from which emerged the native notions about image, figuration, geometric ornamental design, "clothing", soul, embodiment, "supernatural" beings, beauty and ugliness approached in this thesis.

These notions are analyzed in two chapters. One chapter, titled *Image and Cosmology*, analyses how the shamans' dreams and trance images build cosmological and ontological discourses. These discourses point towards a chain of bodily transformations explicable by the notion of *iyñain* ("clothing") and towards a triadic relation of animistic and anatomic nature between "animals" and two categories of "supernatural" beings (*Yerupöhö* e *apapaatai*). For the Waurá, humans maintain daily contacts with these beings through work, sex, nutrition, and art (including ritual as an artistic experience). Eating remains the high risk activity *par excellence*, thus the taboo of eating fur animals, the most dangerous ones. Illness and cure, two of the main channels of communications with these "supernatural" beings, are experiences which reveal the artistic and creative potentialities of the *Yerupöhö* and *apapaatai* beings.

The other chapter, titled *Graphic Art and Material Culture: the Ceramics*, enlarges some subjects approached in the last chapter, particularly the *artistic interpretativism* and the supernatural origins of art. It then analyses the graphic art and ceramics in the context of the interethnic relations from the XIX century until the present situation of tourist art. The formative patterns of the geometric ornamental design in the ceramics are the main data for the analysis of the relationship between the formal characteristics of the geometric design and the Waurá categories of esthetic judgments, which are basically polarized between "beautiful" (*awöjötöpapai*) and "ugly" (*aitsawöjötöpapai*). The classification of the art works (and, by extension, the craftsmen) into these categories has, for the Waurá, serious ethical implications.

The art production, circulation and appreciation among the Waurá points to an esthetic closely linked to the "supernatural" beings other-ness, about which the Waurá have a perspectivist conception. In this context, art operates basically as a strategy of inclusion and domestication of this other-ness, and shamanism and ritual are their main expressive contexts.

# 1 INTRODUÇÃO

Foram palavras de Darcy Ribeiro, proferidas numa convenção da Juventude Socialista em 1989, que plantaram em minha cabeça colegial uma semente de interesse por povos indígenas. Quatro anos depois, logo no início do meu curso de graduação, um convite para um estágio no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia foi a oportunidade para melhor entender o vibrante discurso de Darcy. No início do estágio, elaborei um projeto para a documentação museológica da coleção xinguana de Pedro Agostinho, adquirida na aldeia Kamayurá de Ipavu, nos anos de 1966 e 1969. Ainda naquele semestre, contatos com Berta Ribeiro deixaram-me entusiasmado com o potencial de pesquisa dos acervos de museus e da cultura material indígena.

Nos três anos seguintes, fiz várias visitas de estudos a museus etnográficos e gabinetes particulares no Brasil, procurando constituir um *corpus* significativo para o estudo das artes visuais dos índios do Alto Xingu. Habitadas a tratar do ritual, da mitologia e da economia, as etnografias da região em foco pouco se referem ao instigante universo visual que encontrei guardado nos depósitos e reservas técnicas dos museus, em apartamentos de amigos ou disperso em páginas ilustradas de uma ou outra publicação. Logo, tive que aplicar ao material um método com o qual eu pudesse extrair informações que a literatura não me proporcionava. A análise formal do grafismo a partir das coleções de museus proporcionou um mapeamento geral das preferências formais e do estilo xinguano (Barcelos Neto, 1996).

Entre 1993 e 1996 estudei 13 coleções Waurá, tomando como método a análise formal a partir do exercício do desenho. Quase duas centenas e meia de peças produzidas pelos Waurá, entre 1923 e 1983, foram analisadas segundo esse método, que me proporcionou significativa familiaridade com a plástica xinguana, ao tempo que se converteu num exercício mnemônico valioso. Desenhar os artefatos foi, naquele período específico, o melhor meio para se proceder a uma análise formal da ornamentação gráfica Waurá (Barcelos Neto, 1996). Isso porque o método do desenho trabalha sob duas perspectivas: a decomposição e a recomposição das formas. Num momento inicial, é o meu próprio olhar enquanto desenhista que

deconstrói a obra, separando elementos visuais, para depois recompô-los a partir da gestualidade do desenho.

Meu laboratório inicial para o estudo da arte xinguana foi artefatos de origem Kamayurá e Waurá. A opção por esse último grupo, ainda na graduação, deve-se ao fato de suas coleções etnográficas e iconográficas serem as que oferecem melhor documentação e conservação, além de serem as mais bem feitas entre os grupos xinguanos. A coleção Waurá de Harald Schultz, pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, é, sem dúvida uma das melhores coleções já feitas para toda a Amazônia Meridional. O que, para um neófito como eu, era um caminho mais do que coerente de pesquisa. Longe de terem seu potencial esgotado, as coleções que estudei continuam sendo excelentes materiais para futuras contribuições à etnologia sul americana.

O núcleo desta dissertação é o capítulo 2 — *Imagem e Cosmologia* —, que procura abordar dimensões do discurso cosmológico pelo viés de um estudo iconográfico, ou, mais precisamente, discutir como a experiência artística elucida determinadas categorias explicativas do cosmo. Procurei trabalhar numa perspectiva em que as imagens despertassem outras narrativas ou explicações complementares aos mitos e aos fenômenos. As imagens foram, muitas vezes, o principal ponto de partida para as conversas com os Waurá. Através dos modos de expressão plástica dos desenhos surge um discurso complementar aos mitos. A perspectiva do capítulo é tentar entender como a experiência artística constrói uma determinada visão de mundo.

Quando fui para a aldeia Waurá, esperava que as circunstâncias do trabalho de campo me conduzissem, de certo modo, às relações entre xamanismo e artes visuais. O capítulo 2 tem como base as categorias *ipitalapiti* (imagem figurativa), *apapaatai* (categoria de seres “extras-humanos sobrenaturais” difundida entre todos os grupos xinguanos)<sup>1</sup>, *Yerupöhö* (outra categoria de seres “extras-humanos sobrenaturais”), *iyain* (“roupa”, “capa”, corporificação específica de *apapaatai*) e

---

<sup>1</sup> Conhecidos como *etseke* entre os Kuikúru (Carneiro, 1977) e os Matipú (Karin Vêras, informação pessoal), *itseke* entre os Kalapalo (Basso, 1973), *mãma'e* entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1978); *apapalutapa* entre os Yawalapití (Viveiros de Castro, 1977) e entre os Mehináku *apapãiyei* (Gregor, 1982) ou *papañê* (Fénelon Costa, 1986, 1988). Presumivelmente, essas categorias nativas de seres “extra-humanos” não podem ser totalmente equalizadas, pois cada uma delas parece possuir algumas particularidades conceituais pertinentes a cada um dos grupos mencionados.

*paapiti* (alma, sombra, substância vital) sulcadas no conhecimento iconográfico dos xamãs. Através dos desenhos acerca dos tranSES e dos sonhos dos *yakapá* (xamãs visionários) e das imagens descritivas e interpretativas, o capítulo explora a cosmogênese, os espaços do cosmo, as relações, as transformações e as classificações dos seres do cosmo Waurá, e uma quarta seção desse capítulo analisa as relações entre arte, indivíduo e poder.

Tanto para o capítulo 2 quanto para o seguinte, fiz a opção por um trabalho de documentação visual, não apenas com o intuito de proporcionar ao leitor elementos para avaliar minhas análises formais, mas por tratar-se de um material pouco divulgado sobre índios da Amazônia: as elaborações de imagens figurativas dos sonhos e tranSES xamânicos e a exibição sistemática dos padrões de julgamento estético do grafismo xinguano. O conjunto dos desenhos e pinturas que obtive entre os Waurá distancia-se 18 anos da última coleção iconográfica sistemática feita entre esses índios (Coelho, 1986, 1991) e 37 anos da primeira coleta sistemática de desenhos figurativos no Alto Xingu (v. Fénelon Costa, 1988, para a reprodução de 70 exemplares). Organizei o material com o intuito estabelecer bases para uma *documenta iconográfica xinguana* com imagens produzidas pelos próprios índios. Portanto, essa dissertação não tem um caráter apenas etnográfico, mas também de documentação artística, material este que raramente se encontra disponível, uma vez que a arte indígena está à margem do grande mercado editorial e da política cultural do país.

O capítulo 3 — *Grafismo e Cultura Material: a Cerâmica* — é um desdobramento do capítulo anterior. O enfoque recai essencialmente sobre outro grupo social — os ceramistas — e outros contextos de produção e circulação da arte, somando-se ao capítulo anterior e fechando o sistema visual Waurá, basicamente polarizado entre as categoria *ipitalapiti* e *ögâna* (desenho ornamental geométrico). O capítulo 3 concentra-se notadamente nos aspectos históricos, simbólicos e estéticos do desenho ornamental Waurá tomando a cerâmica como técnica e meio de expressão do mais vasto repertório de motivos gráficos conhecido em todo o Alto Xingu. A cerâmica e sua ornamentação gráfica são um dos poucos registros que contribuem significativamente para uma iconografia histórica xinguana; a análise um conjunto de dados de campo e de coleções de museus apontam para mudanças históricas recentes na cerâmica Waurá. No capítulo 3, analiso o grafismo relacionando seus temas e



princípios formais aos padrões estéticos e às noções cosmológicas Waurá. Foi através do estudo da cerâmica e de sua ornamentação que os Waurá me apontaram suas categorias mais elementares de julgamento estético. O contexto sócio-econômico da produção e do comércio da cerâmica é focado como um elemento importante para o entendimento da estética Waurá. Desprezar o crescente comércio de arte turística fragilizaria o estudo da dimensão criativa que a arte tradicional adquire em face das situações de contato mais intenso.

No capítulo 4, retomo as questões que considere mais relevantes ao longo do texto e procuro apontar algumas linhas específicas de investigação sobre a arte e a cosmologia Waurá abrindo, desse modo, sugestões para futuros estudos.

## 1.1 TRABALHO DE CAMPO

Fui para a aldeia Waurá com o objetivo de executar dois projetos simultaneamente, ambos prevendo a formação de coleções, que deveriam ser o material básico para as pesquisas tanto em campo quanto em gabinete. O primeiro projeto (Barcelos Neto, 1997a) compreendia a formação de uma coleção etnográfica sistemática de artefatos de cultura material para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, que foi executado em colaboração com minha colega de mestrado, Maria Ignez Mello. O segundo projeto (Barcelos Neto, 1997b), financiado pelo FUNPESQUISA/UFSC, previa a formação de uma coleção iconográfica com objetivos de estudar cada artista individualmente e as relações entre arte e cosmologia.

Inicialmente, planejei permanecer quatro meses na aldeia, um período que me parecia suficiente para uma primeira experiência etnográfica. No entanto, encontrei os Waurá num momento delicado — a vigilância das fronteiras causava preocupações, a aldeia nova estava em plena construção, além disso o luto pela morte de um adolescente se prolongava por dois meses —, o que acabou interferindo nos meus planos de permanência, que, por fim, abrangeu os meses de abril e maio de 1998.

Depois de obtidos os pareceres favoráveis da FUNAI e do CNPq, restava apenas a concordância do chefe Waurá, que ocorreu no início de março. Logo que

começaram as negociações para a pesquisa de campo, foi estipulada, pelos Waurá, uma taxa de entrada, que deveria ser paga aos mesmos. O pagamento da taxa era condição imperativa para o ingresso de ambos pesquisadores na aldeia Waurá.

Fomos conduzidos até o Parque Indígena do Xingu (PIX) pelo serviço de transporte aéreo da FUNAI. Como a aldeia Waurá não possuía pista de pouso, a aeronave aterrizou no posto Leonardo, de onde seguimos via terrestre para a aldeia Waurá, distante 22 km à oeste do referido posto. Já era noite quando fomos recepcionados por um grande número de pessoas da aldeia.

A cobrança da referida taxa foi feita, pelo chefe, na noite seguinte a nossa chegada a aldeia. Nessa mesma noite, vali-me da minha apresentação em frente a “casa dos homens” para discutir o pagamento da taxa e explicar-lhes os projetos que pretendia executar. Conversei longamente sobre a aquisição da coleção, que seria adquirida com fundos públicos para um museu público. Foram necessárias várias reuniões, não só para tornar mais claro todo o processo de aquisição, como para amenizar a confusão e a ansiedade em relação ao pagamento das peças e da taxa, que para o chefe e seus aliados deveria ser totalmente revertido para a comunidade, enquanto um grupo contrário achava que cada pessoa deveria receber por suas peças vendidas à coleção. Assim, logo no meu segundo dia de permanência, os Waurá cindiram-se entre dois projetos: um visando comprar para a comunidade um barco e um motor e outro a pulverização do pagamento da coleção para cada artesão. Durante todo o trabalho de campo, esses desentendimentos internos não cessaram. Na medida em que as aquisições e encomendas de peças aumentavam, mais visível se tornava o desentendimento entre as facções.

Ao mesmo tempo que a tensão faccional impunha algumas dificuldades para a negociação da coleção etnográfica ela me indicou várias pistas — através de divergências estéticas e de posturas diante de determinadas situações — sobre as relações entre arte e poder. As divergências estéticas entre os Waurá foram muito frutíferas para o meu trabalho, na medida em que eu podia extrair delas os julgamentos nativos mais espontâneos, ainda que traduzidos ou falados em português. O desconhecimento do Waurá privou-me de muitas informações, embora pense que o contexto geral das relações me proveio informações suficientes para o tipo de análise que eventualmente um mestrado exige. Algumas imprecisões lingüísticas podem haver nessa dissertação devido ao meu desconhecimento da língua. Tive como intérprete e

tradutor do Waurá um dos filhos adultos do meu principal informante, que, além de falar português com fluência e de se esforçar em conhecer as gramáticas portuguesa e Waurá (ele colaborou nos projetos dos lingüistas Angel Corberra Mori (Departamento de Lingüística da Universidade de Campinas) e Joan Richards (Summer Institute of Linguistics) de estudo do Waurá), tem um considerável conhecimento sobre sua cultura, tendo sido ele muito mais do que um mero tradutor.

Até quanto pude perceber, nenhum indivíduo fez oposição frontal à possível compra do barco, mas também não podia ter melhor oposição do que propor outro destino ao pagamento da coleção. A compra do barco me parecia uma boa opção, visto que os Waurá só tinham um pequeno barco e um motor pouco potente. Sempre que precisam transportar maior número de passageiros ou de artesanato têm que pedir emprestado ao posto ou às outras aldeias, coisa que muitos deles detestam fazer, pois acham humilhante depender da ajuda de outra tribo ou do chefe do posto. Mas por que havia esta oposição a algo aparentemente positivo para o grupo e qual o interesse de dividir o pagamento de acordo com quem vendesse mais?

Na aldeia Waurá, o controle sobre os meios de comunicação é exercido quase que absolutamente pelo chefe. O rádio de comunicação está instalado na sua casa; todo o combustível para o trator e para o barco ficam sob sua supervisão. Só nas últimas semanas em campo pude entender melhor a postura contrária da facção oposta ao chefe em relação à compra do barco e do motor "comunitários": a compra do barco não era uma opção tão boa assim, pelo menos para os que não teriam controle sobre ele. Dificultar sua compra era uma estratégia bastante racional de diminuir o poder do chefe.

No curto período de 3 a 4 semanas, o chefe conseguiu uma significativa adesão ao seu projeto: a maior parte dos artesãos reverteu a venda de suas peças para a compra do barco e do motor. Ao longo do trabalho de campo ficava cada vez mais nítido o poder do chefe sobre os direcionamentos que tomavam a aquisição da coleção, ele se preocupava com cada minúcia operacional, desde reiterar uma encomenda, criticar uma escolha ou encomenda feita por mim, vetar a compra de determinados artefatos, solicitar ajuda para embalar as peças, mandar notícias via rádio, e talvez o mais difícil, e que sem a ajuda dele seria impossível: transportar de barco desde a lagoa *Piyulaga* até Canarana (município do estado do Mato Grosso vizinho ao PIX), com rapidez e segurança, um imenso volume de peças (262 ao todo)

que pesavam mais de uma tonelada, sendo a maioria delas frágil. O transporte das peças foi um sucesso: chegaram em Canarana intactas dentro de seus *maiapalu* (grandes cestos cargueiros) e das caixas de papelão e plástico-bolha que comprei em Brasília.

Executar dois projetos simultaneamente exigiu-me uma dedicação de treze horas de trabalho diário, que consistia em inúmeros levantamentos, coleta de artefatos e matérias primas e suas documentações museográfica e etnográfica (coletei e documentei 192 peças), reconhecimento dos artesões, sessões de modelagem, desenho, pintura e narrativas míticas, entrevistas, traduções e revisões. Com essa sobrecarga de trabalho o projeto da coleção certamente teria fracassado se não tivéssemos a compreensão e ajuda do chefe e dos Waurá de um modo geral. Os objetivos da coleção e da minha pesquisa sobre cultura material e iconografia foram bem compreendidos. Considero que as experiências anteriores com as coleções formadas pelos irmãos Villas Boas, por Eduardo Galvão, Pedro Lima, Harald Schultz, Vera Penteado Coelho, Emilienne Ireland e Günther Hartmann (Barcelos Neto, 1997c) proporcionaram aos Waurá algum entendimento sobre esse tipo de trabalho. Alguns Waurá já estiveram em museus etnográficos e sabem o que é uma coleção. A aquisição das peças não exigiu negociações das mais complicadas, eles tinham grande disponibilidade para fazê-las, tanto que quase metade da coleção é constituída por peças encomendadas, o que foi extremamente vantajoso para a documentação dos processos técnicos.

A principal novidade para os Waurá era o tipo de transação que estava sendo feita. A grande maioria das peças seria paga através de uma transferência bancária, o que gerava uma ansiedade enorme, além da desconfiança que dois jovens pesquisadores — vindos meio que do nada, dizendo ter dinheiro para comprar “artesanato”, mas que não tinham este dinheiro em mãos — despertavam. Apressar a saída da coleção juntamente com os colecionadores foi a única maneira deles terem a certeza de que a negociação não era um embuste. Todo aquele conjunto de peças que iam se acumulando numa metade da casa do chefe, onde estávamos hospedados, era um excesso cada vez menos suportável: já não tinha espaço físico nem tolerância para mais peças. A ansiedade gerada pelo pagamento da coleção somada às preocupações com a fiscalização das fronteiras (daí a importância do barco e do motor) foi pressionando nosso retorno, além disso sérios problemas com o

repassa das parcelas do projeto forçou a abreviação da permanência em campo. A grande ansiedade que se abateu sobre os Waurá me remete ao episódio das negociações com a *Rede Manchete de Televisão* para a filmagem da série *Xingu*. Segundo os Waurá, estava previsto como pagamento um trator, que não chegou junto com a equipe de filmagem, mesmo assim os Waurá concordaram com a filmagem dando o melhor de si. O trator prometido só veio chegar depois de alguns anos de negociações. Episódios como o da *Manchete* abrem precedentes para profundas desconfianças com pesquisadores que intencionam desenvolver projetos que envolvem elevadas quantias de dinheiro para os padrões Waurá.

Dois meses antes da minha chegada na aldeia, havia morrido um adolescente em reclusão. Segundo alguns, a *causa mortis* foi intoxicação por ervas, segundo outros, teria sido por “feitiçaria”. Este foi o assunto de maior evitação durante toda minha permanência. A aldeia ficara traumatizada com a morte do rapaz, tanto que seus familiares se mudaram para a aldeia dos Tzikão até que a situação fosse amenizada pelo tempo. Por conta dessa morte, os Waurá fizeram um prolongado luto, o que, segundo eles, era o motivo para não fazerem festas. Assisti apenas a um ciclo de festas de três máscaras de *apapaatai*, organizado em função da cura de uma doença que afligiu o chefe de cerimônias da aldeia e irmão mais velho do chefe.

Um dos meus objetivos originais era o estudo da pintura corporal, mas a pequena ocorrência de festas e o fato dos Waurá terem aparentemente abandonado a pintura corporal no cotidiano, não viabilizou esta parte do meu projeto. Ademais, concluí, em campo, que um estudo dessa natureza deve ser feito à parte, exigindo que se observe vários rituais, inclusive repetições dos mesmos. Não teria surtido um efeito positivo pedir para que eles se pintassem fora do contexto da festa, seria um pedido ridículo, resultando num esforço inútil. De um modo geral, os Waurá tinham grande disposição para conversar sobre os motivos gráficos pintados nos objetos à nossa volta, mostravam-me aqueles considerados bonitos e, por etiqueta, procuravam evitar comentários sobre os desenhos ornamentais feios. Como perceberam que eu já tinha um bom conhecimento dos nomes dos motivos e das composições tradicionais, sempre procuravam, com muito bom humor e delicadeza, testar meus conhecimentos sobre o assunto, e também gostavam de saber minha opinião sobre os artefatos à nossa volta, ao fim, essas conversas se convertiam em ótimas lições sobre a estética Waurá.

Mesmo não abrangendo a ornamentação e a pintura corporal de maneira sistemática, o objetivo de pesquisar o sistema visual Waurá e suas implicações estéticas e cosmológicas não foi comprometido. Como pude observar em campo, a categoria *wöjöpaitxei* (ornamentação corporal) integra, juntamente com as de *ipitalapiti* (imagem) e *ögâna* (desenho, pintura ornamental), o sistema visual Waurá. Durante o trabalho de campo estava à minha disposição um material vastíssimo para o estudo dessas duas últimas noções visuais, que era a cultura material representada na coleção que eu e Maria Ignez Mello estávamos adquirindo para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia. Portanto, no que diz respeito a descrição do sistema visual Waurá, não considero esse trabalho completo, numa outra oportunidade estudos sistemáticos sobre a *wöjöpaitxei* e a *iyñau ögâna* (pintura corporal, literalmente, pintura de gente) deverão complementar as análises aqui desenvolvidas.

Para o estudo da cosmologia, que era a preocupação central do meu projeto, os desenhos dos sonhos e visões dos xamãs demonstrou um rendimento analítico mais do que satisfatório, pois os Waurá tinham um enorme prazer e disposição para desenhar. Penso que experiências anteriores com outros antropólogos possibilitou que tivessem uma excelente compreensão do que eu queria. Acostumados a serem informantes-desenhistas, os Waurá não estranharam minha presença nem os materiais que levei. Apenas um dos meus informantes-desenhistas não tinha tido experiências anteriores, e para minha surpresa seus desenhos estão entre os melhores que coletei. Também me impressionou a habilidade que ele demonstrou ter com os materiais, preferindo sempre as composições mais complexas e os papéis de maiores dimensões.

Na primeira semana deixei que todos aqueles que se ofereceram como desenhistas me apontassem suas preferências temáticas e a profundidade de seus conhecimentos. A maioria deles não conseguia ir além de um pequeno bloco de 20 folhas, seus conhecimentos iconográficos não eram suficientes para o que eu precisava investigar. No entanto, dentre os primeiros 17 desenhistas haviam dois xamãs visionários (*yakapá*) muito experientes e um neófito, além de dois xamãs-cantores (*pukayeköhö*) e um jovem contador de mitos; todos esses seis indivíduos demonstravam ter o potencial necessário para se tornarem meus melhores informantes. Assim, a partir da segunda semana em campo dediquei-me ao trabalho intensivo com eles. Como a possibilidade de variação temática é enorme, preferi dar continuidade àquilo que eles

julgavam ser importante desenhar: seres “extra-humanos” (animais, *apapaatai* e *Yerupöhö*), sonhos, festas e mitos. Diante das evidências de suas preferências temáticas, o que fiz foi apenas controlar o viés da pesquisa a fim de ter um material sistemático para investigar as questões que abordo nos capítulos seguintes.

O Alto Xingu conhece a técnica do desenho sobre papel desde a primeira expedição de Karl von den Steinen, em 1884. Índios Bakairi, Nahukwá e Suyá desenharam em seus cadernos de campo, o autor fala com entusiasmo sobre os desenhos que os índios fizeram de alguns integrantes da expedição, inclusive do próprio von den Steinen (Steinen, 1940: pranchas 16 e 17). Os Waurá desenharam muitíssimo para Vera Penteadó Coelho, Emilienne Ireland, Joan Richards e Jeniffer Stuart, além de outras oportunidades que tiveram de aprender processos técnicos distintos dos tradicionais. Alguns desenhistas do sexo masculino têm grande intimidade com lápis, tintas, hidrocores e papéis. Alamatöwe<sup>2</sup>, o meu principal informante, conhece inclusive sobre texturas de papel, qualidade de pigmentação e das relações entre meios e suportes. Noto que há vinte anos Alamatöwe não teve muitos bons resultados técnicos nos desenhos que fez para Vera Penteadó Coelho. Dotado de uma curiosidade extraordinária, este homem aprimorou, ao longo desses últimos anos, seus conhecimentos de alguns processos técnicos.

As sessões de desenho na Aldeia Waurá eram diárias, começando pela manhã e encerrando-se pouco antes do fim da tarde. Durante dois meses acompanhei cada sessão, só não permanecia junto ao desenhista quando ele demonstrava querer desenhar sozinho.

Os Waurá trabalharam com papel canson branco de dois tipos de texturas (e (160gr/m<sup>2</sup> e 200gr/m<sup>2</sup>) e três tamanhos (A4, A3 e A2), com 7 cores de tintas acrílicas e com 18 cores de lápis de pigmentação densa e de texturas finas, o que proporcionou excelentes resultados técnicos. Quanto aos pincéis, os Waurá alternavam entre o uso dos de algodão e dos de cerdas, estes últimos levados por mim. Alguns informantes adoravam fazer experimentações e comparações com o material que eu levei e materiais escolares ordinários como “canetinha” e giz de cera. Certos desenhistas preferiam os hidrocores, mas rapidamente percebiam que os

---

<sup>2</sup> Os nomes dos informantes foram deliberadamente alterados a fim de evitar constrangimentos à pessoa, pois, como veremos, este estudo da arte e da estética Waurá envolve questões éticas e políticas delicadas.

mesmos proporcionavam resultados técnicos inferiores aos dos lápis de cor. Os trabalhos anteriores com outros tipos de materiais (como papel artesanal de algodão, cartolinas coloridas, papéis de grandes dimensões, tintas à base de pigmentos em pó, etc) e o próprio interesse em investigá-los, permitiu aos Waurá terem uma postura de inteligência crítica em relação às técnicas e aos materiais de desenho.

Foi basicamente em meio a esse contexto que meu trabalho de campo ocorreu. Outras situações paralelas são detalhes que explorarei ao longo dos capítulos seguintes, quando considerar oportuno.

## 1.2 OS WAURÁ E O ALTO XINGU

O Alto Xingu, ou melhor dizendo, a região da bacia dos formadores do rio Xingu é uma enorme porção de terras situada entre o 12° e o 14° paralelo ao Sul da linha do Equador e entre o 52° e o 54° meridiano à Oeste de Greenwich (vide mapa a seguir), nos limites entre a franja meridional da Floresta Amazônica e a franja noroeste do cerrado, vegetação típica do Planalto Central Brasileiro. Os índios Waurá, que se auto denominam *Wauja*, habitam precisamente as proximidades da lagoa *Piyulaga*, situada na margem direita do rio Batovi, na região ocidental da bacia dos formadores. Apresentavam à época de minha estadia uma população de aproximadamente 226 pessoas distribuídas em 17 casas<sup>3</sup> (vide esquema abaixo) e ainda uma *Kuakuhö*, “casa das flautas” (identificada pelo número 18) de construção e uso coletivo masculino. Alguns jovens Waurá vivem na cidade de Canarana, vizinha ao PIX, onde estudam com o apoio de uma lingüista, e uma família encontrava-se refugiada entre os Txikão.

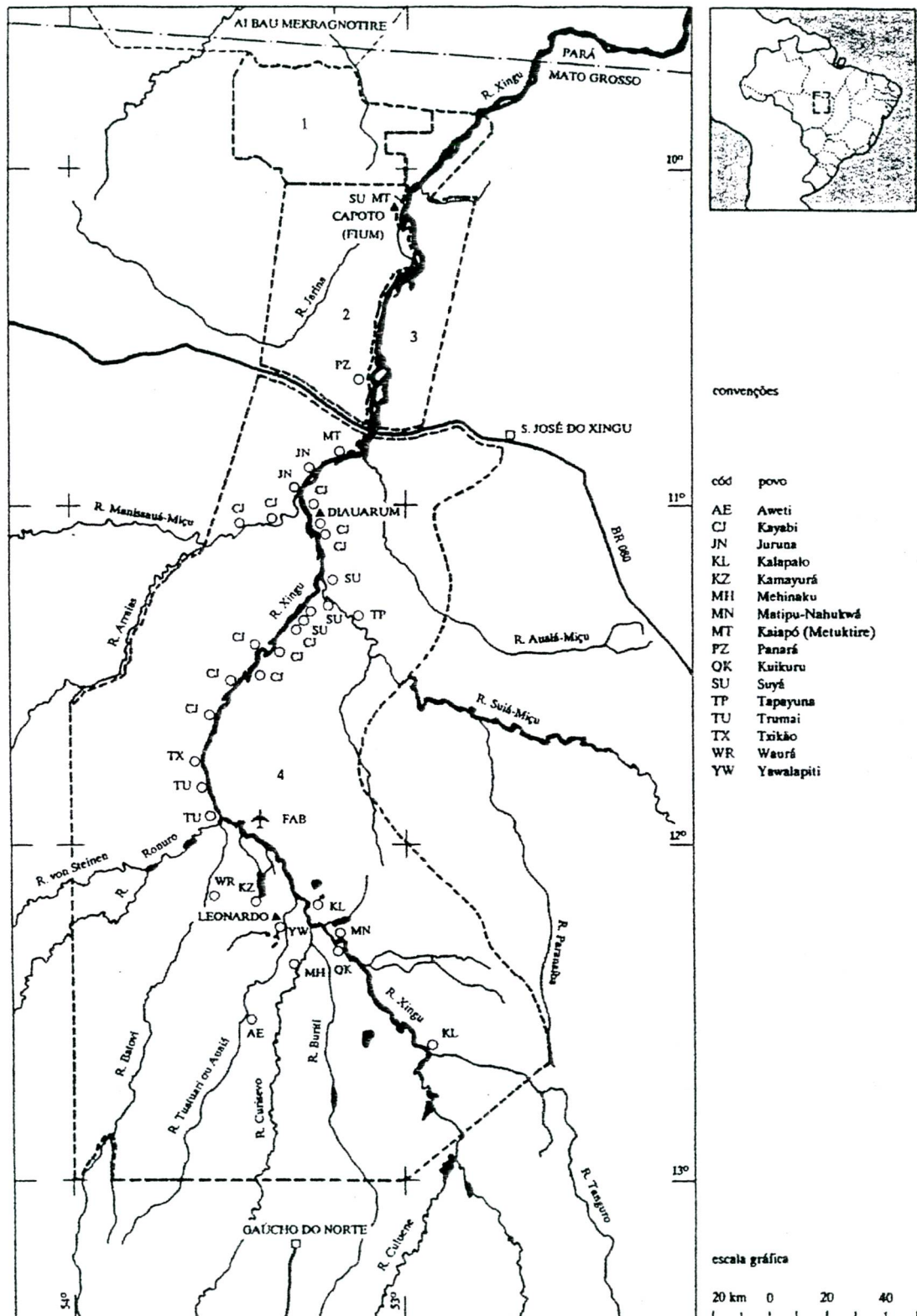
É comum se ver em aldeias xinguanas a tradicional gaiola cônica de varas, onde fica preso um gavião-real (*kuhupöja kumã*). Entre os Waurá, suspendeu-se temporariamente a criação desse animal. O que vivia na aldeia foi deixado morrer de fome alguns meses antes da minha chegada devido a um ataque da feroz ave à uma criança que ficou gravemente ferida na cabeça.

---

<sup>3</sup> Dados censitários em colaboração com Maria Ignez Mello. A casa identificada como número 11 tinha sua construção apenas iniciada, seus futuros habitantes residiam com a família da casa identificada como número 9.



Mapa do Alto Xingu



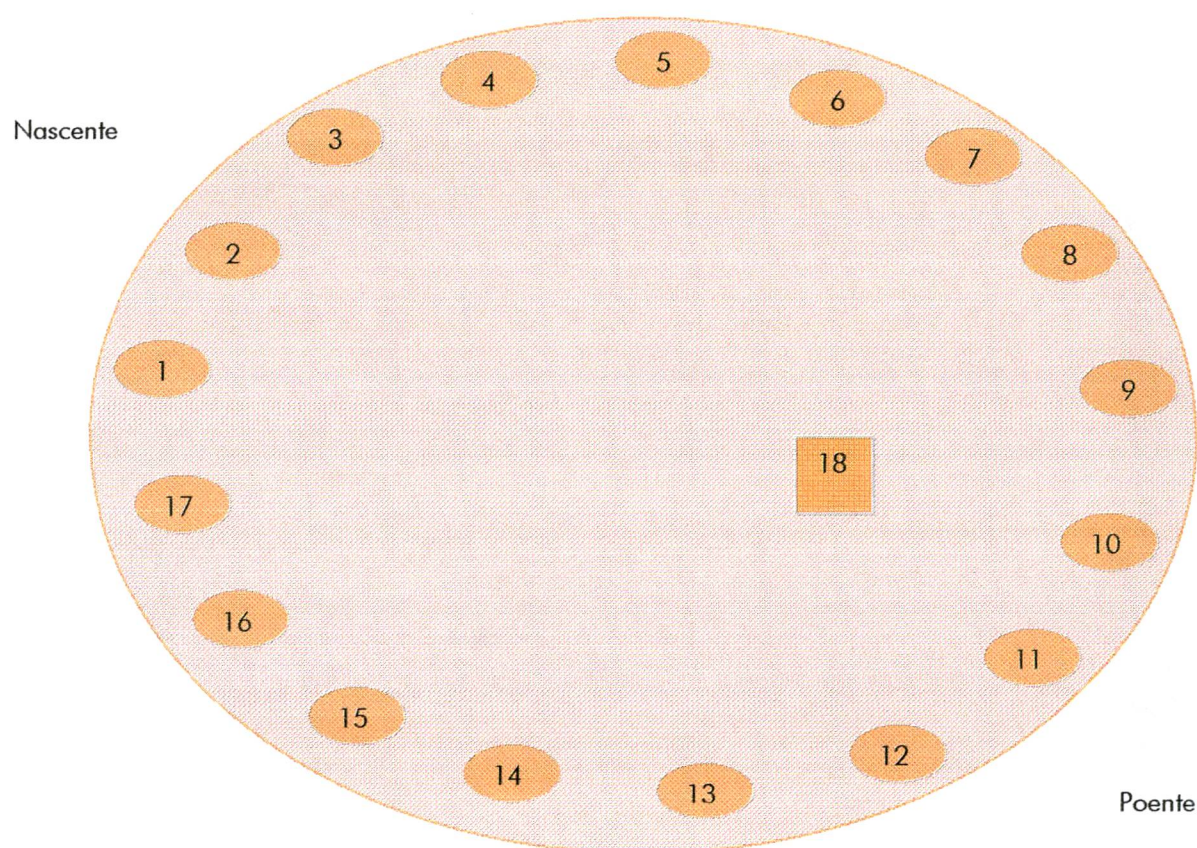
Os padrões de casamento e residência na aldeia Waurá não correspondem plenamente às descrições gerais advindas das demais aldeias xinguanas. A literatura etnográfica refere, com frequência, às tendências exogâmicas da área, apontando para casamentos intertribais. Thomas Gregor menciona que “aproximadamente 35% dos casamentos Mehináku envolviam um cônjuge de outra tribo. Cifras similares foram encontradas entre os vizinhos Kuikúru” por Robert Carneiro (Gregor, 1982: 306). Entre os Waurá, noto que esta cifra é muito inferior, presumivelmente não chegando a 12%. Os casamentos com cônjuges de outras aldeias prevalecia entre casais acima de 50 anos. Constatei, casados e residentes entre os Waurá, apenas duas mulheres e dois homens Mehináku, uma mulher Yawalapití e outra Trumái. Quanto a indivíduos Waurá residindo, por casamento, em outras aldeias, disponho de poucos dados. Os grupos xinguanos com os quais os Waurá se casam com maior frequência são os Mehináku e os Kamayurá, respectivamente, há também um ou dois casos de casamentos de mulheres Waurá entre os Txikão ocorridos ainda na presente década. Os matrimônios mais recentes entre os Waurá têm acontecido quase que exclusivamente dentro do mesmo grupo local.

As unidades residenciais na aldeia Waurá não seguem o padrão, muitas vezes citado na literatura xinguaná, de coabitação de vários parentes consangüíneos de uma família extensa e seus afins. Das 16 residências concluídas, 12 eram habitadas por um ou dois casais e suas crianças, e apenas 4 casas eram de fato habitadas por famílias extensas de consangüíneos e afins. As regras de uxorilocalidade e de virilocalidade existiam de modo concomitante, não parecendo prevalecer uma sobre a outra.

Suponho que o reduzido número de residentes por casa pode estar relacionado, entre outras coisas, ao impacto da tecnologia dos artefatos de metal na “economia de subsistência” e consequentemente na organização social. Com machados e outros objetos de metais pouco sofisticados, um ou dois homens podem rapidamente derrubar uma área de plantio e preparar uma roça suficiente para uma pequena unidade doméstica de cinco ou seis pessoas. As novas técnicas de produção parecem ter interferido de maneira drástica no plantio coletivo das roças. Nesse sentido, há um contraste entre a subsistência diária — que eventualmente comporta poucos co-residentes numa mesma unidade de produção doméstica — e os esforços coletivos da aldeia para a obtenção de excedentes de alimentos durante os ciclos das grandes festas intertribais e intratribais.

Os desmembramentos das grandes unidades domésticas em unidades mínimas é um fenômeno que precisa ser melhor investigado. No momento, não disponho de dados para precisar suas razões e suas conseqüências ecológicas e político-econômicas entre os Waurá<sup>4</sup>.

Unidades residenciais na aldeia Waurá em maio de 1998



O território Waurá abrange a parte sudoeste do Parque Indígena do Xingu e tem uma das maiores extensões de fronteiras contínuas com latifúndios de exploração madeireira e de pecuária extensiva do nordeste do estado do Mato Grosso. No final da década passada, os Waurá sofreram ataques, dentro do seu território oficialmente demarcado, de fazendeiros da região do Alto Batovi, que queimaram as únicas três

<sup>4</sup> A antropóloga Emiliene Ireland trabalha na redação de uma tese de doutorado, a ser defendida na Universidade de Yale (Estados Unidos), sobre a organização social e política dos Waurá. Ireland possui 20 anos de pesquisa sobre esse grupo Arawak, sendo, seguramente, o pesquisador que, na atual circunstância, poderá apresentar dados e análises de maior profundidade sobre as questões que levanto aqui.

casas de uma pequena aldeia e atiraram nos Waurá. Essa nova aldeia, chamada *Ulupuene*, foi construída por razões estratégicas de defesa do território já demarcado e como um baluarte da luta pelos direitos de posse de um antigo território sagrado chamado *Kâmuakuaká*, que fica a 40 km ao sul da foz do rio *Ulupuene* (Ireland, 1991). O território reclamado pelos Waurá, que corresponde basicamente à mesopotâmia *Batovi-Ulupuene*, não tinha sido incluído na demarcação oficial do parque na década de 1950. Em meados da década de 1990, o pedido de inclusão de parte do território de *Kâmuakuaká* foi favorável aos Waurá, fato que redefiniu as fronteiras do PIX em sua porção sudoeste. A resolução judicial amenizou as tensões entre os Waurá e os rancheiros vizinhos, mas não o suficiente para suprimi-las. Segundo alguns informantes, continuam ocorrendo invasões de rancheiros com objetivos de explorar recursos de caça, pesca e madeira no sudoeste do PIX, área de vigilância sob responsabilidade dos Waurá.

Os Waurá são um povo basicamente monolíngue falante de uma língua da família *Arawak*, juntamente com os *Mehináku*, os *Yawalapití* e os *Pareci* constituem o grupo dos *Arawak* centrais. Segundo hipótese de Urban (1992), os *Arawak* teriam como centro de dispersão original a região das cabeceiras dos rios da bacia amazônica que nascem entre os Andes bolivianos e peruanos, isso numa profundidade cronológica de 3000 anos ou mais antes do presente. Urban sugere que os *Maipure-Arawak* tiveram duas direções migratórias básicas: uma em direção ao sul e outra ao norte amazônico conservando-se sempre na periferia da grande bacia. Outros grupos de língua *Arawak* são encontrados em algumas localidades dos Andes central e setentrional (Urban, 1992: 95). As investigações arqueológicas recentes sobre a formação da cultura *xinguana* apontam que os grupos *Arawak* teriam sido os primeiros a se estabelecer na região, por volta de 800 A.D. (Heckenberger, 1996).

Caberia aqui discutir os períodos históricos do Alto Xingu. Segundo Agostinho (1993) teríamos o seguinte quadro:

Quadro I  
Períodos Históricos do Alto Xingu

Etapas evolutivas	<i>Pré-histórico</i>	<i>Proto-histórico</i>	<i>Histórico</i>
Xinguana			Cultura xinguana "contemporânea" (1884 em diante)
Pré-xinguana			

Os espaços em branco nesse quadro correspondem àqueles períodos para os quais ainda faltam dados quanto à arqueologia e à etnohistória, e que "serão preenchidos pelas futuras investigações" (Agostinho, 1993: 240). As últimas pesquisas de Heckenberger apontam novas perspectivas sobre a demografia histórica dessa região do Brasil Central. Várias outras contribuições para um melhor conhecimento do período Proto-histórico e Histórico Xinguano foram feitas por Menezes Bastos (1995, 1998), Ireland (1988), Franchetto (1992 e 1993) e Basso (1993). Quanto ao período Pré-histórico xinguano, Heckenberger (1996) preenche algumas lacunas do quadro de Agostinho, e se não as preenche totalmente pelo menos aponta hipóteses para futuras investigações. Passemos para a periodização de Heckenberger e para as evidências arqueológicas e históricas relacionadas à ela:

1º período Pré-histórico 800-1000 AD  
2º período Pré-histórico 1000-1400 AD

1º período Proto-histórico 1400-1700  
2º período Proto-histórico 1700-1884

1º período Histórico 1884-1950  
2º período Histórico 1950 até o presente

Resumidamente, seu argumento histórico-demográfico sobre o período pré-histórico é o seguinte: entre os anos 800 e 900 teriam (1) chegado os primeiros Arawak vindos do oeste em várias migrações sucessivas, (2) ocorrido o povoamento da porção ocidental da bacia dos formadores do Xingu, (3) a fabricação de cerâmica

temperada com cauxi e (4) a construção de grandes aldeias radiais interligadas por estradas com população variando entre 500 e 3700 indivíduos. Heckenberger (1996) sugere a existência de estratificações sociais associadas a complexos funerários e a possíveis chefaturas nos períodos Pré-Históricos.

O autor aponta uma série de evidências, complementando as de Agostinho (1993: 281-283) sobre migrações Arawak da região sub-andina para o Alto Xingu, inserindo essas evidências num panorama mais amplo ao falar de uma co-evolução de sistemas culturais através de vastas regiões por volta do ano 1000 na Amazônia, e da emergência de grandes sistemas políticos expansionistas nos Andes e em algumas partes das Terras Baixas que mudaram o caráter da interação entre os povos ameríndios através de vastas regiões. Ainda segundo Heckenberger, as imigrações dos Arawak para o Brasil Central coincide com a expansão máxima dos impérios andinos de Tiwanaku e Wari (600-1000 AD.). O crescimento da população e dos conflitos nos Andes pressionou indiretamente migrações para a Amazônia Meridional e Setentrional. Desse modo o Alto Xingu pode ser considerado como a expressão mais oriental da evidência de um processo de co-evolução sociopolítica que abrange uma imensa área desde os Andes Bolivianos até o rio Culuene. Essa grande região amazônica exibe vários vestígios de sucessivas ocupações Arawak desde Mojos (Beni – Amazônia boliviana) até o Alto Xingu e o Alto Acre (Agostinho, 1993; Heckenberger, 1996).

Por volta de 1400 teriam chegado os primeiros Carib, ocorrendo a construção das primeiras fortificações, que apontam para o início da compressão cultural na bacia dos formadores do Xingu e a intensificação da guerra e do comércio. Entre 1500-1600 cessa a construção e manutenção das fortificações, talvez porque não houvesse mais uma numerosa população que pudesse exercer esse trabalho. As interpretações dos dados arqueológicos, etnográficos e de fotografias aéreas, por Heckenberger (1996) e Agostinho (1993, 1996), evidenciam um padrão demográfico de densa população em tempos pré-históricos que não corresponde às teorias evolucionistas quanto a adaptação humana a terra firme. Agostinho (1996) defende a hipótese de que o Alto Xingu não é uma área de terra firme qualquer e sim de um sistema de “várzea incipiente”, o que possibilitou a manutenção de uma densa população. Agostinho (1996) propõe uma interpretação ecológica para o franco declínio populacional na Pré-História Xinguana, que talvez se deu pelo fato de que esta “várzea

incipiente” não tenha conseguido sustentar densas populações por um longo período de tempo, e não apenas por causa das intensas guerras ocorridas entre 1400 e 1600. Os grandes aldeamentos sofreram uma depopulação contínua, o que em parte incidiu em transformações nos padrões de organização social. A partir de interações mais ou menos pacíficas entre grupos Arawak e Carib no fim do 1º período proto-histórico é que se dá a gênese do sistema multiétnico atual, mas é no 2º período proto-histórico (1700-1884) que esse sistema se consolida nos moldes encontrados por Karl von den Steinen em 1887.

Com a brutal intensificação da colonização européia na Amazônia ao longo dos séculos XVIII e XIX, o Alto Xingu e adjacências passaram a ser sucessivamente ocupados por vários grupos de diferentes origens geográfico-culturais, que foram forçados a um confinamento nesse território de refúgio. O avanço da fronteira de colonização atingiu todos os grupos da área, alguns de modo direto através da escravização, como deixam claro as narrativas Tupi (Menezes Bastos, 1995, 1998) e Carib (Basso, 1993; Franchetto, 1993).

A belicosidade das relações e as várias alianças de guerra no 2º período proto-histórico entre xinguanos e não-xinguanos redimensionaram o sistema multiétnico de base Arawak-Carib, forçando sua plasticidade. A incursão de vários grupos pró-Kamayurá na região do Morená e de Ipavu forçaram a saída dos Waurá para o Batovi, isso provavelmente no fim do século XVIII ou início do século XIX. O pavor dos Waurá em relação à feitiçaria e ao canibalismo Tupi levaram os primeiros a ceder seu território para grupos pró-Kamayurá, como sugere Menezes Bastos (1995). A consolidação do sistema xinguanos contemporâneo se dá num contexto de permanentes alianças e contra-alianças de guerra e acusações de feitiçaria. Toda essa tensão está guardada sob uma aparente equalização cultural, que a primeira vista dá a idéia de uma homogeneidade cultural, como pensaram Galvão (1953) e Schaden (1993). Em termos das contingências históricas, o que se percebe desde as últimas cinco ou seis décadas é um congelamento da tensão entre os grupos e uma migração simbólica do conflito bélico para o campo da feitiçaria, que se deu de modo mais intenso a partir da chegada dos irmãos Villas Boas na década de 1940 (Menezes Bastos, 1984, 1987).

Embora partilhem de um mesmo sistema sócio-cultural, os xinguanos distinguem-se etnicamente uns dos outros, seja pela língua (no Alto Xingu são

encontradas línguas do tronco lingüístico Tupi-Guarani, faladas pelos Kamayurá e Aweítí; da família lingüística Arawak, faladas pelos Waurá, Mehináku e Yawalapití; da família lingüística Carib, faladas pelos Kuikúro, Kalapalo, Matipú e Nahukwá; além do Trumaí, que é uma língua isolada), pela especialização tecnológica (conhecimento e efetiva utilização das técnicas de fabricação da cerâmica, dos instrumentos musicais, dos trançados, dos arcos e dos adornos corporais), ou por práticas específicas no âmbito dos rituais e da chefia. Tal profunda e variada diferenciação lingüística entre os povos xinguanos, todavia, não impede que haja entre eles eficientes mecanismos de comunicação, que se dão, acima de tudo, em níveis supra lingüísticos; notadamente nos planos do ritual, dos intercassamentos, das trocas de artefatos, da ornamentação corporal, da feitiçaria e do xamanismo.

Algumas teorias explanativas sobre o sistema xinguanos sustentam-se numa idéia de homogeneidade cultural — baseada em trocas equilibradas — e numa autonomia política e étnica dos grupos (Galvão, 1953; Agostinho, 1974, 1993). Uma segunda teoria supõe que o sistema xinguanos trabalha com poucos princípios, sendo a redundância dos mesmos o que garante o funcionamento do sistema. Ou seja, “as sociedades que vieram a formar o Alto Xingu desenvolveram um sistema cultural comum justamente a partir daquilo que elas tinham em comum (...) o sistema se desenvolveu porque era baseado numa estrutura simbólica muito simples” (Viveiros de Castro 1977: 235). A limitação dessas teorias assenta-se na exclusão sistemática da questão articulatório-processual do sistema xinguanos, o que aponta para visões congeladas das relações interétnicas em toda a região xinguanos.

A rigor, como observa Menezes Bastos (1984, 1987, 1995), os grupos locais xinguanos são, em muitos casos, meras virtualidades, não constituindo unidades políticas e étnicas autônomas, e sim segmentos localizados de facções que se moldam no âmbito de alianças que atravessam, inclusive, as fronteiras do mundo xinguanos. Todo esse universo faccional e de descontinuidade política e étnica é decorrente do próprio processo histórico que levou a constituição daquilo que a literatura etnográfica chama de “sistema xinguanos”. A ordem política nesse sistema é dominada por acusações de feitiçaria que fazem parte das estratégias de articulações e de beligerância entre as facções e das pressões que umas exercem sobre as outras. A descontinuidade étnica pode ser visível também através das redes de parentesco e de casamento que integram o processo de faccionalismo, e do rapto de mulheres e



crianças, como mostra Seeger (1980, 1993). O modelo que sugere o sistema xinguanos possuindo fronteiras abertas e moventes que se articulam tanto em direção do seu interior (Menget, 1993) quanto do seu exterior (Menezes Bastos , 1995) proporciona um alcance muito maior de observáveis, ao tempo que relativiza os clichês do pacifismo e da equalização sócio-cultural e intertribal (Menezes Bastos , 1987).

Há na literatura vários argumentos de que as possíveis diferenças entre os grupos xinguanos se apresentam enquanto elementos correspondentes e complementares, sendo que as especificidades de cada grupo étnico não seriam contraditórias: concorreriam para articulações no sentido de um modelo prototípico Arawak-Carib (Menezes Bastos , 1984; Heckenberger, 1996).

As razões históricas que pressionaram e ainda pressionam os xinguanos para a convergência em direção ao modelo Arawak-Carib ainda são desconhecidas. Noto que essa pressão cultural se faz de modo tenso; o descontentamento Kamayurá com a “repressão” Arawak-Carib contra o consumo de animais de pêlo é um caso que ilustra bem a dimensão do problema. A recusa deste *tabu* é uma questão delicada, podendo ter repercussões inusitadas. Aliás, a observância dos *tabus* alimentares é uma das “molas mestras para a inclusão na trama xinguanas” (Menezes Bastos , 1993: 141).

Em junho de 1981, Menezes Bastos presenciou, na Aldeia Kamayurá, um episódio que ele considera ter sido “algo absolutamente espantoso” (1993: 140), e que, ao meu ver, é bastante ilustrativo sobre o tema em foco. O episódio refere-se ao retorno de um grupo de rapazes de uma caçada com pouco mais de uma dúzia de porcos e às efusivas discussões entre todos da aldeia à respeito de comer os porcos ou não. Kānutari, um Kamayurá de origem Apyap (“Kamayurá de verdade”) discursou a favor do *tabu* xinguanos (diga-se Arawak-Carib) contra a alimentação de animais de pêlo:

“Nossos ancestrais, Apyap de verdade, comiam porco, caititus, antas; comiam veado. Agora, não. Aqui, nós não podemos comer caititus [porcos]. Nos dá nojo e medo de transformarmo-nos em mãma’e. Nós ficamos com vergonha das outras tribos xinguanas. Amōnap não gosta. Waurá não gosta. Outro não gosta. Antigamente, entretanto, nossos ancestrais comiam. Quando nós chegamos aqui, nós aprendemos a não mais comer. Pronto” (fala de Kānutari. Menezes Bastos , 1993: 141).

A rigor, o discurso de Kānutari apresenta-se mais como “um quase protesto contra a ‘repressão’ xinguana” (Menezes Bastos , 1993: 143), do que uma simples apologia ao *tabu*, como era de se esperar num momento de exaltação diante dos caítitus abatidos. Ao final das discussões, os porcos foram levados para o mato: “é para urubu comer”, disse um jovem (Menezes Bastos , 1993: 142). De volta à aldeia Kamayurá de Ipavu, em julho de 1997, Menezes Bastos observou mais uma vez o discurso contra este *tabu* e o interesse dos Kamayurá em resgatar (construir) elementos de uma identidade pré-xinguana (Menezes Bastos , informação pessoal).

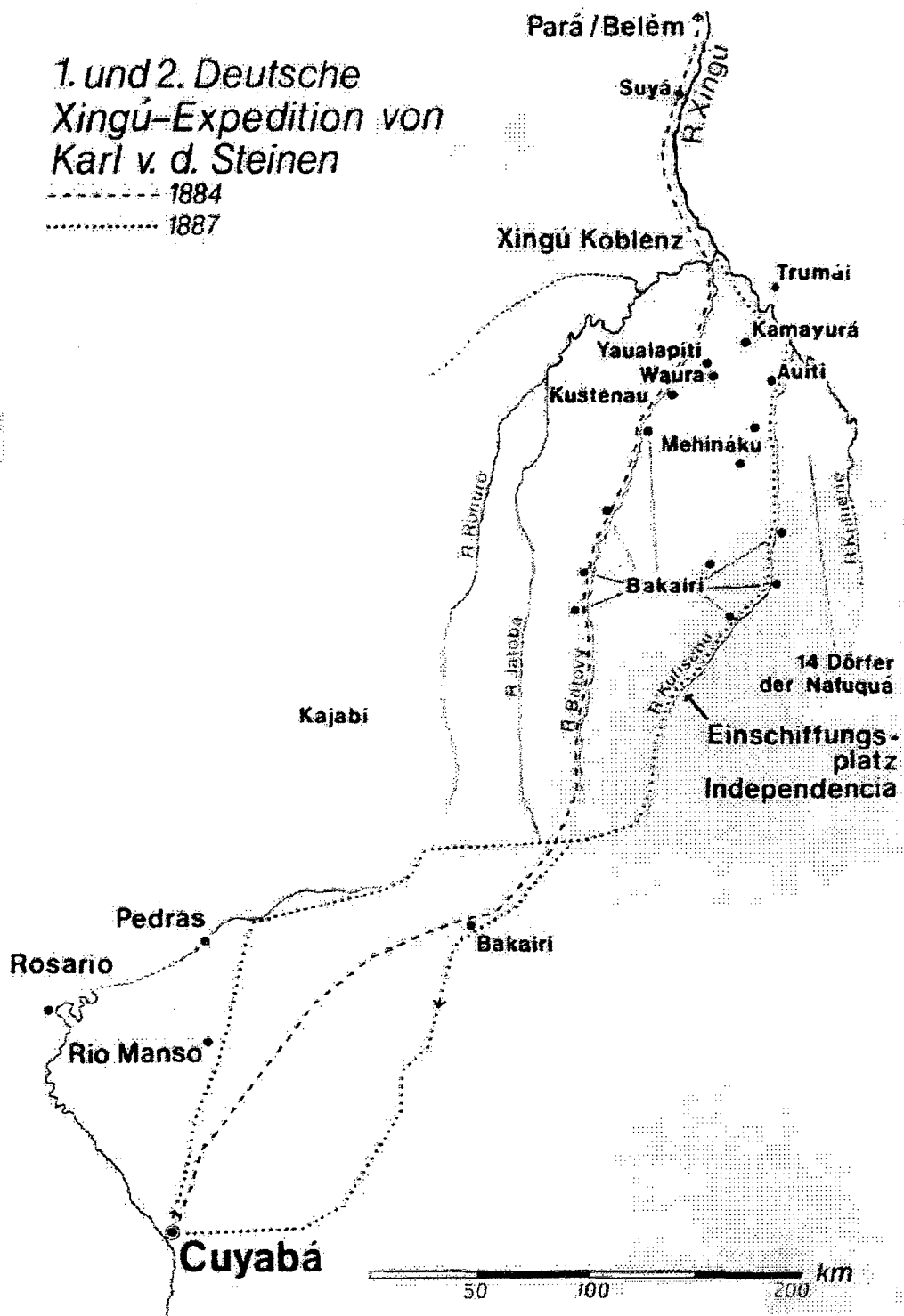
A pulsação entre a convergência e a divergência para o modelo Arawak-Carib e a pulsação entre os estados de paz e de guerra (através da feitiçaria e acusações desta) parecem estar, ao que indicam as contribuições mais recentes, entre os eixos fundamentais da articulação do sistema xinguano. Portanto, enfatizar um modelo de sistema cultural homogêneo anula a possibilidade da abordagem de um dos mais interessantes problemas etnológicos do Alto Xingu, que concerne exatamente às razões históricas e factuais que pressionam os xinguanos para uma convergência em direção ao modelo prototípico Arawak-Carib.

\*

A primeira notícia da existência dos índios Waurá foi registrada por Karl von den Steinen no seu diário de expedição, no dia em 24 de agosto de 1884, quando passava pela quarta e última aldeia Bacairi do rio Batovi: “fizemos, ansiosos, nossas indagações a respeito de outras tribus existentes. Ficamos sabendo claramente que os *custenaús* e os *trumaís* eram encontrados no baixo rio. Não conseguimos entender o que queriam dizer com “vaurá. Seria uma tribo?” (Steinen, 1942: 211) Uma semana mais tarde ele obteve a confirmação entre os Suyá — que lhe desenharam um mapa hidrográfico, no qual eram apontadas todas as tribos do Alto Xingu (Steinen, 1942: 255) — de que “vaurá” era um grande grupo que habitava o baixo Batovi.

Três anos mais tarde, Karl von den Steinen retornaria à região da bacia dos formadores do Xingu, em uma expedição com interesses exclusivamente antropológicos. Seu percurso dessa vez incluiria o rio Kuliseu e várias aldeias da mesopotâmia Batovi-Kuliseu (vide mapa abaixo), no entanto, mais uma vez, a aldeia dos Waurá ficou fora do seu percurso.

Percursos das expedições de Karl von den Steinen ao Alto Xingu



Fonte: Hartmann, 1986a

Os primeiros dezessete anos (1884-1901) da exploração científica na bacia dos formadores do rio Xingu foram marcados pela formação de grandes coleções etnográficas. O legado científico deixado pelo período histórico abrangido pela *Etnografia Alemã* é bastante expressivo. As duas expedições do Dr. Karl von den Steinen ao Alto Xingu, em 1884 e 1887, deixaram um volumoso material que ainda está só parcialmente explorado. Ao lado de sua obra publicada sobre o Alto Xingu (1885a, 1885b, 1885c, 1886, 1892, 1894, 1906), e da de um de seus companheiros expedicionários, o Dr. Paul Ehrenreich (1890), existe um grande volume de material não publicado: cadernos de campo de Oto Clauss (companheiro na primeira expedição), de Wilhelm von de Steinen (companheiro em ambas expedições), de Peter Vogel (companheiro na segunda expedição), e do próprio Karl von den Steinen; além desses, há os cadernos de desenhos de Wilhelm von den Steinen de ambas as expedições, e as coleções etnográficas no Museu de Etnologia de Berlim, que só foram parcialmente publicadas.

O mesmo pode ser dito para as três expedições seguintes, duas delas dirigidas por Hermann Meyer, em 1896 e 1898, e outra por Max Schmidt, em 1901. Sobre as expedições de Meyer veio à luz, em português, apenas um único artigo (1899b), diga-se de passagem, pouco expressivo em face de sua obra publicada (1896, 1897a, 1897b, 1897c, 1897d, 1898, 1899a, 1899b, 1900, 1906) e não publicada sobre o Alto Xingu — documentos recolhidos ao Arquivo de Pesquisa do Museu de Etnologia de Leipzig e as coleções pertencentes aos Museus Etnográficos de Leipzig, Stuttgart, Berlim e São Petersburgo (Krusche, 1977). O elenco dos etnólogos alemães é também integrado pelos companheiros das expedições de Meyer: Karl Ranke, em 1896, e Theodor Koch-Grünberg. Sobre a passagem deste pelo Alto Xingu em 1899 disponho de notícias de apenas uma pequena publicação (Koch-Grünberg, 1902) e de vários desenhos conservados no Arquivo de Pesquisa do Museu de Etnologia de Leipzig (Krusche, 1977). Sobre seus cadernos de campo nunca encontrei referências, e, se não tiverem sido destruídos pelos bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, pode ser que ainda se achem em Leipzig, Stuttgart ou Berlim. Valeria a pena tentar localizá-los, e algum dia traduzi-los ao português.

As expedições alemãs proporcionam poucos dados específicos sobre os Waurá. Fora a cerâmica, não há outros artefatos originários desse grupo nas coleções dessas primeiras expedições. Em sua primeira expedição ao Xingu, Hermann Meyer fez planos

de visitar a aldeia dos Waurá, mas não obteve sucesso. Seu interesse pelos Waurá foi despertado sobretudo pela cerâmica; tanto von den Steinen quanto Meyer notaram com precisão a sua importância na rede de trocas xinguana (Krause, 1936). Diferentemente dos grupos Carib e Tupi da região da bacia dos formadores do Xingu, os Waurá possuem uma documentação etnohistórica muito escassa. Os Bakairi têm, por exemplo, um verdadeiro tratado de lingüística (Steinen, 1886); dos Kalapalo, Matipú, Nahukwá e Kamayurá existem várias máscaras e outros artefatos nas coleções de museus alemães (Hartmann, 1986a; Krusche, 1977). Apenas em 1936 surge um artigo de Krause que fornece um balanço bibliográfico e museográfico dos Waurá.

As coleções alemãs são fontes históricas praticamente inexploradas, constituindo-se num expressivo material para estudos de arte, relações interétnicas, mudança cultural entre outras questões. No estudo da arte xinguana, as problemáticas da etnicidade e das relações interétnicas tem uma pertinência fundamental, como veremos no capítulo 3. As contribuições de Boas (1947) sobre a arte dos índios da Colúmbia Britânica foram valiosas para desenvolver essas questões. As conclusões desse autor, baseadas num dos mais extensos e fecundos estudos sobre arte não-ocidental, afirmam "que não existe uma só região onde se pode compreender, por inteiro, o estilo de arte como um produto interno e uma expressão da vida cultural de uma só tribo" (Boas, 1947: 173).

A idéia das máscaras (em outras palavras, "roupas" de *apapaatai*) como cosmética vem da contribuição Marcel Mauss (1993), que também orientou metodologicamente meu trabalho de formação das coleções etnográfica e iconográfica entre os Waurá.

Coleções etnográficas são documentos etnohistóricos privilegiados por serem praticamente os únicos que refletem os pontos de vista dos nativos. A partir desses *documentos nativos*, pode-se evidenciar aspectos cognitivos, estéticos, cosmológicos, tecno-econômicos, de identidade étnica e de história cultural que de outra maneira não seriam evidenciados. Ao lidar com artefatos de coleções museológicas é necessário, por outro lado, ter em vista que eles não são meros objetos ilustrativos de uma cultura exótica, de um passado remoto e saudosista, ou espécimes bizarros ou curiosos. Enfoques teóricos, com os quais compartilho, procuram conferir aos objetos de museus o *status* de documento.

As coleções de museus constituem, na atualidade, um dos gêneros de documento menos utilizado pela comunidade científica. Se esta demonstra pouco interesse, o mesmo não pode ser dito dos índios, que procuram, ou, nos melhores casos, fundam museus a fim de recolher, conservar, documentar e divulgar sua história e cultura. O caso mais célebre é o do Museu *Magüta* dos índios Tikuna do Alto Solimões. O reconhecimento e os prêmios internacionais que este museu recebeu devem-se ao fato de se tratar de uma instituição concretamente voltada para os interesses indígenas, mas ele não é o único no Brasil: em Goiânia, no Rio de Janeiro e em Belém os museus antropológicos são instituições que contam com o apoio dos índios e que também os apoiam através de projetos em diferentes áreas (alfabetização, formação de professores índios, projetos de autosustentabilidade, monitoramento ambiental, venda de artesanato, etc.). Durante meu trabalho de campo, percebi, entre alguns Waurá, genuína curiosidade a respeito das peças que foram levadas por Karl von den Steinen para Berlim, no século XIX. O chefe Waurá demonstrou espontaneamente interesse em criar um museu em Brasília ou Cuiabá, e pediu meu apoio. Os Waurá têm plena consciência da importância de uma coleção e de seus fins num museu. O interesse dos povos indígenas em construir a história a seu modo é cada vez mais evidente. Em 1997, a vinda de Portugal da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792) levou ao Palácio Rio Negro de Manaus dezenas de grupos indígenas do Amazonas, Pará e Roraima, que discutiram sobre história e etnicidade diante dos testemunhos materiais de sua ancestralidade. Segundo Lux Vidal, essa exposição foi “possivelmente um marco decisivo, pelos múltiplos mundos que ela articula e as múltiplas leituras que nos proporciona” (Vidal, 1997a: 3). Transcrevo as impressões da autora sobre a exposição:

“O que mais emocionou os índios, porém, e ao mesmo tempo os incomodou profundamente, foi a presença de objetos que não mais fabricavam, mas que bem conheciam pela tradição oral, especialmente os *pariká* ou bandejas de fumo e um magnífico *Porantim* dos Sateré-Maué. Esses índios, aliás, afirmaram que precisariam que o *Porantim* lhes fosse devolvido para poderem recuperar de forma clara e definitiva a memória de suas divisões clânicas há muito tempo esquecidas. Os próprios índios, finalmente, se convenceram de que o Brasil não teria, por enquanto, condições de preservar esse acervo, tendo em vista o estado lamentável em que se encontram os museus etnográficos no país. Por outro lado, parece ter despertado, em muitos dentre eles, o desejo

de construir seus próprios museus regionais como expressão de identidade e afirmação cultural frente à sociedade envolvente.

“O momento mais significativo da exposição foi sem dúvida a visão da imensa 'vitrine', aquele 'outro mundo' de onde as máscaras dos espíritos do fundo das águas e da mata nos olhavam, com extrema doçura nas suas monstruosas deformações, lembrando-nos ainda com insistente olhar esvaziado a sua antiga 'humanidade'.

“Uma noite, os Yanomami, fecharam-se no recinto da exposição e, à sós, frente às máscaras, se entenderam com o que apenas eles poderiam lembrar e recriar. Poucos dias depois, as máscaras, que no seu contexto primeiro teriam sido destruídas após o ritual, foram cuidadosamente colocadas em suas embalagens e, como 'encantados' que desaparecem de repente da superfície da terra, voltaram para a sua morada do 'fundo', Portugal” (Vidal, 1997b: 10-11).

O exemplo da exposição da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira, em Manaus, parece realmente excepcional para se pensar a importância que os documentos indígenas (sob a forma de artefatos) têm para os próprios índios e para sua história do contato com o Ocidente. Nesse sentido, as coleções oitocentistas de índios xinguanos levadas para a Alemanha têm um valor inestimável para esses grupos étnicos, que presumivelmente desconhecem ou pouco se lembram da existência delas.

Entre 1884 e 1927 foram coletadas, pelas expedições alemãs, 114 artefatos de cerâmica entre os grupos xinguanos (Hartmann, 1986b). As peças, produzidas por índios Waurá e Mehináku, são provenientes de quase todas as aldeias por onde passaram os expedicionários, e há informações de mulheres Waurá fabricando cerâmica inclusive em aldeias Carib (Steinen, 1940). Várias peças integrantes das coleções oitocentistas alemãs foram destruídas ou saqueadas durante a Segunda Guerra Mundial, no entanto, ainda estão disponíveis as fichas originais e catálogos que proporcionam informações detalhadas sobre as mesmas. Nessa dissertação lanço mão sobretudo do material de Karl von den Steinen, a fim de elucidar alguns aspectos do sistema visual Waurá. Mesmo não tendo Karl von den Steinen visitado os Waurá, suas considerações sobre a cerâmica e o grafismo xinguanos são de grande valor para qualquer estudo de natureza comparativa.

O período subsequente à *etnografia alemã* pouco se interessou pela cultura material. Entre 1927 e 1946 são pouquíssimas as coleções formadas na região da bacia dos formadores do Xingu, sendo nenhuma delas sistemática ou com temática específica. No início da década de 1920, a Comissão Rondon formou uma coleção a partir da troca de bens industrializados com os xinguanos que visitavam o antigo posto

índigena Simões Lopes. Na década de 1930, Vincent Petruzzo coletou algumas peças para o University Museum da Filadélfia e o Museu Dom José de Cuiabá adquiriu, ao longo das décadas de 1920 e 1930, na mesma região, diversas classes de artefatos, sobretudo cerâmica. Graças a essas coletas foi possível manter uma seqüência cronológica de artefatos de cerâmica dos Mehináku e dos Waurá, que estavam entre os grupos que freqüentavam o posto indígena Simões Lopes (do extinto Serviço de Proteção aos Índios) para efetuar trocas com os *kajaíba* (denominação nativa para o homem branco) ou com outros índios que serviam de intermediários na troca.

Um novo e profícuo período etnográfico no Alto Xingu só veio a ter início em 1947, com a expedição científica do Museu Nacional, sob a responsabilidade de Eduardo Galvão. A partir desse período a aldeia Waurá será o *locus* da formação das melhores coleções etnográficas do Alto Xingu, e talvez de toda a Amazônia Meridional.

Em 1947, a aldeia Waurá foi pela primeira vez visitada por um *kajaíba*. O projeto da equipe do Museu Nacional previa, pela primeira vez, um estudo sistemático que recobrisse todas as tribos da bacia dos formadores do Xingu, mas que não foi concretizado. A Pedro Lima foi dada a incumbência de pesquisar entre os Waurá (Lima, 1950). Dessa data até 1969, pelo menos seis grandes coleções foram formadas na região, a saber: a de Pedro Lima e Eduardo Galvão na aldeia Kamayurá, em 1947; a de Pedro Lima na aldeia Waurá, em 1948; a de Robert Carneiro para o Museu Americano de História Natural, entre 1953 e 1954; a de Gerhard Baer na aldeia Kamayurá, em 1955; a de Harald Schultz na aldeia Waurá, em 1964 e a de Pedro Agostinho na aldeia Kamayurá nos anos de 1966 e 1969. A coleção Waurá de Harald Schultz pode ser considerada como uma das melhores e mais completas coleções de cultura material já feita entre um grupo xinguano; possui numerosos e excelentes exemplares de cerâmica, da parafernália ritual e utensílios diversos, mesmo assim essa valiosa coleção não consegue recobrir todo o sistema de objetos de um grupo xinguano, como se desejaria.

Nessas últimas três décadas, no entanto, observa-se um franco declínio na formação de coleções xinguanas especialmente para museus etnográficos. Três exceções podem ser apontadas: a coleção de Günther Hartmann para o Museu de Etnologia de Berlim, em 1983, a coleção de Michael Heckenberger para o Carnegie Museum of Natural History de Pittsburg, em 1993, e a minha coleção e de Maria Ignez Mello para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia.



A partir de meados da década de 1970, um acelerado processo de mudanças políticas no Parque Indígena do Xingu fez com que o destino da produção de artefatos xinguanos tomasse novos rumos. Dessa vez, em direção aos antiquários e coleções particulares. Até esse período, o eixo de circulação transcultural dos artefatos xinguanos se dava através do contato entre índios e etnólogos, sendo os últimos os responsáveis pela transferência do material, originalmente adquirido entre os nativos, aos museus. Atualmente essa circulação está mais intensa, só que praticamente saíram de cena os etnólogos e os museus como os principais interessados pela produção nativa. A transferência dos artefatos xinguanos para os centros urbanos tem se dado, sobretudo, a partir de uma comercialização direta entre índios, intermediários e donos de antiquários e lojas de artesanato, além da Artíndia/FUNAI, que representa uma variante institucional do comércio do artesanato indígena em quase todo o território nacional. O destino final dessa produção artesanal tem atingido sobretudo colecionadores particulares e uma massa difusa de curiosos que rasteiam objetos exóticos.

Depois do trabalho de campo de Pedro Lima, os Waurá não receberam a visita de muitos pesquisadores; seguiram-se a ele, Nobue Myazaki e Harald Schultz em meados da década de 1960; Joan Richards, Kenneth Brecher e Vilma Chiara na década de 1970; Vera Penteado Coelho e Emilienne Ireland na década de 1980 e Jeniffer Stuart, Maria Ignez Mello e eu próprio na presente década. Alguns jornalistas, agentes de saúde, educadores e negociantes de artefatos de cultura material têm tido permanências esporádicas na aldeia desde os últimos 20 anos.

As principais monografias sobre a área cultural do Alto Xingu tiveram como localidades de pesquisa as aldeias Kamayurá (Galvão, 1950, 1953; Agostinho, 1974; Menezes Bastos, 1978, 1990) Yawalapití (Viveiros de Castro, 1977), Mehináku (Gregor, 1982), Kuikúru (Carneiro, 1957; Franchetto, 1986; Heckenberger, 1996), Kalapalo (Basso, 1973, 1985) e Suyá (Seeger, 1981), assim, no contexto de formação dos modelos teóricos do sistema xinguanos, os exemplos da experiência Waurá foram incorporados, na maioria das vezes, segundo as percepções de seus vizinhos xinguanos. A produção acadêmica relativa aos Waurá, em particular, não é muito extensa, recobrando sobretudo a mitologia (Schultz, 1965; Schultz & Chiara, 1971; Coelho, 1980; Ireland, 1988, 1996), a cultura material e as artes visuais (Lima, 1950, Schultz & Chiara, 1971; Myazaki, 1978, 1981; Coelho, 1981, 1986, 1988, 1991,

1991-92b, 1993, 1995; Ireland, 1985), o ritual (Myazaki, 1964; Schultz & Chiara, 1976; Ireland, 1985, Coelho, 1991-92a) e a política (Ireland, 1991, 1993, 1996).

Futuros estudos comparativos a partir dos Waurá poderão contribuir para uma visão mais acurada do sistema xinguano — sobretudo se abordagem for direcionada para a problemática histórico-processual da região —, pois o grupo, além de ser descendente de antigos povoadores das cabeceiras do Xingu, proporciona, ainda, ótimas condições para um estudo etnoarqueológico, que urge ser feito.

## 2 IMAGEM E COSMOLOGIA

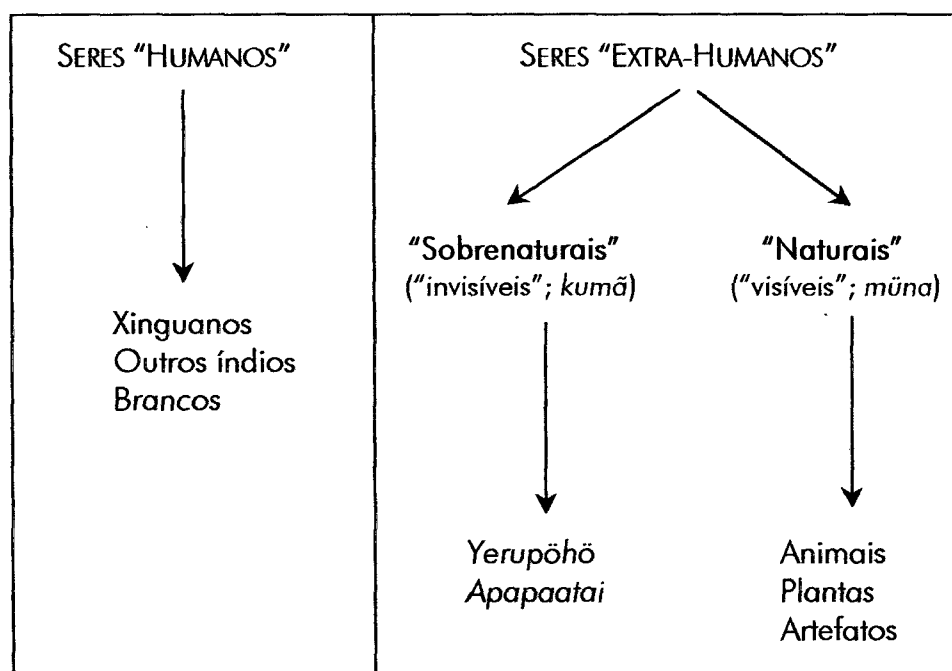
### 2.1 ESQUEMA CONCEITUAL DA ARTE ENTRE OS WAURÁ

Entre os Waurá, há diversas categorias de pensamento que se relacionam com o universo das experiências artísticas e das reflexões estéticas. O estudo das coleções que formei em campo delimitou algumas das categorias que surgem neste trabalho: *ipitalapiti* (imagem figurativa), *ögâna* (desenho ornamental geométrico), *Yerupöhö* e *apapaatai* (classes de seres "extra-humanos sobrenaturais") e *iyain* ("roupa" ou "capa", corporificações específicas de *apapaatai*) são as principais que analiso.

À capacidade humana de criar linguagens visuais, que expressam necessidades puramente simbólicas, numa relação na qual os objetos produzidos evocam determinados sentimentos estéticos, é o que denomino, em linhas gerais, de arte. Ao empregar o termo *arte Waurá*, estou me referindo ao conjunto da produção de artefatos e de idéias estéticas explicados por categorias nativas. Ao incluir um cesto, um arco ou um brinquedo infantil na categoria *arte* não se está condicionando suas dimensões conceituais ao nível da conceituação da arte ocidental moderna e contemporânea. O que permite chamar um cesto ou um par de mocassim de arte são os sentimentos estéticos que esses objetos despertam entre os indivíduos do grupo social onde foram produzidos. E, a rigor, esses sentimentos só podem ser entendidos a partir da experiência social do grupo em causa.

No Alto Xingu, a arte atravessa todas as dimensões da vida social, desde a chefia até as simples atividades do cotidiano são pensadas em termos estéticos. Importantes aspectos que envolvem a arte tratam precisamente das relações entre os homens e os outros seres do cosmo: artefatos, plantas, animais e "sobrenaturais", basicamente. Um aspecto específico das experiências artísticas entre os Waurá trata-se da iconografia dos seres "extra-humanos sobrenaturais", seres com os quais os Waurá mantêm delicadas relações. Visto que a arte está estreitamente relacionada a esse universo "extra-humano", cabe aqui uma breve apresentação da terminologia empregada nesse trabalho.

Quadro II  
Terminologia dos seres do cosmo Waurá – esquema sumário



Seguramente, essas categorias não operam segundo a rigidez com que se apresentam no esquema acima, nesse sentido, a terminologia referida tem valor apenas metodológico, estando a mesma distante de qualquer intenção de reificar dicotomias ou paradigmas analíticos (Viveiros de Castro, 1996: 115-116). As distinções empregadas na construção dessa terminologia perpassam sobretudo pelas noções de corporalidade e materialidade tão caras ao discurso nativo. As distinções classificatório-terminológicas que os Waurá fazem entre os seres "extra-humanos" relacionam-se também com os tipos de atitudes (respeito, medo, evitação, predação, etc.) que os humanos devem preferencialmente ter diante desses seres. Ao longo do presente capítulo, discutirei algumas particularidades simbólicas das relações dos seres "humanos" com os "extra-humanos" e destes entre si.

Os conhecimentos iconográfico e musical sobre o seres "extra-humanos sobrenaturais" (ou simplesmente "sobrenaturais"), reporta-se diretamente aos domínios da doença e do xamanismo. Não é propósito desse trabalho fazer uma etnografia do xamanismo Waurá<sup>1</sup>, e sim explorar o vasto conhecimento iconográfico dos xamãs

<sup>1</sup> O leitor encontrará nas monografias de Oberg (1953), Münzel (1971), Viveiros de Castro (1977), Gregor (1982) e nos artigos de Dole (1964, 1966), Carneiro (1977), Menezes Bastos

(sobretudo dos visionários, denominados *yakapá*) enquanto uma dimensão do discurso cosmológico. Entre os Waurá, existem três tipos de xamãs: o *yakapá* (visionário e também cantor), o *pukayeköhö* (cantor) e o *yatamá* (que fuma), em alguns casos os três ministram a cura em conjunto, sendo os dois últimos auxiliares do primeiro. O único tipo de xamã capaz de diagnosticar e de enfrentar frontalmente os *apapaatai* durante os transe é o *yakapá*, que tem espíritos tutelares que sempre o acompanham e que o auxiliam na identificação do(s) *apapaatai* causador(es) da doença e na difícil tarefa de recuperar as almas roubadas.

Para os Waurá, as artes têm origem “extra-humana”, essencialmente no mundo dos *apapaatai*. Estes seres apresentam-se como “donos” de quase tudo o que se pode imaginar em termos de artes expressivas. Uma parte do domínio das artes foi passado aos humanos através dos heróis míticos — *Kuamutin* (corresponde ao *Mavutsinin* dos Kamayurá) e os irmãos gêmeos do sexo masculino Sol (*Kâmö*) e Lua (*Keji*)<sup>2</sup> —, que roubaram dos *apapaatai*, e outra parte vem sendo passada pelos xamãs, que são os indivíduos que fazem a transferência do conhecimento artístico dos *apapaatai* para os humanos. Doentes em estado grave também entram em contato com os *apapaatai*, seja através de sua alma que é levada (roubada) para o mato ou o fundo das águas, de sonhos, ou de algum tipo de transe causado pela doença. O doente, às vezes, informa detalhes sobre o *apapaatai* que lhe está afetando, e, após a cura, conta ou reproduz para a comunidade o que viu junto aos *apapaatai*. Mais adiante tratarei de um caso específico.

As curas e os sonhos xamânicos são os principais veículos de transmissão do conhecimento artístico dos seres “sobrenaturais”. Por meio do transe, causado por intoxicação de tabaco, e do sonho, os xamãs entram em contato direto com os *apapaatai* e *Yerupöhö*. São a partir das lembranças desses contatos que os xamãs renovam e reafirmam o conhecimento artístico da comunidade. Parte desse conhecimento ele transmite a algumas pessoas com as quais mantém relações de reciprocidade.

O conhecimento do mundo dos *apapaatai* e *Yerupöhö* é extremamente importante para os Waurá, isso não apenas devido aos perigos que eles podem

---

(1984-85) e Coelho (1988) descrições e análises de diferentes aspectos do xamanismo xinguano.

<sup>2</sup> Vide mito de origem xinguano, Schultz (1965) e Agostinho (1971, 1974).

causar, como à maioria das doenças, mas, sobretudo, porque é de lá que vem a ajuda para a cura das doenças através dos “espíritos” (*apapaatai*) auxiliares dos xamãs. Todos os indivíduos têm suas vidas ligadas aos *apapaatai*, uma ligação estabelecida inclusive através dos laços de substância. Por exemplo, se uma mulher grávida ou mãe de uma criança pequena fizer uso da argila (*kamalu*) seu filho poderá morrer de um ataque do *apapaatai* “dono” da argila, no caso a cobra-canoa *Kamalupi*, também chamada de *Kamalu Hai* ou *Itsakumalu*. A vida dos Waurá depende das relações corretas com esses seres perigosos, que podem colocar em sérios riscos a saúde dos humanos. A arte (incluindo todas as suas expressões), o trabalho, a alimentação e o sexo são atividades que estabelecem relações com o mundo dos *apapaatai*, no entanto, é no contexto da doença, da cura e do ritual que as condições de contato direto com os *apapaatai* são estabelecidas.

O universo simbólico da arte Waurá está fortemente ligado às relações entre os homens e os *apapaatai*, sendo estes os “donos” de quase tudo o que se conhece em termos de artes expressivas, as execuções de uma canção, de uma panela, de um desenho, de uma pintura corporal ou de uma máscara estão carregadas de importante sentido mágico, pois o que está ali não é uma criação puramente humana; é a transferência de uma parte do mundo dos seres “sobrenaturais” para dentro da vida humana. Esse processo de transferência se dá através da miniaturização de um mundo poderoso e perigoso, com os quais os humanos convivem. A miniaturização, por meio das obras de arte, é um dos poucos meios de “domesticar” os *apapaatai*.

Em *O Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss discute o “modelo reduzido” como um recurso do pensamento com uma especial “vocação estética”. A miniaturiza o   um processo cognitivo que pressupõe o conhecimento do todo em detrimento do conhecimentos pelas partes: “quanto menor o objeto, menos temível parece sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele nos parece qualitativamente simplificado” (Lévi-Strauss, 1989a: 39). Essa   uma das razões pelas quais a arte   tão eficiente ao lidar com a amplitude dos simbolismos cosmológicos. Pensando nisso o autor toma como exemplo as pinturas da Capela Sistina como felizes modelos reduzidos de concep es cósmicas: g nese e apocalipse. Também incluiria como exemplo — mas fora das tradi es artísticas ocidentais modernas — as pinturas das tumbas dos vales dos reis e das rainhas em Tebas, Alto Nilo — pintadas 3000 anos antes da obra magna de Michelangelo —, que, para além de uma miniaturiza o das

relações entre os deuses e a alta hierarquia egípcia eram uma maneira de intervir no *post mortem*. Os desenhos dos sonhos e dos transe dos xamãs Waurá também se enquadram nesse esquema, e, como naqueles, seus temas prediletos são de ordem cosmológica. Embora cada um desses contextos históricos e culturais tenham suas particularidades, o recurso à expressão em miniatura é um traço que coloca estas artes em alguns níveis de análise muito próximos entre si, sobretudo naquilo que se refere ao prazer estético. Segundo Lévi-Strauss, é o tipo de ilusão inteligente e sensível o que torna o modelo reduzido especial em termos estéticos.

Uma das singularidades da arte é que as emoções que ela desperta não são controladas conscientemente por quem as experimenta. Experiências artísticas pressupõem emoções estéticas que são valoradas simbolicamente; por trás dessas emoções existe uma dinâmica de percepções de formas sensíveis; e para despertar tal ou qual emoção é necessário que as formas sejam codificadas previamente, daí a importância da análise formal e do conhecimento do significado das formas e de suas posições numa determinada estrutura simbólica.

De acordo com as exegeses Waurá, os xamãs *yakapá* têm o poder de entrar em contato direto com os *apapaatai*, sendo aqueles o canal de interpretação do mundo "sobrenatural". O profundo conhecimento que os *yakapá* têm do "sobrenatural" lhes confere um poder singular em seu grupo, pois é ele quem informa aos demais indivíduos os cânones plásticos e estéticos aprendidos entre os *apapaatai*: o *yakapá* interpreta e transmite, em primeira mão, os conhecimentos artísticos dos *apapaatai*, que de fato são os modelos originais (e originários) para a produção artística.

O discurso Waurá sugere que a capacidade de criação dos seres humanos é limitada, o que eles podem imprimir a um objeto de arte não vai muito além de sua competência em executá-lo da melhor maneira possível, que é na verdade a interpretação de uma plástica já padronizada pela circulação das idéias modelares transmitidas pelos *yakapá* a partir do contato com os *apapaatai*. A estética Waurá está baseada no dilema da correta interpretação pessoal do conhecimento artístico dos *apapaatai* e a da inevitável renovação desse conhecimento considerado modelar. A renovação na arte Waurá, que é muito tênue, acontece através de um exercício esporádico e perigoso tanto para o indivíduo quanto para seu grupo social. A profunda dicotomia entre "bonito" e "feio" (leia-se também certo e errado) em termos

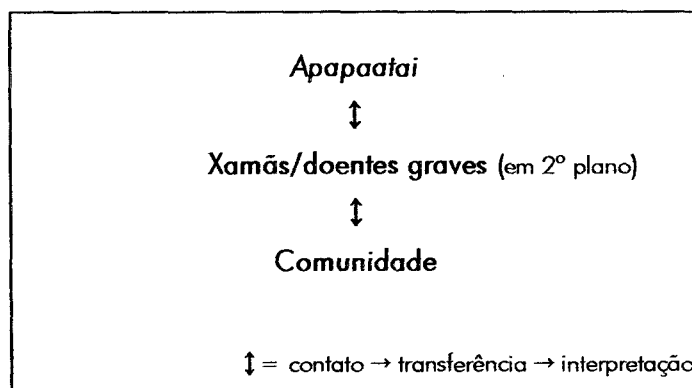
estéticos torna esse dilema mais acentuado, na medida em que a produção de objetos esteticamente “feios” cria um desequilíbrio social e cósmico, que pode ser conceituado em termos da doença. Tomado ao pé da letra, o discurso nativo demonstra que os Waurá têm pouco apreço às mudanças bruscas dos padrões estéticos: muito daquilo que se poderia chamar de inovação não é nada mais do que uma expressão passageira (uma moda mesmo) e nem sempre é incorporado à tradição (vide capítulo 3 para maiores detalhes). Empiricamente, algumas contradições demonstram bem o que chamei acima de dilema. Há muitos indivíduos que transgridem os cânones, e o resultado disso pode ser uma marginalização imposta por aqueles que seguem os cânones estéticos, que é, a meu ver, um gosto filtrado pela interpretação pessoal dos xamãs ou de figuras eminentes. Vera Coelho conta que durante seu trabalho de campo, quando pedia aos Waurá para avaliarem os melhores desenhos, todos eram unânimes em considerar o chefe e *yakapá* Kumési o melhor artista da aldeia, não porque eram simplesmente obras de um profundo conhecedor da tradição, mas sobretudo porque advinha de alguém com muito poder e prestígio (Coelho, informação pessoal). Reservo para última seção deste capítulo alguns comentários sobre a relação entre arte, estética e poder.

Segundo meus principais informantes a pessoa que não sabe “fazer bonito” (diga-se corresponder à originalidade da criação dos *apapaatai*) corre riscos de ter na sua transgressão um motivo para ter a vida atormentada por uma doença causada por feitiços do(s) *apapaatai* “dono(s)” do(s) desenho(s) que o artista se apropriou de modo “errado”. Há uma enorme lista de transgressões que podem causar doenças de *apapaatai*, a maioria delas relacionada com as quatro atividades que enumerei acima: trabalho, sexo, arte e alimentação. De qualquer maneira, a transgressão é fundamental para manter esse discurso sobre a arte, e inclusive para reforçar suas regras. O diagnóstico da doença de um péssimo artista, supostamente causada por sua pouca competência artística, leva a reflexões que reforçam os padrões estéticos mais arraigados. No entanto, é o processo de cura que permite aos xamãs renovarem seu contato com os *apapaatai*. Sem a doença, o contato dos xamãs com o mundo “sobrenatural” torna-se restrito. Alguns estados de doença podem ter origem em “feitiçaria” humana, o que leva a outras implicações e a outro tipo de discussão que está reservada para a última seção deste capítulo.



Embora seja uma arte limitada em termos de repertório e composição, é nítido que a produção de objetos com excelência estética segue regras que todos conhecem bem, mas que nem todos tem a competência de por em prática (vide capítulo 3 para uma descrição os padrões estéticos no âmbito das artes gráficas). Os artefatos mais belos são quase sempre aqueles de execuções mais complexas. Pinturas e artefatos simples, para serem considerados bonitos, devem ser muito simétricos e com formas firmes e precisas que demonstrem que o artista tem grande destreza e conhecimento dos motivos. Ter optado pela pintura de um motivo muito simples porque se estava com preguiça é uma atitude condenável; o objeto estampa para todos a eminente preguiça do artista: ele corre riscos.

Quadro III  
Esquema do discurso Waurá sobre origem e produção artísticas



À parte da estrutura apresentada acima, as exegeses Waurá apontam para uma outra estrutura de produção artística, que é aquela constituída pelo ritual. Embora não faça parte dos objetivos desse trabalho uma análise do ritual *stritu sensu*, as menções abaixo são necessárias na medida em que situam o que denomino de arte dentro de um esquema conceitual mais amplo concebido pelos nativos. De fato, a arte entre os Waurá articula domínios muito mais extensos do que aqueles possíveis de serem tratados nessa dissertação.

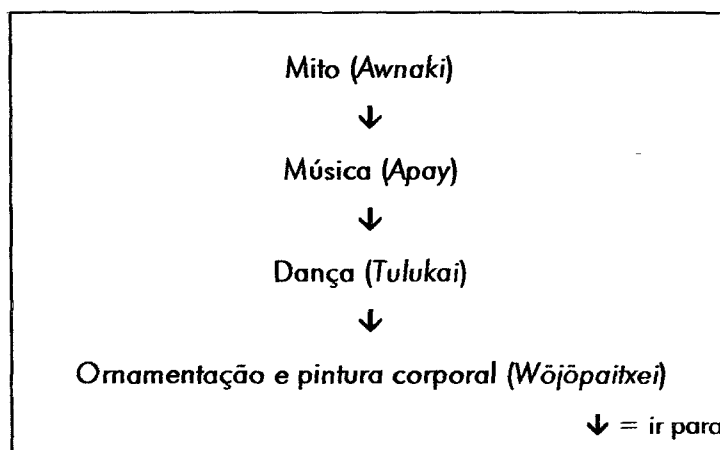
Até onde pude observar entre os Waurá, e a partir das contribuições de colegas americanistas (Basso, 1985; Gebhart-Sayer, 1985, 1986; Menezes Bastos, 1990; Müller, 1990; Vidal, 1992 org.; Lagrou, 1998), o ritual mostra-se como uma das experiências mais significativas nesse sentido e como um aglutinador de várias artes expressivas, por isso, o mesmo pode ser considerado a mais alta explosão de prazer

estético nas sociedades amazônicas, que têm no ritual um tipo particular de experiência artística. Em termos etnográficos, esse caráter particular deve-se à própria estrutura em que o ritual xinguano está concebido, e num outro nível deve-se ao fato de que o pensamento cosmológico, atualizado no ritual, está artística e esteticamente codificado (Basso, 1985), podendo, daí, a cosmologia Waurá ser analisada a partir de um modelo artístico, seja ele iconográfico, musical, cênico ou coreográfico.

Ainda quanto ao ritual xinguano, é interessante observar a metáfora “máquinas de viajar no tempo” cunhada por Menezes Bastos (1978). As etnografias sobre os dois principais rituais xinguanos — o *Kwarîp* (*Kaumai*, em Waurá) e o *Yawarí* — apontam que ambos operam a partir de uma lógica de manipulação minimalista do tempo e das relações interétnicas e interpessoais, que são comprimidos no evento, que, no fundo, é uma renovação do contrato cósmico (Agostinho, 1974; Menezes Bastos, 1998a).

De acordo com as exegeses Kamayurá analisadas por Menezes Bastos (1978, 1990), o ritual é constituído por uma cadeia de expressões de estrutura ternária — mito-cosmologia → música → dança —, na qual o mito ocupa a posição de entrada (*in*), passando pelo canal da música, que opera aí como *pivot* da tradução do mito na dança e nas artes visuais (plumária e pintura corporal), que na interpretação de Menezes Bastos ocupam o papel de último elo tradutor da cadeia intersemiótica do ritual. Este modelo, no entanto, não é uma particularidade Kamayurá, ele se aplica ao cerimonialismo xinguano, que exerce o papel fundamental de sistema de comunicação intertribal na região. Tal modelo intersemiótico do ritual, na visão de Menezes Bastos, tem uma grande pertinência nas sociedades amazônicas, os casos Kaxinawá (Lagrou, 1991) e Kayapó-Xikrin (Menezes Bastos, 1996a) são exemplos de possíveis transformações do modelo. A concepção Waurá do ritual é basicamente igual a dos seus vizinhos Kamayurá e Kalapalo (Basso, 1985), conforme pode-se observar a partir do quadro abaixo.

Quadro IV  
Estrutura artística do ritual Waurá



A *wōjōpaitxei* constitui juntamente com a *ipitalapiti* (imagem figurativa) e a *ögâna* (desenho ornamental geométrico), o sistema visual Waurá. Como não tive oportunidade de estudar o ritual, a *wōjōpaitxei* não será abordada com a devida profundidade. A noção de *wōjōpaitxei* corresponde ao embelezamento do indivíduo para a festa: a *wōjōpaitxei* é a cosmética, é a máscara que transforma as pessoas em personagens do grande drama que é o ritual. Numa introdução à noção de máscara, Lévi-Strauss faz uma observação crucial nesse sentido, relacionando o corpo humano, que passa por uma intervenção cosmética, a um “universo em miniatura”, é como repetir os gestos do demiurgo ao executar no rosto uma pintura ou ao pentear os cabelos (Lévi-Strauss, 1989b: 179).

A *wōjōpaitxei* é constituída pela pintura corporal (*iyñāu ögâna*, literalmente pintura/desenho de gente), a plumária e demais adereços e ornamentos de festa (cintos e colares, basicamente). Os repertórios gráficos da pintura corporal e dos artefatos as e as imagens figurativas dos *apapaatai* estão em níveis formais e simbólicos (vide capítulo 3 para maiores detalhes) muito próximos, embora possam ser gerados em contextos distintos. Apesar da teoria nativa privilegiar o discurso sobre a pintura corporal dentro do contexto do ritual, ela não está cristalizada no mesmo, pois, como veremos adiante, a *iyñāu ögâna* adentra um outro contexto simbólico, o da doença. As pinturas corporais e dos artefatos estão freqüentemente ligadas aos modelos tradicionais de expressão plástica, tendo características composicionais mais ou menos prescritas como em toda arte ornamental, por sua vez, os desenhos figurativos de *apapaatai* (os agentes de doenças) fazem parte do universo do sonho e

do transe xamânico, mas não estritamente. A próxima seção dedica-se a uma descrição dos processos que geram as imagens de *apapaatai* e à exploração da noção de imagem.

## 2.2 DOENÇA, SONHO E IMAGEM

A relação entre estética e cognição é uma preocupação de longa data entre os estudiosos da arte conforme se observa pelos trabalhos de Arnheim (1954) e Gombrich (1956). Na antropologia, Boas (1947) foi o primeiro a abordar sistematicamente o assunto, que atravessa vários capítulos do seu célebre *Primitive Art*. A Etnologia dos índios das terras baixas da América do Sul tem se voltado intensamente para a referida relação. Contribuições recentes à etnologia da região ampliaram significativamente o escopo teórico-metodológico da problemática procurando abordá-la desde perspectivas sistêmicas, processuais e de performance da produção artística, sem, no entanto, criar barreiras temáticas entre estudos de cosmologia, parentesco, ritual, grafismo, música, estética, mitologia e xamanismo nas terras baixas da América do Sul, conforme pode se perceber a partir dos trabalhos de Reichel-Dolmatoff (1978), Menezes Bastos (1978, 1990, 1998b), Menezes Bastos & Lagrou (1995), Seeger (1981), Basso (1985), Gebhart-Sayer (1985, 1986), Viveiros de Castro (1986), Gow (1988), Guss (1989), Vidal (1992 org.), Langdon & Baer (1992 org.), Luna & Amaringo (1992), Carneiro da Cunha & Viveiros de Castro (1993 orgs.), Keifenheim (1998), Lagrou (1998), Carvalho (1998) entre outros.

Estudos que se interrelacionam com o xamanismo requerem, de algum modo, atenção para as categorizações nativas das experiências sensoriais. O material iconográfico analisado nesse capítulo tem uma estreita relação com o universo das experiências sensoriais dos xamãs. Para os *yakapá Waurá*, o sonho e o transe — situações privilegiadas de contato com os *apapaatai* — são descritos como experiências de grande impacto sensorial; neles sensações de calor, frio, dor, odores diversos, visões multicoloridas e melodias são percebidas com intensidade. As descrições dos sonhos e transes pelos *yakapá* apontam para uma experiência sinestésica, na qual visão, tato, olfato, audição e paladar se complementam, embora

uma relação sensorial-cognitiva primordial se estabeleça entre a visão e a audição, como os sentidos mais importantes na categorização da experiência xamânica.

A visão é o sentido do poder entre os Waurá. A categoria social que melhor representa o poder da visão é o *yakapá*. A doença é uma porta que se abre para a aliança de *apapaatai* com o doente, a depender da coragem e resistência deste, os *apapaatai* lhe abrirão uma porta de poder que o tornará um *xamã* visionário, um *yakapá*. Assim, esses *apapaatai*, que antes poderiam matar o doente, passam ser seus aliados, “espíritos tutelares”, protegendo-o e dando-lhe poderes. Esta aliança só acaba quando o *yakapá* morrer. Um determinado estado de doença crônica propicia ao *yakapá* estabelecer uma aliança com os *apapaatai*, e a estes caberá ajudar o *yakapá* quando for ministrar a cura. Ao tabaco estão associados os poderes terapêuticos restauradores e de comunicação com o “sobrenatural”: o *yakapá* fuma “para entrar luz nos olhos e para ele ver”.

Parte do poder de curar do *yakapá* advém da possibilidade de “ver a doença”, ou seja, no diagnóstico os sintomas da doença não são de todo significativos para determinar a(s) causa(s) da mesma, o que importa de fato é descobrir qual o *apapaatai* ou no caso de feitiço humano qual o “feiticeiro” que está causando o malefício ao doente, para então se providenciar a cura. Vejamos algumas distinções entre as feitiçarias de origem “sobrenatural” e humana e a gnosiologia do feitiço e suas implicações.

Para os Waurá, e, segundo Fénelon Costa (1988: 148-149) para os Mehináku também, tanto os *apapaatai* quanto os podem fazer vítimas fatais, esses grupos Arawak ainda mencionam que os *apapaatai* podem ser incitados por “feiticeiros humanos” a atacar pessoas. A narrativa abaixo, feita por um jovem *yatamá* Mehináku em iniciação, esclarece certos aspectos das relações entre um “feiticeiro humano” e um feiticeiro *apapaatai*.

“*Kamínkia* é feiticeiro. É preto. É pequeno (mostrou o tamanho de uma criança de 5 anos). Morrem cedo, até a idade de *Kumatí* (isto é, atingem cerca de 30 anos). tem cabacinhas com todo feitiço, óleo de pequi, outros. Flechinha, arquinho com feitiço. Têm brincos com feitiço. Quando morre *Kamínkia*, se um feiticeiro (homem) o encontrou, dos seus ossos faz feitiço ainda mais forte. Se um feiticeiro o encontra no mato, troca com ele feitiços: um dá ao outro os feitiços que tem. Às vezes alguém morre, e é *Kamínkia* que matou, e os parentes pensam que é feiticeiro” (Fénelon Costa, 1988: 149).

O “sobrenatural” antropomorfo *Kamínkia* pode matar humanos com seus próprios feitiços como com aqueles trocados com feiticeiros. Ou seja, há um trânsito de feitiços que se configura segundo as intenções dos agentes dos malefícios e que aponta para uma constante troca de substâncias entre esses dois mundos. Via de regra, uma troca extremamente perigosa para os humanos. Segundo os Waurá, o simples fato de ver determinados *apapaatai* ou ter contato com um pedaço da sua “roupa” é fatal para um humano comum (não-xamã). Por isso, “roupas” abandonadas no mato jamais devem ser tocadas e muito menos trazidas para a aldeia. As descrições sobre o *Atujuá* são eloqüentes nesse sentido.

O *Atujuá* é tido como o feiticeiro mais poderoso dentre todos os *apapaatai*, porque ele é incandescente, o mais quente de todos, no local onde ele caiu tudo foi queimado à sua volta. Os feitiços são substâncias ou objetos relacionados ao calor. No trabalho de cura, os xamãs retiram o feitiço do doente e o coloca em uma vasilha com água a fim de neutralizá-lo. O feitiço queima a mão do xamã. Ao se referir à “reclusão de um futuro feiticeiro”, Viveiros de Castro menciona que o neófito é levado por seu pai a segurar cacos de cerâmica em brasa, além de passar por várias outras provas que envolvem dor física (1977: 231). O “feiticeiro” é aquele que lida com o calor, e sua expressão máxima, o *Atujuá*, é o próprio fogo do feitiço com proporções de destruição em massa. O mito<sup>3</sup> a seguir descreve como um *Atujuá* causou o trágico fim dos Kutanapu, antigos vizinhos dos Waurá, referidos como Kustenau por Karl von den Steinen (1942).

### *Atujuá* ou História do Kutanapu

Esse *Atujuá* caiu antigamente do céu. Esse *Atujuá* fica no céu. Aí ele caiu. Porque antigamente chama Kutanapu (referindo-se ao extinto povo Kustenau, antigos vizinhos dos Waurá). Agora não tem mais Kutanapu. Acabou tudo. Aldeia deles chama *Meitxulu*. Lá que *Atujuá*

---

<sup>3</sup> Os mitos transcritos nessa dissertação foram narrados em língua Waurá por três xamãs em idade madura e em português por um jovem Waurá alfabetizado. Os mitos narrados em Waurá foram traduzidos ao português, na aldeia *Piyulagâ*, por um professor índio. Finalmente, as narrativas foram submetidas, para facilitar a leitura em português, a intervenções editoriais nos níveis fonético, morfológico e sintático, especialmente no que refere à concordância de gênero e número. Apenas os mitos de *Arakuni* e *Kamalu Hai* (vide seção 3.4, capítulo 3) não foram narrados espontaneamente.

caiu para eles. Caiu bem cedo, 10 horas ou 11 horas apareceu no céu bem longe ainda.

Aí pessoal estava na roça, todo mundo estava na roça. Aí pessoal viu ele. Aí fez barulho igual urubu (jum, jum, umm). Aí homem virou assim, viu *Atujúá*. Aí ele gritou:

— Vejam, os *Atujúá* estão caindo!

Só que eles estavam fazendo guerra entre si. Estavam brigando os dois. Não sei se estavam com ciúmes um do outro. Os dois *Atujúá* estavam brigando no céu.

Quando chegando perto aí um *Atujúá* morreu. Caiu no chão. O outro subiu no céu, foi embora.

Aí *Atujúá* caiu na frente da aldeia dos Kutanapu, lá no campo. Eu fui lá, vi aldeia, era aldeia do Kutanapu, agora está sujo já.

Aí ele foi, caiu no campo. Acho que à tarde os Kutanapu foram procurar ele. Aí eles acharam. Diz que onde *Atujúá* caiu queimou igual roça queimando, porque *Atujúá* é quente igual fogo. Diz que *Atujúá* tá cheio de feitiço. Porque *Atujúá* é feiticeiro. Nisso que alguém achou esse *Atujúá*, aí chamou pessoal. Aquele que não pega feitiço não chega perto do *Atujúá*, se chegar perto, aí morre. Porque feitiço dele mata.

Aí pegaram sapé do *Atujúá* (material de sua indumentária). Diz que essa perna é couro dele, não é barbante. Isso bem vermelho não é urucum, é couro dele, pé. Isso que fica no cabelo não é urucum, é couro dele também.

Aí tiraram todos os materiais dele, aí ficou só o corpo dele, corpo de gente. Diz que homem bem bonito *Atujúá*. Aí quando acabou esse material do *Atujúá*, aí enterraram esse homem (o que vestia a máscara).

Depois Kutanapu foi ver esse homem para tirar seus ossos para fazer feitiço. Quando ele foi, tirou do buraco, estava inteiro ainda, nem apodreceu. Depois enterrou de novo. Ficou muitos meses no buraco. Depois de três meses, ele foi de novo ver se ele tinha apodrecido. Ele cavou, tirou do buraco. Estava inteiro ainda. Aí Kutanapu deixou lá mesmo. Depois, tiraram todo esse material do *Atujúá* (as partes da sua indumentária). Por isso os Kutanapu acabaram. Todos os Kutanapu morreram do feitiço do *Atujúá*. Acabou. É só isso.

A Comparação dos dados Kamayurá (Menezes Bastos, 1984-85) com os dos dois grupos Arawak em foco aponta para certos contrastes nas concepções sobre o feitiço. Segundo aquele grupo Tupi, toda doença ou morte provem de “feiticeiro”, que se vale dos *mãma'e* para lançar seus malefícios. Investigando o mesmo assunto, Fénelon Costa (1988) obteve o depoimento de um prestigiado *xamã* Kamayurá bastante esclarecedor nesse sentido:

“Perguntei-lhe como explicava serem determinadas mortes atribuídas à feitiçaria, quando afirmavam outros índios resultarem elas da visão de sobrenaturais. Retrucou com veemência que se tal acontecera,

certamente fora responsável a feiticeira" (de agentes humanos) Fénelon Costa (1988: 100).

Esse contraste Arawak-Tupi à respeito da origem e agência do feitiço, aparentemente pouco significativo, pode ter implicações políticas de extrema seriedade. Se entre os Kamayurá toda ou doença morte tem um agente humano implícito, isso conduz a um estado quase permanente de tensão em torno da identificação do "feiticeiro" e de sua punição (execução em certos casos); ele, via de regra, sendo muito mais um inimigo faccional, do que um "feiticeiro" propriamente dito (Bastos, 1995; Ireland, 1996). Suponho que essa particularidade Kamayurá tenha íntima relação com os conflitos políticos aí vigentes. Podendo, talvez, variar historicamente de acordo com as circunstâncias. Mas isso carece de verificação. Sugiro apenas que sejam melhor investigados os processos de articulações de cada grupo no sistema xinguano e como as diferentes concepções cosmológicas respondem a esses processos.

O trecho a seguir, narrado pelo mesmo jovem Mehináku acima mencionado, proporciona dados muito sensíveis para uma comparação das gnosologias Waurá e Mehináku do feitiço.

"O fumo 'solta' (amolece, permitindo que saiam) os 'bichos' que os *Papañê* colocou dentro do doente; *Kaití* (outro pajé) joga fumaça do fumo nas mãos reunidas, e depois esfrega-a entre elas, vai diminuindo (o 'bicho'[feitiço]) de tamanho, vai desmanchando, depois, ele limpa a palma das mãos no pau da casa. Tira-se mais do que um 'bichinho', são vários. Quando *Papañê* bota 'bicho' para virar pajé (tornar-se o doente um pajé), ele roda 'bicho' (em círculos conforme mostrou), 'mexe muito', na palma da mão do pajé que o retirou do doente; não deve tirar, porque se tirar não fica pajé (neste caso, não se deve tirá-lo); mas dói muito, esse 'bicho' é difícil de agüentar. Se a pessoa agüenta, demora bastante tempo doente, fica pajé, acaba melhorando com o tempo" (Fénelon Costa, 1988: 148).

Como pode-se observar a partir das narrativas acima, há uma grande correspondência entre as exegeses Waurá e Mehináku à respeito dos feitiços. No entanto, para os primeiros, há um detalhe muito importante que o narrador Mehináku não mencionou ou desconhece: os feitiços "sobrenaturais" são os próprios *apapaatai* em miniatura. Obtive vários desenhos nos quais os feitiços de *apapaatai* não têm mais



do que dois ou três centímetros de comprimento. Os desenhos, referidos como imagens dos feitiços em si, eram todos minúsculas *iyñain* (corporificações específicas de *apapaatai*) ditas serem introduzidas no corpo do doente através de projéteis lançados pelos *apapaatai*. Ou seja, o feitiço é a própria substância vital/corporal do *apapaatai* responsável pela doença, o primeiro é a corporificação miniaturizada do segundo. Na narrativa Mehináku logo acima, nota-se que para o doente tornar-se um *xamã* ele deve necessariamente ficar com o feitiço do *apapaatai* em seu corpo. Os três *yakapá* que me serviram como informantes diziam ter *apapaatai* dentro deles, ou seja, dimensões miniaturizadas dos *apapaatai* residem em seus corpos<sup>4</sup>. Importante ressaltar que ambos *yakapá* Waurá não diziam ter feitiços de *apapaatai* não extraídos de seus corpos, mas os *apapaatai*, aqueles mesmos que os adoeceram e que agora os auxiliam. Enfim, os *apapaatai* e seus feitiços estão no mesmo campo semântico, mantendo uma relação metonímica que perpassa pelas noções de corpo/substância vital.

A noção de corpo demonstra ser capital tanto para os feitiços de *apapaatai* quanto para aqueles de origem humana. No entanto, há algumas distinções especiais. A feitiçaria humana utiliza-se de restos de comida, excrementos, fios de cabelo, sangue ou outras substâncias da vítima alvo para se fazer o feitiço. Ou seja, vem da própria vítima a substância que lhe poderá matar, caso esta seja a intenção do feiticeiro. Por isso, quando alguém morre, especula-se a causa em torno de “feitiçaria humana”. Alguns informantes Waurá mencionaram a possibilidade de morte causada por feitiço simultaneamente “sobrenatural” e humano. Ainda há muitos detalhes no campo da feitiçaria e do xamanismo xinguanos que precisam ser melhor esclarecidos, de preferência à luz de comparações.

Para se obter uma eficácia terapêutica nos casos mais graves, além da extração dos feitiços e da recuperação da alma, é imprescindível a organização de uma festa para o(s) *apapaatai* causador(es) da doença. Tive a oportunidade de observar diagnósticos de cinco pessoas com estados de saúde bastante diferenciados; a gravidade da doença aumenta a depender da seriedade da transgressão cometida

---

<sup>4</sup> Entre os Sanumá, espíritos “sobrenaturais” aproveitam o corpo do *xamã* para viver em seu peito e conseguir uma pseudo-corporalidade (Taylor, 1976: 45-47). A idéia de que seres “extra-humanos” residem dentro do corpo do *xamã* é um aspecto fundamental nos xamanismos Sanumá (Taylor, 1996) e Waurá, apontando para as naturezas transespecífica e ambígua (Viveiros de Castro, 1977: 220-232; 1996: 117-120).

pelo doente, ou poder de agressão do “feiticeiro” ou dos *apapaatai*. O caso mais grave de doença durante minha permanência na aldeia foi a de Sakalu, um homem de idade madura dono de um conjunto de flautas *Kawöká*<sup>5</sup> e do seu ritual.

Logo na segunda semana em campo, dez índios Waurá foram para Brasília a convite da Aríndia/FUNAI para participar das comemorações do dia do índio, que teria como tema a festa das máscaras de *Sapukuyawá* e *Atujuá* que os Waurá encenariam. Na “comitiva”, estava Sakalu, que decidiu levar consigo suas *Kawöká* para uma exibição pública em Brasília. Ao passar por Canarana, a “comitiva” Waurá encontrou um prestigiado chefe Arawak do Xingu, que ao saber que as proibidas flautas estavam sendo levadas para Brasília, repreendeu Sakalu, pedindo que ele não cometesse tal imprudência. Esse mesmo chefe Arawak reclamara que algum tempo atrás as flautas tinham sido mostradas acidentalmente num programa de uma rede de TV do estado do Mato Grosso, e que uma mulher xinguna as tinha visto nessa exibição televisiva. Ele ainda frisou que a proibição visual das flautas se estendia também às mulheres brancas (*kajaiba*). Segundo um dos meus informantes, Sakalu terminou por acatar o pedido, deixando de lado seus planos de apresentação pública das flautas *Kawöká*. Alguns dias após a sua chegada em Brasília, Sakalu convalesceu-se de uma forte gripe, na semana seguinte todos já estavam de volta a aldeia Waurá, tendo Sakalu piorado bastante. Comentava-se que sua doença, que então já não era uma simples gripe — pois demonstrava sinais de algum tipo de infecção interna —, tinha uma causa: a irritação da *Kawöká*.

Um par de dias depois, Sakalu fora levado para o posto Leonardo a fim de receber medicação dos enfermeiros, e, talvez, se fosse necessário, embarcar para Brasília a fim de tratamento especializado. Passados alguns dias, seu retorno à aldeia Waurá, mesmo sem melhora significativa, foi inevitável: Sakalu carecia de uma outra terapêutica, assim vários xamãs da aldeia — incluindo três *yakapá*, cinco *yatamá* e dois *pukayeköhö* — trabalharam na restauração da sua saúde. O diagnóstico foi feito conjuntamente por três dos quatro *yakapá* Waurá. Um dos meus informantes *yakapá*, que liderou as sessões de diagnóstico e extração dos feitiços do corpo de Sakalu, relatou-me que o doente tinha sido atingido pelo *Sapukuyawá Kapatö möhāja* (*Sapukuyawá* peixe-vermelho) e *Ewéjö* (ariranha). Esses *apapaatai* usaram de artifícios

---

<sup>5</sup> A *Kawöká* é a mesma flauta de madeira denominada *Jakui* entre os Kamayurá. Para detalhes descritivos da *Jakui* e sobre o uso ritual vide Menezes Bastos (1978).

para não serem descobertos: camuflaram-se com diferentes “capas” (*iynain*) e mudaram suas vozes, o que dificultou o diagnóstico, que tardou dois ou três dias. Com muita habilidade e insistência, os *yakapá* conseguiram ver quais os *apapaatai* que haviam roubado a alma de Sakalu. Foi dito por um dos meus informantes que tinha sido a *Kawöká* que ordenou *Sapukuyawá Kupatō möhājá* e *Ewéjō* atacar Sakalu, pois a *Kawöká*, sendo a chefe de todos os *apapaatai*, tinha poder para isso. Uma outra versão diz que ocorreu uma tremenda briga entre vários *apapaatai*, inclusive a *Kawöká*, pela posse da alma de Sakalu, e que *Sapukuyawá Kupatō möhājá* e *Ewéjō* haviam vencido a disputa, essa foi uma das razões pelas quais o diagnóstico e a recuperação da alma de Sakalu foi demorado e necessitou a atenção de tantos *xamãs*. Sua alma esteve em posse de vários *apapaatai* sucessivamente, que, no entanto, foram vencidos por *Sapukuyawá Kupatō möhāja* e *Ewéjō*, até ser finalmente recuperada pelos *xamãs*.

Os sintomas ou suspeitas preliminares têm, portanto, poucas chances de confirmar o causador da doença<sup>6</sup>, que, a rigor, só é possível através do poder visionário do *yakapá*: “ele vê o *apapaatai*”, falavam com freqüência. A visão nesse contexto revela o que está por trás da doença e aponta qual a terapêutica e o *apapaatai* que deve ser festejado para se obter a cura completa. Pude observar em diferentes outras situações a importância do diagnóstico do *yakapá*. Uma jovem tinha sido afetada por uma dermatose não identificada em torno dos lábios e no peito. Especulava-se que o responsável era o *kajutukalu* (sapo cururu), pois os sintomas apontavam para isso. Como seu caso não era grave, a jovem lançou mão de um usual tratamento com ervas indicado para doenças de *Kajutukalu*, que não teve a eficácia desejada. Insatisfeita, ela recorreu a um *yakapá* para um diagnóstico preciso. Depois de defumá-las por meia hora e cair num rápido transe, o *yakapá* Akuna começou a retirar da boca da paciente o feitiço, e cuspi-lo na mão, mostrando-me e

---

<sup>6</sup> Há, no entanto, uma exceção que todos parecem concordar, que diz respeito ao *apapaatai* *Apasa* (fig.1). Segundo os *Waurá*, quando uma pessoa tem muitos desejos de comer coisas que ela não possui ou que não são disponíveis, tal pessoa corre o risco de ser atacada pelo *Apasa*, seu feitiço leva as pessoas a comerem suas próprias fezes, beberem sua urina e a dizer palavras no meio da aldeia, para os *Waurá* estes sintomas correspondem a um distúrbio mental. No mito sobre uma família de *Apasa* (vide seção 2.3), um *Waurá* é capturado para consumo dos *Apasa*, este consegue fingir de morto e defeca e urina na panela deles, fugindo em seguida; aos *Apasa* ele deixou apenas seus excrementos como alimento — um ato que ridicularizou os *Apasa*. Segundo meu informante contador de mitos, “os *Apasa* ficaram muito brabos com os *Waurá*, por isso agora eles colocam esse feitiço de comer bosta”.

falando: “*Meyéjô*” (gambá *apapaatai*) (fig. 2). Akuna tinha acabado de descobrir qual o *apapaatai* que causava a dermatite, que, portanto, nada tinha a ver com o *Kajutukalu*, como algum leigo tinha inabilidosamente diagnosticado. A paciente teve uma pequena melhora, mas duas ou três semanas depois sua pele voltara a ficar bastante avermelhada. Mesmo que a cura não seja definitiva, o diagnóstico correto e a atenção terapêutica do xamã na extração do feitiço e defumação com tabaco normalmente deixa o paciente mais tranqüilo. A fumaça do tabaco tem importantes usos terapêuticos entre os Waurá, pude observar várias vezes um dos meus informantes *yakapá* defumar sua filhinha de 6 meses para fortalecê-la e preveni-la de doenças. Procedimento semelhante também foi revelado por Vera Penteado Coelho, que observou ainda o uso da fumaça do tabaco nos trabalhos de parto e no alívio das dores sentidas após longas caminhadas (Coelho, 1988: 204).

As festas de *apapaatai* podem ser aproximadas a um tipo de terapia estética, sendo a cura a restauração da beleza. A participação do doente na festa não é significativa para sua cura, e nem ele precisa receber ornamentação ou atenção artística especial para ser curado, como ocorre entre alguns grupos Pano (Gebhart-Sayer, 1986; Lagrou, 1991). Vejamos por partes. O aspecto físico da doença reside no feitiço, depois que este foi retirado, o doente normalmente tende a melhorar (caso da jovem que sofria de dermatite). Em casos mais sérios de doença, como a de Sakalu, o *apapaatai* rouba a alma do doente, sendo então necessário o resgate dela através do uso de uma boneca especialmente confeccionada para isso (voltarei a esse assunto mais adiante). Mesmo resgatada, a alma ainda corre perigo, ela só estará segura depois que se realizar uma festa para o *apapaatai* que colocou a doença na pessoa. A festa é um evento de explosão de sentimentos estéticos diretamente ligados à cura e ao estabelecimento de uma nova aliança entre um ente humano e um *apapaatai*. Esta aliança expressa-se através do patrocínio da festa pelo doente, diz-se que a festa é para os *apapaatai* mesmo, eles querem comer e se divertir, pois são ávidos por festa; a contrapartida do *apapaatai* que foi celebrado é proteger a pessoa que ele atacou de prováveis investidas de outros *apapaatai*. Assim, o doente patrocinador da festa sai mais fortalecido, não apenas quanto às suas relações com o “sobrenatural”, mas sobretudo porque seu poder aumenta na medida em que ele se torna dono de uma festa, acumulando para si prestígio ritual. O ex-doente deverá oferecer a festa desse *apapaatai* protetor de acordo com um ciclo mais largo, do qual

a periodicidade poder variar entre alguns meses ou vários anos, por isso ele terá que cuidar das flautas ou máscaras dos *apapaatai*, que então lhe pertencerão e que ficarão em sua casa até elas se deteriorarem. O cuidado com as flautas *Kawöká* apresenta implicações de grande seriedade devido à proibição visual às mulheres.

Essa relação de reciprocidade mantida entre o doente e os *apapaatai* demonstra que eles não são simplesmente monstros ferozes ou inimigos dos humanos, como sugerem alguns trabalhos (Coelho, 1988; Viveiros de Castro, 1977). São, sim, ferozes, embora potencialmente amistosos. Entre os Waurá, pelos menos, a reversão da agressão dos *apapaatai* em aliança dependerá das habilidades dos xamãs em negociar a alma roubada e oferecer festas aos *apapaatai*. A reversão das atitudes de medo e respeito, que os Waurá normalmente têm para com os *apapaatai*, para atitudes de amizade e intimidade é um negócio político, um tipo de diplomacia xamânica com as alteridades “sobrenaturais”. O resgate da alma do doente é a política cósmica (Viveiros de Castro, 1996) em um dos seus mais altos níveis de manifestação. Embora o adoecimento grave, em consequência do roubo da alma, seja indesejável e cause muito medo, ansiedade e tristeza no doente e demais membros da comunidade, parece ser a única situação concreta que cria as condições para um provável futuro contato amistoso entre o doente e os agentes de sua doença. O mito de *Apuay* relata a aliança de uma mulher com o *apapaatai* raptor de sua alma e aspectos da vida numa aldeia subaquática “sobrenatural”. Passemos ao mito.

### *Pukayekene* ou a História de *Apuay*

Esse *Pukayekene* (grupo de xamãs em trabalho de cura, fig. 3) vai cantar. Esse aí doente, mulher. Marido da mulher mandou seu irmão pescar para *Pukayekene*. Aí irmão foi triste ainda, porque ele tá triste com a cunhada doente, porque ela tá morrendo, ela não vai levantar mais, vai morrer mesmo. Porque *apapaatai* levou, carregou espírito da mulher. Aí levou para a aldeia do fundo da água.

Esse homem (o cunhado da doente) chama *Apuay* (fig. 4). Ele foi ver *chiqui*, onde a gente pega peixe bem fácil. Esse *chiqui* ficava muito longe. Aí *Apuay* foi lá na lagoinha, onde tinha ilha no meio. Lá *Apuay* viu *Sapukuyawá* (fig. 4). Aí *Sapukuyawá* estavam sentado na ilha. Só que esses dois *Sapukuyawá* queriam ajudar *Apuay* a pegar o espírito da cunhada dele de volta.

Foi outro *apapaatai* levou o espírito da mulher. Levou para casar com ele. Casou. Aí espírito da cunhada estava fazendo uma festa, por

isso esses *Sapukuyawá* foram visitar a festa, era para trazer espírito de volta.

Quando *Apuay* chegou perto dos *Sapukuyawá*, eles falaram:

— Oh! *Apuay*, cuidado você, você não pode ficar triste, sua cunhada está bem, ela está animada, fazendo um festa. Vamos encontrá-la lá no fundo da água. Está bem animado lá.

Aí *Apuay* falou para os *Sapukuyawá*:

— Como é que eu vou para o fundo da água?

— Não precisa ficar assim. Não se preocupe, nós vamos ajudar você no fundo da água.

— Então tá bom.

Aí esse *Apuay* pulou junto com *Sapukuyawá*. Aí pulou na água. Aí eles foram caminhando, caminhando até chegou na aldeia onde a cunhada tá fazendo festa. Quando chegou lá, aí *Apuay* escondeu para a cunhada não ver ele. Aí só os *Sapukuyawá* mostrou. Quando eles chegou perto da casa, mulher chamou:

— Traz mingau pra nós.

— Então tá bom.

Ela ofereceu mingau para eles. Aí tomou mingau. Cunhado tomou mingau, tá pronto. Aí corpo da cunhada já morreu. Aí pessoal estava cavando buraco no meio da aldeia. Já estavam quase enterrando. E *Apuay* ainda estava lá no fundo da água para trazer o espírito da cunhada.

Aí escureceu. Irmão do *Apuay* estava preocupado. Será que *Apuay* morreu? Aí todo mundo estava chorando, chorando.

Quando já tinham enfeitado a cunhada, amarrado suas pernas, colocado cinto e toda pintura, e já estava tudo pronto para enterrar, aí *Apuay* apareceu carregando o espírito da cunhada. Só que cunhada já estava morta, corpo morreu.

*Apuay* pegou o espírito da cunhada lá no fundo da água. Quando *Apuay* apareceu. Só que ele não apareceu com canoa. Apareceu só no porto, carregando o espírito da cunhada. Quando ele chegou perto do corpo da cunhada, colocou espírito no corpo dela. Aí cunhada respirou, aí acordou, viveu de novo. Aí todo mundo ficou contente com *Apuay*.

— Éh! *Apuay* bom! trouxe o espírito da cunhada, falou pessoal.

Aí esse *Pukayekene* já perdeu já. *Apuay* ganhou, porque ele trouxe o espírito de volta.

Exceto em se tratando dos *yakapá*, as experiências de viagens ao fundo das águas ou a lugares longínquos na mata estão quase sempre relacionadas a doenças graves. Um caso de doença acontecido com um dos meus informantes-desenhistas, *Walamá*, revela o aprendizado de um motivo gráfico entre os *Sapukuyawá* (um tipo de *apapaatai*). Meses antes da minha chegada na aldeia *Waurá*, esse informante, tinha sido violentamente atacado pelos *Sapukuyawá*, que roubaram sua alma, levando-a

para uma aldeia no fundo da lagoa *Piyulagâ*. Lá, Walamá participou de uma festa e teve seu corpo pintado pelos seus raptadores com um motivo gráfico, então, por ele desconhecido. A pintura, feita com jenipapo, ficou vários dias em seu corpo, o que, segundo o informante, facilitou posteriormente lembrar o desenho (*ögâna*). Tempos depois do resgate de sua alma, Walamá participou de uma festa na aldeia, onde pintou alguns de seus amigos e parentes com o motivo aprendido dos *Sapukuyawá* (fig. 5). Walamá denominou o motivo de *Pöhökäintxe Ikitsapapi*<sup>7</sup> devido à semelhança com um cipó homônimo encontrado na região (fig. 6), que se relaciona com o mito dos jovens que sobem ao céu através de uma escada de flechas feitas pelo personagem mítico *Kâmukuaká* (fig. 7).

Na aquisição de peças para a coleção do MAE/UFBA, identifiquei no fundo externo de um torrador de beiju uma “nova” variante de um motivo gráfico xinguanos muito recorrente, *kulupienê*. Digo “nova” variante, pois eu não a identifiquei em nenhum dos 610 artefatos xinguanos recolhidos entre 1884 e 1980, que estudei antes do trabalho de campo. A origem da variante do motivo (fig. 8) foi ora atribuída à uma aquisição recente aos *apapaatai*, ora desconhecida. Não pude obter informações detalhadas sobre o caso. A autora do desenho, considerada uma das melhores ceramistas da aldeia, mudara temporariamente com sua família para a aldeia dos *Txikão*, por causa da recente morte de seu filho recluso. Havia, por parte de todos da aldeia, uma evitação muito grande sobre qualquer tipo de comentário a respeito dela e sua família.

No amplo contexto da sensorialidade xamânica, a visão e a audição demonstram ter um fundamental princípio de complementaridade. A doença abre um canal de comunicação com o “sobrenatural”, estando no transe — provocado pela intoxicação por tabaco — uma das condições de se estabelecer o contato direto do *yakapá* com os *apapaatai*. Enquanto a visão está mais voltada para o diagnóstico — ver : descobrir : revelar —, a audição (música no caso) está intimamente relacionada à cura, abrindo um outro canal de comunicação com o “sobrenatural”, que se expressa sobretudo na festa. Não quero dizer com isso que as artes visuais são menos importantes do que a música na estruturação das festas de *apapaatai*. No entanto, não disponho de dados suficientes para argumentar sobre como os *Waurá* concebem

---

<sup>7</sup> Literalmente “escada de menino em idade de iniciação”. *Pöhökäintxe* também é traduzido como a cerimônia de furação das orelhas dos meninos (vide mito 3).

a música no processo de cura, apenas tenho poucas informações gerais sobre o assunto disponíveis na literatura. Coelho relata entre os Waurá o trabalho de cura de uma criança afetada pela flauta *Kawöká atain*, e da importância fundamental da música como recurso terapêutico (Coelho, 1988). Nas festas de *apapaatai*, a música tem o preponderante papel de concluir um ciclo de comunicação que se inicia de um modo muito restrito, que é a experiência visionária do *yakapá* e do doente, este processo de comunicação alarga-se com a festa ao envolver o resto da comunidade num evento em que música, drama, dança, máscaras (*iyñain*) e ornamentação corporal trazem, temporariamente, para dentro do convívio humano um ser “sobrenatural”.

A confecção das máscaras e de sua indumentária constitui a criação da *ipitalapiti* do *apapaatai*: sua imagem viva — que integra em termos táteis e visuais os *apapaatai* entre os humanos. As máscaras de festa são a presentificação dos *apapaatai*. A festa dramatiza o comportamento do *apapaatai* através da sua indumentária, música e dança. Se ele é agressivo como a *Yuma kumã* (*pirarara*), terá escarificadores com grandes dentes de peixe-cachorra para arranhar os participantes, se for o *Apasa* todos vão caçoar dele e bater em suas costas com um pau (lembre-se que um humano defecou na panela do *Apasa*). No caso da *Kawöká*, fabrica-se para a cerimonia três flautas, que são tocadas por grandes mestres de música; ao doente, depois de recuperado, caberá cuidar das flautas, que precisam ser alimentadas, e requerem cuidados especiais. As flautas *Kawöká* também são *ipitalapiti* de *apapaatai*, e estão na categoria de “roupa” (*iyñain*), máscara. No ritual funerário *Kaumai* (*Kwarip*, em *Kamayurá*), os troncos de madeira ornamentados já não são mais troncos, são a *ipitalapiti* das pessoas comemoradas na festa, num sentido específico são as próprias pessoas. No *Yawari* também vamos encontrar a *ipitalapiti* do arqueiro morto, que é o boneco no qual os participantes da festa lançam dardos<sup>8</sup>.

O termo que melhor se aproxima de *ipitalapiti* é imagem figurativa. No entanto *ipitalapiti* tem significados muito mais amplos sendo uma noção básica para o entendimento da cosmologia Waurá. Entre os *Yawalapiti*, Viveiros de Castro, procurando identificar concepções nativas sobre símbolo, chegou à noção de *pitalatisi* (figura, desenho, fotografia, imagem), que também poderia ser traduzido por forma

---

<sup>8</sup> Para etnografias do *Kwarip* vide Agostinho (1974) e Carneiro (1993) e para o *Yawari* vide Galvão (1950), Menezes Bastos (1990, 1993, 1998) e Monod-Becquelin (1993-4).



(Viveiros de Castro, 1977: 122). Gregor, entre os Mehináku, aproximou com certa precisão o contexto que revela o significado da noção de *imagem*:

“Meus professores tentavam, muitas vezes, por meio de mapas ou figuras, *patalapiti*, fazer-me compreender o que estavam falando. Um *patalapiti* é a representação de algo que é real, e a própria representação contém uma realidade em si mesma. A figura de um espírito [...] pode ser perigosa porque, como todas as figuras, inclui pelo menos alguns traços que definem o que é real, substancial, tais como forma ou espaço” (Gregor, 1983: 38).

Ao que tudo indica, *ipitalapiti*, *pitalatisi* e *patalapiti* são termos cognatos, apontando para a mesma noção, . Dados coletados por outros colegas entre grupos xinguanos também contribuem para uma aproximação da noção de imagem.

Todos os objetos bi ou tridimensionais de caráter figurativo são considerados *ipitalapiti*: fotografias de pessoas, painéis zoomorfos, máscaras de *apapaatai*, desenhos da larva *Kukuhö* nas pás de beiju. Não encontrei termos para bidimensional(idade) ou tridimensional(idade), embora os Waurá reconheçam as diferenças entre elas e lhes atribuam *status* diferenciados. Consideram tamanho, proporção, cor e volume como características básicas que conferem realismo a qualquer objeto artístico. Um *japuaçu* desenhado apenas com linhas pretas pode ser considerado “menos real” do que um desenhado com todo seu colorido. As considerações Waurá sobre a figuração realista não correspondem bem aos critérios ocidentais de avaliação plástica. Segundo o senso comum sobre a arte, a plástica Waurá seria considerada bastante “estilizada”. Mas para os nativos suas produções são em geral bastante “realistas”, a despeito de todas as suas características expressionistas e de “estilização”. Em vários momentos, tive oportunidade de confrontar duas ou mais versões de um mesmo tema, perguntando aos nativos qual era mais parecido com o modelo original, como as respostas não faziam sentido, logo percebi que esta era um questão inútil: não lhes interessava tal tipo de comparação “real” ou “menos real”. Um *japuaçu* desenhado em preto não deixa de ser um *japuaçu*, pelo menos para quem o desenhou, mas pode ser que outras pessoas não o reconheçam enquanto tal, mas se reconhecerem podem, no máximo, achá-lo feio ou engraçado, e, a depender das circunstâncias, ridicularizar o desenhista. Obtive o desenho de uma raposa com metade do corpo em vermelho (fig. 9) e um porco com

metade do corpo em azul (fig. 10), seu autor sabe que raposas e porcos não são dessas cores<sup>9</sup>. Mas sua preocupação não era fazer figuras tal qual os originais, lhe era muito mais interessante criar uma outra natureza de raposas e porcos. São inúmeros os casos em que a imagem figurativa tem o poder de tornar real algo que nunca existira antes, sendo sua existência possível apenas a partir da criação artística. Os deuses zooantropomorfos da antigüidade egípcia “nunca existiram de fato”, mas para os nativos da época eles eram tão reais (e iguais) quanto suas reproduções em pedra, madeira, marfim, papiro e afresco. Eram as freqüentes criações artísticas desses seres que reiteravam sua existência. Não era necessário “vê-los” para ter sua existência confirmada, a arte se encarregava de torná-los real e presentes. O porco azul e a raposa vermelha de Walamá correspondem a esse mesmo esquema simbólico: são ícones clicáveis que abrem portas para experiências sensoriais-cognitivas.

A alteração das cores nos desenhos de Walamá não é um procedimento plástico incomum na arte Waurá. Em 1978, durante trabalho de campo entre os Waurá, Coelho recolheu desenhos com as mesmas características referidas acima. A autora narra o caso de um homem que desenhou o corpo de um coati em cor-de-rosa e usou a cor preta para o contorno de detalhes, ademais partes anatômicas do animal foram modificadas a ponto de ter sido impossível reconhecer, no desenho, a representação de um coati (Coelho, 1981: 69). De acordo com as minhas análises do desenho figurativo Waurá, a cor é o recurso plástico predileto para singularizar uma representação e para imprimir nela um caráter pessoal. Isso aponta diretamente para as preocupações Waurá em torno da individualização e da liberdade de autoria.

Entre os Waurá, na mesma medida em que imagens podem dar existência a algo antes inexistente, elas também podem vivificar e presentificar seres que já existem, mas que só podem ser vistos pelas pessoas comuns (i.e. não-yakapá e não-doentes graves) a partir da elaboração artística desse ser, que em geral acontece nos rituais de máscaras. Desenhos ou máscaras de *apapaatai*, mesmo estando na ordem da miniaturização (ou do modelo reduzido, como denomina Lévi-Strauss), não são

---

<sup>9</sup> Discutindo a obra de Cézanne, Merleau-Ponty faz considerações sobre a cor que me parecem muito próximas do que pode ser visto na arte indígena: “‘A cor é o lugar onde o cérebro e o universo se juntam’, diz Cézanne (...) Não se trata pois das cores, ‘simulacro das cores da natureza’, trata-se da dimensão de cor, daquela que por si mesma cria identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, uma coisa qualquer... (Merleau-Ponty, 1980: 103). Lembro que Cézanne foi um dos primeiros pintores a romper com a idéia de arte objetiva, seu quadro *Mont Sainte-Victoire* é um manifesto mudo de uma “revolução” estética.

metáforas nem meras representações, estão além disso. A noção de *ipitalapiti* opera ao nível da réplica: está-se fazendo tal qual é (“ele é assim mesmo” “é igual a esse”, apontado para as máscaras e desenhos figurativos de *apapaatai*). Para os Waurá a imagem vivifica aquilo que se confeccionou ou desenhou, essa é uma das razões pelas quais produzir objetos artísticos nessa sociedade é algo tão sério e perigoso, e está reservado, mas não exclusivamente, a pessoas que mantêm alguma relação privilegiada com o “sobrenatural”.

Comentei acima que alguns Waurá foram a Brasília encenar a festa das máscaras *Sapukuyawá* e *Atujá* nas comemorações do dia do índio. As máscaras tinham sido encomendadas e compradas com grande antecedência, e armazenadas no depósito da Artíndia/FUNAI, em Brasília. Ao chegar no local, Akuna, um dos meus melhores informantes-desenhistas e prestigiado *yakapá* Waurá, percebeu que as máscaras de *apapaatai* estavam irritadas, reclamando por estarem ali. Segundo ele, os *apapaatai*<sup>10</sup> poderiam causar malefícios às pessoas que trabalhavam no local. Para acalmá-las Akuna pediu que fossem comprados cigarros comuns. Juntamente com outro *yakapá* e um *yatamá* defumaram e conversaram com as máscaras “aprisoadas” que se demonstraram mais tranqüilas. Este episódio ocorrido em Brasília não é um caso isolado. As máscaras que eu e Maria Ignez Mello adquirimos para o MAE/UFBA também representam perigo para o pessoal do museu. De acordo com os comentários de várias pessoas, as máscaras precisariam de atenção especial: ficariam felizes se lhes dessem comida, festa e tabaco. Quanto a mim, não foi diferente. *Alamatöwe*, um dos meus informantes-desenhistas, advertiu-me, pois tendo uma grande quantidade de desenhos de *apapaatai* comigo, eu poderia correr perigo. Os *apapaatai* estavam bravos comigo e com *Alamatöwe*, pois ele tinha desenhado muitos deles, os mesmos perguntaram a *Alamatöwe*, em sonho, por que o cajiíba (eu, no caso) queria levá-los.

As noções de imagem e alma (princípio vital) têm uma relação muito estreita no pensamento xinguno. A literatura da região faz algumas referências ao uso de *spirit catchers* materializados por bonecas de fibras vegetais (*yakulátsa*, em Yawalapití; *kefegé*, em Kuikuru e *ta'angap*, em Kamayurá). De acordo com as etnografias de

---

<sup>10</sup> Importante mencionar que o informante não diferenciou máscaras de *apapaatai* de espíritos dentro da máscaras. Naquele momento era tudo um coisa só. As máscaras eram os próprios *apapaatai* presentes naquele lugar.

Carneiro (1977), Viveiros de Castro (1977) e Menezes Bastos (1984-85), o xamã defuma a boneca: ela está, então, potencialmente viva para alojar temporariamente a alma roubada ao doente. Em seguida a boneca é levada até onde se encontra o *apapaatai* (*etseke*, em Kuikúru; *apapalutapa*, em Yawalapití e *mãma'e*, em Kamayurá), que está em posse da alma do doente. Carneiro narra um caso dramático em que um *yakapá* Kuikuru mergulha abraçado com uma boneca *kefegé* até o fundo da lagoa para recuperar a alma roubada de um paciente (Carneiro, 1977: 220-222). Depois de um esforço colossal o xamã consegue tomar a alma do *etseke* e colocá-la na boneca. Ela agora contém a essência vital do doente, por um processo de transubstanciação a boneca torna-se a imagem viva do doente. O xamã carrega a boneca fortemente abraçada ao seu peito até a aldeia, para então transferir a alma que está na boneca para o corpo do doente. Menezes Bastos relata a produção de um *ta'angap* (traduzido pelo autor como "imagem", "alma")<sup>11</sup>, nas proximidades da roça do doente, "feita com a maior reverência, todos em silêncio, os três pajés principais defumando-o a cada passo" (Menezes Bastos, 1984-85: 158). O uso de bonecas *spirit cachers* também é relatado entre os Mehináku, que têm procedimentos muito semelhantes aos descritos acima (Gregor, 1982: 313).

A questão da imagem humana envolve amplos contextos, não se limitando apenas à cura xamânica. Segundo Coelho, os Waurá consideram perigoso conservar fotografias das pessoas que já morreram, é recomendada a destruição dos seus retratos para que a viagem da alma do morto, até a aldeia celeste, não seja impedida ou retardada (1991-92: 61). Ao longo do trabalho de campo, pude observar uma enorme evitação quanto ao retrato na arte Waurá, todos recusavam o pedido de que desenhassem algum de seus parentes ou amigos xinguanos, no entanto, obtive facilmente retratos desenhados de índios não-xinguanos e de uma estrangeira, que foram objetos de muitos risos. A conclusão de Coelho "de que retratos são dotados de uma força viva, como se de certa maneira duplicasse a pessoa dos retratos" (1991-92: 61) tem muito em comum ao que os Waurá me disseram: as *ipitalapiti* tem *paapiti* (sombra, alma), "a foto dele é ele também, mas é foto também", falou-me um informante. Parece haver na cultura xingwana uma eminente necessidade simbólica de transformar imagens figurativas bi ou tridimensionais em algo vivo ou potencialmente

---

<sup>11</sup> Pedro Agostinho refere-se a um boneco *ta'a(n)ngap* de *payé* como símbolo da aliança do xamã com o *mama'e(n)* que lhe deu o *ta'a(n)ngap* (1974: 48).

vivo: os atos do demiurgo *Kuamutin* e de seus netos *Kâmö* e *Keji* (os irmãos gêmeos Sol e Lua) ao criarem os primeiros humanos<sup>12</sup>, dos xamãs ao confeccionarem a boneca *kefegé*, as efígies dos mortos no *Kaumai*, o *ta'angap* do *Yawarí* ou as máscaras de *apapaatai* são alguns dos exemplos mais visíveis. Ireland menciona a existência de antigos entalhes em pedra numa gruta da região sagrada de *Kâmukuaká*. Segundo os *Waurá*, tais imagens representam as mulheres que criam a vida, tendo as imagens poderes propiciatórios (Ireland, 1991: 55). Na década de 1960, Pedro Agostinho registrou o uso de pedaços de cerâmica zoomorfa arqueológica entre os *Kamayurá* para a propiciação na pesca (informação pessoal).

A produção de uma determinada imagem, acarretando, em consequência, a produção de algo potencialmente vivo também é comum entre outros grupos amazônicos. Entre os *Asuriní*, por exemplo, *tayngava* (imagem, réplica do ser humano) aparece como um motivo gráfico (elaborado a partir do padrão grega) e como a boneca antropomorfa usada no ritual xamânico. Assim como a boneca *kefegé*, a *tayngava*, em seu uso ritual, também encerra em sua materialidade física um princípio vital, o *ynga*. No caso *Asuriní*, não é a alma de um doente que está na boneca *tayngava*, e sim uma substância vital que intermedia o contato dos xamãs com seres "sobrenaturais". Müller aproxima as categorias *ynga* (alma, princípio vital) e *ayngava* (imagem) ao princípio ontológico que define o vivente (1990: 246), e o *tayngava* ao "princípio constitutivo dos seres na cosmologia e filosofia *Asuriní*" (1990: 247). O boneco *tayngava* não é simplesmente uma imagem viva, ele é o apanágio de humanidade *Asuriní*, de um sentimento de compartilhamento dos humanos com espíritos, xamãs primordiais e animais da floresta, ligados através do *ynga* (Müller, 1990: 245-249).

Inúmeras culturas humanas, tanto pretéritas quanto presentes, desenvolveram complexas considerações sobre as imagens na construção da realidade. Em algumas, as imagens são capitais, noutras, mesmo sendo aparentemente desimportantes, foram objetos de longas discussões teológicas, como no Islã, no Judaísmo e na Igreja Reformada. Pela observação de alguns casos, percebe-se que as imagens produzidas na arte remetem a um número limitado e recorrente de idéias, tais como

---

<sup>12</sup> Lembre-se que a humanidade foi criada a partir de pedaços de pau, que se tornaram vivos após a pintura, a defumação e a música (com chocalho) executadas pelo demiurgo. Vide os

transubstanciação, consubstanciação, metamorfose, simbiose, símbolo, (re)apresentação e *dulia*.

No campo religioso essas idéias vicejam de modo muito claro, e não é preciso evocar a Idade Média Européia ou o Barroco ibero-americano para constatar isso. O recente episódio do “chute à santa” por um pastor da Igreja Universal do Reino de Deus é um excelente exemplo para se pensar sobre um dos tipos mais comuns de *status* atribuído às imagens desde os últimos dois milênios. Para a grande maioria dos fiéis católicos, não foi a “imagem” de Nossa Senhora Aparecida que foi agredida, e sim a santa em toda a dimensão de sua sacralidade, a imagem da virgem e a virgem estão num mesmo nível semântico. A veneração das imagens de Maria, mais do que de qualquer outra divindade cristã, é essencial para o seu culto, um tipo de hiper*dulia*. Ao chutar a santa, o pastor insistia dizendo que era apenas um objeto inanimado, pedindo que a mesma falasse ou se manifestasse de algum modo. O pastor protestante acreditava estar desqualificando um *mistério* católico ao passo que condenava a veneração da virgem e de imagens em geral. No entanto, o efeito se mostrou contrário, a idéia que o pastor combateu foi reforçada: a comoção levou centenas de católicos aos pés da santa a fim de pedir piedade para a humanidade.

Está nas máscaras um dos exemplos de maior visibilidade da idéia de transformação do humano em seres zooantropomorfos e “sobrenaturais”. Entre os índios da Colúmbia Britânica, o uso das máscaras rituais remetem às origens das linhagens, atingindo o passado mítico onde a especiação homem-animal ainda não existia. Nesse universo simbólico, no qual os homens são transformados nos animais originários das linhagens, o ritual das máscaras torna atemporal a relação dos humanos com seus antepassados, e faz, no presente, uma inversão do humano em animal<sup>13</sup>.

Os elmos, armaduras e capacetes bélicos da Renascença italiana são um excelente exemplo de que a noção de máscara não está circunscrita apenas aos rituais dos povos chamados “primitivos”. Embora as nuances simbólicas não sejam as mesmas, a idéia geral de transformação permanece como um elo comparativo. Nas

---

mitos de origem Waurá (Schultz, 1965), Kamayurá (Villas Boas & Villas Boas, 1970 e Agostinho, 1974) e Awetí (Agostinho, 1971).

<sup>13</sup> Conforme informações contidas nas exposições permanentes do *Hall of Northwest Coast Indians* do American Museum of Natural History e do *National Museum of American Indian*, Nova York.

cerimônias militares e nos duelos desportivos do século XVI e XVII, as armaduras eram emblemas de luxo e poder, encomendadas a artistas altamente especializados. Nos ateliers de Fillipo Negroli e seus contemporâneos, elmos, armaduras e capacetes tomavam formas naturalistas de ursos, leões e vários seres fantásticos, temas comuns na arte desde as antigas civilizações da Mesopotâmia. Os componentes dessa indumentária bélica cerimonial e desportiva da Renascença eram verdadeiras esculturas naturalistas dos seres referidos acima, quando colocadas sobre corpos humanos essas lhes transferiam traços da identidade do animal, com todo o poder, temor e ferocidade que ele representava. O leão era um dos motivos prediletos dessa arte, e ali vestido em sua armadura e capacete o homem já não era mais “ele mesmo”, a figura do leão que o vestia sobrevalorizava sua condição humana naquilo que a Renascença considerava mais fundamental: beleza e poder. A armadura-leão era a “roupa” do poder<sup>14</sup>.

Não disponho de espaço para dissecar a vastidão desse tema, apenas quis, através de breves exemplos, mostrar que a produção de imagens figurativas evoca sentimentos estéticos de ordem mágica e constituem um tipo de construção artística da realidade que está presente em diferentes culturas humanas e períodos históricos.

No contexto do conhecimento das imagens do “sobrenatural”, o sonho é a experiência mais freqüente entre os xamãs Waurá. A grande maioria dos desenhos que obtive é elaboração das visões que os *yakapá* tiveram em seus sonhos. Os *apapaatai* também podem aparecer nos sonhos de doentes em estado crônico, mas há distinções claramente demarcáveis. Além de esporádicos, os sonhos dos doentes não são da mesma natureza que os dos *yakapá*, como aqueles não fumam, não têm espíritos e sua visão não é poderosa, o que faz seu conhecimento do “sobrenatural” infinitamente menor que o dos *yakapá*.

Os sonhos com *apapaatai* fazem parte do cotidiano de Alamatöwe, que muitas vezes conta aos filhos o que viu, fazendo esse conhecimento circular. Fora a cerâmica zoomorfa e as festas de máscaras, poucas são as ocasiões em que se materializa artisticamente o que foi sonhado. A produção de imagens de *apapaatai* na cerâmica é muito mais freqüente do que em papel, mas apenas pela questão do

---

<sup>14</sup> Conforme analisado por mim a partir de peças do Victoria & Albert Museum (Londres), da Real Armería de Madrid, do Museo Nazionale del Bargello (Florença), Museum of Fine Arts

restrito acesso aos materiais industriais. Os Waurá têm grande prazer em explorar a figuração e as possibilidades plásticas dos meios e suportes. A figura 11 remete a um sonho de Alamatöwe com o *Kautá kumã*, essa imagem em cerâmica foi feita alguns meses antes da minha chegada na aldeia. Espontaneamente, Alamatöwe resolveu fazer uma interpretação bidimensional do *Kautá kumã* (fig. 12) conseguindo resultado plástico bastante interessante.

As figuras 13 e 14 remetem ao sonho de Alamatöwe com a *Kajujutökâna kumã* (panela-arara *apapaatai*). Como veremos na próxima seção, há uma diversidade enorme de panelas *apapaatai*, e que também têm o poder de causar doenças. Coelho narra o caso de uma menina atacada simultaneamente pela *Iyapukâna* (panela-arraia), flauta *Kawöká atain*, *Sapukuyawá* e *Kagapa* (Coelho, 1988: 203).

Esta *Kajujutökâna kumã*, de dimensões gigantescas, vive, segundo o sonho de Alamatöwe, no fundo de uma lagoa distante da aldeia, e é a residência de araras azuis *apapaatai* (*Kajujutö kumã*). O interior da panela gigante é a aldeia dessas araras, que vivem em número de três. Com alguma freqüência saem para comer humanos e bichos da floresta. No sonho de Alamatöwe as araras levantavam a tampa da panela e voavam em busca de comida.

No sonho, os xamãs também ouvem músicas, e, se são bons músicos, conseguem lembrar a melodia depois que acordam, procurando executá-la o mais rápido possível para não esquecer-la. Assim como no transe, o sonho também é uma experiência de comunicação com os *apapaatai*, a diferença é que o transe é intencionalmente provocado pela ingestão de tabaco e pela necessidade do diagnóstico, nele o *yakapá* conta com o auxílio de seu(s) *apapaatai* tutelar(es) no contato direto com o *apapaatai* que está fazendo mal ao doente. No caso do sonho, o contato é espontâneo, o xamã não escolhe quando ou com o que vai sonhar. Ele pode sonhar várias vezes com o mesmo *apapaatai*, que pode se apresentar com características diferentes em cada sonho. Para um *yakapá*, sonhar com *apapaatai* permite aumentar seu conhecimento do "sobrenatural" sem que para isso ele precise sofrer o impacto físico e emocional do transe. Nem tudo que se sonha é conhecido, e nas ocasiões possíveis procura-se esclarecer o sonho com um *yakapá* mais experiente.



O sonho é descrito como uma experiência, em geral, inócua. Mas nem sempre no sonho está-se livre de um confronto direto ou de uma agressão de um *apapaatai*.

Na semana em que cheguei pedi que Kuri — um grande *pukayeköhö* e contador de mitos — desenhasse para mim o *Pulu Pulu*<sup>15</sup>. Kuri não poupou detalhes, com muito didatismo (ele é um excelente informante), fez o *Pulu Pulu* com seus “donos” e as máscaras de *Yakui*, que acompanham a festa (fig. 15). No dia seguinte, voltei à sua casa para mais um sessão de desenho. Kuri contou-me o terrível sonho que tivera naquela noite: o *Ulakö apapaatai* (peixe-elétrico) e a *lyapu apapaatai* (arraia) ficaram irritadíssimos com ele, o *Ulakö* tinha um pedaço de pau para bater em Kuri, que corria de medo da surra: “esse, perigo, quer me bater”, disse Kuri, apontando para o desenho. O motivo da tentativa de agressão, segundo Kuri, era muito simples: o *Ulakö* não gostou de ter sido desenhado. O assunto rendeu algumas discussões posteriores, que abordarei oportunamente na última seção desse capítulo.

As imagens dos sonhos são um universo visual vastíssimo, e em geral tratam de temas muito pertinentes às classificações cosmológicas e às populações do universo. Na próxima seção abordo o tipo de discurso que essas imagens produzem sobre o cosmo.

### 2.3 IMAGENS DOS SERES DO COSMO WAURÁ

As questões mais presentes na iconografia são as descrições, classificações e transformações dos seres do cosmo. Na visão dos Waurá, os *apapaatai* são os seres centrais na classificação do universo, que é feita segundo um esquema de gradação e contrastividade. Isso não quer dizer que os *apapaatai* sejam os seres mais importantes do cosmo, digo centrais porque eles estão no centro mesmo, como um mundo

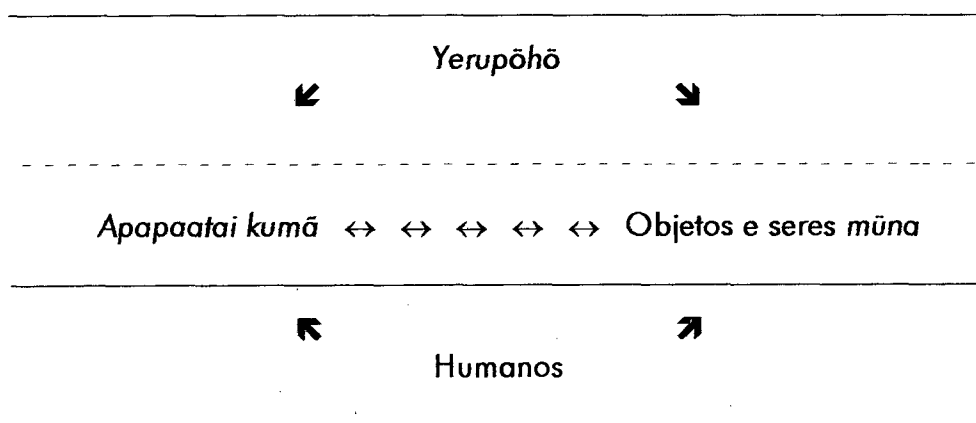
---

<sup>15</sup> O *Pulu Pulu* é a árvore usada para se fazer um instrumento musical de percussão homônimo (denominado “trocano” em português; corresponde ao *warayumia* dos Kamayurá). O instrumento é, em si, um *apapaatai*, e residência de alguns outros. Assim como as flautas *Kawöká*, o *Pulu Pulu* está envolto de proibição visual por parte das mulheres. A última festa de *Pulu Pulu* na aldeia Waurá foi realizada em 1947. A única descrição diz tratar-se de “um grande tronco de árvore completamente oca, aberto nas extremidades, medindo pouco mais de um metro de diâmetro e estendendo-se em todo o comprimento da casa [dos homens].”

fronteiriço de transformações que separa os Waurá e os Yerupöhö, e que separa dois tempos cósmicos: o antes e o depois do Sol, o antes e o do depois da criação dos primeiros humanos pelo demiurgo *Kuamutin*. Noção de *apapaatai* está diretamente relacionada à idéia de travestismo cosmológico, que pressupõe que seres "sobrenaturais antropomorfos" podem se "vestir" com formas de "animais", "plantas", "artefatos domésticos", "instrumentos musicais" e "fenômenos naturais", podendo assim freqüentemente assumir diferentes identidades.

Os Waurá não classificam rigidamente as populações do cosmo, seu pensamento está muito mais voltado para as transformações de um ser em outro e para seus trânsitos pelo cosmo. As transformações se dão em quatro sentidos conforme o quadro a seguir.

Quadro V  
Transformações gerais dos seres



↖ ↗ = transformações  
 - - - - - Fronteira tênue, ambigüidade  
 ↔ = relações de substância vital, de "dono" e de identidade corporal; ambigüidade

Êsse tronco apresentava ainda desenhos vários, na maioria zoomorfos, por tôda a sua parte externa" (Lima, 1950: 7).

Os termos *kumã* (ou *txumã*) e *müna* operam enquanto modificadores lingüísticos, sendo peças fundamentais do esqueleto cosmológico. Esses modificadores foram analisados entre um outro grupo xinguano de língua Arawak, os Yawalapití (Viveiros de Castro, 1977). Os significados de *kumã* e *müna* entre os Waurá e os Yawalapití apresentam diferenças de pouca ou nenhuma relevância. O modificador *kumã* (arquetípico, extraordinário, monstruoso, gigantesco, perigoso, poderoso e/ou invisível) aplica-se basicamente aos grandes predadores e aos *apapaatai*. Estes últimos possuem uma dimensão visível e enfraquecida que é representada pelos seres *müna* (ordinário, comum, visível). A maioria dos artefatos e animais utilizados ou vistos quotidianamente (objetos e seres *müna*) pelos Waurá possui uma dimensão *kumã* que se manifesta nas formas *iyñau* (gente: *Yerupöhö*) ou *iyñain* (“roupa”: *apapaatai*). As categorias *kumã* e *müna* dão conta de algumas relações entre os mundos “humano” e “extra-humano” e das relações internas neste último. O que pretendo acrescentar à problemática da cosmologia xinguana é como a iconografia Waurá percebe e conceitualiza tais relações.

No início só existiam os *Yerupöhö*, seres antropomorfos que viviam na escuridão absoluta. Eles tinham vida social semelhante à dos humanos e conheciam alguns itens de cultura material, inclusive a cerâmica (vide mito no capítulo seguinte). Alimentavam-se de mandioca e alguns frutos. Suas roças tinham espécies que cresciam a uma pequenina altura, que posteriormente eles levaram consigo para o fundo das águas e da terra. A maioria dos *Yerupöhö* tem uma estatura pequena, alguns deles não possuem todos os membros (ausência de braços e/ou pernas) ou órgãos dos sentidos (ausência de orelhas e nariz principalmente), seus corpos podem se apresentar em diferentes tons de amarelo, verde, marrom, roxo, vermelho e azul (fig. 16a). Muitos *Yerupöhö* possuem características anatômicas de animais — sejam estes da fauna local ou de outros continentes —, o que os colocam em indistintas relações de identidades formais.

Um cataclismo atingiu todos os *Yerupöhö*; o surgimento do Sol (o astro) fez com que esses seres passassem por processos de transformação. Quando foi anunciado que o Sol apareceria em breve, a maioria dos *Yerupöhö* se colocou a criar suas indumentárias, máscaras e pinturas protetoras. Os *Yerupöhö* criaram indumentárias extremamente diversificadas, que na verdade não eram simples “roupas” protetoras; ao vesti-las assumiam uma nova identidade, a identidade da “roupa”; tornaram-se

*apapaatai*. Antes de tomarem seu destino para os mundos subaquático, intraterreno e celeste providenciaram quebrar todas as painéis que possuíam, restando hoje apenas cacos espalhados pelas valetas e nos locais de terra preta, onde, segundo os Waurá, ficavam as antigas aldeias dos *Yerupöhö* antes do cataclismo<sup>16</sup>.

Diferentes tipos de metamorfose abateram-se sobre os *Yerupöhö*. Aqueles que conseguiram fazer e vestir sua indumentária a tempo livraram-se de se transformar em insetos, vermes, répteis, mamíferos ou outros “animais”. As *iyain* (“roupa”, os Waurá também chamam de “capa”) foram criadas aos milhares, alguns *Yerupöhö* não puderam criá-las, esses foram atingidos de maneira definitiva com o aparecimento do Sol: se tornaram os *apapaatai iyajö* (*apapaatai* de “verdade”, ou seja, que não usa *iyain*), seres extremamente perigosos que devoram ou simplesmente matam seres mais fracos, tais como os humanos. O *Yanumakapi* (fig. 17) e a cobra *Kamalupi* (fig. 18) estão entre alguns dos muitos *apapaatai iyajö* existentes no cosmo Waurá. Importante mencionar que os modelos classificatórios Waurá e *Mehináku* dos seres “sobrenaturais” apresentam correspondências absolutamente simétricas, conforme pode-se notar a partir das descrições de Gregor:

“Os *apapāyiei* podem aparecer sob forma amedrontadora e monstruosa, tal como a do *apapāyiei aintyá* [categoria de “espírito” que come humanos; corresponde ao *apapaatai iyajö* entre os Waurá], mas está é uma aparência externa. Suas peles são revestimentos (*nāi*) que podem abrir, como explicou um informante ‘como mala provida de zíper’. Atrás das máscaras amedrontadoras e abaixo das horríveis vestimentas, estão os espíritos reais, de aparência muito semelhante aos *Mehináku*, mas sem idade e fisicamente perfeitos. Estes espíritos são, apesar disso, perigosos, pois eles podem ‘levar’ (*etuka*) a alma de uma pessoa” (Gregor, 1982: 312).

Essas novas formas-identidades criadas a partir das “roupas” ou da transformação completa seguem uma estrutura hierárquica rígida. Um *Yerupöhö* criou como “capa” uma flauta de madeira de mais ou menos um metro de comprimento chamada *Kawöká*, que está no topo da liderança sobre todos os outros *apapaatai*. Não obtive informações precisas sobre o sexo do *Yehupoho* que fez a *Kawöká*, a “flauta-roupa”. Este é um dado importante para delinear algumas das relações entre

<sup>16</sup> Fénelon Costa (1988: 28) também encontrou menção aos *Yerupöhö* entre os *Mehináku*, que disseram que os *Yerupöhö* (*lrebūhi*, na língua *Mehináku*) teriam “abandonado” o mundo

os diferentes “donos” (fig. 20 e 21) e o guardião da flauta (fig. 22). O *Yerupöhö* que provavelmente fez a *Kawöká* é a *Yapöxenexu*, a primeira dona da flauta (fig. 19). De acordo com a iconografia e o mito, essa mulher fantástica perde a *Kawöká* para dois *Yerupöhö* do sexo masculino: um deles aparece na figura 20 já em posse da flauta e ao seu lado está *Yapöxenexu*, o outro que passa a tomar posse da *Kawöká*, embora em um grau secundário, é o *Yerupöhö* “dono” da árvore *Yalapanã* (fig. 21), da qual se extrai a madeira para a fabricação da *Kawöká*.

Quadro VI  
Cataclismo: o aparecimento do  
SOL

Escurecido	Luz
<p>Tempo antes da "humanidade". Existiam apenas os seres antropomorfos (<i>ynau</i>) conhecidos por Yerupoho.</p>	<p>Criação da "humanidade" pelo demiurgo <i>Kuamutin</i> e recriação da mesma pelos irmãos gêmeos <i>Kâmō</i> (Sol) e <i>Keji</i> (Lua).</p>
<p>Yerupoho → → → → → → →</p>	<p>→ → → <i>Apapaatai</i>, nome genérico para os "Yerupöhö" que usam <i>ynain</i>, indumentária que equivale a sua identidade física e psíquica. A <i>ynain</i> não é fixa, o Yerupöhö que a veste pode trocá-la quando bem quiser, mudando assim sua identidade. A maioria das <i>ynain</i> tem ligação com as formas de animais de pêlo (<i>apapaatai mūna</i>), peixes (<i>kupatō</i>), aves (<i>kuhupōjatō</i>), insetos (<i>yakawaká</i>) e árvores (<i>ata</i>). A <i>ynain</i> é o princípio fundamental do transformismo cosmológico e da introdução dos feitiços "sobrenaturais".</p>
<p>Yerupoho → → → → → → →</p>	<p>→ → → <i>Apapaatai iyajō</i>. São todos aqueles Yerupöhö que sofreram transformações definitivas com o aparecimento do sol. "Monstros" que devoram as pessoas e suas almas.</p>
<p>Yerupoho → → → → → → →</p>	<p>→ → → "objetos" antropomorfos (painéis gigantes que devoram humanos, paus de desenterrar de mandioca que furam e matam).</p>
<p>Yerupoho → → → → → → →</p>	<p>→ → → várias outras transformações definitivas como cobras, vermes, insetos e árvores, fenômenos naturais (raios, redemoinhos e arco-íris) que também podem eventualmente receber o nome genérico de <i>apapaatai</i>.</p>
	<p>→ → → → = transformações</p>

Tabela I  
Classificação sumária dos objetos e seres *mūna*

Taxon Waurá		
Apapalai	Artefatos	Objetos de caráter utilitário ou ritual. Um grande número de artefatos, panela e instrumentos musicais sobretudo, possuem uma dimensão <i>kumã</i> .
Apapaatai <i>mūna</i> ou em determinados contextos simplesmente "apapaatai"	Animais de pêlo, geralmente terrestres	A categoria inclui os mamíferos, que são basicamente os animais que os Waurá não comem, exceto os macacos.
Kupatō	Peixes	Alimento por excelência. Há exceções como o <i>ulakō</i> (peixe elétrico).
Kuhupōjatō	Aves	São as aves não ferozes, algumas delas muito úteis para a confecção de adornos plumários. Algumas substituem o consumo de peixe, que é não recomendado após os nascimentos dos filhos, e durante determinadas reclusões.
Kujupōja	Aves rapinantes	A categoria corresponde às aves carnívoras ou camiceiras de bico volteado e garras. A principal delas é o <i>Kujupōja kumã</i> , símbolo de <i>status</i> para quem tem uma engaiolada, pois suas penas têm grande valor simbólico, sendo usadas em adornos plumários suntuosos e valiosos comercialmente.
Uwi	Cobras	Inclui todos os tipos de ofídios, nenhum deles comestíveis.
Yakawaka	Insetos	A categoria corresponde aos "bichos pequenos de muitos pés", que voam ou não.
Ata	Árvores e arbustos	Estão incluídos num outro sub-sistema classificatório, do qual não obtive informações suficientes. Muitas árvores têm "donos" ferozes, alguns deles habitam seu interior ou sua copa.  Obs. Há alguns animais que não se incluem em nenhuma dessas classes, como o morcego e o jacaré e os anfíbios.

Tabela II  
Nomenclaturas dos animais mencionados

Waurá	Português	Latim
1. <i>Ahatō</i>	Gafanhoto	<i>Schistocerca gregaria</i>
2. <i>Aiyuê</i>	Jaboti	<i>Testudo tabulata</i>
3. <i>Akuna</i>	Gavião-tesoura	<i>Elanoides forficatus</i>
4. <i>Alua</i>	Morcego	<i>Chiroptera spp.</i>
5. <i>Autu</i>	Queixada (porco-do-mato)	<i>Tayassu pecari pecari</i>
6. <i>Awawlu</i>	Cachorro-do-mato (lobo)	<i>Dusicyon velutus</i>
7. <i>Eiusi</i>	Rã	<i>Pipa pipa</i>
8. <i>Ewéjō</i>	Ariranha	<i>Ptenoura brasiliensis</i>
9. <i>Iñen</i>	Minhoca	do gênero <i>Megascolex</i>
10. <i>Itxu</i>	Tracajá	<i>Rodocnemis unifilis</i>
11. <i>Iyapu</i>	Arraia	<i>Elipisurus strongylopterus</i>
12. <i>Iyumu</i>	Mutum	<i>Crax fasciolata</i>
13. <i>Kākāya</i>	Gaivota	<i>Larus maculipennis</i>
14. <i>Kajutukalu</i>	Sapo-cururu	<i>Bufo marinus</i>
15. <i>Kajujutō</i>	Arara	<i>Ara ararauna</i>
16. <i>Kaōkaō</i>	Periquito	<i>Tirica chiriri</i>
17. <i>Kapi</i>	Quati	<i>Nasua nasua</i>
18. <i>Kapulu</i>	Bugio preto	<i>Alouatta caraya</i>
19. <i>Kautá</i>	Cervo	<i>Blastocerus dichotomus</i>
20. <i>Keju</i>	Tucano	<i>Ramphastos dicolorus e monilis</i>
21. <i>Kyakya</i>	Coruja	<i>Bubu virginianus nacurutu</i>
22. <i>Kujupōja</i>	Gavião-real	<i>Harpya harpya</i>
23. <i>Kukuhō</i>	Lagarta	<i>Sphingidae sp.</i>
24. <i>Kumési</i>	Beija-flor	<i>Trochilidae sp.</i>
25. <i>Kupá</i>	Carrapato	<i>Amblyomma cajannense</i>
26. <i>Kupatō mōhājá</i>	Carpa	<i>Cyprinus carpio</i>
27. <i>Kuri</i>	Grilo	<i>Orthoptera</i>
28. <i>Kuta</i>	Formiga saúva	<i>Atta laevigata</i>
29. <i>Malula</i>	Tatu-canastra	<i>Priodontes giganteus</i>
30. <i>Mapapalu</i>	Borboleta	<i>Lepidoptera sp.</i>
31. <i>Mépélési</i>	Sanguessuga	<i>Hirudrus medicinalis</i>
32. <i>Meyéjō</i>	Gambá	<i>Didelphis spp.</i>
33. <i>Nyetujujun</i>	Mosca	<i>Diptera</i>
34. <i>Pahō</i>	Macaco-prego	<i>Cebus apella</i>
35. <i>Pisulu</i>	Besouro	<i>Orthoptera</i>
36. <i>Sulá</i>	Lagarto	do gênero <i>Tupinambis</i>
37. <i>Talapi</i>	Peixe não identificado	?
38. <i>Teme</i>	Anta	<i>Tapirus terrestris</i>
39. <i>Temepi</i>	Jibóia	<i>Constrictor constrictor</i>
40. <i>Ujau</i>	Papagaio	<i>Psittacidae</i>
41. <i>Ukalu</i>	Tatu-galinha	<i>Dasypus novemcinctus</i>
42. <i>Ulakō</i>	Peixe-elétrico (poraquê)	<i>Electrophorus electricus</i>
43. <i>Ulupu kumā</i>	Urubu-rei	<i>Sarcoramphus papa</i>
44. <i>Upi</i>	Pato	<i>Nettion brasiliense (?)</i>
45. <i>Yaká</i>	Jacaré	<i>Caiman crocodilus</i>
46. <i>Yalatu</i>	Caranguejo	<i>Trichodactylus fluviatilis</i>
47. <i>Yanumaka kapala</i>	Onça-pintada	<i>Panthera onca</i>
48. <i>Yuluma</i>	Piranha	<i>Pygocentrus sp.</i>
49. <i>Yuma</i>	Pirarara	<i>Phractocephalus sp.</i>
50. <i>Yupe</i>	Tamanduá-bandeira	<i>Myrmecophaga tridactyla</i>
51. <i>Yutá</i>	Veado campeiro	<i>Ozotocerus bezoarticus</i>
52. <i>Weu</i>	Escaravelho	Espécie não identificada
53. <i>Walamá</i>	Sucuri	<i>Eunectes murinus</i>



As exegeses nativas sobre a iconografia de *Yapöxenexu* possibilitam aprofundar algumas informações não contempladas pelas narrativas míticas. Ao perder a *Kawöká*, *Yapöxenexu* abandona o mundo subaquático, morada por excelência dos *apapaatai*, e exila-se no mato. A perda da posse da *Kawöká* aos homens conduz *Yapöxenexu* a um processo de metamorfose, pois sem sua capa e fora da lagoa ela sofreu as conseqüências de sua exposição ao sol, *Yapöxenexu* perdeu seus braços e passou por mutações anatômicas, tornando-se um *apapaatai iyajö* (fig. 23 e 24). A perda dos braços corresponde a perda da possibilidade de ter vida social, pois *Yapöxenexu* não pode mais executar os trabalhos femininos que envolvem o processamento da mandioca, ficando então excluída da rede de reciprocidade doméstica e da possibilidade de tocar a *Kawöká* que ela criou. Vagando pelo mato *Yapöxenexu* já não tem mais nada em si que a aproxime dos humanos; se tornara uma mulher monstruosa. Ela causa extremo pavor nas pessoas quando ouvem seus gritos na mata, se a virem podem morrer. Um dos atributos mais claros da sua ferocidade está num desenho de Akuna, que a representou completamente em preto (fig. 24).

Raríssimos são os exemplos de *apapaatai* do sexo feminino sem braços na iconografia xinguana. Em 1965, Fénelon Costa coletou, entre os Mehináku, um desenho de um casal de *apapaatai* chamado *Pipírukánihikiápi* feito pelo *yakapá* Mehináku, Hiraikumã (fig. 25). E, em 1961, Roque Laraia obteve, entre os Kamayurá, o desenho de uma *māma'e* antropomorfa de apenas um braço e sem rosto (reproduzido em Fénelon Costa, 1988: 83). Há coincidências relevantes entre os dois únicos desenhos de *Yapöxenexu* aleijada, feitos pelos Waurá, e o desenho da fêmea *Pipírukánihikiápi*. A mais importante delas é que ambos desenhos foram elaborados por *yakapá* (xamãs visionários) e registram características muito semelhantes, que, na verdade, chamo de atributos. O mais visível deles é a ausência dos membros superiores e exageros anatômicos; num os olhos e os cabelos (fig. 23), noutra os seios e os cabelos (fig. 24) e no terceiro os genitais e os olhos (fig. 25). As estreitas semelhanças formais entre a *Yapöxenexu* aleijada e a *Pipírukánihikiápi* fêmea apontam, pela análise iconográfica, que elas provavelmente são variantes de um mesmo tema: mulheres *apapaatai* sem braços.

Os 33 anos que separam o desenho do *yakapá* Hiraikumã dos de Alamatöwe e Akuna inserem a questão num contexto mais amplo e coloca mais uma variável para a análise. Penso que existe, no Alto Xingu, um conhecimento iconográfico específico dos

*yakapá*, que atravessa gerações, fronteiras étnicas e estilos pessoais. Essas imagens não são invenções do acaso para satisfazer curiosidades dos antropólogos, nem brincadeiras dos índios com os materiais de pintura e desenho que levamos para o campo, elas, as imagens, estão, de fato, ligadas à longos processos de aprendizado e de experiências visionárias entre os *yakapá* e apresentam uma significativa padronização conceitual (não digo padronização plástica) no desenho xamânico<sup>17</sup>. A idéia nativa de que a simples visão de *Yapöxenexu* aleijada e de *Pipírukánihikiápi* (Fénelon Costa, 1988: 41) causaria a morte de qualquer indivíduo comum — estando protegido apenas os *yakapá*, o único, portanto, capaz de (re)presentá-la visualmente —, é um forte indício de que essas imagens pertencem ao universo visual dos *yakapá*, isso não apenas porque só eles podem ver esses *apapaatai iyajö*, mas sobretudo porque só eles podem lidar com suas imagens sem risco de morte. Mais uma vez observa-se a idéia de imagem viva no desenho figurativo, e seus perigos. Noto que nos desenhos de Walamá (fig. 19) e Talau (fig. 20) (que não são *yakapá*, embora o último seja um xamã *Pukayeköhö*), a *Yapöxenexu* aparece com braços, numa forma “mais humanizada”. Walamá e Talau conhecem as características da *Yapöxenexu* aleijada da floresta, mas nenhum deles resolveu correr o risco de desenhá-la tal qual os *yakapá* a descrevem. O poder e proteção que os *yakapá* recebem de seus espíritos tutelares os permitem desenhar “o que” bem quiserem, dando-lhes uma certa margem de interpretação pessoal e de possibilidade de ampliar, a cada desenho, suas habilidades técnicas e conhecimento iconográfico, que são diferenciados dos demais indivíduos da aldeia. A extensão do conhecimento iconográfico dos xamãs Waurá é muito maior extenso do que se imagina (vide próxima seção).

Voltando à mudança cósmica que se abateu sobre os *Yerupöhö*, noto que quando a *Kawöká* foi para o fundo das águas, uma legião de *Yerupöhö* vestidos em suas capas a acompanharam, outros construíram aldeias no interior de montanhas

---

<sup>17</sup> Muito dessa padronização conceitual da imagem dos seres *apapaatai* também aparece nos mitos. O mito Kamayurá de *Igaranhã*: a canoa encantada, a descreve como tendo “olhos, um de cada lado da proa” (Villas Boas & Villas Boas, 1970: 120), tal como no desenho da *Itsakumalu* (a canoa-monstro) feito por Iritxula (fig. 32). Numa descrição visual surgirão elementos muitas vezes não contemplados na descrição verbal e vice versa, no entanto, até onde pude investigar, ambas mantêm uma altíssima correspondência em relação às características formais que singularizam os personagens das descrições. Ademais, tanto o desenho de Iritxula quanto o mito Kamayurá apresentam convergências no que se refere aos traços comportamentais dos personagens: *Igaranhã* e *Itsakumalu* são canoas monstruosas e

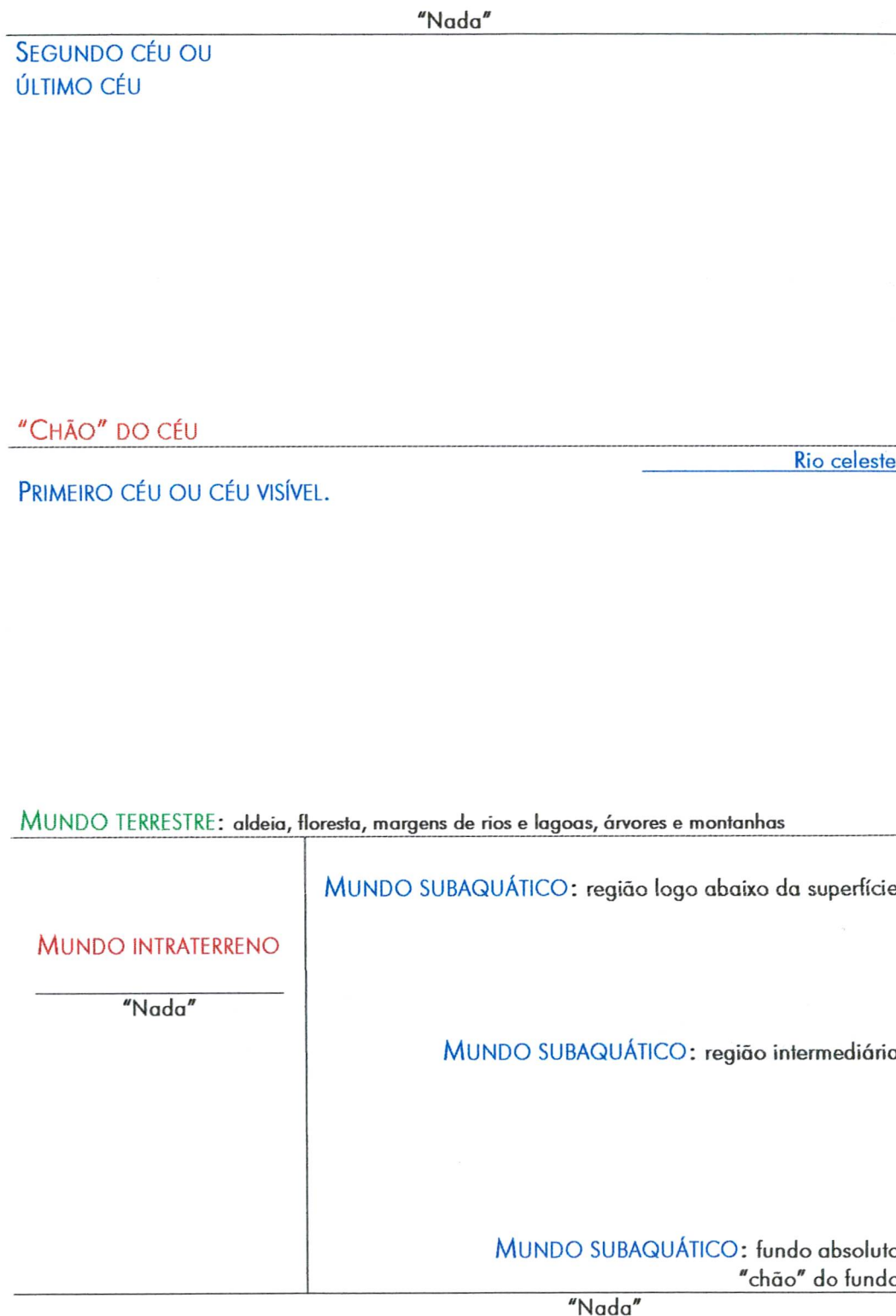
(fig. 26) e subterrâneas (fig. 27), e alguns alojaram-se no céu, como fizeram os *Atujuá* (fig. 28 e 29). Para viver no mundo subaquático, os *Yerupöhö* fizeram capas que os colocam numa relação de identidade corporal com os peixes (*kupatö*). O *Sapukuyawá Yuluma* (fig. 30) é um tipo de *ynain* ("roupa") que estabelece essa relação entre o *Yerupöhö* que veste a capa e o peixe piranha (*yuluma kupatö*). *Iyapu kumã* (fig. 31) é uma capa que estabelece o mesmo tipo de relação, no entanto com o peixe arraia (*iyapu kupatö*), observe-se no desenho de Akuna (fig. 31) os pezinhos do *Yerupöhö* que veste a capa *Iyapu kumã*.

Esses *Yerupöhö* vestidos em *ynain* são genericamente conhecidos como *apapaatai*, e habitam todos os espaços do cosmo (vide quadro abaixo). A figura 26, por exemplo, mostra uma aldeia de *apapaatai* dentro do Pão de Açúcar, na cidade do Rio de Janeiro. Quando em visita a esta cidade o *yakapá Alamatöwe* teve a visão dessa aldeia, e ele afirma que há outras espalhadas por todas as montanhas do Rio de Janeiro, e são muito maiores dos que as existentes no Xingu. Para mostrar isso pediu-me uma folha de papel duas vezes maior do que a que ele vinha usando; Alamatöwe fez a casa cerimonial em dimensões enormes para explicar que nessas aldeias de *apapaatai* "cariocas" as festas são diárias e envolvem uma quantidade incontável de convidados de outras aldeias. Segundo Alamatöwe, os *apapaatai* que habitam o Rio de Janeiro também são responsáveis pelas doenças que afetam as pessoas daquela cidade.

---

traíçoeras que devoram humanos. As descrições da *Itsakumalu* entre os Mehináku (Fénelon Costa, 1988: 40) também são muito próximas das que mencionei acima.

Quadro VII  
Espaços do cosmo Waurá



O trânsito dos *apapaatai iynain* e *Yerupöhö* pelos diversos espaços do cosmo não apresenta limitações consideráveis. Tal trânsito é possível graças à possibilidade dos *Yerupöhö* de trocarem de *iynain*, assim, se um deseja ir ao céu ele faz para si uma “roupa” de *Atujuá*, se quer ir para a mata pode fazer uma “roupa” de *Awawlu* (“raposo”). Seguindo essa lógica do transformismo cosmológico, é importante mencionar que a identidade dos *apapaatai* está inextricavelmente ligada ao animal correspondente à *iynain*, e, por sua vez, cada conjunto de *iynain* está relacionado a um mundo específico, uma exceção é o *Sapukuyawá*, que pode ser encontrado nos mundos subaquático e terrestre, tendo uma relação identitária tanto com *kupatö* (peixes), quanto com *kuhupöjatö* (aves não-rapinantes). Apesar desse intenso trânsito, cada espaço é particularizado pela predominância de alguns tipos de *apapaatai*, sejam eles *iyajö*, ou apenas *iynain*. A maioria vive no mundo subaquático, seguidos pelo mundo terrestre, pelo primeiro e segundo céus e pelo mundo subterrâneo. Este último não é objeto de grandes elaborações, sendo descrito como menos profundo que o mundo subaquático e menos extenso que o mundo terrestre.

O mundo intraterreno assemelha-se a um trapézio invertido (a base mais estreita que o topo). Os seres que lá vivem também plantam roças de mandioca e têm alguns pés de pequi e jenipapo. O subterrâneo só não é totalmente escuro por causa dos buracos que ligam esse lugar com a superfície terrestre (na figura 27, uma área azul, no canto direito superior do desenho, mostra uma dessas aberturas). As aldeias dos *Yerupöhö Malula kumã*, os “donos” do tatu canastra, não estão muito abaixo dos locais onde os *Waurá* andam; nessas aldeias intraterrenas acontecem lutas corporais, semelhantes às praticadas pelos xinguanos. A unha do tatu canastra, freqüentemente usada pelos lutadores, é esfregada no corpo para dar força e para eles lutarem como os *Yerupöhö Malula kumã*. Assim como estes, os *Yerupöhö Kuta kumã* (fig. 16a) também têm vida social, casam-se, têm filhos e moram em aldeias. Suas andanças são freqüentes pelas roças e áreas próximas das aldeias dos *Waurá*. *Alamatöwe*, o autor do desenho dos *Yerupöhö Kuta kumã*, sonhou com esses seres passeando pela roça montados numa minhoca gigante *apapaatai (lñen kumã)*, que têm como dona essa gente-formiga (fig. 16b).

O mundo subaquático abriga os maiores *apapaatai* existentes no cosmo *Waurá*, como a *Kajujutökâna kumã* (fig. 11), o *Yanumakapi* (fig. 17), a *Itsakumalu* (a cobra-canoa, fig. 32), o *Yaká kumã* (um dos *yakapá* primordiais, fig. 33) e o

*Kapisalapi* (fig. 34), alguns de tão grandes, como as cobras *Kamalu Hai* (fig. 35) e *Arakuni* (fig. 36), não cabem nas lagoas e rios do Xingu, por isso foram embora, e agora vivem no mar, onde puderam afundar (vide capítulo 3, seção 3.4). A *Itsakumalu* vive navegando pelos rios e lagoas, às vezes ela afunda alguns poucos metros, ficando escondida a espera de uma vítima. O mundo subaquático tem distintos níveis assim percebidos: no mais profundo estão as aldeias de alguns *apapaatai iynain*, que vivem em sociedade (*Sapukuyawá Yuluma* e *Iyapu kumã*, fig. 30 e 31 respectivamente), logo abaixo da superfície moram vários *apapaatai iyajō*, como a *Yuluma kumã* (fig. 38), a *Kamalupō kumã* (fig. 39) e as *Nukāi kumã* (fig. 37 e 40). A *Yuluma kumã* escolhe buracos em locais rasos, onde se camufla, assim, quando uma canoa passa logo acima, ela a derruba e engole quem estiver dentro. As *Kamalupō kumã* e a *Nukāi kumã* são painéis-monstro que se corporificaram segundo várias formas animais: “arraia”, “morcego”, “peixe elétrico”, “aves aquáticas”, etc. Para devorar suas vítimas, elas ficam de costas para a superfície, quando passa uma canoa elas batem com as costas nessa e se viram para devorar as pessoas que caem n’água.

Num nível intermediário, entre a superfície e o fundo, vivem *apapaatai* não tão perigosos quanto as painéis-monstro, muitos deles são instrumentos musicais *iynain*, ou seja, instrumentos-máscaras, “roupas musicais” de *Yerupöhō*. Os “aerofones-máscaras” *Talapi* (fig. 41, 42 e 43), o *Mutukutāi* (fig. 44) e *Watâna* (fig. 45)<sup>18</sup> são alguns dessas “roupas” alusivas à seres subaquáticos “donos” de músicas rituais. Esse espaço do cosmo Waurá apresenta paisagens semelhantes às do mundo terreno: aldeias circulares, com árvores pequenas e roças ao redor. Lá são cultivadas muitas espécies de mandioca que os Waurá não têm, os “donos” das espécies cuidam muito bem delas, e não deixam que as roubem, mas pode ser que um dia alguém consiga trazer, de lá do fundo, uma espécie nova.

Margens de rios e lagoas são locais de passagem dos *apapaatai* que vêm ao mundo terrestre para passear, trocar de “roupa” (*iynain*), comer ou atacar alguém, sendo lugares muito movimentados, e não menos perigosos que a superfície das lagoas e rios. Numa tarde comum de trabalho, voltaram, assustadas e ofegantes da lagoa *Piyulagâ*, duas informantes minhas, uma delas sentiu um vento frio soprar pelo

<sup>18</sup> A *Talapi* e a *Watâna* correspondem, respectivamente, ao clarinete *Tarawi* (“aerofone de palheta livre”) e à flauta *Uru’a* (“aerofone tipo flauta”) dos Kamayurá. Para uma descrição e

seu braço e pescoço e teve imediata certeza: um *apapaatai* rondava o local naquele exato momento. Com medo, as duas mulheres rapidamente tomaram o caminho de volta para a aldeia. As margens de rios e lagoas são os lugares prediletos do *lyñau kumã* (homem monstro, fig. 46), que rouba e ataca mulheres, mas aí também é morada de outros *apapaatai* menos perigosos, como *Eiusi* (fig. 47).

Outro espaço do cosmo Waurá bastante povoado por *apapaatai* dos tipos *iyñain*, *iyajö* e *müna* é a floresta, tão vasta e perigosa quanto o mundo subaquático. Enquanto neste último as “roupas” predominantes são ictiomorfas, no mundo terrestre elas têm formas de aves noturnas, como a *Kyakya kumã* (fig. 48), de máscaras de madeira, como a *Kwähãhalu* (fig. 49) e de animais de pêlo, como o *Awawlu* (fig. 50).

A antropomorfia é uma característica predominante dos seres terrestres, não apenas dos humanos, mas também de muitos *apapaatai*, como o *lynãu kumã* (fig. 46), a *Yapöxenexu* (fig. 23 e 24), o *Tunupi txumalu* (fig. 51) — este um desenterrador de mandioca (*tunuain*) antropomorfo que vive mato adentro distante da aldeia Waurá — e os *Apasa* (fig. 01). Esse seres são temidos por sua avidez por carne humana. O mito a seguir descreve a natureza agressiva e canibal dos *Apasa*.

### *Apasa*

Esse *Apasa* é tipo “gente”, mas ele é *apapaatai* do mato, do mato mesmo. Quando aparece, você vê ele bem magrinho e barrigudinho, a perna dele bem fininha assim e braço dele bem fininho também, só que ele tem cabeça, tem pintura também. Mas foi pajé quem viu. Foi pajé quem contou. Meu pai quem contou isso aí.

Ninguém vê esse *Apasa*. Se você morrer (adoecer, também no sentido de “morrer pouquinho”, ficar inconsciente) aí você vê ele. Aí você vai passear no mato, *Apasa* leva você para sempre.

Quando você fica doente é *Apasa* que fez mal para você. Aí você fica só falando, falando, você come bosta, sua bosta, quando você mijar, aí bebe sua urina. Aí você só falando as coisas feias. Aí você xinga pessoal.

Antigamente, homem foi caçar. Lá encontrou gaiola (armadilha) dos *Apasa*. Uma gaiola para prender comida. Dentro, pendurado, uma concha. Está cheio de conchas lá para gente pegar. Quando você pega, aí gaiola prende você. Aí quando gaiola prendeu alguém *Apasa* já sabe. Aí homem pegou uma vara, aí mexeu na gaiola, aí gaiola subiu (o homem conseguiu desarmar a armadilha). Depois pegou a isca (a concha) do *Apasa* e foi embora. Aí contou tudo para sua mulher:

— Ah! encontrei essa isca de Apasa dentro do gaiola dele, eu fiz assim, assim (explicando como conseguiu trazer a concha).

Depois cunhado dele perguntou. Mas o homem não contou para o cunhado senão este ficaria preso na gaiola do Apasa.

Aí depois ele foi de novo com o cunhado, aí mostrou gaiola. Aí contou história para ele:

— Se você fizer assim errado, gaiola vai levar você.

Tá bom, disse cunhado.

Aí depois cunhado foi sozinho. Ele não acreditou na história.

— Ah! marido da minha irmã mentiroso, eu vou fazer assim.

Então foi.

Aí cunhado do homem mexeu com a mão, gaiola levou ele. Aí daqui a pouco, oito horas por aí o dono da gaiola chegou. Apasa tá chegando com o filho e a filha.

— Ah! nossa gaiola ganhou, prendeu um homem. Agora nós vamos comê-lo.

Aí todo mundo contente. Esse Apasa levou cunhado do homem. Levou para casa. Só que não é igual nossa casa. Casa do Apasa fica no buraco do pau. Aí, quando ele chegou, o filho e a filha do Apasa arrancaram cabelo do homem. Foram arrancando, arrancando até ele ficar careca. Quando ele ficou careca, mulher do Apasa foi levar panela para cozinhar, aí colocou homem dentro. Mulher queria quebrar o braço do homem para ele morrer. Ela queria quebrar, aí homem faz assim para cá (fingindo que o braço quebrou), e perna dele também, pescoço para baixo. Aí ficou seco (encolhido) como morto.

— Ah! morreu, falou mulher do Apasa.

Depois colocou na panela. Aí acendeu fogo. Aí filho e filha do Apasa estão cuidando, cozinhando o homem. Mas mulher e marido estão lá no quarto deles fazendo sexo.

Só os meninos que estão cuidando da panela. Depois homem levantou.

— Ah! Mamãe, homem está levantando, ele está levantando!

— Pode acender fogo, Apasa falou.

Aí daqui a pouco homem piscou olho para eles, para filho do Apasa.

— Ah! mamãe, homem piscou olho para nós.

— Ah! pode acender fogo, falou a mãe.

Aí menino acendeu mais fogo. Depois homem abriu boca para eles.

— Ah! mamãe, homem abriu boca para nós.

— Pode acender fogo.

Aí acendeu fogo.

Aí homem pensou assim:

— Ah! eu vou cagar na panela.

— Ah! mamãe, homem tá cagando na panela, fez cocô na panela!

— Ah! pode acender fogo, disse a mãe.

Acendeu fogo. Aí homem mijou.

— Ah! mamãe, homem mijou na panela.



— Pode acender fogo.

Depois homem foi embora. Saiu. Foi correndo.

— Ah! mamãe, homem correu. Você não está acreditando em nós.

Então filho e filha brigaram com a mãe.

Aí Apasa foi procurar o homem, ele não estava mais na panela.

Aí eles cozinham só cocô dele.

Depois os Apasa foram atrás dele, mas não conseguiram capturá-lo. Homem foi embora. Correu até chegar na casa dele. Quando cunhado dele o viu, brigou com ele, porque Apasa não continuaria mais a colocar iscas (conchas). Porque iscas são importantes para nós, essas conchas pequenas bem branquinhas são importantes para nós fazermos colares. Só isso. Acabou.

Foi dito acima que no mundo subaquático vivem panelas-monstro. Elas também são encontradas na floresta, mas, diferentemente das outras, elas são antropomorfas (fig. 52), têm vida social, se casam e têm filhos (fig. 53), que, como as crianças Waurá, são ensinadas a ter vergonha e respeito. Como as subaquáticas, as panelas antropomorfas gostam de carne humana, mas não a comem crua. As panelas antropomorfas são uma transformação permanente de *Yerupöhö* em *apapaatai iyajö*, essas panelas jamais usam capas (*iyain*); sua forma definitiva foi fixada com o aparecimento do sol, o mesmo aconteceu com o *Itseipiti txumã* (“monstro de fogo”, fig. 54) e o *lyumu*, que é um “pássaro antropomorfo” (fig. 55), desses dois últimos seres existem apenas um de cada. O *Itseipiti txumã* vive nas imediações do médio rio Kuluene, segundo um informante, ele teria sido responsável pela queda de um helicóptero na região, que matou todos à bordo. Ele também causa danos aos motores de barco quando passam nesse trecho do Kuluene, por isso, quando os xinguanos passam perto da “casa” de *Itseipiti txumã*, eles aceleram os motores ao máximo para evitarem riscos de um ataque súbito. Os lugares por onde ele passa ardem em chamas (observe-se quatro tochas acima de sua cabeça); quando vêem um fogo estranho na mata, os Waurá não têm dúvida: é *Itseipiti txumã*.

A floresta é um mosaico de vida “sobrenatural”. Se o mundo subaquático abriga o maior número de *apapaatai*, a floresta guarda a maior diversidade deles. Muitos vagam solitários, e à noite os *Yerupöhö* podem andar sem suas *iyain* e inclusive perambular pela aldeia dos Waurá, como eventualmente faz o *Yerupöhö Alua kumã* (gente-morcego, fig. 56). Os interiores de árvores servem de refúgio para muitos

*Yerupöhö* e *apapaatai*: na árvore *Ataga* vive uma legião de “peixes da floresta”, e no *Pulu Pulu* moram o *Ulakö*, a *Temepi kumã* e a *Iyapu kumã*.

Os céus são domínios dos pássaros, mas lá também é encontrada uma aldeia de onças (fig. 7, no canto esquerdo superior do desenho) e várias aldeias dos mortos; os aleijados, os que tiveram morte violenta, os “feiticeiros” (os poucos que conseguem chegar ao céu) têm suas próprias aldeias, que ficam distante da principal “aldeia dos mortos” *Waurá*. No mundo celeste também vive *Laptawâna* (fig. 57), um jovem que subiu para o céu e se transformou em *apapaatai*. Segundo o mito que coletei, *Laptawâna* estava tocando um trompete (que leva seu nome)<sup>19</sup> durante um eclipse da lua. Enquanto todos se resguardavam em suas casas, *Laptawâna* saiu para passear no mato e tocar trompete, ele estava tão alegre que nem percebeu que estava subindo, ou seja, sendo levado para o céu. As pessoas ouviam o som da flauta ao longe e diziam: “*Laptawâna* tá subindo, tá virando o bicho”. Seu corpo ficou marcado pelo eclipse, metade escureceu-se para sempre e a outra metade ficou vermelha: mancha do sangue menstrual da Lua.

Existe um rio (fig. 7, faixa azul superior) que delimita o primeiro (ou céu visível) e o segundo céus, o rio, que não ocupa toda a extensão da fronteira entre os dois céus, pode ser visto em noites estreladas, os *Waurá* não me deram muitas informações sobre ele, apenas me disseram que há uns poucos peixes perigosos em suas águas.

*Kujupöja kumã* (“gavião gigante”, fig. 58), o chefe de todas as aves de rapina, segura o céu, impedindo que este desabe sobre os mundos inferiores. Os urubus de duas cabeças (*Ulupu kumã*), que transitam entre os dois céus, são seus subordinados (servos mesmo), esses caçam almas humanas e as trazem para alimentar o *Kujupöja kumã*, que não pode sair de cima de sua casa, onde ele se apoia para sustentar o céu com suas asas. Recolhi uma narrativa mítica em que um rapaz é levado para o céu por seu amigo que já morreu, lá, o rapaz conhece a aldeia do *Kujupöja kumã*, demonstrando desejo de matá-lo. No entanto, é impedido, por seu amigo, de fazê-lo, que lhe explica em seguida as razões do impedimento. De volta à sua aldeia, o rapaz fala às pessoas da comunidade que, quando morrerem e subirem ao céu, elas não deverão matar o gavião gigante, pois o céu cairia matando a todos. Segundo a representação sugerida no quadro dos espaços do cosmo, a idéia é de que o “nada”

<sup>19</sup> Corresponde ao *Ñumiatotö* (“aerofone tipo trompete, transversal”) dos *Kamayurá* (Menezes Bastos, 1978: 116).

superior se juntaria com o “nada” inferior, destruindo todos os espaços intermediários, colocando fim à existência do cosmo.

Os Waurá têm a visão de um cosmo extremamente vertical e fechado (vide quadro anterior). Embora conheçam e saibam da existência do mar e de outras extensas áreas, essas parecem não criar conflitos em seu esquema de espacialidade verticalizada; cobras foram submergir no oceano (vide mitos de origem da cerâmica e do desenho no capítulo 3), um espaço extensão de sua lagoas. O oceano não é tido simplesmente como um lugar distante no horizonte, as considerações estão muito mais em torno de sua grande profundidade em relação às águas xinguanas e como ele seria uma extensão dessas. As considerações sobre as montanhas do Rio de Janeiro estão pautadas na sua verticalidade, observe-se no desenho da aldeia de *apapaatai* (fig. 26) o formato cônico das casas e o caminho em direção ao subterrâneo. Importante mencionar que o cosmo Waurá mesmo sendo (de)limitado em termos físicos, ele pode se expandir, para cima ou para baixo, além do que eles chamam “nada”, pois os *yakapá* poderão, um dia, descobrir, através de seus sonhos e tranSES, se há algo além dos mundos já conhecidos. A idéia da possibilidade de descoberta de outros mundos, que me foi revelada por um eminente *yakapá* (“professor de *yakapá*”), não é compartilhada pelos outros *xamãs* Waurá, que estão mais interessados nos mundos que eles já conhecem.

No caminho da viagem para a aldeia celeste, as almas dos Waurá lutam contra os *Ulupu kumã*, que tentam devorá-las. É no sepultamento que os Waurá se previnem de serem devorados durante a árdua viagem até a aldeia celeste; os procedimentos defensivos do morto — muito semelhantes aos descritos por Agostinho (1974: 46-48) a respeito dos Kamayurá — incluem a pintura e a ornamentação correspondente a cada sexo e os objetos-arma para lutar contra os pássaros psiqué-fagos: fuso, para as mulheres, e arco e flecha, para os homens, o *xamã*, que é uma exceção, leva também seu *waun* (chocalho). É interessante notar, que no *post mortem*, assim como na origem da vida humana, música e artes visuais têm um papel fundamental na fixação e preservação da substância vital, e isso não é muito diferente nos rituais de *apapaatai*, nos quais as artes expressivas têm o papel de introduzir esses seres na aldeia.

O *Kujupöja kumã* parece ser uma exceção no esquema classificatório Waurá. Nenhum dos meus informantes soube precisar a origem e a classificação do *Kujupöja kumã*. Os Waurá pareciam não estar interessados em especulá-las. A representação

gráfica do *Kujupöja kumã* surgiu a partir das conversações sobre a alma e a viagem desta até a aldeia celeste. Imagens dos perigosos pássaros bicéfalos são, com certa freqüência, esculpidos em bancos de madeira e modelados em painéis zoomorfos<sup>20</sup>. Na área xinguana, a idéia da existência de um ou mais pássaros-monstro, que sustentam o firmamento e que devoram almas humanas, também está presente entre os Kamayurá. Segundo Menezes Bastos (1998: 13), no ritual do *Yawarí* a efígie (*ta'angap*, "imagem", "alma") do arqueiro morto "é queimada ('ciumada', como diriam os Kamayurá), quer dizer cozinhada (para o consumo dos urubus psiquéfagos). O caso do ritual do *Yawarí* me leva a fazer mais uma consideração sobre a noção de imagem no Alto Xingu. A meu ver, o *Yawarí* expõe de modo muito claro a estreita ligação entre a imagem do morto e sua alma. Ao confeccionar o *ta'angap*, têm-se, no pátio da aldeia, madeira e palha transubstanciada em alma. Importante ressaltar que imagem e alma são uma só categoria, queimar a efígie do morto é queimar a alma. A categoria é tão operante em termos etnográficos que faculta, ao autor, não distinguir (como faria no pensamento ocidental) alma de imagem: "a efígie (...) é queimada (...) para o consumo dos urubus psiquéfagos." (Menezes Bastos, 1998: 13). Ao que tudo indica, as categorias *ipitalapiti/paapiti* (imagem-alma) e *ta'angap* operam no mesmo campo semântico, o que coloca mais um desafio comparativo à iconografia dos seres do cosmo xinguano.

*Apapaatai* é também um termo genérico para designar os seres "sobrenaturais" simplesmente. Nas distinções feitas pelos Waurá há os *apapaatai iynain* (*Eiusi*, *Kyakya*, *Kwāhāhalu*, *Awawlu*, *Iyapu*, *Talapi*, *Sapukuyawá* e *Autu kumã*, por exemplo), e os *apapaatai iyajö* ("de verdade", que são aqueles de formas e identidades definitivas, como a *Kamalupö kumã*, a *Itsakumalu* e a *Yapöxenexu*). Dentre todos os seres do cosmo Waurá, os *apapaatai iyajö* são, talvez, os de mais alta periculosidade. Diferentemente dos *apapaatai iynain* — que em geral apenas colocam os feitiços e roubam almas — os de natureza *iyajö*, em sua maioria, devoram os humanos, não só comem seu corpo como sua alma. Para os Waurá, uma morte causada por um *apapaatai iyajö* é terrível, pois sua alma jamais será recuperada, nunca mais se terá notícias de uma pessoa devorada por um desses seres. Os males causados por um *apapaatai iynain* podem ser controlados pelos xamãs, mas no caso de ser devorado

---

<sup>20</sup> O tema de aves rapinantes bicéfalas também aparece na arte de outros povos sul americanos, como em mantas quechua do século XVIII.

por um *apapaatai iyajö* a alma seria perdida para sempre. Ademais, os *apapaatai iyajö* não entram no circuito de festas de máscaras, uma das razões é que eles não são (quer dizer não usam) máscaras, e além disso não há como fazer alianças com eles, uma vez que a pessoa e sua alma já não existem mais, impossibilitando qualquer tipo de contrapartida. As observações sobre a distinção entre *apapaatai iynain* e *iyajö* são importantes, pois mostram como no pensamento Waurá a perda total do corpo está relacionada à perda total da alma.

Os quatro maiores predadores do Xingu — a *Yanumaka* (onças), a *Walamá* (sucuri), o *Kujupöja* (gavião real) e o *Yaká* (jacaré) — têm uma classificação extremamente ambígua, eles não são exatamente *müna* (“ordinários”), pois sua natureza predatória os aproxima dos seres *kumã*, em especial dos *apapaatai iyajö*. A meu ver, essa aproximação tem ligações com as idéias sobre corpo, alma e *post mortem*. Assim, de acordo com essas idéias, onças, jacarés, sucuris e gaviões-reais são uma especialíssima exceção entre os animais, porque eles não devoram apenas o corpo da vítima, mas sua alma também. Ainda que a alma sobrevivesse, esta jamais chegaria à aldeia celeste sem que o corpo estivesse intacto. A proteção da alma na viagem celeste depende de um corpo intacto, munido de armas, pinturas e ornamentos. É por isso que os aleijados, ou os que tiveram em sua morte a perda de um membro não moram na “aldeia do céu”, eles ficam numa aldeia a meio caminho desta, onde só vivem os mutilados.

\*

A problemática das transformações e do travestismo cosmológicos apresentam nuances que apenas linguagens visuais como a iconografia permitem abordar. As figuras 59, 60 e 61 mostram dois aspectos específicos das transformações cosmológicas, que são as relações de identidade corporal e de “dono” entre os seres *müna* e *kumã*. O *apapaatai müna* do desenho 60 é um porco do mato comum (*autu*), destruidor de roças, mas que os Waurá evitam matar; ele é apenas um animal inútil em todos os sentidos, inclusive nutricional. O autor detalha sua anatomia interna, tentando mostrar que este *autu*, em especial, não é nenhuma *iynain* e que é mortal como qualquer outro ser *müna*. Os desenhos 59 e 61 mostram a dimensão *kumã* do *autu*, o primeiro é o *Autu kumã*, um *apapaatai iynain* (um *Yerupöhö* “vestido” de “porco”, observe-se olhos atrás da máscara) invisível aos humanos comuns, exceto

quando estão em estado crônico de doença ou morrendo. Seu poder está ao nível da feitiçaria, como todos outros *apapaatai iynain*. Ele procura ter almas cativas em sua aldeia, o cativo de almas é uma extensão de seu poder de feiticeiro; uma pessoa ao adoecer perde sua substância vital (sua alma, sua sombra: *paapiti*) que é conduzida para as aldeias de *apapaatai*. Caso o corpo físico da pessoa morra e se deteriore, ela passará o resto de sua existência entre os *apapaatai* que a cativaram, sem jamais poder retornar para casa ou seguir o caminho para a aldeia celeste. Nesse sentido, é importante mencionar que o *xamã* só pode recuperar a alma enquanto o corpo físico ainda responder a estímulos. Se o *xamã* não conseguir trazer a alma do doente enquanto o corpo físico estiver vivo esta ficará cativa para sempre entre os *apapaatai*. A figura 61 também é um *autu kumã*, só que de natureza *iyajö*. Diferentemente do *autu kumã apapaatai iynain*, este *autu kumã* é visível, e existe apenas um, que vive vagando pela floresta. A cor preta de seu pêlo, os olhos grandes e a robustez são características visíveis de sua ferocidade. Pessoas *lhe* servem de alimento, delas nunca mais se terão notícias, nem mesmo de suas almas, no máximo, um *yakapá*, se muito poderoso for, poderá adivinhar o *apapaatai* que devorou a pessoa, mas nada mais poderá ser feito, a alma de quem morre assim é irrecuperável: ela morre para sempre com o corpo que foi devorado.

*Arakuni* (fig. 36), *Tunupi txateju*, *Tunupi txumalu* (fig. 51) e *Laptawâna* (fig. 57) estão entre os poucos casos de transformação de humanos em *apapaatai kumã*. Eles não morrem nunca, vivem muito distante e não são mais vistos, exceto *Tunupi txateju* e *Tunupi txumalu* que vivem nas florestas do Xingu. Noto que não registrei casos de humanos transformados em *apapaatai* feiticeiros, isso é *iynain*. Embora *Arakuni* tenha se transformado a partir de uma *iynain*, noto que esta se tornou sua identidade definitiva, já não existe um humano por trás da *iynain*, *Arakuni* é uma cobra grande mesmo. O uso versátil das *iynain* é domínio apenas dos *Yerupöhö*, só eles podem trocar de capa quando querem. Ao desenhar um dos seus *apapaatai* tutelares, o *Kwãhãhalu* (fig. 49), *Alamatöwe* fez questão de deixar claro que quem está por trás da *iynain* é um *Yerupöhö*.

A transformação de humanos em seres *müna* acontece no caminho para o céu. Se, durante a viagem, a alma do morto pisar num dos inúmeros espinhos que ficam espalhados pelo chão do céu, ela cairá no mundo terrestre e se transformará em

borboleta (*mapapalu*), e quando esta morrer a alma do morto terá desaparecido definitivamente.

Expliquei anteriormente como e porque os *Yerupöhö* se transformaram em *apapaatai*. Apenas gostaria de acrescentar um detalhe. Para os Waurá, os *Yerupöhö* também são *iyñau* (“gente”). O uso desse termo é para se referir à identidade corpórea antropomorfa do *Yerupöhö* e ao fato deles terem subjetividades próprias, não significando, contudo, que os *Yerupöhö* sejam “humanos” exatamente como os Waurá.

As figuras 16a, 16b, 26, 27 e 56 mostram os *Yerupöhö* sem *iyñain*, no entanto, cada um ali é distinguido por sua posse prioritária de alguma *iyñain*. O *Yerupöhö* no extremo canto inferior da figura 26 é, segundo o *yakapá* que o viu, o “dono” primordial da “capa” *Atujuá*, isso não significa que ele é o “dono” exclusivo, mas o inventor primordial da “capa”; outros *Yerupöhö* podem se transformar em *Atujuá* também, basta eles fazerem para si a “capa”. *Atujuá* é apenas o nome genérico da *iyñain*, há sub-tipos: a figura 28 mostra o mais ofensivo deles, o *Atujuá Yanumaka* (*Atujuá* “onça pintada”) e a figura 29 o *Atujuá Töputöpu* (“redemoinho”), um *apapaatai iyñain* que lança ventos fortes sobre a terra. Ambos possuem uma natureza *kumã* bastante destrutiva capaz de arrasar uma população inteira (cf. mito de *Atujuá* transcrito na seção 2.2).

Os seres *kumã* não estão apenas num plano arquetípico, suas relações com a vida quotidiana dos Waurá são permanentes, pois sendo “donos” de quase tudo àquilo que os Waurá precisam para viver, o contato com sua “energia” é inevitável. Ao trabalhar nas roças as pessoas estão muito próximas do “dono” da mandioca<sup>21</sup>, a larva *Kukuhö* (fig. 62), num quase contato, que não cessa por aí. De volta para a casa, o trabalho com a mandioca continua criando situações de proximidade com *Kukuhö*. Assim, se uma mulher despreza, por pura preguiça, as raízes menores (que são mais difíceis de descascar), ela corre o risco de estar irritando *Kukuhö*, que por vingança poderá adoecê-la, causando “problemas de gravidez e parto difícil” (Coelho, 1991-92b: 72). O *Kukuhö* e o *Mépélési* (sanguessuga, fig. 63) estão, segundo meus dados,

<sup>21</sup> Cada espécie de mandioca tem um dono, assim a espécie *kākāya tawāna*, tem como dono o *kākāya kuhupōjatō* (a gaivota), que por sua vez tem como dono o *Kākāya apapaatai*. Todas as outras espécies seguem esse mesmo esquema. Meus informantes *yakapá* mencionaram a existência de 23 espécies de mandioca, no entanto, nem todas são cultivadas pelos Waurá, a maioria delas tem como donos seres do mundo subaquático.

entre alguns dos poucos *apapaatai kumã* visíveis em situações comuns. Eles são casos de *Yerupöhö* que se transformaram, para sempre, em pequenos “*yakawaká*”. Nunca usam *iyain* e têm um *habitat* fixo, no caso do *Kukuhö*, as roças e do *Mépélési*, as lagoas. A razão desses “*yakawaká*” serem considerados *apapaatai* é um pouco obscura. Suponho que esteja relacionada ao fato deles partilharem suas essências anímicas com seus “donos” *Yerupöhö*. A substância vital desses dois seres ambíguos é a mesma dos *Yerupöhö* que se transformaram neles durante o cataclismo. *Kukuhö* também existe em sua forma antropomorfa, forma de *Yerupöhö* mesmo (fig. 64), vive nas roças e é invisível aos humanos comuns. É esse *Kukuhö Yerupöhö* o responsável pela introdução do feitiço no corpo da vítima. Ele é o “dono” do *Kukuhö yakawaka* da figura 62. A relação de “dono” compõe, juntamente com a relação de identidade corporal — que abordei a partir das imagens do *autu* e do *Autu kumã* — e de substância vital, um modelo relacional da ontologia Waurá.

Há várias outras circunstâncias em que os homens se aproximam de modo perigoso dos *apapaatai*. A transgressão dos tabus alimentares constitui um dos canais privilegiados que viabiliza essa aproximação. Um episódio de cura de uma criança de aproximadamente 2 anos de idade, por um *yakapá*, ilustra como se dão esses processos de aproximação. A menina, que estava com febre e um pouco de diarreia, foi conduzida, nos braços da mãe, até a casa do *yakapá*, que defumou a menina, entrou em transe e descobriu o que estava lhe causando mal: o *lyumu* (fig. 55). O *yakapá* que extraiu o feitiço do corpo da criança desenhou para mim o *lyumu* em sua forma antropomorfa, sem *iyain*. Sua intenção era mostrar o próprio agente do feitiço, um *Yerupöhö*. As causas da doença seriam incompreensíveis se não delineássemos cada pequeno episódio e as categorias de classificação dos seres do cosmo Waurá.

A mãe da criança esteve, durante alguns dias, com muito desejo de comer macaco (*Pahö*), sendo viúva, tinha poucas chances de alguém caçar para ela, então chegou a oferecer, num *huluki*<sup>22</sup>, um quilo de arroz — gênero alimentício raro na aldeia —, por um macaco, mas ninguém aceitou a proposta de troca. Descontente, a mulher acabou, no dia seguinte, tendo como refeição um *iyumu* (*mutum*); em menos de três dias sua filha adoecera. A causa aparente da doença da menina foi a

<sup>22</sup> O *huluki* é uma instituição de troca de toda sorte de bens materiais que acontece com uma frequência pelo menos semanal.



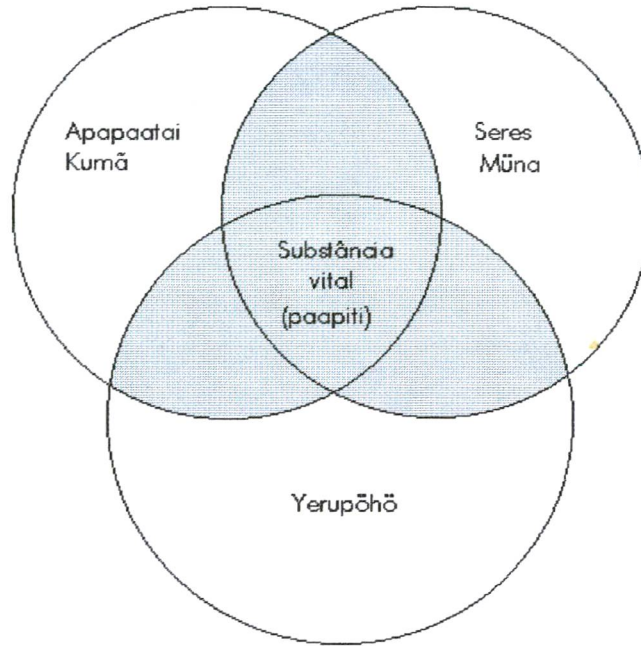
transgressão de um tabu alimentar pela mãe. Devido aos laços de substância<sup>23</sup> entre pais e filhos pequenos, aqueles devem evitar o consumo de mutum, para evitar que os últimos, por serem mais vulneráveis, sofram um ataque do *apapaatai*. A origem da doença, nesse caso de transgressão de tabu alimentar, tem seu cerne na relação entre o consumo de *iyumu kuhupöjatö* (pássaro mutum) e o ataque por um *lyumu apapaatai*, o que aponta para uma relação primordial entre os seres *müna* (ordinários, visíveis) e os seres *apapaatai* (supremos, poderosos, invisíveis) que afeta diretamente a vida dos Waurá.

Uma das relações primordiais entre os *apapaatai* e os seres *müna* é de natureza anímica. As exegeses apontam que os seres “extra-humanos naturais” e “sobrenaturais” compartilham a mesma alma ou substância vital (*paapiti*). A diferença entre eles é basicamente de grau. O poder ofensivo dos seres *müna* só se manifesta através das suas dimensões invisíveis (ou raramente visíveis) representadas pelos *apapaatai* e *Yerupöhö*, são estes os seres que deflagram a vingança pela morte de um ser *müna*, lançando feitiços ou roubando e devorando almas humanas. A monstruosidade e a periculosidade dos “sobrenaturais” estão potencializadas na dimensão ordinária e visível dos seres *müna* a partir do princípio de interseção de substância vital. No quadro V, “Transformações Gerais dos Seres”, uso a idéia de “fronteira tênue” para descrever as relações entre os seres “extra-humanos”. Essa idéia enfoca particularmente a problemática das transformações, sendo complementada pela idéia de interseção. Embora os *Yerupöhö*, os *apapaatai kumã* e os seres e objetos *müna* guardem suas particularidades ontológicas e tenham suas identidades singularmente reconhecidas, eles têm suas existências ligadas umas nas outras através das interseções de suas almas, ou seja, os *Yerupöhö*, os *apapaatai kumã* e os seres e objetos *müna* compartilham a mesma alma (vide quadro VIII). Mas está é uma relação específica entre cada espécie e seus “donos sobrenaturais”, conforme exemplificado pelas figuras 59, 60 e 61 para o “porco” e 62 e 64 para a “larva”.

---

<sup>23</sup> Vide Viveiros de Castro (1977) para uma análise das noções de laços de substância no Alto Xingu.

Quadro VIII  
Interseções entre os seres “extra-humanos”



Princípios semelhantes têm grande pertinência nas cosmologias amazônicas. Vejamos as descrições de Taylor sobre os Sanumá do alto Auaris, que pensam que os seres humanos possuem “pelo menos uma alma relacionada a um animal-espírito (*nonoxi*)” (Taylor, 1996: 128).

“Os animais-espíritos vivem numa parte da floresta diferente da aldeia de seu correspondente humano, sempre no território de uma comunidade distante. A alma desse espírito *nonoxi*, dentro da pessoa, representa, pelo que sei, o que se poderia chamar da parte inativa da relação, mas, se o animal for morto, a pessoa também morre, e vice-versa. Já que há sempre o risco desses animais serem mortos por caçadores, por acidente ou de propósito, a vulnerabilidade/mortalidade de uma pessoa está estritamente ligada ao destino do seu animal-espírito. (...) Quando as pessoas têm mais de um animal-espírito (como parece ser o caso da maioria das pessoas no alto Auaris), a morte de um deles pode não ser suficiente para causar a morte de seu correspondente humano, produzindo apenas uma doença grave. No entanto, tenho a impressão de que a pessoa morrerá se o seu principal animal-espírito for executado.

Encontrei caçadores que haviam matado animais-espíritos tanto acidental como intencionalmente, o que significou a morte de alguém que vivia em algum ponto distante do território Yanomami. Quando isso

acontece o caçador precisa proteger-se da vingança do fantasma do morto" (Taylor, 1996: 128-129).

No trecho citado, percebe-se claramente as relações de interseção e concomitância entre a alma da pessoa ligada à um "animal-espírito" e o animal propriamente dito. Tanto entre os Sanumá quanto entre os Waurá, esse "fenômeno" que denomino de interseções tem sérias implicações na vida dos humanos. No caso Sanumá, há uma concomitância entre os mundos animal e humano a partir do espírito *nonoxi*, enquanto que para os Waurá a concomitância existe apenas entre os seres "extra-humanos". Embora ambos contextos etnográficos apresentem distintas particularidades, as noções cosmológicas aí operantes estão, de um modo abrangente, sob um mesmo espectro conceitual, que, no caso, concebe que processos de vingança "sobrenatural" podem ser desencadeados a partir da morte de determinados animais (seja para consumo ou acidentalmente), colocando a vida humana em situações de risco.

Vera Coelho também observou entre os Waurá que "tanto animais não comestíveis quanto os seres sobrenaturais representam enormes ameaças para os seres humanos" (Coelho, 1995: 268). Agressões aos animais podem trazer conseqüências desagradáveis ao agressor: pode-se esperar uma vingança, na forma de doença ou malefício semelhante, do "dono" do animal agredido. Ainda segundo a autora, "o medo dos *apapaate* não serve como inibidor da destruição da natureza e não gera uma atitude ecologicamente correta" (Coelho, 1995: 269).

A ontologia xinguana apresenta sutilezas classificatórias bastante significativas que apontam nitidamente para as idéias de fronteira virtual e ambigüidade mencionadas no quadro V, no início dessa seção. Viveiros de Castro (1987: 51) analisa tais idéias basicamente a partir dos modificadores *malú*, *mina*, *ruru* e *kumã*, que segundo ele formam um sistema flexível de classificações. Mas nem todas as interpretações da ontologia xinguana convergem para esse ponto. Basso (1973) narra um fato, ocorrido durante sua pesquisa entre os Kalapalo, bastante ilustrativo para se pensar como esse grupo Carib percebe determinadas relações entre os seres "extra-humanos", que, às vezes, são de difícil apreensão apenas a partir dos mitos ou dos desenhos. Num dia em plena estação chuvosa, período de grande escassez de peixes, um homem trouxe para a aldeia um matrinchã, o qual tem uma carne muito apreciada pelos Kalapalo. Enquanto retiravam as vísceras do peixe, encontraram um pequeno

roedor em seu estômago, fato que modificou totalmente a reação dos índios diante daquilo que ao invés de *kana* (“peixe”) era na verdade um *itseke* (“monstro”). Com muito nojo, todos recusaram comer, mesmo que fosse uma pequenina porção. A prática alimentar daquele matrinchã em especial era um aspecto que o deslocava imediatamente de um nível classificatório para outro (Basso, 1973: 25-26).

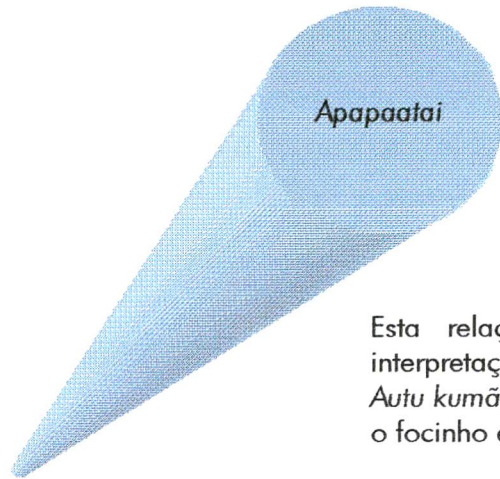
A interpretação de Basso sobre os rótulos cosmológicos Kalapalo tende a privilegiar o enfoque da dicotomia “animal/“monstro”, sobretudo no fato mencionado acima. De acordo com as análises dos dados Arawak (Waurá e Yawalapití) as classificações não são assim dicotomizadas. Há dicotomias sim, no entanto elas existem dentro de um espectro de transformações. A análise da cosmologia Yawalapití (grupo cognato aos Waurá) por Viveiros de Castro apresenta muitos pontos em comum com o que venho abordando ao longo deste capítulo. Segundo Viveiros de Castro, a “cosmologia contínuo-gradativa (dos Yawalapití) exprime-se na ênfase sobre uma organização espacial concêntrica (versus uma organização diametral), na não separação radical entre as esferas da Natureza e da Cultura, e em outros aspectos da sociedade xinguana” (1987: 51-52). Ainda segundo o autor, os modificadores *malú*, *mina*, *ruru* e *kumã* ordenam as coisas e seres do mundo numa escala contínua das subcoisas às supercoisas. Viveiros de Castro (1987: 53) também considera o “esquema baseado em oposições discretas” elaborado por Basso (1973: 17-26) insuficiente para “análise do caráter essencialmente contínuo das transformações xinguanas”. A incongruência desse aspecto nas cosmologias Arawak e Carib do Alto Xingu, percebida a partir dos dados primeiramente tratados por Viveiros de Castro e agora por mim, me parece problemática e ao mesmo tempo significativa para se pensar a questão da homogeneidade/heterogeneidade cultural e a hipótese do sistema xinguano baseado num modelo de base Arawak-Carib.

Resumidamente, a classificação Waurá dos seres “extra-humanos” é operante a partir de um espectro de transformações, no qual o princípio fundamental é a interseção das substâncias vitais dos seres que mantenham relações de identidade corporal entre si. As figuras 60, 61 e 59 — “porco”, “porco-monstro” e “gente-porco” respectivamente — demonstram esse princípio que é praticamente aplicável a todos os seres e objetos do cosmo Waurá. O quadro a seguir sintetiza as transformações corporais que relacionam, numa perspectiva triádica, um ser ao outro.

## Quadro IX

## Esquema das relações e padrões de transformação corporal

## 1. Relação anatômica superlativa

Seres *mūna*

Esta relação pode ser claramente percebida nas interpretações iconográficas do *Awawlu* (fig. 50) e do *Autu kumã* (fig. 59), nas quais o autor superdimensionou o focinho e os dentes da raposa e o focinho do porco.

## 2. Relação anatômica metonímica

Seres *mūna* ←————→ *Yerupöhö*

Muitos *Yerupöhö* possuem detalhes anatômicos dos animais com os quais eles compartilham a mesma substância vital (*paapiti*). Em geral, apenas um detalhe expressivo, normalmente a cabeça, determina a relação. Na figura 55 observa-se um *Yerupöhö lyumu* com cabeça de pássaro mutum, e, na figura 16a, três *Yerupöhö Kuta kumã* com cabeça de formiga saúva. Grosso modo, podemos denominar esses *Yerupöhö* de "zooantropomorfos". No entanto, essa relação não é absoluta, na fig. 16b observa-se outros *Yerupöhö Kuta kumã* sem cabeça de formiga. O que essencialmente caracteriza um *Yerupöhö* é sua antropomorfia e sua "alma animal".

3. Transformação corporal através de "roupas" com desenhos geométricos (*ögâna*)

*Yerupöhö e humanos* —————→ *Apapaatai*

Este é o padrão de transformação corporal mais recorrente, os exemplos são inúmeros. *Arakuni* (fig. 36) é um caso de transformação de humano em *apapaatai* a partir da confecção de uma *ynain* ("roupa") com desenhos geométricos. O *Yerupöhö* que veste a *ynain Atujuá Yanumaka* (fig. 28) usou, por sua vez, o motivo *weri weri* (composto por círculos concêntricos) para se transformar em um *Atujuá* onça-pintada.

A problemática da interseção das almas envolve de maneira radical a alimentação, por isso a mesma tende a ser um dos elos mais essenciais, e ao mesmo tempo um dos mais perigosos, da relação Waurá ↔ seres *mūna* ↔ *apapaatai* ↔ *Yerupöhö*. Pois, de certo modo, come-se a alma do animal abatido, sua substância vital que está em interseção as de outros seres perigosos. Daí a existência de tabus que proíbem o consumo de animais de pêlo (exceto os macacos), estes sendo vistos enquanto os seres *mūna* de maior potencial maléfico e de maior ambigüidade (lembre-se que o termo genérico para classificar os animais de pêlo é *apapaatai mūna* ou simplesmente “*apapaatai*”).

Os “donos” dos seres e dos objetos (artefatos, desenhos e músicas) *mūna* são sempre um *Yerupöhö* ou *apaapatai*. A noção de “dono” estabelece níveis hierárquicos rígidos entre esses seres, há “donos” de “donos” de “donos”. O “dono” da espécie de mandioca conhecida por *yalatu tawāna* é o caranguejo (*yalatu*), e seu “dono” é um *Yerupöhö Yalatu* (gente-caranguejo). No campo das artes expressivas, a noção de “dono” é primordial. Cada motivo gráfico pertence originalmente a um *apapaatai* específico, sendo os motivos considerados elementos essenciais para a plena corporificação desses seres. O motivo *weri weri*, que surge sobre o corpo do *apapaatai Atujuá Yanumaka* é tido como primordialmente seu, e o identifica enquanto uma “roupa-onça pintada”. No entanto isso não impede que outros *apapaatai* tomem de empréstimo o motivo *weri weri*, que foi originalmente inventado pelo *Atujuá Yanumaka*, e o usem sem prejuízo de mudar sua identidade, como é o caso do *Mépélési* (fig. 63), que tem seu corpo repleto do referido motivo, sem, no entanto, estar relacionado aos felinos. Nem todos *apapaatai* são “donos” de motivos gráficos, mesmo porque estes são em número limitado, no entanto o fato de não serem “donos” não impede que eles possam usar o motivo que bem quiserem em suas “roupas”. Segundo os *yakapá*, os *apapaatai* trocam as pinturas e as cores de suas “roupas” para confundir os xamãs durante seus trabalhos de diagnóstico e identificação do(s) agente(s) da doença. A idéia de *apapaatai* altamente idiossincráticos também encontra correspondência nas exegeses *Mehináku*, como observa Gregor (1982: 314-316).

Os *apapaatai* têm toda a liberdade de expressão plástica, eles podem pintar os motivos de infinitas maneiras: “é por isso que não acaba desenho nunca, *apapaatai* faz sempre”, disse um *yakapá* na tentativa de me explicar porque há diferentes possibilidades de combinações de motivos gráficos. A *iyñau ögāna* (desenho/pintura

corporal) dos *apapaatai* é tida como mais sofisticada e diversificada que a pintura corporal dos humanos, isso porque os *apapaatai* sabem muito mais e sempre estão inventando novos desenhos e composições. A diversidade de motivos de pintura que surge nas *iyain* desenhadas pelos *yakapá* não é um simples esforço didático para mostrar a convicção desses sobre a beleza das *iyain*, mas sobretudo para evidenciar o poder criativo dos *Yerupöhö* que confeccionam as “roupas” que os transformam em *apapaatai*.

## 2.4 ESTÉTICA, PODER E INDIVÍDUO: INTERPRETAÇÕES VISUAIS DOS XAMÃS

As imagens de *apapaatai* e *Yerupöhö* existem de modo “bruto” nos sonhos, transe e descrições verbais dos xamãs. Papel, lápis e tinta constituem um contexto especial de (re)criação dessas imagens a partir da expressão plástica. O estudo particularizado de cada artista aponta significativas variações interpretativas de cada tema. Tais variações não se apresentam enquanto contradições, são, cada uma, pontos de vista complementares e intercomunicantes. Cada informante-desenhista, através da interpretação visual de seus sonhos e transe, contribuiu para a constituição de uma iconografia do cosmo Waurá. As imagens figurativas de *apapaatai*, *Yerupöhö* e “animais”, reproduzidas nesse trabalho, são resultados de exercícios mnemônicos e de uma liberdade de interpretação plástica. No entanto, penso que se não houvesse possibilidades de expressar tais imagens plasticamente, seu conceito visual (imagem mental) continuaria existindo para os xamãs. A natural distância entre as imagens dos sonhos e dos transe e as imagens produzidas no papel é irrelevante na medida em que o que foi desenhado torna-se, de fato, um discurso nativo sistemático sobre o cosmo Waurá. Na verdade, o que interessa num estudo que relacione arte e cosmologia não é a *imagem mental*, o conceito abstrato das formas, e sim as materializações artísticas singularmente elaboradas por cada desenhista ou ceramista. Nesse contexto de (re)criação das imagens dos seres “sobrenaturais” (e aqui não me refiro apenas às imagens bidimensionais, mas às máscaras de festas também), deve-se ter claro que os *apapaatai* e seus conhecimentos artísticos (pinturas, ornamentos, danças, músicas, festas) são sempre descobertas pessoais: a experiência profunda com

o “sobrenatural” é essencialmente de ordem individual. As considerações Mehináku (Gregor, 1983: 316-320) e Yawalapití (Viveiros de Castro, 1977: 225-229) a respeito dessa questão apresentam grande proximidade com o que pude observar entre os Waurá.

Ao colocarem as imagens no papel, os *yakapá* estão abrindo a “caixa preta” que é o mundo do sonhos e dos transe, mas sobretudo traçando uma ontologia. Cada uma dessas imagens é um ícone clicável que a partir de si abre uma das várias tampas dessa “caixa preta”, assim, imagens atrás de imagens abrem-se sucessivamente umas a partir das outras, ligando de modo virtualmente infinitesimal as capacidades de interpretação visual de cada artista. Ou seja, os desenhos de *yakapá* proporcionam a visualização de um mundo “invisível” (ou somente visível em circunstâncias críticas: doença, morte, transe ou sonho), revelando as experiências esotéricas de cada *yakapá* em particular.

Os *yakapá* constituem grupos muito pequenos em cada aldeia (entre os Waurá, por exemplo, são quatro); há aldeias que possuem apenas um, como é o caso dos Matipú (informação pessoal de Karin Vêras), e, às vezes, uma aldeia pode ficar por um longo tempo sem um “xamã de ver e ouvir” (como denomina Menezes Bastos, 1984/85, entre os Kamayurá) nativo. Os *yakapá* trocam informações e se auxiliam mutuamente, sonham uns com os outros, têm relações amistosas (e não-amistosas também), comentam os êxitos e fracassos uns dos outros, participam de encontros nacionais de xamanismo em Brasília, etc. Mesmo que haja consideráveis variações de aldeia para aldeia, de indivíduo para indivíduo os aspectos fundamentais desse conhecimento são partilhados e sua circulação pelo Xingu é intensa. Os *yakapá*, que são os xamãs mais poderosos, formam uma comunidade “pan xinguana”, que atravessa até mesmo as fronteiras do mundo xinguano (Menezes Bastos, 1984/85, 1995), estendendo seu poder para os campos político e econômico simultaneamente. Isso não é um assunto novo, desde os primeiros anos da moderna etnologia no Xingu essas relações foram descritas (Galvão, 1953; Dole, 1964, 1966) e, mais recentemente, revistas<sup>24</sup>, demonstrando o quando a atividade xamânica está inextricavelmente ligada à política.

Após a quarta semana de trabalho eu já tinha reunido um número bastante extenso de desenhos de *yakapá*. Surpreendiam-me, nas análises iconográficas que eu



fazia noites a dentro, as enormes variações que cada *yakapá* conseguia imprimir às suas obras. Optei por uma estratégia metodológica que permitisse aos artistas e suas obras dialogarem entre si. Foram quatro fases distintas de coleta e análise em campo. Depois de ter deixado os desenhistas livres para desenharem o que bem quisessem, comparei o que haviam produzido e parti para a segunda fase, que consistia em pedir que desenhassem (ou pintassem, pois a escolha do material era livre) os temas feitos pelos outros *yakapá*. No entanto, nada era mencionado a respeito das versões dos outros, o desenhista não sabia e nem via o que seu colega *xamã* havia feito para mim. Assim, fui alternando simultaneamente os temas, o que *Alamatöwe* desenhava para mim num dia, *Akuna* e *Iritxula* desenhavam nos dias seguintes e vice-versa, desse modo, tenho a *Nukāi kumā* desenhada pelos três e vários outros temas que foram surgindo ao longo do trabalho de campo. Nas raras vezes em que o tema era desconhecido, pedia que desenhassem um sonho ou um ser qualquer. A terceira etapa consistiu em pedir que desenhassem alguns temas feitos nas semanas anteriores, e, mais uma vez, outra surpresa: o mesmo desenhista conseguia variar o mesmo tema de modo radical. Na quarta etapa, abri as pastas e pedi que apreciassem os desenhos uns dos outros, em reservado, sem, no entanto, que soubessem os nomes dos desenhistas. Nessas sessões de apreciação dos desenhos pelos autores, trabalhamos sucessivamente as diferentes interpretações do mesmo tema, comparando os desenhos entre si a fim de perceber a amplitude interpretativa do tema, as convergências e divergências e as implicações disso nas apreciações estéticas dos nativos. Analiso os resultados dessas interpretações e apreciações ao longo da presente seção. Partamos agora para o universo de cada desenhista, e para uma apresentação sumária dos mesmos.

*Alamatöwe*, de aproximadamente 55 anos, foi o meu principal informante-desenhista. Ele, que é o mais experiente *yakapá* *Waurá*, aprendeu xamanismo na aldeia *Kamayurá*, onde morou alguns meses, tendo ainda retornado lá várias vezes para aprimorar seus conhecimentos, que lhe custaram muitos colares e cintos de caramujo, grandes panelas *kamalupö*, torradores de beiju e adornos plumários. *Alamatöwe* aprendeu o ofício com os mais eminentes *xamãs* do *Xingu*. Mesmo tendo excelentes professores, a formação de *Alamatöwe* é marcada por um certo

---

<sup>24</sup> Menezes Bastos (1984/85, 1995, 1996b, 1998a), Menget (1993) e Heckenberger (1996).

autodidatismo e um longo aprendizado, que se iniciou em meados da década de 1980.

Alamatöwe descende de uma importante linhagem de chefes Waurá. Seu avô materno e seu pai (também *yakapá*) lideraram os Waurá por quase toda a primeira metade deste século, atravessando a época das grandes epidemias, da extinção dos seus vizinhos cognatos Kutanapu<sup>25</sup> (Kustenu, de acordo com von den Steinen, 1942) e das guerras contra os Suyá e os Txikão<sup>26</sup>. Sua linhagem também é marcada por especialistas em cerâmica, há várias gerações considerados grandes artistas do barro e do desenho ornamental (*ögâna*). Assim como outros membros de sua família, Alamatöwe tem excelente expressão tridimensional (vide figuras 11 e 13) e que não se limita apenas à cerâmica, seu conhecimento sobre máscaras de *apapaatai* também é muito extenso. Sua pequena produção cerâmica reflete sobretudo os *apapaatai* que ele gosta de modelar, grande parte dessa produção se converte em presentes para membros da família ou é trocada com amigos de outras aldeias, que, segundo seus filhos, apreciam muito a cerâmica de Alamatöwe, que ainda não está direcionada para o mercado de arte turística. O desenho figurativo é um exercício que Alamatöwe tem familiaridade desde 1980, quando fez 60 dos 348 desenhos e pinturas da coleção de Vera Penteadó Coelho. Depois disso fez tantos outros para Emilienne Ireland e Jennifer Stuart nas décadas de 1980 e 1990.

Atualmente, Alamatöwe tem grande prestígio ritual, ele é “dono” de várias festas importantes, inclusive da festa da flauta *Kawöká* — um dos conjuntos dessas flautas existente na aldeia está sob seus cuidados. No entanto, segundo informações de Vera Coelho, o *status* social de Alamatöwe era muito diferente 18 anos atrás:

“não era um indivíduo muito benquisto no seu grupo: não tomava parte em muitas das festividades e trabalhos coletivos e sobre ele pesavam

---

<sup>25</sup> Gregor menciona a extinção de outra tribo Arawak aproximadamente no mesmo período em que se extinguiram os Kutanapu, trata-se dos Yanapuhu. Durante seu trabalho de campo, Gregor ouviu relatos de que a aldeia Mehináku abrigou refugiados Yanapuhu, um homem muito idoso ainda lembrava de sua infância entre os Yanapuhu (Gregor, 1983: 19). Sendo Arawak é muito provável que os Yanapuhu fossem um grupo cognato aos Waurá, e que tenham também se refugiado entre estes últimos.

<sup>26</sup> As observações de Menezes Bastos (1995: 235-242) sobre as relações desses dois grupos com os xinguanos aponta-os como tradicionais inimigos dos grupos pró-Kamayurá desde o século passado, outros indícios apontam uma antiga aliança forçada Waurá-Kamayurá em torno das guerras contra os Suyá e Txikão. Diante da belicosidade e do rápido avanço dos grupos pró-Kamayurá, os Waurá teriam cedido Ipavu numa aliança de visível irreciprocidade por parte do Kamayurá.

muitas acusações de feitiçaria. Talvez por causa disso fazia freqüentes visitas ao posto indígena, de onde voltava trazendo muitos objetos de origem industrial, como por exemplo um carrinho de mão e várias outras ferramentas” (Coelho, 1980: anotações de campo).

A questão da ascensão social de Alamatöwe é muito mais ampla e delicada do que sua simples iniciação xamânica em meados da década de 1980. É de extrema importância num estudo sobre arte e estética, discutir as filigranas da inserção do artista na vida política de seu grupo, pois, como vemos, na arte Waurá julga-se muito mais “quem” pintou a obra do que “o que” foi pintado; esse é também um julgamento moral da pessoa.

Até meados da década de 1980, o principal *yakapá* da aldeia era o chefe Kumési, um dos raros casos de xamã que aprendeu diretamente com os *apapaatai*, ou seja, sem a mediação de um outro *yakapá*. Esta é uma distinção bastante importante no xamanismo xinguano, pois concebe-se que aquele que aprendeu diretamente dos *apapaatai* possui poderes especialíssimos<sup>27</sup>, sobretudo ao nível do contato e ajuda dos seres “sobrenaturais”. Uma entrevista concedida por um célebre *yakapá* Kamayurá — um dos poucos diretamente iniciados por *apapaatai* no Xingu — a Pedro Agostinho e Rosa Virgínia Mattos e Silva relata um dos maiores trabalhos xamânicos até hoje registrados em todo o Xingu, trata-se do famoso resgate de duas crianças Kalapalo roubadas por um *apapaatai*, que vagou com elas durante vários dias pela floresta. O célebre *yakapá*, graças ao imprescindível auxílio do seu *mãma’ê* tutelar *Kayapaê*, conseguiu trazê-las de volta para a aldeia Kalapalo, depois de insistentes e inúteis tentativas de vários outros xamãs (Mattos e Silva, 1988). O episódio, ocorrido no início da década de 1960, marca a consagração definitiva desse homem Kamayurá como o maior xamã do Xingu, o que se estende por mais de três décadas.

Anos antes de morrer, Kumési formou *yakapá* um dos seus filhos, passando para este tudo que sabia sobre as artes xamânicas e rituais. A ele cabia o papel de sucessão do pai enquanto grande *yakapá* e chefe Waurá. No entanto, seu filho veio a falecer, levando para sempre consigo muito do que se poderia saber hoje sobre o conhecimento xamânico do autodidata Kumési e a possibilidade da aldeia Waurá ter reunidos num único indivíduo os poderes da chefia e do xamanismo visionário/divinatório. Após a morte de Kumési, a chefia da aldeia ficou dividida entre

dois dos seus filhos, mas nenhum deles pode preencher o papel de principal *yakapá*, o que abriu um grande fosso de poder na aldeia Waurá, que foi sendo lentamente preenchido por Alamatöwe, hoje o principal *yakapá* da aldeia. Noto que a decisão de se tornar um *yakapá* é um dos grandes passos que um indivíduo dá na direção de acumular prestígio ritual, político e econômico. Os *yakapá* são, em geral, os indivíduos mais ricos em seu grupo, pois cobram caro por seus serviços. Uma das minhas informantes pagou suas sessões de cura xamânica com uma máquina de costura, um artigo luxuosíssimo e muito cobiçado, mas que tem pouquíssimo uso.

A ascensão de Alamatöwe, de um indivíduo “marginalizado” e pressionado pela facção hegemônica de sua aldeia a um prestigiado *yakapá*, não pode ser atribuída a episódios acidentais. Houve aí uma verdadeira luta por poder, que no caso se expressou através do fosso aberto: o poderoso xamanismo visionário/divinatório, no qual Alamatöwe foi iniciado entre os Kamayurá<sup>28</sup>. Esse caso Waurá não é isolado, ele soma-se a outros semelhantes apontando, em todo Xingu, para uma relação proeminente entre xamanismo e faccionalismo (Basso, 1973). Nesse mesmo período turbulento dos últimos anos da chefia de Kumési, Ireland escreveu as seguintes observações:

*“Typically, these men [yakapá] are also the main political rivals of the chief, and their reputation for power in the spirit world is usually an index to their power among men. This is not because the talents of skilled diviners are automatically rewarded with political authority, and that less talented men are rewarded less, but rather because powerful chiefs do not permit their political rivals to become prominent diviners. The Waurá say that during the past generations, there have been only two men whose skill and charisma as curers have rivaled those of the chief. These men acquired wealth and prestige as a result, as were sought out by afflicted persons from distant tribes.*

*“It is perhaps no coincidence that both men were branded as witches by the chief. One eventually was executed as a witch on the chief’s orders.*

---

<sup>27</sup> Estes dados encontram correspondências absolutamente simétricas entre os Waurá, Yawalapití e Kamayurá (Viveiros de Castro, 1977: 223)

<sup>28</sup> Aos xamãs Kamayurá recorreram muitos aprendizes das artes xamânicas, entre eles um líder Kayapó do norte do PIX (Menezes Bastos, 1996b). Numa região de altíssima pressão interétnica, a iniciação desse líder no poderoso xamanismo visionário Kamayurá contribuiu para uma vigorosa imagem de sua indianidade e para sua inserção definitiva nos espaços simbólico e político xingano. A expectativa do recém-iniciado era poder aumentar seu prestígio sócio-político no panorama Kayapó, mas segundo Menezes Bastos (1996b: 145-47) essa expectativa superfaturou-se quando o líder se viu diante da possibilidade de tornar-se um ícone das lutas indigenista e ambientalista.

*No male offspring of this rival survived. After the second man died of natural causes, the chief had his grown son executed as a witch. The other two sons fled for their lives to the Txicão village and never returned. While the chief emphasized they had to be killed because they learned witchcraft from their father, every Waurá knows the boys learned secrets of healing from him as well. Had they remained alive and in the village, they might have traded on their father's reputation to establish themselves as shamans" (Ireland, 1985: 10-11).*

No curto período que permaneci na aldeia Waurá, não pude observar tensões faccionais da mesma proporção, apenas aquelas em torno da aquisição da coleção etnográfica, relatadas na introdução deste trabalho. A partir da coleta e da apreciação nativa dos desenhos xamânicos pude perceber, quotidianamente, um pouco da latência da tensão faccional.

Logo nos primeiros dias em que as coleções etnográfica e iconográfica começaram a tomar volumes significativos e eu tendo decidido a trabalhar quase que exclusivamente com os xamãs, passei a sentir o peso político da minha decisão. Ao voltar das sessões de desenhos com Alamatöwe ou Iritxula, ouvia os freqüentes comentários depreciativos e jocosos da liderança da aldeia sobre os desenhos desses yakapá, que, segundo ele, não passavam de um grande engodo. Para o chefe, eu estava sendo ingenuamente enganado, uma vez que aqueles desenhos de *apapaatai* eram puras invenções desses xamãs, nada daquilo "existia de verdade" e eu estava "perdendo meu tempo".

Comentei acima que os julgamentos das obras de arte entre os Waurá é tanto ético quanto estético, e o peso de tais julgamentos incide diretamente sobre os artistas, é como se as obras fossem algo constituído da moral pessoal dos seus executores. Por trás do desdém do chefe sobre os desenhos de Alamatöwe pesavam divergências de ordem estética e política que direcionavam os comentários. As divergências estéticas na arte funcionam como ícones acessados pelas tensões faccionais.

O amplo escopo desse problema também se projeta nos estudos da música ritual. Diferenças dialetais entre os Kamayurá, percebidas durante um estudo sobre o seu sistema cancional, conduziram Menezes Bastos a uma investigação sobre a composição e segmentação étnica na aldeia Kamayurá de Ipavu, chegando o mesmo a constatar que os Kamayurá eram formados por remanescentes de vários grupos Tupi (*Apìap, Arupaci, Kararaya*) que foram historicamente pressionados a viver numa única aldeia sob tensa aceitabilidade cultural (Menezes Bastos, 1995: 229-

242). Esse processo não levou a uma fusão interétnica dos grupos: continuaram visivelmente segmentados num nível que correspondia a vários domínios sócio-culturais. Por ocasião de um cerimonial do *Yawarí*, Menezes Bastos documentou um conflito — mas que nunca se dá de modo frontal, por razões de etiqueta, daí a dificuldade de notá-los — entre duas tradições musicais na aldeia Kamayurá, uma *Apìap* (que é politicamente hegemônica na aldeia) e outra *Arupaci*. O ajudante do mestre de música daquele cerimonial, de origem *Arupaci*, era constantemente criticado por seu mestre e rival *Apìap*, por executar “errado” as canções do *Yawarí*. Para o mestre *Apìap*, ele não executou mal, ou com menor competência, ele estava simplesmente errado (Menezes Bastos, 1995). Seeger também menciona um aspecto de divergências estéticas entre os Suyá e os Kamayurá por ocasião de um *Yawarí*, em 1978, na aldeia desses últimos. Os Suyá declararam que eles sim “sabiam as canções corretamente”, sendo que os Kamayurá as cantavam errado, os primeiros ficaram decepcionados com o modo que os Kamayurá cantaram na Festa. Posteriormente a esse evento, os Suyá não foram receptivos a um novo convite para participarem em outro cerimonial xinguano. Ainda de acordo com o autor, essa “reação Suyá indicaria que a música também pode ser um ponto de discórdia e causa de desavenças” (Seeger, 1980: 168). No caso, estar errado é não corresponder ao padrão estético, e no Alto Xingu, como já foi constatado por outros antropólogos, estar fora do padrão estético é estar fora do padrão ético, daí um dos motivos pelos quais divergências estéticas correrem lado a lado com acusações de “feitiçaria”, sendo tão importantes no sistema de relações sócio-políticas da região. Menezes Bastos (1995: 230) relata que, posteriormente à sua saída da aldeia, o referido ajudante *Arupaci* foi executado como “feiticeiro”.

Segundo Pedro Agostinho, pessoas consideradas feias no Alto Xingu, correm perigo de serem acusadas de “feitiçaria”. Na década de 1960, um índio e seus dois filhos foram executados por serem considerados “feios”, ou seja, a fealdade desses indivíduos foi vista como um atributo de “feiticeiro” (Agostinho, informação pessoal). Vale notar que as pessoas feias, ou seja, que divergem dos padrões estéticos, quase sempre são acusadas de “feitiçaria”, o que não significa que são sempre executadas. Para uma representação visual desse tema *tabu* entre os xinguanos, vide Fénelon Costa (1988: fig. 17).

Os “feiticeiros” não são apenas “feios”, mas sobretudo aqueles que trabalham o feio. À respeito da estética corporal, o detalhe mais importante é que a beleza no Alto Xingu é fabricada, existindo poucas evidências de uma “beleza natural” (exceto pela altura). Para se ser belo deve-se seguir algumas exigências: reclusão prolongada, ingestão de eméticos, escarificação, deformação das panturrilhas femininas e dos antebraços masculinos, decoração do corpo com pinturas e adornos, etc. (Viveiros de Castro, 1977, 1987). Mas a beleza depende proporcionalmente de prerrogativas morais. Aquele que fabrica adequadamente seu corpo para se tornar belo, também é aquele que cultiva o *ethos* da vergonha, do respeito, da generosidade, da laboriosidade, que controla atos de ira e que compartilha de uma ideologia pacifista. A beleza está simbolicamente associada a um comportamento social prescritivo.

Voltando aos desenhos de Alamatöwe, noto que os dezoito anos que separam suas 60 obras feitas para Vera Coelho, em 1980, e as 73 para a coleção iconográfica que formei em 1998 mostram que, de um ponto de vista formal, Alamatöwe conserva intactos os elementos singulares e fundamentais de sua obra, frutos de sua visão do cosmo Waurá. No entanto, ao mesmo tempo que conserva tais elementos, o desenho de Alamatöwe revela novidades, que, penso eu, devem-se, sobretudo, ao fato dele ter-se tornado um *yakapá*. Quando Vera Coelho o encontrou em 1980, ele ainda não havia sido iniciado nas artes xamânicas. Uma breve comparação dos desenhos dessas duas épocas dá uma clara idéia das inovações e continuidades. Passemos a palavra a Vera Coelho:

“Era um dos desenhistas mais ativos porque apreciava intensamente todas as novidades vindas do mundo caraíba; vivia em busca dos pagamentos, que eram feitos sob forma de artigos industrializados. Era também o único que se servia de uma mesa e de uma cadeira quando desenhava. Os materiais de desenho lhe causavam às vezes certo embaraço: ao usar lápis de cera sobre papel artesanal de fibra de algodão, certamente não obteve bons resultados do ponto de vista técnico, pois os lápis não deslizam bem sobre o papel que tem superfície áspera. Ao usar papéis coloridos de tons muito vivos, escolheu cores muito pálidas para desenhar, obtendo pouco contraste e dando muito pequeno destaque às figuras. Obteve melhores resultados quando usou lápis de cera sobre papel canson. Para pintar os corpos das figuras usou cores as mais variadas: preto, vermelho, roxo, cinza, laranja, rosa. Foi ele o que revelou maior gosto pelo colorido, e são dele os desenhos que revelam maior número de cores por folha. Seus principais temas são o *Kwarup*, o *Yawari* e algumas cenas de caça. Suas figuras obedecem as

linhas de traçado do *arratape* [sepultura]. Em seus melhores trabalhos, procurou preencher toda a superfície livre das folhas. Desenhou principalmente figuras humanas e máscaras, evitando os desenhos geométricos tão freqüentes nas obras de outros artistas” (Coelho, 1991-92b: 59).

Em duas décadas, Alamatöwe obteve um grande amadurecimento no uso dos materiais, mas isso faz parte do seu próprio espírito investigativo. Coelho relata que ele “foi o único que misturou tintas para obter as cores que desejava” (Coelho, 1980: anotações de campo). Ele entendeu a importância dessas experimentações passando as informações a um dos seus filhos, que, ao trabalhar com as tintas que levei, revelou ter aprendido com o pai, lembrando, então, a época da visita de Coelho, quando o seu pai descobrira a técnica de obter cores secundárias a partir da mistura das cores primárias. Comentei anteriormente o grande interesse que os materiais de desenho e pintura despertam em Alamatöwe. Em sua casa há uma quantidade enorme de lápis, giz de cera, hidrocores e papel, que são esporadicamente usados por ele e por seus filhos. O acesso a esse material e algumas poucas publicações ilustradas deve-se a um dos seus filhos, que foi professor na escola da aldeia, tendo participado de cursos e treinamentos promovidos pelo Instituto Socioambiental e pela Escola Paulista de Medicina, mas também alguns antropólogos que lá estiveram o presentearam com materiais de desenho e pintura, aos quais Alamatöwe tem grande apreço e zelo: guarda-os em uma mala fechada juntamente com seus preciosos cintos de caramujo e demais objetos de estima.

Do ponto de vista temático, Alamatöwe conserva o interesse por desenhar festas tradicionais e cenas de caça e pesca. No entanto, o seu conhecimento iconográfico sobre os *apapaatai* é hoje mais significativo. Sua iconografia desses seres, além de muito extensa, é bastante singular, pois ele os apresenta quase sempre sem suas *iyñain*, ou seja, em sua forma *iyñau* (gente: *Yerupöhö*). Mas nas raras vezes que os desenha com *iyñain*, procura evidenciar quem está por trás da máscara, como na figura 49. Para Alamatöwe, os seres “sobrenaturais” são mais importantes em sua forma antropomorfa de *Yerupöhö*, pois eles são de fato os agentes do feitiço “sobrenatural” e os seres primordiais. É sobretudo em sua forma de *iyñau* que Alamatöwe vê os seres “sobrenaturais” em seus sonhos e transe. Assim, quando o pedi para desenhar a *Nukāi kumā* (fig. 52 e 53) fiquei surpreso com a (re)representação de um “objeto” *apapaatai* com uma forma totalmente antropomorfa, sem nenhuma



característica aparente que a identificasse enquanto “panela-monstro”. Aliás, nenhum dos outros dois yakapá conseguiu reconhecer nas figuras 52 e 53 possíveis variantes da *Nukāi kumā*, no entanto Alamatöwe identificou os desenhos 37, 39 e 40, da autoria de Akuna e Iritxula, como panelas *apapaatai*. A identificação correta deveu-se à sua grande experiência, além disso, os desenhos 37, 39 e 40 apresentam as formas “quase convencionais” de representação das panelas-monstro, o que não impôs nenhuma dificuldade de identificação para Alamatöwe.

De fato, sem as exegeses de Alamatöwe dificilmente suas *Nukāi kumā* seriam identificadas enquanto tal, e não só elas mas quase toda sua iconografia. Como ele trabalha numa perspectiva que poderíamos aproximar a minimalista. Aqui estou pensando na idéia formulada pela arte mínima, em que “menos é mais”, ou seja, o aspecto qualitativo da experiência estética relaciona-se à uma considerável economia dos elementos plásticos. Assim, segundo Alamatöwe, os traços que identificam a *Nukāi kumā* (fig. 52) são o corpo enegrecido (pela fuligem) e a barriga gorda (arredondada como as panelas). A fim de explicar sua interpretação fez ainda uma *Nukāi kumā* criança de cor verde (fig. 53), traçando uma relação explicativa cor/idade/identidade corporal. Para Alamatöwe, cada cor é um universo de significação. Durante as sessões de desenhos, ele procurava quase sempre fazer com que as imagens se explicassem a si mesmas. As sessões de desenho eram uma nítida tentativa de organizar seus sonhos e visões, quase todos os desenhos se reportam aos seres “sobrenaturais” com os quais ele sonhou nos últimos anos. A lista, no entanto, é muito mais ampla, e devido às possibilidades de uso de recursos cromáticos industriais as variações podem ser intermináveis.

As cores permitem mostrar diferentes situações e estados de espírito desses seres “extra-humanos”. Vestido ou pintado de preto demonstra um estado de agressividade e periculosidade do *apapaatai* (fig. 2, 18, 22, 24, 46, 61) e a barriga ou as mãos vermelhas demonstra que se saciou de carne (fig. 12, 33, 38). A cor é uma importante categoria explicativa, e pode criar outras realidades visuais. Os meios tradicionais nativos não possibilitam os mesmos resultados plásticos dos meios industriais, sobretudo no campo cromático, pois as técnicas nativas não trabalham mais do que com cinco cores (preto, vermelho, laranja, branco e amarelo). No entanto, a profusão de cores das tintas e lápis industriais não são nenhuma novidade estranha aos Waurá (vide tabela III).

Tabela III  
Cores usadas pelos Waurá nos desenhos e pinturas

Cores dos lápis e tintas	Denominação das cores em Waurá
1. Cadmium yellow	Weruyá ("amarelo mesmo")
2. Lemon cadmium	Weruyá ("amarelo mesmo")
3. Lemon	Ahātāi weruyá ("pouco amarelo")
4. Canary Yellow	Weruyāyā ("amarelo com um pouquinho de vermelho")
5. Orange yellow	Weruyāyājō ("amarelo com um pouco de vermelho")
6. Cadmium orange	Ahātāi mōhāja ("pouco vermelho")
7. Dark orange	Ahātāi mōhāja ("pouco vermelho")
8. Vermillion	Mōhāja ("vermelho mesmo")
9. Scarlet lake	Mōhāja ("vermelho mesmo")
10. Rose carmine	Mōhājayā ("pouco vermelho")
11. Light carmine	Mōhāja iyajō ("vermelho de verdade")
12. Winsor violet	Ixula iyajō ("azul escuro")
13. Blue violet	Ixula iyajō ("azul escuro")
14. Deep cobalt	Ixula ("azul mesmo")
15. Light cobalt bleu	Ixulayā ("pouco azul")
16. Phthalo green	Ixula-sakalu-isitxapi ("verde misturado com azul")
17. Viridian	Ixula-sakalu-isitxapi ("verde misturado com azul")
18. Permanent green deep	Sakalu-isitxatōpeye-kyagayá ("verde com um pouco de azul claro")
19. True green	Sakalu-isitxatōpeye-kyagayá ("verde com um pouco de azul claro")
20. Apple green	Kalu-sakalu-isitxapi ("verde com um pouco de cinza")
21. Van-Dyck brown	Yalakimüntō ("marrom misturado com preto")
22. Brown ochre	Kalumüntō ("marrom misturado com cinza")
23. Indian red	Müntō ("marrom mesmo")
24. Black	Yalaki ("preto")
25. Dark gray	Kalu ("cinza")

A festa de máscaras de *apapaatai*, patrocinada em função da cura de Sakalu, é um exemplo interessante sobre como as cores operam enquanto categorias explicativas entre os Waurá. Para a festa foram confeccionados um casal de *Sapukuyawá Kupatō mōhājá* e uma família de *Ewējō*, constando dos pais e de um casal de filhos. Segundo os Waurá, o *Kupatō mōhājá* é um peixe que não tem no Xingu, ele foi visto por eles, na última vez que estiveram em Brasília, em laguinhos artificiais da esplanada dos ministérios. As descrições indicam que é o peixe vulgarmente conhecido por carpa. O "espírito" que atacou Sakalu estava vestido de *Sapukuyawá*, que é uma *inyain* padrão que pode ser usada por "espíritos" de peixes e aves, ou seja, pode ter várias

identidades, e o que as distingue umas das outras são as cores e os motivos empregados na sua pintura. Os *yakapá* *Alamatöwe* e *Akuna*, muito ativos na restauração da alma de *Sakalu* e na identificação dos *apapaatai* feiticeiros, conduziram a confecção e a pintura dos dois *Sapukuyawá*, que foram totalmente pintados de vermelho e receberam um pequeno detalhe com o motivo *mitseuenê* (quadro XII, motivo 7). Denominado de *Kupatö möhājá* (peixe vermelho), esse *Sapukuyawá* tinha a cor vermelha como o único aspecto que particularizava sua identidade. As distinções de gênero dos *apapaatai* também são marcadas pelos usos das cores e motivos específicos na suas pinturas; os machos são, em geral, pretos e as fêmeas vermelhas, mas isso não é uma regra, pois inúmeras variações surgem de acordo com outros contextos. Obtive um desenho de um casal de *Yerupöhö Tikau* (gente-sapo), em que a fêmea é azul e o macho marrom.

Ao contrastar um conjunto maior de desenhos percebe-se outras singularidades plásticas, o que reforça a idéia de que não há um consenso ou padronização formal da representação da figura antropomorfa entre os Waurá. Os desenhos de Kuri são outro exemplo significativo para se visualizar a contra-padronização formal do desenho figurativo (*ipitalapiti*) em relação ao desenho ornamental (*ögâna*). Em toda a história da arte podem ser observados inúmeros casos de divergências formais na representação dos mesmos temas e personagens, os exemplos mais férteis encontram-se na história da arte cristã, em que existem profundas variações do mesmo tema sacro, não apenas diacronicamente, como entre o Cristo na estatuária românica e na renascentista, mas também dentro de um mesmo período artístico, como nas obras de fatura denominada “erudita” e “popular” no barroco brasileiro, claro que nesse caso envolve o domínio técnico, que, ao meu ver, também é um domínio interpretativo, pois a escolha desta ou daquela técnica é uma escolha na direção de uma determinada interpretação. Noto que os desenhos figurativos Waurá contestam frontalmente as idéias que associam sociedades de pequena escala como os Waurá (ou os xinguanos se, no caso, for conveniente pensar numa sociedade multiétnica), à uma padronização formal quase absoluta da figuração. Penso sim que há algum nível de padronização, mas ao nível conceitual. Observemos os desenhos de Kuri.

Kuri é o *Pukayeköhö* (xamã-cantor) mais ativo e mais velho entre os Waurá — 70 anos de idade aproximadamente. É mestre de música de vários rituais: ciclo de festas do *Pequi*, *Kukuhö*, *Yakui*, *Awajahu*, *Yawari*, etc. Além de dominar um extenso

repertório musical, conhece mitos vários e é um exímio ceramista e desenhista ornamental, tendo sido um dos primeiros homens de sua geração a modelar painéis. Também conhece várias técnicas da cultura material, que vão desde o trançado de pequenos cestos, como a *tirumakâna*, até máscaras e instrumentos musicais mais sofisticados; para a coleção do MAE/UFBA, Kuri fabricou um casal dos clarinetes *Talapi* e um casal de máscaras do *apapaatai Awajahu*. Seu conhecimento iconográfico dos *apapaatai* não é extenso, e nem poderia, pois Kuri não é *yakapá*, no entanto possui um impressionante conhecimento musical, coreográfico e cênico das festas de *apapaatai*, ou seja, seu conhecimento está concentrado ao nível das artes performáticas que envolvem esses seres. Inclusive isso é claramente visualizado pelos temas de predileção de Kuri: músicos, rituais vários e pessoas ornamentadas para festas.

O que torna especial seu desenho é a maneira nada convencional (para os padrões Waurá) de representar a figura humana e de construir o espaço plástico. Em 1980, a primeira característica chamou a atenção de Vera Coelho, que o considerou um dos artistas mais originais da aldeia. O seu desenho, *Músicos tocando kauká atain* (Coelho, 1991-92b: lâmina 3), com formas bastante logilíneas, não corresponde à forma tradicional xinguana do desenho da figura humana que segue, em geral, a forma das sepulturas e do campo do jogo de bola de mangaba, conforme o motivo *Yetulaga naku* (literalmente campo do jogo de bola, fig. 65)<sup>29</sup>..

As figuras humanas que Kuri desenhou durante meu trabalho de campo apresentam formas retorcidas e um traço “desajeitado”; elas são quase esboços. Seu traço livre e “esquemático” pode ser bem observado nas figuras 15 e 36.

Kuri tem uma apropriação muito espontânea do espaço plástico, raramente segue uma centralização ou uma simetria dos elementos no campo visual, como fazem a maioria dos desenhistas Waurá. Recolhi um desenho em que Kuri fez uma pequenina cabeça de máscara de *Kwāhāhalu* no extremo canto esquerdo da folha de papel, deixando todo o resto num branco absoluto. Esse desenho foi motivo de muitas risadas por todos que o viram. No entanto, antes de tomarem o desenho como objeto risível,

---

<sup>29</sup> A representação antropomorfa a partir de dois semicírculos ou arcos de elipse dispostos em sentidos opostos, como mostra o motivo *yetulaga naku*, pode ser um processo de abstração visual genérico e muito antigo na América do Sul indígena, além da cerâmica arqueológica xinguana (Simonsen & Oliveira, 1976, 1977, 1980), ela aparece entre os Kanamari da

todos me perguntavam quem o tinha feito, pois ninguém gostaria de correr o risco de rir do desenho de alguém como um chefe ou um líder de facção ou um *yakapá*. Os desenhos de Kuri podiam ser alvo de brincadeiras porque ele não é atribuído nenhum desses *status*. Noto que os desenhos do antigo chefe e *yakapá* Waurá, Kumési, também são bastante esquemáticos e pelo que conheço do desenho figurativo também seriam objeto de jocosidades, caso Kumési não fosse um homem eminente. No entanto, todos comentavam com grande respeito e sempre consideravam bonitos os desenhos de Kumési. Isso não quer dizer que seu poder "anulasse" as reais percepções estéticas sobre suas obras, ele apenas impedia que as percepções fossem expressas abertamente.

Talau é outro *Pukayeköhö* sênior da aldeia. Sua ascendência de uma linhagem de chefes é um dos motivos pelos quais ele desperta grande respeito entre os Waurá. Talau é irmão uterino do antigo chefe Kumési e do chefe anterior a este, pai de Alamatöwe. Mas a meu ver esse respeito advém principalmente do fato de Talau ser um profundo conhecedor das tradições e das músicas das flautas e clarinetes: ele é o principal mestre de música da festa de *Kawöká*. Além de excelente músico é o artesão dos instrumentos, já tendo fabricado várias flautas para outras aldeias. Para a coleção do MAE/UFBA, Talau fez três *Kuluta* e uma *Kawöká atain*. É interessante como os temas dos seus desenhos estão ligados à música e à dança, revelando grande conhecimento de festas de *apapaatai* e de mitos relacionados à mesmas.

Seu domínio da cultura material é extenso. Além de instrumentos musicais, faz cerâmica de excelente qualidade, não apenas a modelagem, mas a pintura também; suas composições mostram uma economia de motivos com traços muito elegantes e firmes dispostos em simetrias simples. O seu traço nos desenhos figurativos é muito leve, quase na direção de um "esboço", usa poucos elementos, poucas cores, poucos contrastes formais. Uma das razões pelas quais o seu desenho não é incluído, pelos meus analistas Waurá, entre os de alta agradabilidade estética. Mas ninguém jamais fez observações depreciativas sobre o seu desenho.

As relações entre estética e poder são muito estreitas e se revertem inclusive no campo do xamanismo/"feitçaria". Alguém que faz algo feio (inadequado esteticamente) está interferindo negativamente nas ordens social e cósmica, por outro

lado, a atividade xamânica, que é basicamente de cunho estético, reordena esses domínios através da restauração da beleza (saúde: equilíbrio psico-fisiológico). O “feiticeiro” em potencial pode manifestar sua identidade através das coisas esteticamente inadequadas/desagradáveis feitas por ele. Fazer coisas “feias” pode levantar suspeitas de “feitiçaria”. Falar que uma determinada pessoa é um artista “ruim” ou que seu trabalho é “feio”, pode ter conotações mais sérias. No entanto, os Waurá, por razões de etiqueta evitam, citar nomes ou fazer tais julgamentos abertamente.

Uma das minhas informantes pediu para ver os desenhos que eu levava na pasta. Mostrei-os um a um, ao passo que ela perguntava pelos nomes dos autores. Na metade do maço, deparou-se com uns desenhos que ela considerou muito “feios”, entre eles o da figura 67. Como se já soubesse quem os fez, perguntou-me: “foi [fulano] que fez isso aí, né?” Respondi afirmativamente, o que não causou nela nenhuma surpresa. Dias depois, ela voltou a dizer que aqueles desenhos eram muito feios e que não compensava levá-los comigo, seria melhor jogá-los fora imediatamente, ou seja, sua qualidade era tão desprezível que nem mereciam existir. E aqui trata-se de apenas uma suposição: é como se ela quisesse ao mesmo tempo dizer que o que não merecia existir era o autor dos desenhos. Os comentários encerram-se nesse tom e nunca mais tocou-se no assunto.

Por acaso, achei estranho o fato do desenhista em causa — que tinha começado a desenhar ao ar livre juntamente com outros rapazes — ter preferido, no dia seguinte, levar os materiais e desenhar sozinho em casa. Perguntei se ele era muito tímido, alguém me respondeu que talvez ele quisesse evitar que os outros vissem seus desenhos. Obviamente todos perceberam a sua atitude, que para os Waurá não é nada delicada. Num certo nível, isso corresponde a esse indivíduo, durante uma festa, preferir pintar-se e adornar-se em sua própria residência, do que na companhia dos homens na casa de cerimonial, privando-se do espírito comunitário e público em que a arte Waurá muitas vezes é feita. Apenas intencionei com esses exemplos reiterar que para os Waurá o julgamento estético de uma obra se faz amalgamado com o *status* social e o comportamento de quem fez a obra. No entanto, não apenas isso é levado em consideração, independentemente de qualquer pré-julgamento dos desenhos, os Waurá têm padrões de estética visual bastante nítidos, basta contrastar (sem citar os nomes dos autores é claro) uma dúzia de desenhos e pedir os comentários,

rapidamente os padrões estéticos afloram. De tudo o que mostrei aos meus analistas estéticos nativos, as produções de dois *yakapá*, Akuna e Iritxula, foram consideradas, unanimemente, as melhores do desenho figurativo. Tive como analistas estéticos xamãs *yakapá* e não-*yakapá* e alguns jovens e ceramistas de ambos os sexos. Passemos, então, à análise de algumas obras que os Waurá consideram de excelência estética.

O *yakapá* Akuna foi outro informante-deseñhista de grande importância durante todo o meu trabalho de campo. Aprendeu as artes xamânicas com Alamatöwe, que o iniciou há mais ou menos quatro anos. Hoje, Akuna é um dos *yakapá* mais ativos da aldeia, foi muito requisitado durante minha permanência, tendo ainda trabalhado de modo vigoroso na recuperação da alma de Sakalu. Devido ao seu excelente desempenho xamânico, Akuna tem visto seu prestígio crescer entre os Waurá, mas não apenas em função disso, mas também porque ele é um exímio artista, grande conhecedor das tradições cerimoniais e dono de algumas festas de máscaras. O *yakapá* Akuna é um homem de aproximadamente 42 anos, chefe de uma família extensa e dono de casa, onde moram seus sogros e dois dos seus cunhados. É casado com duas irmãs ceramistas que têm grande produção para o mercado de arte turística, o que faz da sua casa uma das que mais têm acesso à bens industrializados. O excedente de produção cerâmica da casa — muito dele voltado para o mercado de arte turística — permitiu que a mesma contribuísse com várias painéis de boa qualidade para a coleção do MAE/UFBA. Em companhia de outros Waurá, Akuna já esteve algumas poucas vezes em Brasília a fim de negociar o artesanato familiar. Não tem domínio algum da língua portuguesa e seu conhecimento do mundo *kajaiba* (dos brancos) é muito limitado.

Akuna nunca teve experiência anterior enquanto informante-deseñhista. Seus conhecimentos da cultura material e do desenho ornamental são muito expressivos, o que o coloca entre os mais bem conceituados deseñhistas da aldeia, no entanto, sua experiência com o desenho figurativo era, até então, pouco significativa.

Akuna concebe os *apapaatai iynain* como seres belos, monumentais e com um colorido intenso e variado. Seu desenhos expressam uma meticulosa simetria e um gosto pela anatomia, como podemos ver, sobretudo nas figuras 33, 42, 47, 62 e 63. O clarinete-máscara *Talapi* (fig. 42), a *Eiusi* (fig. 47) e o *Kapisalapi* (fig. 34) são obras que revelam o gosto de Akuna em capturar detalhes anatômicos dos animais e

integrá-los como partes das *ilynain*, associando-os com os motivos gráficos tradicionais da arte Waurá.

É nítido no seu traço uma preocupação com a “volumetria”, mas esta não deve ser confundida com uma busca implícita, ou não, de técnicas do desenho em perspectiva, que ele desconhece totalmente. Nesse sentido, o que torna especial seu desenho é essa impressão “volumétrica” criada a partir de alguns recursos plásticos, como os contrastes de cores e o movimento da linha em formas curvas e retas simultaneamente. O desenho da *lyapu kumã* (fig. 31) é um exemplo que demonstra essas características: uma forma circular emoldura quatro campos cromáticos dispostos verticalmente contrastando uma cor quente com duas outras cores frias separadas por semicírculos, o que dá um resultado de movimento somando-se ao pontilhado das laterais e aos pingentes multicoloridos que adereçam a *ilynain* de um lado ao outro, acompanhando sua forma circular. As formas circulares, semicirculares e as linhas curvas, abundantes nos desenhos de Akuna, são uma característica singular da sua “poética visual”, pautada numa visão dos *apapaatai* enquanto seres belos, que vivem em festa, cantado e dançando, mas sem que isso oculte sua natureza agressiva: para Akuna o perigo é imanente à beleza visual dos *apapaatai*.

Algumas semelhanças formais aproximam os desenhos de Akuna aos de Iritxula — o mais jovem *Yakapá* da aldeia (24 anos), filho de uma das irmãs de Alamatöwe, este vem ensinando as artes xamânicas ao sobrinho desde os últimos três anos —, ambos reúnem as habilidades técnicas e a sensibilidade estética convergentes ao padrão de agradabilidade estética Waurá. A expressão plástica de Iritxula é surpreendente para quem teve apenas uma única experiência enquanto informante-desenhista, e não tendo feito mais do que trinta desenhos. Assim como Akuna, Iritxula tem uma interpretação das *ilynain* enquanto forma privilegiada de corporificação dos seres “sobrenaturais”.

É perceptível no desenho de Iritxula a carga de emoção estética conferida à cor, que é usada muito mais do que mero artifício informativo-descritivo. É informação sim, mas de substrato emotivo. Sua atitude diante das cores era de constante experimentação, raras vezes escolheu uma cor (exceto o preto) com intenção de aproximar o desenho da realidade objetiva (seu porco do mato, por exemplo, é verde claro fig. 60). As escolhas das cores tinham a ver com aquelas que mais lhe agradavam, mas não tinha preferências que restringiam sua ação. Iritxula usou todas



as cores com profusão, criando composições multicoloridas, mas sempre com a preocupação de equilíbrio e harmonia entre cor e forma, que é uma das características que confere, segundo as apreciações Waurá, um nível de agradabilidade estética aos desenhos.

Paralelo a isso há a escolha do tema, aspecto que influi de maneira decisiva nos julgamentos estéticos. Temas considerados ordinários como plantas e seres *müna* são, em geral, considerados “menos bonitos”: a beleza tem a ver com a importância do tema tanto quanto com suas qualidades de representação plástica. Como poucas pessoas são capazes de identificar o que foi desenhado pelos *yakapá*, pois raras são as oportunidades de tomarem contato com desenhos figurativos dessa origem, os meus analistas estéticos quase sempre me pediam a identificação de cada desenho ou pintura. Ao receberem a identificação, a tendência era considerarem mais belos os desenhos de seres reconhecidamente perigosos, poderosos e de caráter agressivo<sup>30</sup>, de acordo com as descrições expressas nas artes verbais (mitos e canções). O *Yanumakapi* (fig. 17), a *Itsakumalu* (fig. 32), o *Yaká kumã* (fig. 33), o *Kapisalapi* (fig. 34), o *Kamalu Hai* (fig. 35) e o *Awawlu* (fig. 50) estão entre os desenhos que os analistas nativos mais gostaram. Vale notar que, excetuando o *Awawlu* (fig. 50), que é um *apapaatai iynain*, todos os outros são *apapaatai iyajö*, como já vimos, a categoria mais perigosa dos *apapaatai*. A profusão de cores, linhas e motivos gráficos ornamentais na composição visual conferem um alto nível de agradabilidade estética a esses desenhos de *apapaatai iyajö*, mas a questão vai além de uma simples disposição formal. A emoção estética que as imagens de *apapaatai* despertam nos Waurá tem profundas motivações simbólicas. Entre os Waurá, é notável como a dimensão de monstruosidade dos *apapaatai* se torna domesticada pela arte, dando um acesso a esses seres através da experiência artística. Nesse caso, o prazer estético associa-se exatamente ao prazer de criar uma realidade em si mesma a partir da imagem, redimensionando as relações numa escala miniaturizada, e minimizando os reais perigos. O prazer estético que os desenhos de *apapaatai* despertam é o prazer de domesticá-los.

---

<sup>30</sup> Velthem (1995) analisa fenômeno semelhante entre os Wayana, que têm nas pinturas da anaconda, dos jaguares e outros predadores mitológicos o paradigma de beleza para sua arte. A frase “o belo é a fera” expressa, segundo Velthem (1995: 288), o axioma da arte Wayana.



Fig. 1 – Família de *Apasa*, *apapaatai iynain*.  
Autor: Walamá. 31 x 21 cm



Fig. 2 – *Meyéjō kumā*, *apapaatai iynain*.  
Autor: Akuna. 31 x 43 cm.



Fig. 3 – Mito de Apuay. Momento de uma sessão xamânica para recuperar a alma de uma mulher em seu leito de morte. Autor: Walamá. 31 x 21 cm

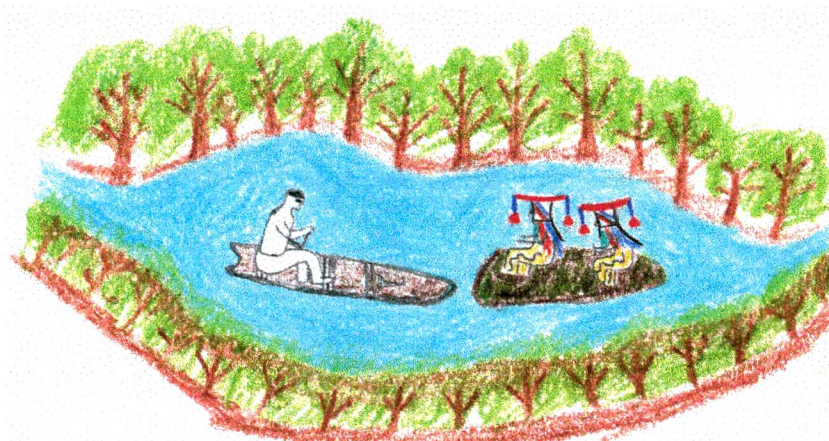


Fig. 4 – Apuay encontra os Sapukuyawá que o ajudarão a recuperar a alma de sua cunhada morta. Autor: Walamá. 31 x 21 cm

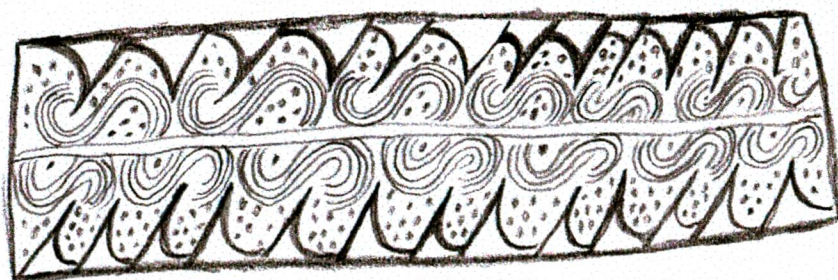


Fig. 5 – Motivo pohokāinxê ikitsapapi. Autor: Walamá. 31 x 21 cm

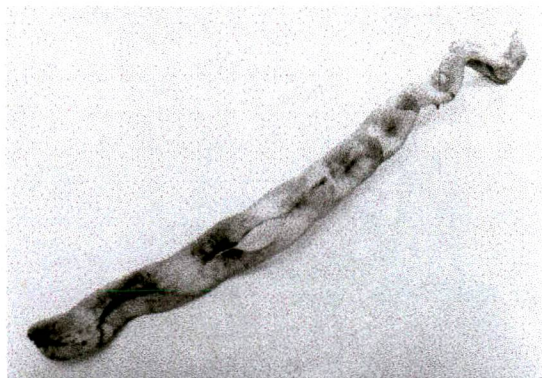


Fig. 6 – Cipo *pöhökāintxe ikitsapapi*, vulgarmente conhecido como cipó-escada.

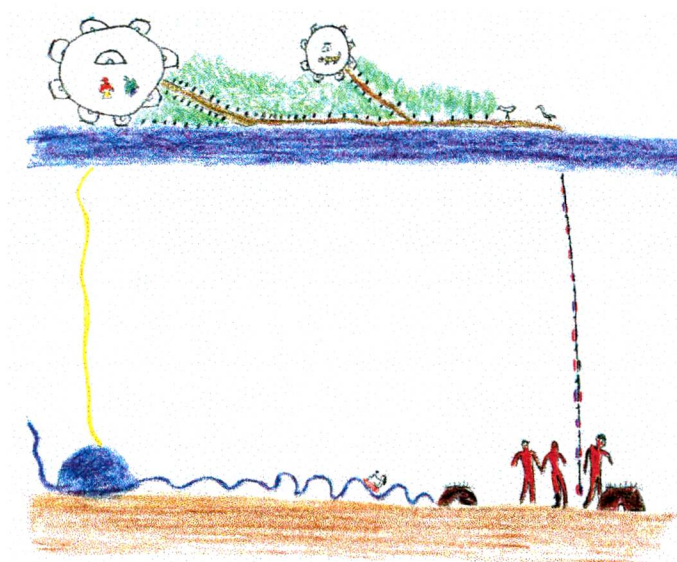


Fig. 7 – Ilustração do mito de *Kâmukuaká*. Momento em que *Kâmukuaká* termina de fazer a escada de flechas (*pöhökāintxe ikitsapapi*) que o levará ao céu. Autor: Walamá. 43 x 31 cm



Fig. 8 – Fundo externo de um torrador de beiju. Autora: Iyapu. Coleção Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello, MAE/UFBA. 76 cm de diâmetro.

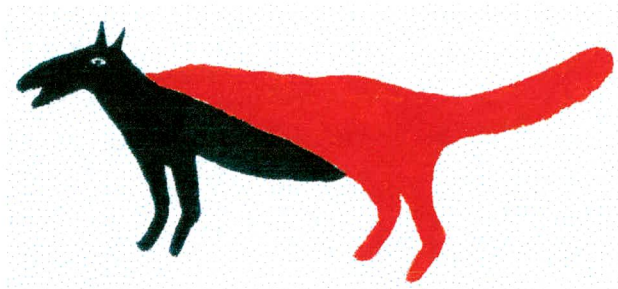


Fig. 9 – Awawlu (raposa), apapaatai mūna. Autor: Walamá. 43 x 31 cm.



Fig. 10 – Autu (porco do mato), apapaatai mūna. Autor: Walamá. 43 x 31 cm.

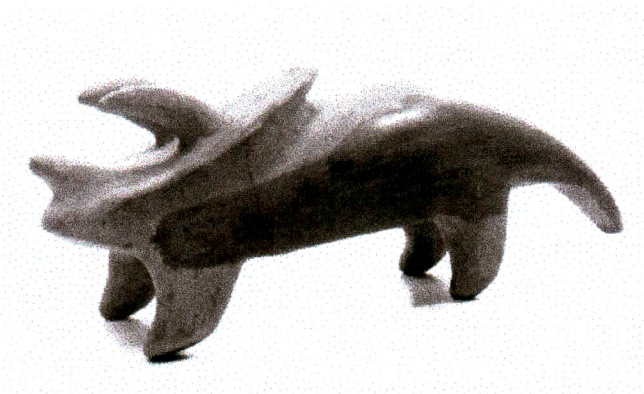


Fig. 11 – Kautá kumā, apapaatai iyajō. Cerâmica. Autor: Alamatöwe. 29 cm comprimento

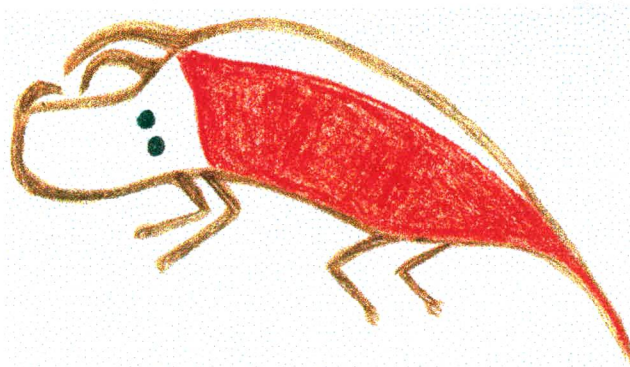


Fig. 12 – Kautá kumā, apapaatai iyajō. Autor: Alamatöwe. 43 x 31 cm

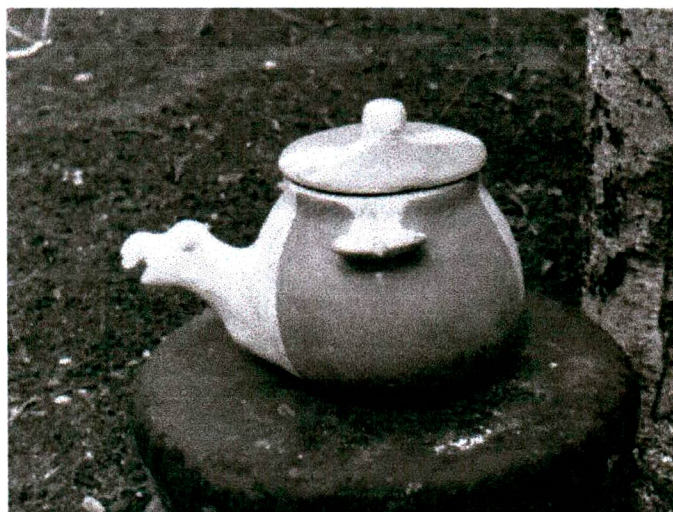


Fig. 13 – *Kajujutökâna kumã*, panela *apapaatai iyajö* que vive no fundo da lagoa. Dentro da *Kajujutökâna kumã* vivem três araras-monstro gigantes (*Kajujutö kumã*, também *apapaatai iyajö*) que devoram humanos e animais. Autor: Alamatöwe. 35 cm comprimento, 33 cm de altura.

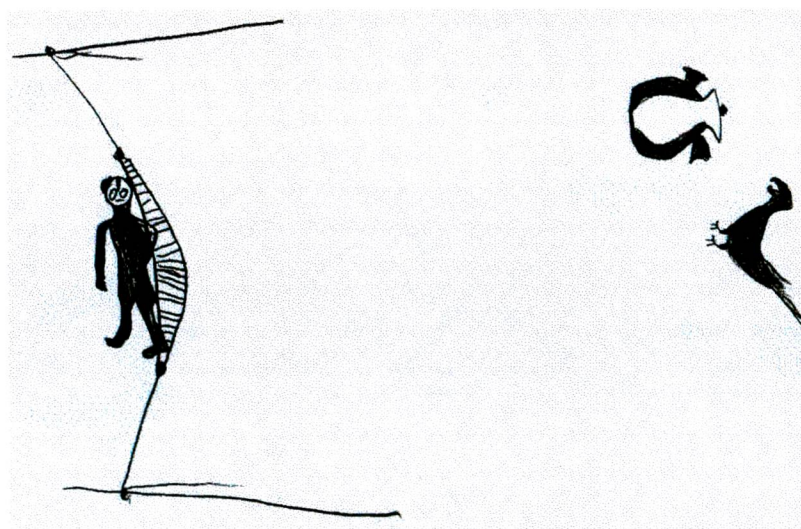


Fig. 14 – Sonho com a *Kajujutökâna kumã* e a *Kajujutö kumã*, arara-monstro subaquática. Autor: Alamatöwe. 31 x21 cm.

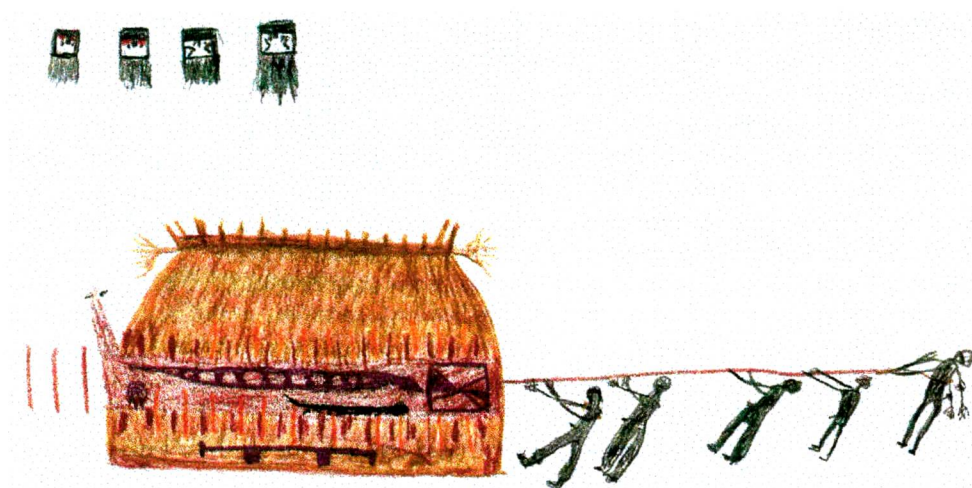


Fig. 15 – Homens arrastando o *Pulu Pulu* para dentro da *Kuakuhö* (“casa dos homens”). No tronco estão desenhados a *lyapu kumā*, o *Ulakö kumā* e a *Temepi kumā*, donos do *Pulu Pulu*. Em cima à esquerda, vê-se quatro máscaras *Yakui* que acompanham a festa do *Pulu Pulu*. Autor: Kuri. 43 x 31 cm.

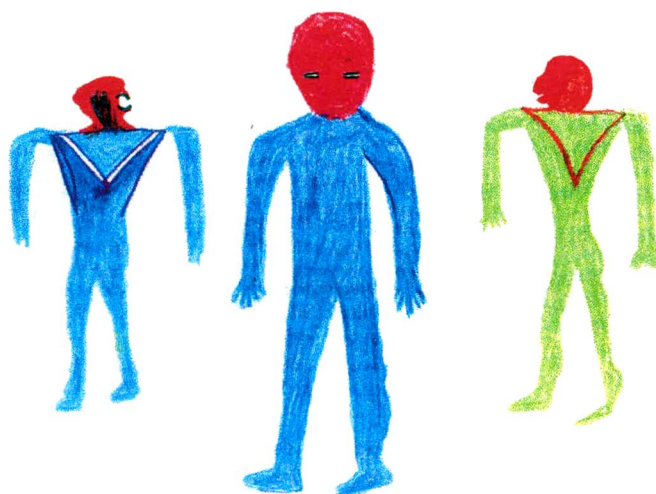


Fig. 16a – Três *Kuta kumä Yerupöhö* (gente-formiga). Autor: Alamatöwe. 43 x 31 cm.

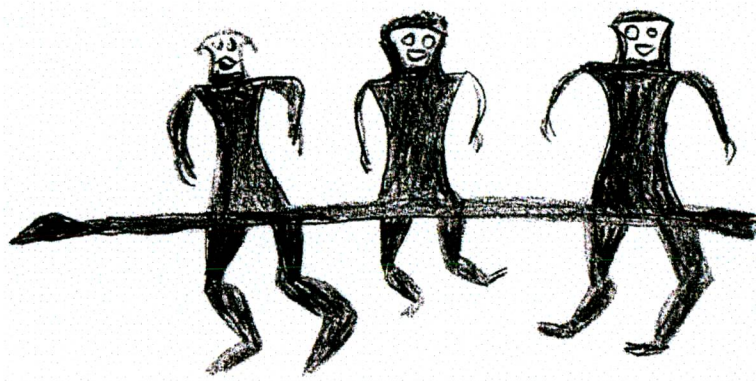


Fig. 16b – Três *Kuta kumã Yerupöhö* montados numa minhoca gigante. Autor: Alamatöwe. 31 x 21 cm.

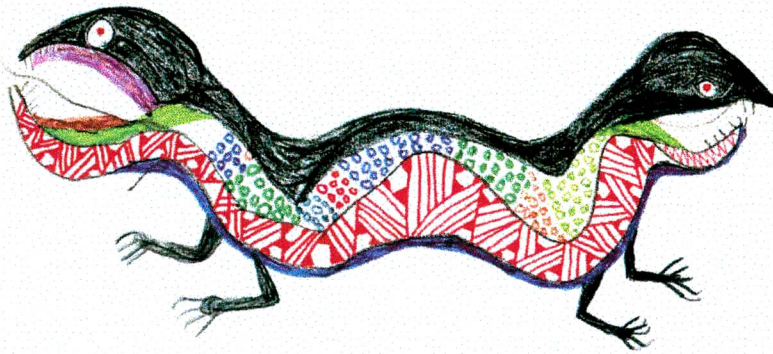


Fig. 17 – *Yanumakapi, apapaatai iyajö*, vive nas lagoas e rios do Xingu, devora tudo o que vê pela frente. Autor: Alamatöwe. 31 x 21 cm.

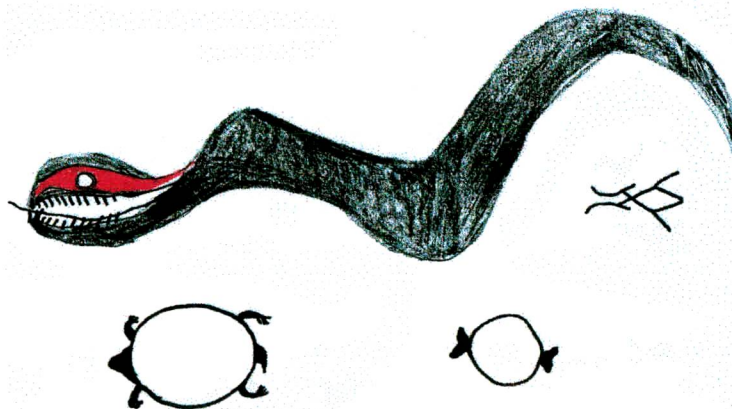


Fig. 18 – Cobra *Kamalupi*, “dona” do barro, das panelas, das tintas vegetais *mauatã* e *yuri* e do pigmento mineral *tipépe*. Autor: Alamatöwe. 31 x 21 cm.





Fig. 19 – Yapöxenexu com as flautas Kawöká. Autor: Walamá. 43 x 31 cm

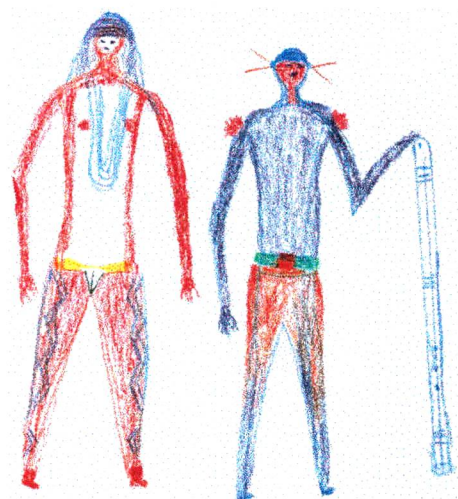


Fig. 20 – Yapöxenexu “perde” flauta Kawöká para um homem. Autor: Talau. 43 x 31 cm

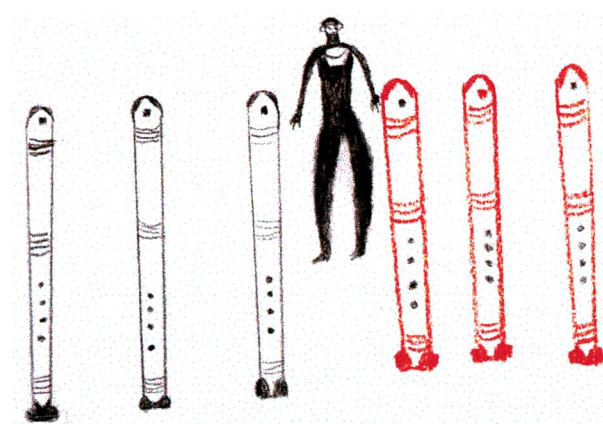


Fig. 21 – Yerupöhö “dono” da árvore Yalapanã e das flautas Kawöká. Autor: Talau. 31 x 21 cm

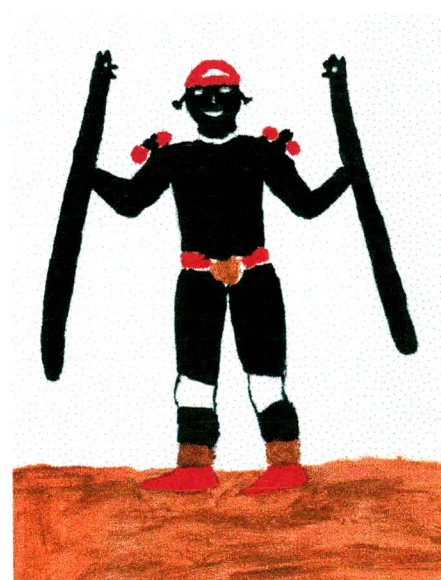


Fig. 22 – Guardiã de Kawöká. Autor: Walamá. 43 x 31 cm



Fig. 23 – Yapöxenexu aleijada.  
Autor: Alamatöwe. 31 x 43 cm



Fig. 24 – Yapöxenexu aleijada.  
Autor: Akuna. 21 x 31 cm



Fig. 25 – Casal de Pipírukánihiápi. Observe-se que a fêmea, diferentemente do macho, não possui braços. Autor: Hirakumã, yakapá Mehináku. Reproduzido de Fênelon Costa (1988: 76).

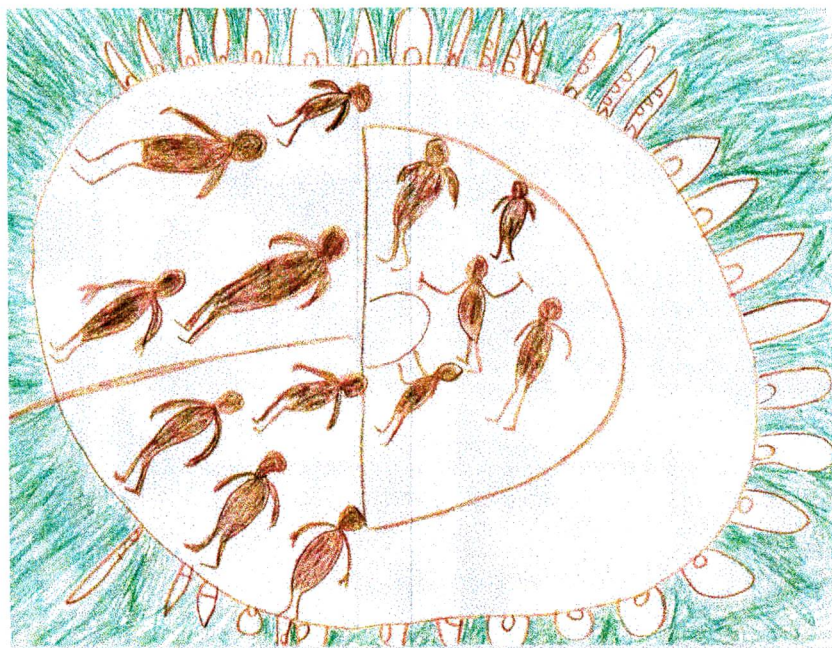


Fig. 26 – Aldeia de Yerupöhö no interior do Pão de Açúcar, Rio de Janeiro. Autor: Alamatöwe. 62 x 43 cm

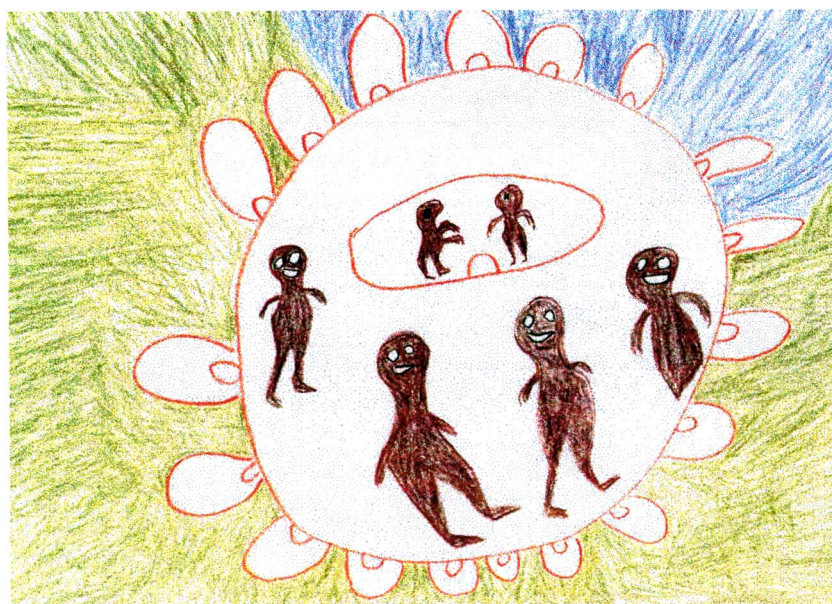


Fig. 27 – Aldeia intraterrena dos *Malula kumã iyñau* (gente-tatu-canastra). Autor: Alamatöwe. 43 x 31 cm

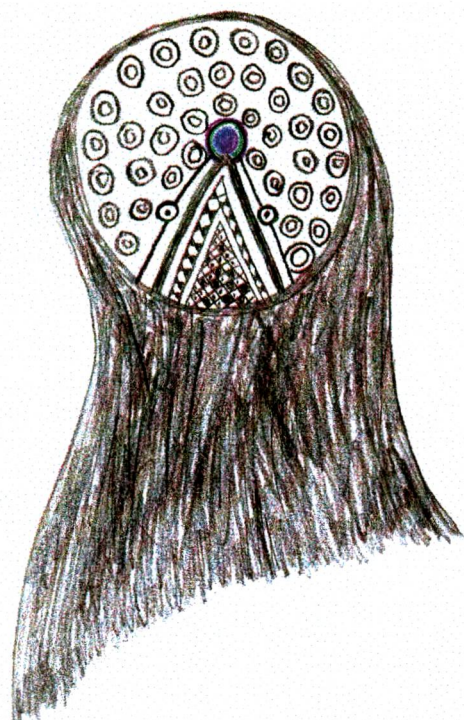


Fig. 28 – Atujuá Yanumaka, apapaatai. Iynain. Autor: Akuna. 31 x 43 cm.



Fig. 29 – Atujuá Töputöpu, apapaatai. Iynain. Autor: Iritxula. 31 x 43 cm.



Fig. 30 – Sapukuyawá Yuluma, apapaatai. Iynain. Autor: Akuna. 21 x 31 cm.

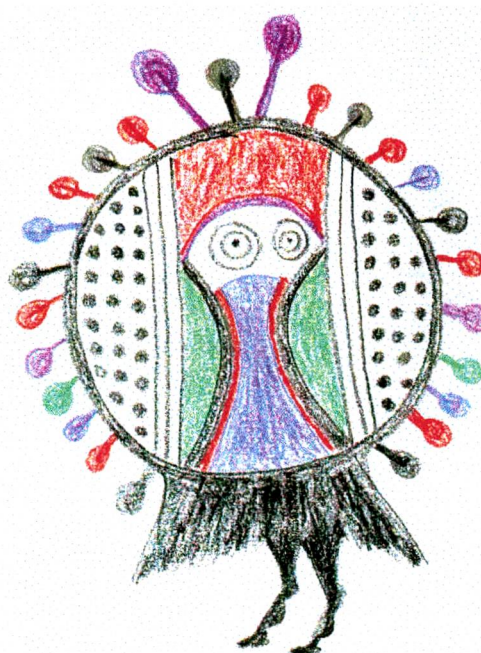


Fig. 31 – Iyapu kumã, apapaatai. Iynain. Autor: Akuna. 21 x 31 cm.



Fig. 32 – *Itakumalu*, cobra-canoa. *Apapaatai iyajö* que vive na superfície de lagoas e rios do Xingu. Ser altamente perigoso, devora humanos e torna as águas intempestivas. Seu remo, que parece uma lâmina, é usado para abater suas vítimas. Autor: Iritxula. 31 x 43 cm.



Fig. 33 – *Yaká kumã*, *apapaatai iyajö*. Autor: Akuna. 43 x 31 cm.

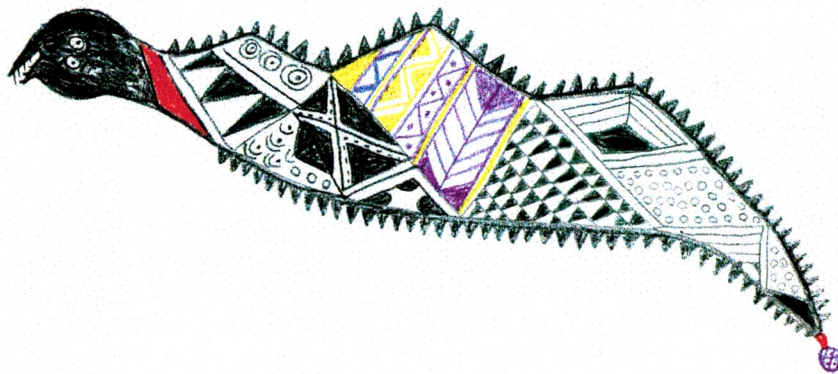


Fig. 34 – *Kapisalapi*, *apapaatai iyajö*, “dono” das cachoeiras do rio Batovi. Autor: Akuna. 43 x 31 cm.

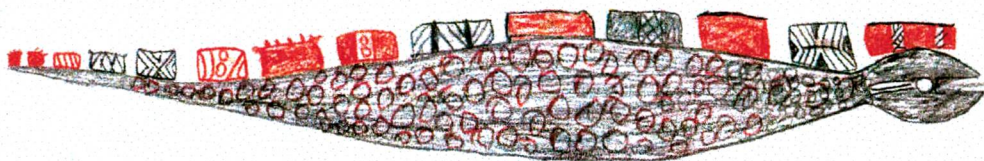


Fig. 35 – *Kamalu Hai* carregando nas costas suas panelas cantoras. Autor: Kuri. 43 x 31 cm.



Fig. 36 – *Arakuni*. Trata-se de apenas uma cobra, mas como “ele é muito grande, e não cabia no papel”, o autor resolveu fazer um segundo desenho para que *Arakuni* não fosse cortado ao meio e se pudesse ver todas as pinturas do seu corpo. Autor: Kuri. 43 x 31 cm.



Fig. 37 – *Nukāi kumā Alua*, “panela-morcego” *apaatai iyajö*. Vive no mundo subaquático, mas pode voar e sair para atacar suas vítimas em terra. No círculo central, que é a cavidade da “panela”, encontram-se seus dentes. Autor: Akuna. 43 x 31 cm.



Fig. 38 – *Yuluma kumā*, *apapaatai iyajö*.  
Observe-se uma pessoa engolida.  
Autor: Alamatöwe. 31 x 21 cm.

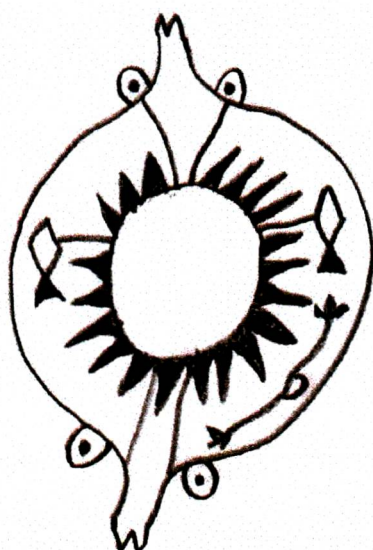


Fig. 39 – *Kamalupo kumā*,  
*apapaatai iyajö*. Autor:  
Iritxula. 21 x 15 cm.

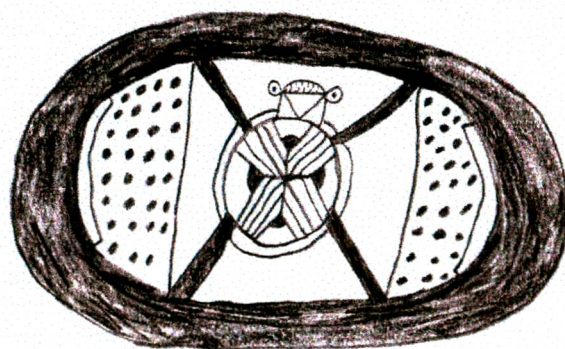


Fig. 40 – *Nukāi kumā*. *apapaatai iyajö*.  
Autor: Iritxula. 21 x 15 cm.



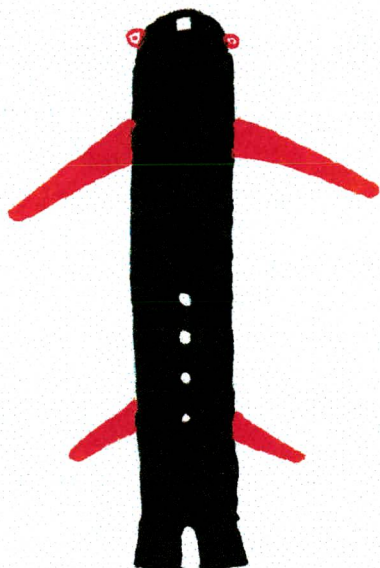


Fig. 41 – *Talapi*, clarinete-máscara.  
Autor: Akuna. 31 x 43 cm.



Fig. 42 – *Talapi* clarinete-máscara.  
Autor: Akuna. 31 x 43 cm.



Fig. 43 – *Talapi*, clarinete-máscara.  
Autor: Iritxula. 21 x 31 cm.

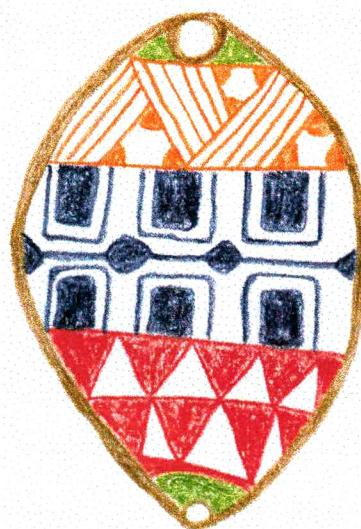


Fig. 44 *Mutukutāi*, flauta-máscara.  
Autor: Iritxula. 21 x 31 cm.

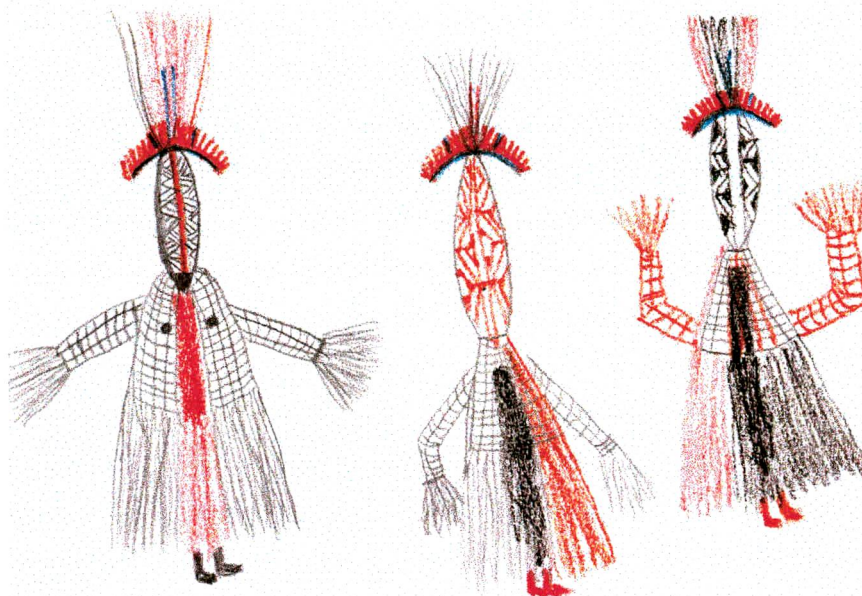


Fig. 45 – *Watâna iynain* (flauta-máscara). Da esquerda para direita, fêmea, macho e macho. Autor: Talau. 31 x 21 cm.



Fig. 46 – *lyñau kumã*.  
Autor Akuna. 31 x 43 cm.

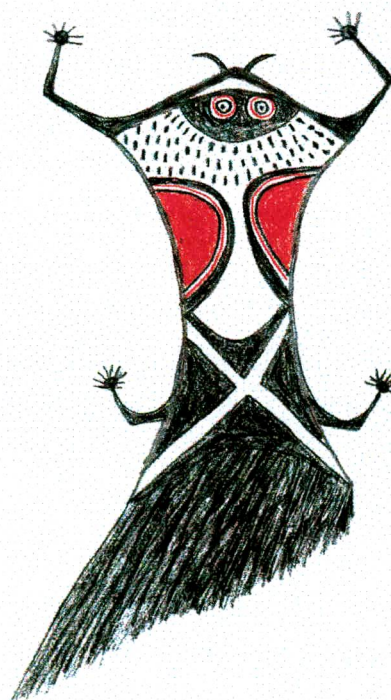


Fig. 47 – *Eiusi, apapaatai iynain* ("roupa" de rã). Autor: Akuna. 31 x 43 cm.

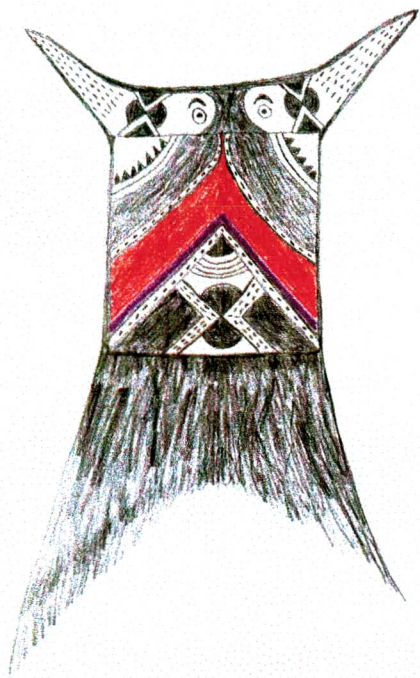


Fig. 48 – *Kyakya kumã, apapaatai iynain*  
 Autor: Akuna. 43 x 31 cm.



Fig. 49 – *Kwãhãhalu, apapaatai iynain*. Observe-se o ser antropomorfo que veste a *iynain*, trata-se do *Yerupöhö* “dono” da máscara e o agente dos feitiços e dos roubos de almas. Autor: Alamatöwe. 31 x 21 cm.



Fig. 50 – *Awawlu, apapaatai iynain*.  
 Autor: Iritxula. 43 x 31 cm.



Fig. 51 – *Tunupi txumalu* do sexo feminino. Autor: Iritxula. 21 x 31 cm.

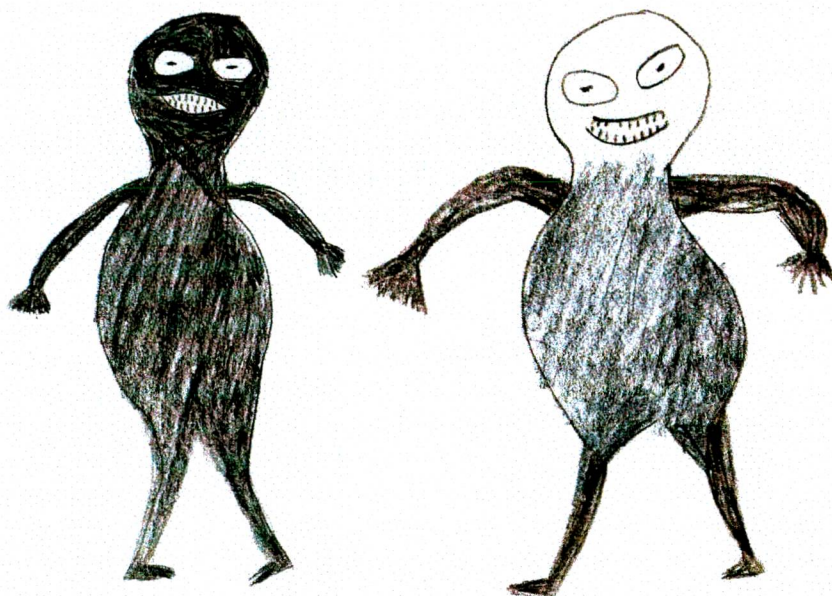


Fig. 52 – Casal de *Nukāi kumā*. Painéis antropomorfos que devoram humanos. O corpo todo escuro do macho, à esquerda, indica que ele já está velho. Autor: Alamatöwe. 43 x 31 cm.



Fig. 53 – *Nukāi kumā* menino. A posição da cabeça mostra que ele está muito envergonhado, e a cor verde claro indica que ele ainda é uma criança. No futuro ficará preto de fuligem como o seus pais, acima. Autor: Alamatöwe. 31 x 43 cm.

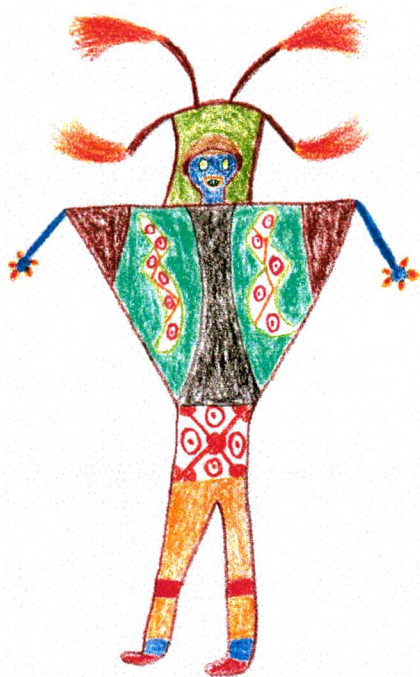


Fig. 54 – *Itseipiti txumã*, apapaatai do fogo. Autor: Iritxula. 21 x 31 cm.

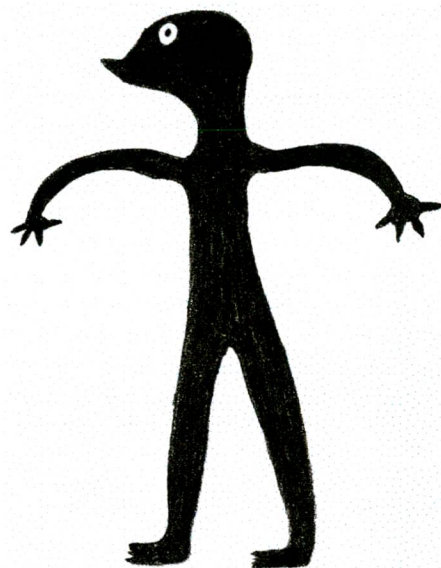


Fig. 55 – *Iyumu Yerupöhö*, forma antropomorfa do pássaro mutum. Autor: Iritxula. 31 x 43 cm.



Fig. 56 – *Alua kumã Yerupöhö*, (gente-morcego). Autor: Alamatöwe. 31 x 43 cm.

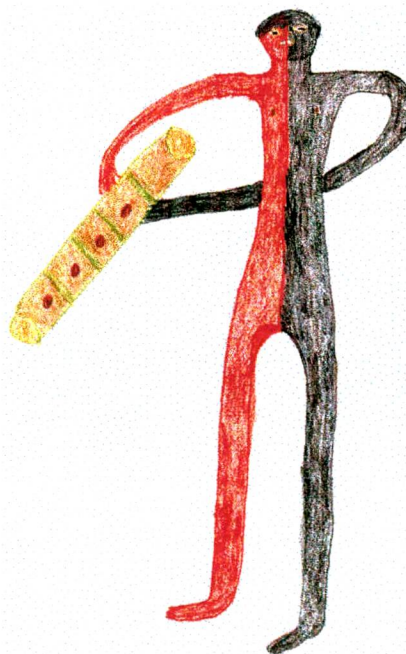


Fig. 57 – *Laptawâna*, jovem flautista que virou um apapaatai celeste. Autor: Iritxula. 31 x 43 cm.



Fig. 58 – *Kuhupöja kumā*, gavião gigante que segura o céu, chefe de todos os pássaros, alimenta-se de almas humanas. A morte deste gavião desencadearia um processo de destruição absoluta, no qual cada mundo despencaria um sobre o outro, fazendo desaparecer o universo. Autor: Walamá. 43 x 31 cm



Fig. 59 – *Autu kumā, apapaatai iynain*. Esta “roupa-porco-do-mato” é uma das inúmeras corporificações que os *Yerupöhö* podem assumir quotidianamente. No caso, a “roupa” está sendo “vestida” por um ser antropomorfo, “dono” do *autu* da fig. 60. Autor: Iritxula. 31 x 43 cm.

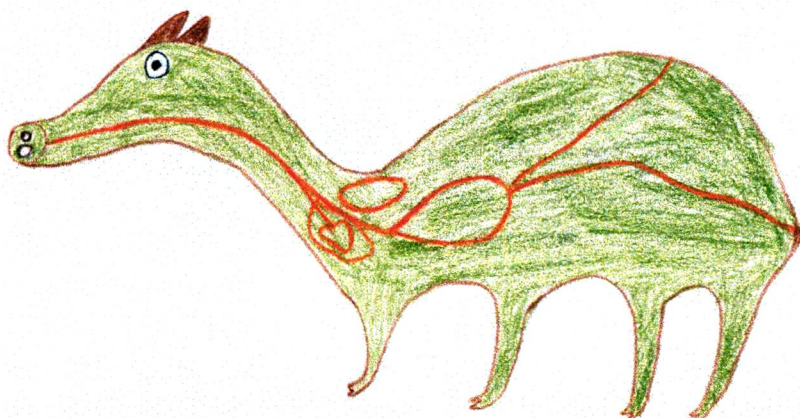


Fig. 60 – *Autu*, *apapaatai mūna* (porco-do-mato). Dimensão corpórea do *autu* sem poderes ofensivos diretos. Observe-se a representação “radiológica” do animal. Se este for agredido ou morto, o seu assassino (caçador) correrá riscos de sofrer represálias do *Yerupöhö* “dono” do *autu*. A fig. 59 é a imagem da “roupa-porco” que o *Yerupöhö* “dono” do *autu* “veste” para atacar vítimas humanas com feitiços causadores de doenças. Autor: Iritxula. 31 x 21 cm



Fig. 61 – *Autu kumā*, *apapaatai iyajö*. Esta é a dimensão corpórea mais perigosa do *autu*. Uma vítima devorada por um *apapaatai iyajö* como este jamais terá possibilidades fazer a viagem para a aldeia celeste dos mortos, pois, ao ser devorada, sua alma estará perdida para sempre. Autor: Iritxula. 31 x 21 cm.



Fig. 62 – *Kukuhö*, *apapaatai* larva, “dono” da mandioca, vive nas roças. Autor: Akuna. 31 x 21 cm.

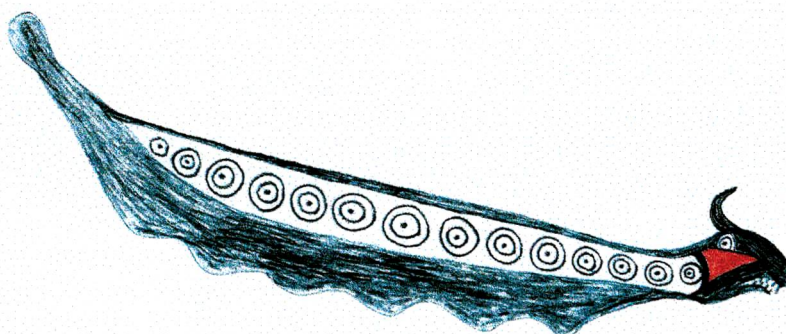


Fig. 63 – *Mépélési*, *apapaatai* sanguessuga, vive nas lagoas do Xingu. Pode causar doenças muito doloridas nos membros inferiores. Autor: Akuna. 43 x 32 cm.

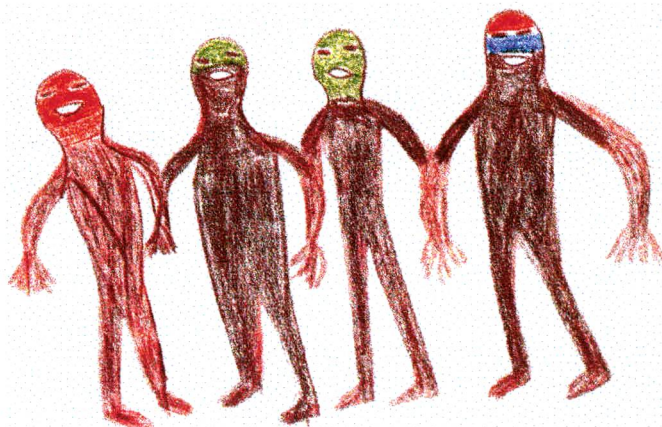


Fig. 64 – Dois casais de *Kukuhö* *Yerupöhö*. São os “donos” do *Kukuhö* da fig. 62 e ocupam a hierarquia máxima dos “donos” das mandiocas. Autor: Alamatöwe. 43 x 31 cm.



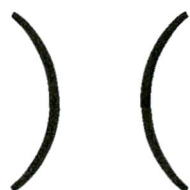


Fig. 65 – Motivo *Yetulaga naku*, forma convencional usada na composição de figuras antropomorfas. Entre outras coisas, uma metáfora visual do corpo humano.

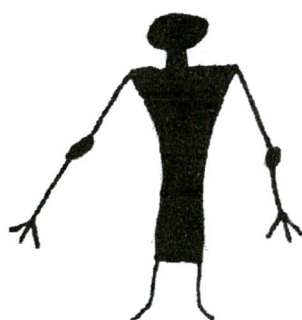


Fig. 66 – Observe-se este ser antropomorfo representado segundo o motivo *Yetulaga naku*. Detalhe do fundo externo de uma panela *nukāitsāin* Mehináku. Autor desconhecido. Col. Maria Heloísa Fénelon Costa, 1970. Museu Nacional.



Fig. 67 – Homem ornamentado para a festa de *Kagapa*. A desproporção entre os membros, o tronco e a cabeça das figuras humanas é uma característica inconfundível do desenho desse autor. Essa desproporção distancia-se dos padrões de gosto vigentes entre os Waurá para a representação antropomorfa. Autor: Keju. 21 x 31 cm.

## GRAFISMO E CULTURA MATERIAL: A CERÂMICA

O enfoque sobre o desenho ornamental na cerâmica Waurá não é um recorte rígido ou exclusivo; aqui, o desenho serve fundamentalmente como um modelo para atingir questões mais abrangentes de interesses históricos, simbólicos e estéticos. Comentei anteriormente que a cerâmica é um objeto empírico privilegiado por ser o suporte de expressão de um vasto repertório de motivos gráficos e tridimensionais xinguanos, mas também por ser um excelente registro para uma iconografia histórica. Um entendimento satisfatório do grafismo Waurá, e xinguanos por extensão, conduz a múltiplas abordagens, assim, pretendo percorrer aspectos sócio-econômicos, técnico-formais e classificatórios da cerâmica enquanto suporte do desenho ornamental, passar por algumas questões propriamente iconográficas e de mudança histórica, e retomar e ampliar as discussões estéticas e simbólicas desenvolvidas no capítulo anterior.

O material etnográfico analisado nesse capítulo compreende artefatos de várias coleções museológicas<sup>1</sup> e particulares coletadas entre 1884 e 1998, e os desenhos ornamentais que exímias ceramistas Waurá fizeram especialmente para me explicar os princípios básicos dos padrões estéticos e formais.

---

<sup>1</sup> Acervos do Museu Nacional/UFRJ e Museu do Índio/FUNAI (ressalte-se as coleções de Pedro Lima e Eduardo Galvão), do Museu de Arqueologia e Etnologia/USP (que incorporou as antigas coleções do Museu Paulista e do antigo Museu Dom José de Cuiabá), do Museu Antropológico/UFG (ressalte-se a coleção Acary de Passos Oliveira) e do Museu de Arqueologia e Etnologia/UFBA (coleção Pedro Agostinho e coleção Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello), além das coleções particulares de Vera Penteado Coelho, de alguns artefatos Kuikúro observados na Casa do Índio, em Goiânia e artefatos Waurá estudados no depósito e na loja da ARTÍNDIA, em Brasília. As coleções dos museus da Alemanha, Portugal e Estados Unidos foram estudadas através de etnografias, descrições e catálogos, que infelizmente não recobrem com exaustividade o universo de peças coletadas. Vide Barcelos Neto (1997c) para um levantamento comentado sobre as coleções xinguanas.

### 3.1 ALGUNS ASPECTOS SÓCIO-ECONÔMICOS DA CERÂMICA

A tradicional reunião que os homens fazem em frente à “casa das flautas”, ao anoitecer, é um acontecimento único para o etnólogo avaliar os fatos do dia e para tentar prever o que poderá ocorrer nos dias seguintes. Vários assuntos entram em pauta, mas nem todos indivíduos participam diretamente ou opinam nas conversas. Com certa freqüência participei dessas reuniões. Num dia em particular, no início da minha estadia, o chefe transmitiu recados recebidos pelo rádio: encomendas de panelas pelos Kamayurá e por outras aldeias do norte do PIX, avisos de que alguns índios Yawalapití e Mehináku visitariam a aldeia para buscar encomendas de panelas e a cobrança de uma panela *nukāi* por um senhor Kuikúro, que a esperava ansioso, pois sua *nukāi* de cozinhar o caldo venenoso da mandioca tinha quebrado a algumas semanas. Os Waurá ficaram por alguns minutos comentando sobre os recados e discutindo sobre o despacho das encomendas. Nessa mesma reunião, perguntei a um dos meus informantes qual o nível de importância das panelas para os Waurá, sem pensar muito ele respondeu: “a panela é nossa vida”. No dia seguinte, abordei o assunto das encomendas de panelas com o meu anfitrião, o chefe Waurá, rapidamente ele começou a falar dos ceramistas que ele julgava mais competentes e da importância das panelas: “panela é escola mesmo. Panela é escola do Waurá”.

O depoimento do chefe, um quase emblema das suas idéias, trouxe ao contexto da conversa uma “espontânea” comparação com a “escola do branco” e as suas preocupações com os rumos da aculturação dos Waurá. Implicitamente, o chefe não demonstrava interesse pelo pleno funcionamento de uma “escola do branco” na aldeia. Nas primeiras semanas do meu trabalho de campo, a escola dos Waurá tinha sido desativada, aparentemente, por dois motivos: a mudança para a nova aldeia, distante apenas 1000 m da aldeia velha, e o fim do contrato do jovem professor Waurá. Na verdade, ele exercia dois trabalhos distintos, o de professor e o agente de saúde, mas por razões administrativas ele não poderia receber dois vencimentos, devendo, então, optar por uma única atividade, que no caso foi a de agente de saúde. O chefe não considerou o fato digno de atenção, tanto que não houve nenhuma mobilização para a construção da escola na nova aldeia e nem foi enviado se quer um único participante para o curso de formação de professores indígenas do PIX, que o

Instituto Socioambiental estava organizando naquele período. Possivelmente, para o chefe Waurá a “escola das panelas” é mais necessária e de maior relevância que a “escola dos brancos”. Nesse contexto, há duas questões que me parecem preocupá-lo, a reafirmação da educação tradicional através do aprendizado na reclusão pubertária e o afastamento de qualquer “heterodoxia” que coloque em risco a imagem da *xinguanidade* do grupo. A meu ver, preocupações bastante coerentes com seu relativo conservadorismo diante da sociedade envolvente.

Para os Waurá, a “panela” é um tipo de “escola” estratégica no complexo jogo das identidades étnicas no Xingu e no panorama do contato com a sociedade nacional. As panelas são uma metáfora da identidade Waurá. Em vários contextos percebo esse discurso, seja explicando mitos ou valorizando, com modéstia, a destreza dos ceramistas Waurá e a beleza de suas panelas. Note-se, como afirmam os Waurá, que a *Kamalu Hai* (a mítica cobra-canoa com suas panelas cantoras, fig. 35, vide mito de origem das panelas na seção 3.4) apareceu somente para eles.

Um receio do chefe parece ser os Waurá entrarem num processo de diluição de sua identidade através da permanente manutenção de instituições ocidentais na aldeia. Isso não vale apenas para a escola, missões (leia-se também missionários) são extremamente mal vistas. A idéia da “panela” como “escola” está envolvida num projeto político de resistência étnica. E nesse aspecto, o chefe Waurá demonstra corresponder a postura diplomática e taxativa do chefe Kamayurá<sup>2</sup> que vê a “escola do branco” enquanto um instituição sem qualquer prioridade. Ficou implícito nas colocações do chefe Waurá, que o modelo “branco” de educação não encontra possibilidades de coexistir com a “escola da panela”, para ele são projetos incongruentes.

Na aldeia Waurá, toda casa têm, virtualmente, um ou mais ceramistas. Aproximadamente 60% da população adulta fabrica ou tem, pelo menos, conhecimento dos processos técnicos de fabricação da cerâmica e de sua pintura. Nalgumas casas, há até cinco ceramistas ativos. Ao fazer o levantamento de cada unidade residencial de produção cerâmica, notei que os ceramistas considerados, pelos Waurá, os mais competentes e mais produtivos concentravam-se nas mesmas unidades ou tinham laços de parentesco consangüíneo. A investigação das genealogias dos ceramistas aponta para a crucial questão de que nesse grupo Arawak

a transmissão dos conhecimentos artísticos mais sofisticados tendem a associar-se às altas “linhagens” de chefia. Desse modo, a “escola da panela” tende a refletir as hierarquias internas dos Waurá. Passemos às genealogias. O quadro X apresenta as relações e os indivíduos estritamente necessários para a esta análise<sup>3</sup>.

Os indivíduos representados pelos números de 1 a 5 teriam nascidos entre 1865 e 1880. O homem identificado pelo número 1 foi, segundo meus informantes, um eminente Kustenau, que mudou-se para aldeia Waurá ao casar-se com a mulher 2. Os Waurá foram chefiados pelo homem 4 num período conturbadíssimo do início do século: epidemias reduziram drasticamente a população, os Waurá viram a rápida e trágica extinção de seus vizinhos Kustenau e Yanapuhu, além de terem sofrido inúmeros ataques dos Suyá e Tzikão. O homem 4 foi mencionado, por dois informantes de idade madura, como tendo sido um chefe “Waurá mesmo”.

Este chefe não foi sucedido por nenhum de seus filhos — que nunca foram mencionados pelos meus genealogistas —, e sim por seu genro, o homem 11. Desconheço, em perspectiva histórica, as intrincadas relações faccionais e alianças que conduziram 11 à chefia dos Waurá. De qualquer modo, este homem muito possivelmente foi líder (ou potencial líder) de uma facção oposta a de 4. A partir do usual princípio xingano de descendência bilateral, 11 e seu irmão 8 foram considerados *mais* Kustenau, do que Waurá<sup>4</sup> (nesse caso específico, a patrilateralidade parece ter prevalecido sobre a matrilinearidade, embora sem anular esta. Quanto ao direito hereditário a chefia prevalece a patrilateralidade).

Do chefe 11, mostraram-me um registro fotográfico com um expedicionário estrangeiro, segundo meus cálculos, datando provavelmente entre as décadas de 1930 e 1940. Certamente, a fotografia não foi feita na aldeia Waurá, mas talvez em algum posto ou acampamento do extinto Serviço de Proteção aos Índios, ou mesmo em outra aldeia. O dono da fotografia não soube identificar o expedicionário com o braço estendido sobre o ombro do antigo chefe 11, suponho ser Vincent Petruzzo ou Buell Quain, mas também não descarto possibilidades de ser algum integrante de

---

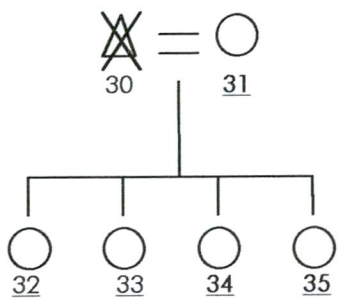
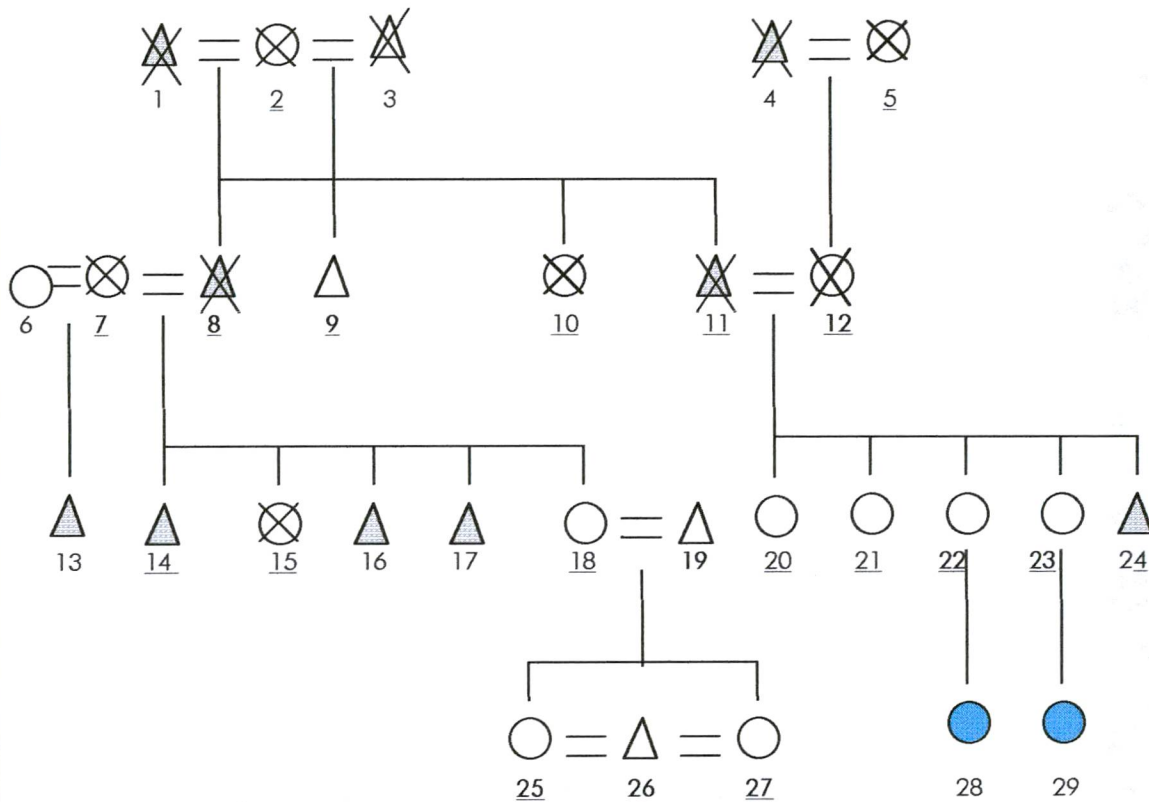
<sup>2</sup> Informação pessoal de Menezes Bastos.

<sup>3</sup> Novamente, por motivos éticos, opto por alterar ou omitir os nomes dos informantes e demais Waurá envolvidos nessa etnografia.

<sup>4</sup> Vide Gregor (1982) para considerações sobre a flexibilidade e ambiguidade das auto-identificações étnicas no Alto Xingu.

outras expedições. O homem 11 chefiou os Waurá aproximadamente do início da década de 1920 até o fim da década de 1940 ou início da de 1950.

Quadro X  
Genealogias de ceramistas



CONVENÇÕES:

~~⊗~~ = falecido

     = exímio ceramista

= exímio desenhista ornamental

▲ = indivíduos com direito hereditário à chefia

● = aprendizes

Tanto a mãe de 11 quanto sua sogra (5) e esposa (12) foram consideradas exímias ceramistas em seu tempo, tendo esta última produzido painéis para as coleções de Pedro Lima, formadas em 1947 e 1948, para o Museu Nacional. O homem 11, juntamente com seus irmãos 8 e 9, surgem nos meus dados como os primeiros homens a fabricar as grandes painéis da classe *kamalupö*, no caso, aprenderam, segundo meus informantes, com sua mãe (2), uma exímia ceramista Waurá ainda muito lembrada por seus netos.

O homem 11 foi sucedido, por um par de anos, por um indivíduo sobre o qual não disponho de informações, e em seguida por seu irmão 8, cuja chefia durou até meados da década de 1980. Tido como conservador, 8 relutou por muitos anos em estreitar relações com os *kajaíba*. A sucessão de sua chefia ficou cindida entre 13, que detém o poder de intermediação com os brancos e com as outras aldeias do PIX e de manipulação de estratégias políticas internas à aldeia, e 14, que detém imenso prestígio ritual e artístico interno, também herdado de seu pai, 8.

Mesmo tendo muitos ceramistas na aldeia Waurá, apenas alguns são, de fato, considerados exímios. Os melhores em atividade — identificados pelos números 14, 18, 25, 27 e 20, 21, 22, 23, 24 — agrupam-se respectivamente em dois núcleos de parentelas consangüíneas: um descendendo do antigo chefe 8, e outro do antigo chefe 11, ambos chefes sendo *mais* Kustenau, *que* Waurá. O homem 9, também exímio ceramista, é irmão uterino mais novo dos dois antigos chefes. O grupo atualmente hegemônico na aldeia Waurá rivaliza contra a liderança faccional do homem 24, que por direito hereditário poderia ter se tornado chefe, mas sendo muito jovem a época, e devido a acontecimentos históricos que desconheço, não pode suplantar, na lista sucessória de chefia, a posição do irmão de seu pai, o antigo chefe 8. Na seção 2.4 do capítulo anterior, comentei como Alamatöwe (aqui referido como homem 24) conseguiu com a morte de seus dois principais rivais (um morto por causas naturais e o outro executado como “feiticeiro”) e através de sua iniciação no xamanismo visionário/divinatório minimizar a pressão da facção hegemônica sobre si.

A mulher 31 e suas filhas 33, 34 e 35 (sobretudo esta última, autora do torrador de beiju da fig. 8) também são ceramistas de reconhecida competência entre os Waurá. No entanto, elas não aparecem em meus dados como descendentes de linhagens de chefes. Segundo o próprio testemunho da mulher 31, ela teria aprendido a fazer cerâmica com sua mãe adotiva, que segundo meus dados, era descendente de

uma “linhagem” de chefes ou líderes faccionais, da qual não obtive maiores informações. Talvez, porque seja uma “linhagem” que desapareceu (ou em desaparecimento), devido às epidemias ou às tensões faccionais, estas últimas, em certos casos, podem, através das perseguições por acusações de “feitiçaria”, forçar o exílio de famílias inteiras ou consumir execuções. A propósito, nas últimas cinco décadas, dez indivíduos Waurá do sexo masculino, todos com direitos hereditários à chefia, foram mortos ou exilados, dois deles tiveram sua morte formalmente autorizada (cf. Ireland, 1996: *figures* 16-1 e 16-4).

O aprendizado da cerâmica começa na reclusão pubertária, que funciona como a primeira “escola da panela”. Noto que essa “escola” só é operativa dentro da parentela consangüínea do aprendiz — as meninas 28 e 29 em idade de reclusão já começaram a aprender cerâmica com suas respectivas mães. Ninguém sai do seu grupo consangüíneo para ficar recluso em outro grupo, pois há inúmeras implicações, ao nível das concepções nativas das relações de substância no âmbito da reclusão, que impedem qualquer alteração dessa regra. A transmissão de conhecimentos artísticos específicos nesse período da vida de uma pessoa restringe-se às relações de natureza consangüínea, e isso não é válido apenas para a cerâmica: os poucos aprendizes de músicas de flautas *Kawöká* também são da parentela consangüínea do seu professor. Nessa sociedade, nenhum tipo de conhecimento específico é difundido indistintamente, ele tende a ser reproduzido dentro da mesma parentela consangüínea. Alguns xamãs, por exemplo, contam primeiramente, e sobretudo, aos seus consangüíneos os detalhes de suas visões da arte dos *apapaatai*, com os quais ele entra em contato. Desse modo, é de se esperar concentrações de indivíduos talentosos, ou incompetentes também, de acordo com esta “segmentação” do conhecimento. No entanto, isso não garante que todo e qualquer indivíduo de uma mesma parentela consangüínea está “predestinado” a ser um excelente ceramista, desenhista ou músico porque seu pai ou sua mãe o foram. Os homens 13, 16 e 17, por exemplo, nem mesmo sabem modelar panelas ou pintá-las segundo os padrões de excelência Waurá. A esse respeito, há algumas distinções importantes a serem explicitadas.

Existem os ceramistas que modelam bem, mas que desenham relativamente mal (indivíduos 14, 18, 20, 21, 32, 33), os que modelam e desenham bem (indivíduos 8, 9, 12, 22, 23, 25, 27, 31, 34 e 35), e os que são incompetentes em ambas as



técnicas. No entanto, há alguns homens que desenham bem, mas que não sabem modelar (os indivíduos 19 e 26, por exemplo). Aparentemente, seria impreciso afirmar que a modelagem é uma arte *mais* “feminina” e o desenho ornamental *mais* “masculino”, visto que ambos os gêneros dominam tanto uma técnica quanto a outra. Contudo, num panorama mais amplo da cultura material, o desenho ornamental é *mais* “masculino” na medida em que os homens produzem uma diversidade muito maior de artefatos ornamentados, além de terem uma pintura corporal muito mais complexa que a feminina. Há uma lista extensa de artefatos de cultura material que apenas os homens sabem (ou podem) fazer: a composição de desenhos ornamentais no trançado é, por exemplo, uma arte exclusivamente de conhecimento masculino.

Os motivos gráficos Waurá são virtualmente conhecidos por todos, mas isso não implica que todos saibam executá-los, ou, se sabem, se os executam bem. Apesar disso, não identifiquei nem no discurso nativo, nem em minhas análises elementos concretos que indicassem distinções estilísticas entre os desenhos masculino e feminino. As pequenas diferenças entre eles não são de estilo, mas de competência formal (vide seção 3.7).

A produção da cerâmica envolve vários indivíduos de uma casa, desde providenciar das matérias-primas até o transporte e negociações nos centros urbanos, constituindo a principal atividade econômica voltada para o comércio com os brancos e com os outros grupos do Alto Xingu. Na abrangência geográfica do PIX, produzem cerâmica, além dos Waurá, os Mehináku e os Juruna, também fornecedores para o mercado turístico.

Semanas antes da minha partida para o PIX estive, em Brasília, estudando os artefatos vendidos pelos Waurá e Mehináku à loja da Artíndia/FUNAI. Havia uma quantidade extraordinária de peças que ocupavam dezenas de estantes e outras tantas peças espalhadas pelo chão. Quase toda a produção Waurá de cerâmica, feita nos cinco meses anteriores, tinha sido vendida para a Artíndia. Havia desde peças muito pequenas até as grandes painéis e torradores de beiju, vários conjuntos de indumentária ritual completos e alguns cestos, o que demonstra a amplitude dos interesses de compra de colecionadores particulares, lojas de artesanato, antiquários, museus, curiosos e decoradores, que, em geral, são os clientes da Artíndia/FUNAI.

Na “cerâmica turística” vem despontando diferenciações iconográficas significativas em relação à cerâmica em uso na aldeia, constituindo, aos poucos, um

sub-estilo. Penso que essas diferenças, sejam ao nível dos temas representados (as onças, por exemplo, são novidades recentes), ou das formas (painéis com cabo e/ou tampa, diminuição das dimensões normais, cópias de peças do equipamento doméstico ocidental, pratos, por exemplo), refletem um esforço de adaptação da plástica xinguaná à função específica dessa cerâmica no mundo *kajaíba* (do homem branco), que é basicamente de caráter decorativo. É interessante notar que nesse “sub-estilo turístico” permite-se que as formas das peças de cerâmica sejam parecidas com as do *kajaíba*, mas os motivos de ornamentação gráfica dos artefatos continuam sendo aqueles tradicionalmente difundidos entre os xinguanos (vide quadros XI e XII). Penso que o limite da influência *kajaíba* cessa na modelagem. Visto que são os motivos tradicionais o que confere uma característica especificamente xinguaná à cerâmica. Há diferenciações formais perceptíveis entre painéis xinguanos feitos para xinguanos e para *kajaíba*. No entanto, não pude constatar nenhuma elaboração objetiva pelos Waurá sobre essas diferenças. Aos olhos dos Waurá, não há nada na “cerâmica turística” que as tornem uma classe distinta de artefatos: “tudo é painel do Waurá”.

Apesar da enorme produção de painéis, a substituição das de cerâmica pelas de alumínio é muito extensa, recobrando diversas classes de artefatos, algumas como a *heitein* e a *mutukuri*, que eram usadas para carregar e armazenar água respectivamente, foram totalmente substituídas por caldeirões e painéis de alumínio. A justificativa pela substituição é devido a leveza desses últimos. No entanto, me parece contraditória a justificativa da substituição das *kamalupö* — painéis para ralar e espremer mandioca e armazenar polvilho — por grandes painéis de alumínio; as Waurá justificam que é porque estas não quebram nunca, há algumas na aldeia que têm mais de trinta anos de uso, disseram ter sido doadas pelos irmãos Villas Boas. Um grande painel de alumínio (com diâmetro superior a 85 cm) é considerado um presente de luxo. A rigor, as *kamalupö* são fixas e têm as bordas apropriadas para apoiar o ralador e a esteirinha de espremer mandioca, e só se quebram se sofrerem fortes traumas, por isso não vejo razões claras para sua substituição pelos painéis de alumínio. Curioso que é justamente nas três casas de maior produção cerâmica, onde o uso dos painéis de alumínio é superior ao de cerâmica. Nessas casas, a produção excedente é normalmente usada para troca por artefatos de luxo: colares e cintos de

caramujo, em geral provenientes dos grupos Carib, e quilos de miçangas de vidro estrangeiras.

As únicas classes de artefatos cerâmicos por enquanto não substituídas por panelas de metal são o *héjé* (torradores de beiju), a *kamalupö* (panelas de espremer e cozinhar caldo venenoso da mandioca e usos diversos) e a *makula* (panelas para cozinhar peixes). Incluindo as panelas zoomorfas, são basicamente essas três classes de artefatos que atualmente entram no circuito do comércio intertribal xinguano. A tabela abaixo relaciona algumas convenções estabelecidas para as trocas de artefatos de cerâmica com as outras aldeias.

Tabela IV  
Convenções para trocas intertribais

Denominação genérica no PIX	Correspondência segundo os tipos de panelas Waurá	Diâmetro externo inferior	Objetos usualmente trocados
"Panela 50"	<i>Makulatāin ou héjētāi</i>	25 a 30 cm	1 cobertor pequeno ou um caldeirão de alumínio pequeno
"Panela 60"	<i>Makula</i>	30 a 40 cm	1 rede e 1 cobertor
"Panela 80"	<i>Makula ou witsöpö</i>	40 a 55 cm	2 redes e 1 cobertor ou bolas de urucum
"Panela 120"	<i>Misapö, kamalupö ta-papuku, makula tapa-puku ou héjé weke</i>	60 a 75 cm	Penas de pássaros ou 1 cinto de caramujo grosso
"Panela 150"	<i>Kamalupö weke, maku-la weke ou nukāi</i>	75 a 85 cm	2 cintos de caramujo ou redes e cobertores

O esquema acima não é rígido, como as panelas possuem dimensões e usos variados, e são objetos cobiçados, podem, a princípio, ser trocadas por qualquer coisa, menos por força de trabalho. Presenciei, entre dois jovens de casas diferentes, a troca de uma coroa de bicicleta por uma *makulatāi*. Os que moram na cidade sempre procuram levar consigo algumas panelinhas para vender aos *kajaíba*. Em circunstâncias programadas por órgãos governamentais, as vendas são feitas diretamente pelos Waurá em grandes feiras de artesanato nas metrópoles brasileiras, mas o contrário também acontece: comerciantes vão, com uma freqüência da qual desconheço, fazer compras de cerâmica e de outros artefatos na própria aldeia Waurá. Muitas vezes ouvi os índios reclamarem dos preços pagos por suas peças,

alguns que foram se arriscar a vender em São Félix do Xingu (MT) disseram voltar entristecidos com o que receberam como pagamento depois de tanto trabalho.

Nessas viagens por conta própria, os Waurá cobrem os gastos com transporte e ainda correm os riscos de ter a carga avariada. Viagens para venda de artesanato nos centros urbanos são empreendidas por indivíduos de várias aldeias xinguanas. Desde a última década, o artesanato tornou-se o principal (para não dizer praticamente exclusivo) meio de manutenção do consumo de bens industrializados na maioria das aldeias xinguanas. A limitação do mercado brasileiro do artesanato indígena tem mantido esse quadro relativamente estável nos últimos anos. Contudo, a tendente saturação da venda do artesanato poderá ter implicações sérias na dependência indígena desse mercado.

É difícil fazer previsões nesse campo, mas há dois caminhos possíveis: do artesanato xinguanos tornar-se um produto “comum”, encontrado em abundância e a baixos preços, como é o caso do artesanato dos índios Pataxó da Coroa Vermelha, sul da Bahia (mas nesse caso há uma variável que o PIX ainda desconhece: o turismo em massa); o outro caminho seria o deslocamento do artesanato xinguanos do mercado de arte turística para o mercado de arte contemporânea e do *design* como aconteceu nos Estados Unidos e Canadá. Naturalmente, isso implica em uma postura mercadológica que os xinguanos desconhecem, em novas relações e novos espaços de circulação como galerias, museus e salões de arte. Isso leva a desdobramentos já conhecidos, como a valorização da autoria indígena<sup>5</sup>, a uma maior especialização de curadores e a um olhar apreciativo mais vigoroso sobre a arte indígena. A inserção da arte xinguanas em espaços mais sofisticados de apreciação e entretenimento cultural ainda é bastante discreta<sup>6</sup>, contudo, a importância e o significado dessa arte no contexto transcultural de circulação de produtos e performances exóticas poderá ser

---

<sup>5</sup> Um dos casos mais célebres é o do artista Haida Bill Reid que revitalizou arte nativa da Colúmbia Britânica, fazendo uma tradução na medida certa para o mercado ocidental (Lévi-Strauss, 1989b).

<sup>6</sup> Na década de 1980, a Bienal Internacional de São Paulo montou uma *Sala Especial* para a arte de vários grupos indígenas do Brasil. Esta foi a primeira vez em que obras de artistas índios brasileiros foram exibidas num contexto distinto do tradicional rótulo *arte primitiva*. Neste ano de 1999, índios Kamayurá foram convidados a participar do VI PERCPAN, um renomado festival internacional de música percussiva realizado na Bahia, e alguns Waurá formaram um grupo artístico para *shows* de festas de máscaras, tendo se apresentado, desde 1998, em Brasília, Belo Horizonte e São José do Rio Preto.

redimensionado, a depender das estratégias e da capacidade de negociação dos xinguanos.

### 3.2 MATÉRIAS-PRIMAS E PROCESSOS TÉCNICOS

A fabricação e pintura da cerâmica entre os Waurá são ofícios que demandam uma pequena diversidade de matérias-primas submetidas à processos técnicos bastante especializados, resultando numa cerâmica de alto padrão técnico. Os recursos materiais são “precários”, no entanto, precisos, demonstrando soluções criativas, resultantes de profundas investigações sobre o meio ambiente.

○ barro escuro (*kamalu yalaki*) e o espongiário lacustre *akukutai* (usado como temperante após um processo de queima) são as matérias-primas que compõem a massa de modelagem. A coleta desses dois materiais ocorre no período da baixa dos rios e lagoas, que vai de julho a setembro. ○ período de maior produção cerâmica é entre os meses de novembro e março, no entanto certas quantidades de barro e temperante podem ficar guardadas por vários meses nas casas, sendo usadas na medida em que se faz necessária a fabricação de uma nova panela, seja por encomenda, ou para substituir alguma peça que por acaso se quebrou.

○ processo de fabricação de uma panela passa por oito a dez etapas a depender do artefato que se objetiva fazer. Para a obtenção do barro e do espongiário lacustre *akukutai* é necessário mergulhar nos pontos do rio e da lagoa onde existem os depósitos; se a distância dos mesmos for muito grande a carga é trazida de canoa e carregada até a aldeia em cestos do tipo *maiapalu* ou em bacias de alumínio. Para transformar o *akukutai* em temperante, o mesmo deve secar ao sol por um par de dias e depois passar por um processo de queima numa fogueira de gravetos, que o tornará um pó ocre, passando então a ser chamado de *akukupe*, que é de fato a matéria-prima usada como temperante entre os Waurá. Antes de iniciar a modelagem de uma peça, o ceramista pegará uma determinada quantidade de barro, apenas o necessário para modelar o que ele pretende, e adicionará uma quantidade quatro a cinco vezes menor de *akukupe*, se este for colocado em excesso na mistura, a panela terá probabilidades de rachar durante a queima, e se a quantidade de *akukupe* misturado

ao barro for inferior ao necessário, a panela não suportará a pressão durante as fases de raspagem e lixamento; a resistência da panela depende, até certo ponto, da quantidade correta de *akukupe* adicionada ao barro para formar a massa de modelagem.

As vasilhas de cerâmica são sempre iniciadas pelo fundo a partir de um pedaço homogêneo de barro temperado que é achatado e esparramado para os lados até se obter o diâmetro e a espessura pretendidos. Pedacos menores de barro são sucessivamente adicionados de baixo para cima até se modelar a lateral, que é executada com movimentos sinuosos e sincronizados que configuram a lateral tradicionalmente ondulada, em seguida modela-se uma borda extrovertida, arredondada ou achatada a depender do tipo de panela que o ceramista resolveu modelar. Caso ele esteja modelando uma panela zoomorfa, os apliques que caracterizarão o animal poderão ser adicionados posteriormente, mas se a panela zoomorfa for muito pequena, ou se está sendo feita sem requintes, o ceramista modelará de uma só vez a panelinha, puxando das bordas as formas zoomorfas que ele escolher.

Terminada a modelagem, a peça vai para o sol. Dependendo do seu tamanho, ela poderá ficar vários dias secando, e se o ceramista não tiver pressa de terminar a peça, a mesma poderá permanecer por algumas semanas num canto da casa ou do rancho oleiro. Durante minhas freqüentes visitas a uma das principais unidades domésticas de produção de cerâmica eu sempre via uma *kamalupö weke* recém saída da secagem, que nunca tinha sua conclusão avançada. Quando sai da aldeia a peça continuava como eu a tinha visto dois meses antes. Mas quando se tem pressa, uma panela *kamalupö weke* pode ser totalmente concluída em no máximo duas semanas.

O resultado da modelagem é sempre uma peça grossa, com excessos de barro, que depois de seco passará por uma dezena de raspagens e lixamentos até atingir a textura e espessura ideais. Para a raspagem usa-se tradicionalmente as conchas de um molusco bilvava chamada *ulu*, ou *ulutāi* (a mesma concha, porém de menor tamanho), a *ulu* é também usada para descascar mandioca. No entanto, o uso dessas conchas é hoje restrito, pois desde algumas décadas elas foram substituídas por colheres no processo de raspagem da cerâmica, e por tampas de latas de manteiga no processo de descascar mandioca. As conchas tem menos eficiência técnica nos dois processos devido a necessidade de afiá-las com freqüência; dependendo da dureza da superfície

a ser raspada o fio de sua lâmina quebra-se em diferentes pontos, chegando às vezes a danificar a peça ainda crua ao provocar sulcos na superfície. O trabalho de raspagem pode levar horas e a depender do tamanho da peça leva mais de um par de dias. Muitas vezes esse trabalho é dividido entre mais de um indivíduo, pois alguns o julgam enfadonho. Todo o excesso de barro que foi retirado no processo de raspagem é guardado para ser reutilizado. Normalmente, em casas onde a produção é grande, essas raspas de barro ressecado ficam acumuladas em bacias de alumínio ou painéis inacabadas.

O lixamento é o processo seguinte à raspagem. Aqui também a eficiência técnica de outros materiais substituiu quase que totalmente o *kausepése*, uma folha de textura relativamente grossa, que era um dos poucos materiais conhecido como lixa. Atualmente usa-se lixas feitas de pedaços de metal furados com prego e lixas industriais de várias texturas à base de areia, cola e papel ou lonita. O *kausepése* é empregado na fase final de lixamento, mas isso só se o ceramista não tiver a mão uma lixa industrial de textura fina. Começa-se sempre pela lixa de metal, passando então para lixas com texturas que diminuem gradativamente. Assim como as raspas de barro, o pó que resulta desse trabalho é guardado para reaproveitamento.

O último processo antes da queima consiste em alisar a peça (fig. 68) com uma pedrinha redonda, chamada *tipate*, que é constantemente molhada com o sumo de uma casca de árvore chamada *yapita*. A qualidade das peças depende muito do processo de alisamento. O torrador de beiju, por exemplo, não pode ter a superfície interna rugosa, pois o beiju poderá grudar, deitando fora toda uma laboriosa dedicação culinária. Peças de modelagem desuniforme, com aspecto rugoso ou com texturas grossas ou salientes, além de serem inadequadas ao trabalho doméstico não correspondem ao padrão estético de beleza.

O cozimento da cerâmica é feito num forno montado com *köhejuto* (pedaços de painéis quebradas) e com *ajata*, a casca de uma árvore homônima que libera uma altíssima quantidade de calor durante horas seguidas de queima. O “forno” é uma estrutura cônica, que varia entre 60 e 110 cm de altura, montada partir de lascas de *ajata*, que não pode ser colocada em quantidade excessiva, e nem ser distribuída de modo desuniforme, pois a distribuição homogênea do calor é para evitar riscos de rachaduras nas peças. O volume de *ajata* é sempre proporcional às dimensões das peças a serem cozidas. Estas devem estar em contato ou muito próximas das brasas de

*ajata* durante a queima. A necessidade do calor atingir de modo homogêneo o interior e exterior das peças impõe limites às dimensões dos “fornos”. Assim, o número de peças a ser queimado num único “forno” sempre corresponde a exigência técnica do contato das peças com as brasas de *ajata*. É possível o cozimento de até 10 panelinhas zoomorfas num mesmo “forno”, no entanto duas painelas muito grandes como as *kamalupö weke* jamais podem ser queimadas juntas, pois seria muito difícil criar as condições adequadas para uma queima perfeita.

O cozimento dura de 4 a 6 horas a depender do tamanho do forno. No auge da liberação de calor, as peças ficam vermelhas como brasa, muito lentamente a *ajata* vai virando cinza e as peças, que antes da queima eram negras, adquirem um tom ocre muito claro (biscoito). Considera-se que o cozimento terminou apenas quando as peças estão frias, ou seja em condições para pintura. O cozimento da cerâmica Waurá tem apenas uma exceção, que é a da painela *tsaktsak*. Por ter a parte inferior oca ela não pode ser submetida às altas temperaturas do forno de *ajata*, pois o fundo estouraria durante o cozimento, a solução técnica para o caso específico da *tsaktsak* é um cozimento brando e demorado numa fogueira de gravetos.

A última etapa do processo de produção cerâmica é a pintura, que pode ser executada segundo quatro técnicas variáveis de acordo com as tintas empregadas. Uma delas, a *yuri*, é feita com fuligem e com um aglutinante vegetal extraído da madeira de uma árvore homônima. Para a obtenção da tinta, a madeira de *yuri* deve ser raspada e macerada com água e fuligem até se obter um líquido pouco espesso, não sendo necessário nenhum cozimento. A tinta pode ser aplicada diretamente sobre as superfícies interna e externa, aliás, tintas pretas, como a *yuri* são empregadas tanto na decoração externa com motivos gráficos quanto no enegrecimento interno das peças. Em algumas casas, vi ceramistas guardarem o preparado de *yuri* por várias semanas, e se ele secar basta adicionar água. A tinta *yuri* proporciona um brilho leve e uma pigmentação intensa a peça, mas tem pouca durabilidade, pois se descasca quando exposta ao sol ou se acondicionada em ambientes muito úmidos. A *yuri* também é empregada na pintura de artefatos de madeira como remos, máscaras, pás de beiju, desenterradores e raladores de mandioca, e no enegrecimento da fibra *wistxatö*, usada para o trançado.

A *mauatã* é a outra tinta usada na pintura de motivos gráficos e no enegrecimento do interior das painelas e torradores de beiju, seu uso, porém, é



exclusivo na cerâmica, e emprega uma técnica um pouco mais laboriosa que a anterior. A *mauatã* é um pigmento vegetal extraído da casca de uma árvore homônima. Depois de macerada a casca e diluída em água, a tinta está pronta. Com um pincel de algodão fino o pintor desenha os motivos sobre a superfície (fig. 69) e cobre uniformemente o interior e a borda da peça com *mauatã*, que é logo absorvida pela superfície seca e áspera da peça. A pintura apresenta então uma coloração marrom muito clara. Para o escurecimento e a fixação da pintura com *mauatã*, a peça deve ser submetida a um aquecimento numa pequena fogueira de sapé, só assim o negro característico dos motivos gráficos e do interior das panelas pode sobressair-se e fixar-se de vez.

O *tipépe* é um pigmento mineral de cor avermelhada encontrado nas lagoas e nos rios da região, sendo empregado cru apenas no exterior das panelas, geralmente visando produzir campos avermelhados para contrastar com campos decorados com motivos gráficos. Diferentemente das outras pinturas ele é passado na peça crua, sendo apenas através do cozimento que a cor avermelhada do *tipépe* fixa-se definitivamente, demonstrando ser dentre todos os pigmentos o mais durável. A pintura vermelha com *tipépe* é feita esfregando um pedaço pequeno do mineral umedecido na área escolhida. Por não serem empregados pincéis na pintura com o *tipépe*, a limitação na composição com motivos gráficos tradicionais nesse tipo de técnica é grande, pois sem pincéis é impossível executar os pequenos detalhes característicos dos motivos. Dentre todas os artefatos de cerâmica Waurá que pude analisar — isso contando com centenas de peças pertencentes à vários museus —, a técnica de pintura com *tipépe* tem sido empregada na composição dos motivos gráficos *yetulaga naku* (fig. 65), *puku tiwi* e *uwi önapula* (motivo sinuoso também conhecido como *kassukupé*), além do motivo *möhāja mūna*, que corresponde aos campos avermelhados num ou noutro pequeno detalhe das panelas zoomorfas. Uma característica importante é que não há sobreposição de técnicas de pintura: sobre o *möhāja mūna* não se emprega nenhum outro motivo, ou seja numa superfície pintada com *tipépe* não se pinta com *yuri* ou *mauatã*.

Além do *tipépe*, emprega-se outro pigmento vermelho, o *yuku* (urucum) que é extraído a partir do cozimento das sementes da árvore *bixa orellana*. Os Waurá consideram a pintura com *yuku* mais bonita do que com *tipépe*, devido ao seu brilho e intensidade, que, no entanto, são assaz efêmeros e têm um custo maior do que o

*tipépe*, sendo empregado, quando muito, na pintura de todo o exterior de peças de médias e pequenas dimensões, tais como as painéis zoomorfas. Na pintura com o *yuku* os finos pincéis tradicionais são inúteis, no caso sendo substituídos pelas mãos, que se tornam grandes “pincéis”.

Somados à destreza do pintor, os pincéis de algodão são instrumentos de precisão, meios perfeitos para a pintura da cerâmica, tanto que os Waurá desprezam os pincéis industriais, porque os mesmos têm cerdas flexíveis e o cabo rígido o que acaba borrando as peças. Os pincéis de algodão têm cabos levemente flexíveis e pontas macias e firmes, permitindo o mesmo deslizar de modo suave sobre as superfícies ásperas das painéis. A espessura do pincel pode ser aumentada ou diminuída a depender da quantidade de algodão enrolado na ponta. O resultado da pintura com pincel de algodão é sempre satisfatório quando a proporção entre a espessura do pincel e os traços do desenho é equilibrada. Esses pincéis de algodão são usados na pintura da grande maioria dos artefatos Waurá. Tendo durabilidade efêmera e sendo de fácil confecção, tais pincéis são constantemente substituídos a cada sessão de pintura.

Insisti sobre as questões técnicas por considerá-las pertinentes para o entendimento do processo criativo e das limitações que levam à seleção de determinados motivos visuais, e neste caso volto a dizer que os Waurá possuem pouquíssimos recursos técnicos: uma meia dúzia de instrumentos e quatro tipos de tintas, embora sejam praticamente empregadas apenas três. Apesar de toda essa limitação de recursos, os Waurá elaboraram uma iconografia bastante extensa, apontando para uma arte de complexa plasticidade.

### 3.3 CLASSIFICAÇÃO DA CERÂMICA

Os artefatos cerâmicos Waurá extrapolam uma classificação enquanto equipamento meramente culinário. Muito do que é produzido atualmente é destinado ao mercado de arte turística, em especial as painéis ditas zoomorfas. Há também uma painela de uso exclusivamente ritual (*yanapö*) e objetos feitos por interesses puramente estéticos ou lúdicos, como a *kautakâna* (fig. 11) e a *kajujutökâna* (fig. 13), painéis

modeladas pelo *yakapá* Alamatöwe, de acordo com os sonhos que ele teve com esses *apapaatai*. Dedico esta seção a uma breve identificação e explicitação da classificação nativa da cerâmica, que, a rigor, segue dois critérios, um formal e outro sonoro.

O primeiro critério é o que agrupa a cerâmica em classes, associando forma e uso, e o segundo estabelece apenas distinções de tamanhos (ou seja de forma também) a partir de uma escala musical do grave para o agudo correspondendo a canção mítica do *Kamalu Hai* (fig. 35) que as panelas cantaram quando apareceram aos Waurá (vide mito na seção seguinte). O canto mais grave faz alusão às panelas grandes, e na medida em que se sobe para o agudo, as panelas proporcionalmente diminuem de tamanho, quanto mais agudo for o canto do *Kamalu Hai*, menor será a panela. Esta classificação parece ter alguma coisa a ver com o teste de qualidade a partir da ressonância das panelas grandes e dos torradores de beiju. O teste consiste em bater no fundo externo desses artefatos para verificar sua resistência, no entanto não pude esclarecer nenhuma relação direta entre a canção *Kamalu Hai* das panelas míticas e o “teste de qualidade”.

As listas abaixo obedecem aos critérios nativos que classificam a cerâmica por classe e dentro de cada classe por tamanho decrescente. Existem 5 classes (*kamalupö*, *makula*, *héjé*, *tsaktsak* e panelas “zoomorfas”) e outros 5 tipos de artefatos cerâmicos isolados, ou seja, não agrupáveis em nenhuma das classes acima.

### 1. *Kamalupö*

*Kamalupö* é uma classe de panelas de borda extrovertida e arredondada geralmente empregada no processamento da mandioca. As grandes dimensões do fundo externo das *kamalupö* (algumas chegam a 110 cm de diâmetro, como a *kamalupö weke*) permite a elaboração de composições gráficas complexas com motivos variados, algo raro de ser encontrado em panelas com diâmetro externo inferior a 50 cm.

	Nome da panela	Uso
1.1	<i>Kamalupö weke</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca, armazenar polvilho, farinha e água
1.2	<i>Kamalupö ahāpupuku (ou majatāpö)</i>	Espremer e lavar a massa da mandioca
1.3	<i>Nukāi</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca, pequi e sementes de urucum
1.4	<i>Kamalupö maiaiapö</i>	Espremer e lavar a massa da mandioca

1.5	<i>Kamalupō tapapuku</i>	Espremer e lavar a massa da mandioca
1.6	<i>Misapō</i>	Espremer e lavar a massa da mandioca
1.7	<i>Witsöpō</i>	Ralar mandioca
1.8	<i>Heitein</i>	Carregar água
1.9	<i>Nunukatsāi</i>	Armazenar mingau
1.10	<i>Nunukatsāitāi</i>	Armazenar mingau

## 2. Makula

*Makula* é uma classe de panelas de borda extrovertida e achatada de uso diverso. Algumas são tão grandes quanto as *kamalupō*, com o detalhe de que podem ter maior altura e/ou menor espessura das paredes e bordas.

	Nome da panela	Uso
2.1	<i>Makula weke</i>	Cozinhar grandes quantidades de peixe, sementes de urucum e pequi, cozinhar caldo venenoso da mandioca na falta de uma <i>nukāi</i>
2.2	<i>Makula tapapuku</i>	Cozinhar peixe
2.3	<i>Makula</i>	Cozinhar peixe, torrar farinha
2.4	<i>Makulatāi</i>	Panela pequena usada para comer peixe individualmente, normalmente pertence a homens adultos casados
2.5	<i>Makulatāitsāi</i>	Panela muito pequena usada para comer peixe individualmente, normalmente pertence à crianças e pré-adolescentes

## 3. Héjé

*Héjé* é a classe de artefatos correspondente ao torrador de beiju, um dos poucos objetos do equipamento doméstico que continua insubstituível pela tecnologia de artefatos de metal.

	Nome do artefato	Uso
3.1	<i>Héjé weke</i>	Torrar beijus muito grandes, em geral aqueles servidos durante as festas
3.2	<i>Héjé ahāponapuku</i>	Torrar beijus grandes
3.3	<i>Héjé ahāponapukutāi</i>	Torrar beijus para unidades familiares de 10 a 12 pessoas
3.4	<i>Héjé ahākapuku</i>	Torrar beijus para unidades familiares de 7 a 9 pessoas
3.5	<i>Héjētāi</i>	Torrar beijus pequenos
3.6	<i>Héjētāitsāi</i>	Torrar beijus muito pequenos

#### 4. *Tsaksak*

As panelas *tsaktask* são bastante conhecidas por terem no interior bolinhas de cerâmica que as tornam semelhantes a um chocalho. Atualmente perderam a função, tendo sido largamente substituídas por caldeirões de alumínio.

Nome da panela	Uso
4.1 <i>Tsaksak weke</i>	Servir mingau de pequi e mandioca
4.2 <i>Tsaksak</i>	Servir mingau de pequi e mandioca
4.3 <i>Tsaksaktäi</i>	Destinada ao mercado de arte turística
4.4 <i>Tsaksaktäitsäi</i>	Destinada ao mercado de arte turística

#### 5. Panelas zoomorfas

Esta é a classe de artefatos cerâmicos que apresenta a maior diversidade de formas. Nas panelas zoomorfas são representadas uma quantidade extensíssima de animais, inclusive aqueles conhecidos após o contato com os brancos, como cachorros, gatos, galinhas, vacas e animais nativos de outros continentes que os índios conhecem em zoológicos. A modelagem desses animais estrangeiros é, na maioria dos casos, uma moda passageira. Os animais nativos do Alto Xingu são, sem dúvida alguma, o preferidos para a modelagem. Durante meu trabalho de campo, identifiquei a representação de 46 espécies de animais nativos na cerâmica. A lista inclui as espécies contempladas na tabela II, excetuando o peixe *talapi*, a minhoca (*iñen*), a lagarta (*kukuhö*), a carpa (*kupatö möhänjá*), a borboleta (*mapapalu*), a jibóia (*temepi*) e a sucuri (*Walamá*).

As dimensões das panelas zoomorfas variam enormemente: há algumas que cabem na palma da mão (fig. 70) e outras tão grandes que servem para cozinhar um peixe-cachorra inteiro, como a *itsakâna*<sup>7</sup> (panela-canoa). No conjunto de panelas que a literatura xinguana denomina “zoomorfa” há três que não são animais: uma delas é a *itsakâna*, que, como o próprio nome diz, é uma panela-canoa, ou seja, um modelo reduzido de uma canoa, objeto aparentemente inanimado. Mas é possível que a *itsakâna* seja uma representação tridimensional da cobra-canoa *Itsakumalu* (fig. 32). As duas outras exceções são a *iyăukâna* (panela-gente) e a *Yerupöhökâna* (outro tipo

<sup>7</sup> O sufixo *kâna* refere-se à forma côncava ou oca de qualquer objeto, *kânatäi* é a sua forma diminutiva e *kene*, o gênero feminino.

de panela-gente). As panelas zoomorfas integram o contexto simbólico da categoria *ipitalapiti*, comentada no capítulo anterior.

O uso quotidiano das panelas zoomorfas é muito variado, observei sua utilidade enquanto recipiente para guardar pimenta, sal, pequenos objetos, como linhas, agulhas, pinças e miçangas. Nas mãos das crianças as panelinhas zoomorfas são ao mesmo tempo objetos utilitários e lúdicos, sem que tenham uma separação muito nítida. Quase toda criança tem sua panelinha, que normalmente é presenteada logo que ela aprende a comer sozinha. Quando os adolescentes saem da reclusão eles não comem mais em panelinhas, seu peixe é servido sobre um pedaço de beiju, jovens do sexo masculino só voltarão a ter seu peixe servido em panelinhas quando eles se casarem. Tais objetos são de uso individual e cercados de muito ciúme. Tive dificuldades em coletar panelas infantis, em uso, para a coleção. As duas únicas que obtive foram vendidas, isso porque as crianças tinham mais de duas panelinhas em casa e porque suas mães produziam um excedente de peças. Há também artefatos cerâmicos zoomorfos que não têm nenhum outro objetivo a não ser lúdico, eles são feitos exclusivamente para as crianças brincarem.

## 6. Artefatos cerâmicos isolados

Nome do artefato	Características e Uso
6.1 <i>Mutsukuri</i>	Pote com tampa usado no armazenamento de água
6.2 <i>Yanapö</i>	Panela usada no ritual de furação de orelhas dos meninos ( <i>Pöhökāintxe</i> )
6.3 <i>Ulukati</i>	Socador de pimenta cilíndrico de 12 a 16 cm de comprimento
6.4 <i>Munotai</i>	Bases cônicas de apoio para as panelas e torradores de beiju, 12 a 20 cm de altura
6.5 <i>Köhejútö</i>	Pedaços de panelas e torradores quebrados usados na montagem dos fornos de <i>ajata</i>

### 3.4 GRAFISMO XINGUANO: MITO E HISTÓRIA

Os primeiros registros históricos das artes gráficas entre os povos indígenas do Alto Xingu provêm da coleção etnográfica, das descrições e dos desenhos obtidos durante a expedição liderada pelo etnólogo alemão Karl von den Steinen, em 1884 (Steinen, 1942). Três anos mais tarde, em sua segunda expedição à região da bacia dos formadores do Xingu, von den Steinen dedicou grande atenção às questões relativas à arte, à estética e à cultura material, formando uma imensa coleção de artefatos, que é, aliás, a maior já feita em todo Alto Xingu (1235 peças cf. Hartmann, 1993).

Durante a viagem de 1884, von den Steinen registrou uma ampla extensão do uso de um motivo gráfico denominado *merechu*<sup>8</sup> que se estendia desde as aldeias Bakairí, no alto rio Batovi, até o distante território Suyá, no médio Xingu. Em 1887, ano da segunda expedição, essa extensão foi registrada com maior amplitude (Steinen, 1940: 330-416): o motivo *merechu* estava presente na ornamentação de artefatos de todas as tribos xinguanas visitadas (Bakairí, tribo Karib que emigrou da região dos formadores do Xingu, na primeira metade deste século; Kustenau, tribo Arawak extinta no mesmo período, e ainda Trumaí, Awetí, Yawalapití, Mehináku, Nahukwá e Kamayurá), assim como entre as não visitadas, Waurá, Kuikuro e Kalapalo.

A evidência do uso dos mesmos motivos gráficos por tribos étnica e culturalmente diversas desperta questões importantes para a história cultural dos povos da bacia dos formadores do Xingu, tal como a dinâmica das relações interétnicas no que diz respeito ao uso de padrões estéticos comuns, e de saber até que grau a "unidade cultural xinguanas" se sobrepõe e contrasta com a formulação dos padrões de gosto no interior de cada etnia, ou seja, como os Kamayurá, os Kuikuro, os Waurá e as outras etnias interpretam e fazem usos específicos de um repertório geral de motivos gráficos muito semelhante?

A questão também se aplica aos povos "marginais" ao sistema xinguanas, como os Suyá, que, para além da diferenciação lingüística e cultural, partilharam elementos de um mesmo repertório gráfico, sem modificar os padrões de organização espacial

---

<sup>8</sup> O motivo do peixe *merechu*, assim denominado em língua Bakairi, corresponde ao motivo *kulupienê* dos Waurá (vide fig. 71 e 72a).

dos motivos. Identifiquei motivos xinguanos num ralador Suyá da coleção de von den Steinen (1942: 245) e em desenhos de um “feiticeiro estrábico” desta mesma tribo, feito num caderno de campo da primeira expedição de 1884 (Steinen, 1942: 253). Na coleção Suyá de Anthony Seeger, de 1972, pertencente ao Museu Nacional, identifiquei cinco artefatos decorados com o motivo *merechu*, sendo dois de uso ritual. O que indica que houve uma continuidade no emprego do motivo *merechu* pelos Suyá ao longo deste século. A demografia histórica da bacia do Alto Xingu aponta os Suyá como belicosos inimigos dos alto-xinguanos. Até 1959, ano da “pacificação” dos Suyá pelos irmãos Villas Boas, os contatos mantidos entre esses índios e seus vizinhos meridionais foram extremamente tensos, alternados por guerras e raptos de mulheres. Anthony Seeger afirma que os Suyá “raptaram e incorporaram mulheres xinguanas à sua própria sociedade” e que seu “número era tão grande em relação à população suyá, que o domínio feminino tornou-se virtualmente uma cultura xingua” (Seeger, 1993: 434). Mesmo tendo os Suyá sofrido influências culturais dos grupos xinguanos, eles têm sido considerados, em tempos históricos, como não pertencentes ao sistema social xingua, por, entre outros aspectos, não fazerem parte das redes cerimoniais xinguanas. Os Suyá são um grupo vital para o entendimento das alianças e contra-alianças de guerra que aproximavam ou distanciavam determinados grupos do núcleo formativo Arawak-Carib do sistema xingua.

Num estudo histórico sobre as relações intertribais entre os Suyá e os xinguanos, Seeger aponta que os traços identitários que os Suyá consideram importantes para sua distinção étnica são exatamente a ornamentação corporal, a música (leia-se também rituais), a alimentação, os meios de transporte e itens da cultura material, muitos deles aprendidos com os xinguanos (Seeger, 1980). A arte e a estética são, portanto, dimensões fundantes da contrastividade e da formulação de identidades nessa região, o que coloca um problema teórico para um modelo de sistema xingua auto-contido e para uma radical dicotomia xinguanos *versus* “marginais”.

As contribuições etnohistóricas recentes e as revisões do cenário sócio-político xingua no século XIX e nas primeiras cinco décadas deste século apontam a “homogeneidade cultural” como uma aproximação etnográfica imprecisamente elaborada à luz de um panorama relacional intertribal transformado pelas contingências do contato com a sociedade nacional.



A nova situação de contato com a sociedade nacional a partir da década de 1940 impôs uma ordem política intrusiva na região xinguará, que acabou redefinindo profundamente o quadro das relações interétnicas ali existentes. Segundo Menezes Bastos,

“A ação dos Irmãos Villas Boas no Alto Xingu vai se caracterizar pela imposição da *pax xinguensis* e pela sua ereção em base fundamental de apoio do projeto geopolítico [referindo-se à expedição Roncador-Xingu], tudo culminado em 1961 na criação do Parque Nacional do Xingu. Chamo de *pax xinguenesis* ao conjunto de práticas de poder e de estruturas correlatas de saber implementadas pelos Villas-Boas na região, que trouxeram como resultado imediato o congelamento do quadro bélico ali existente (Menezes Bastos , 1995: 250).”

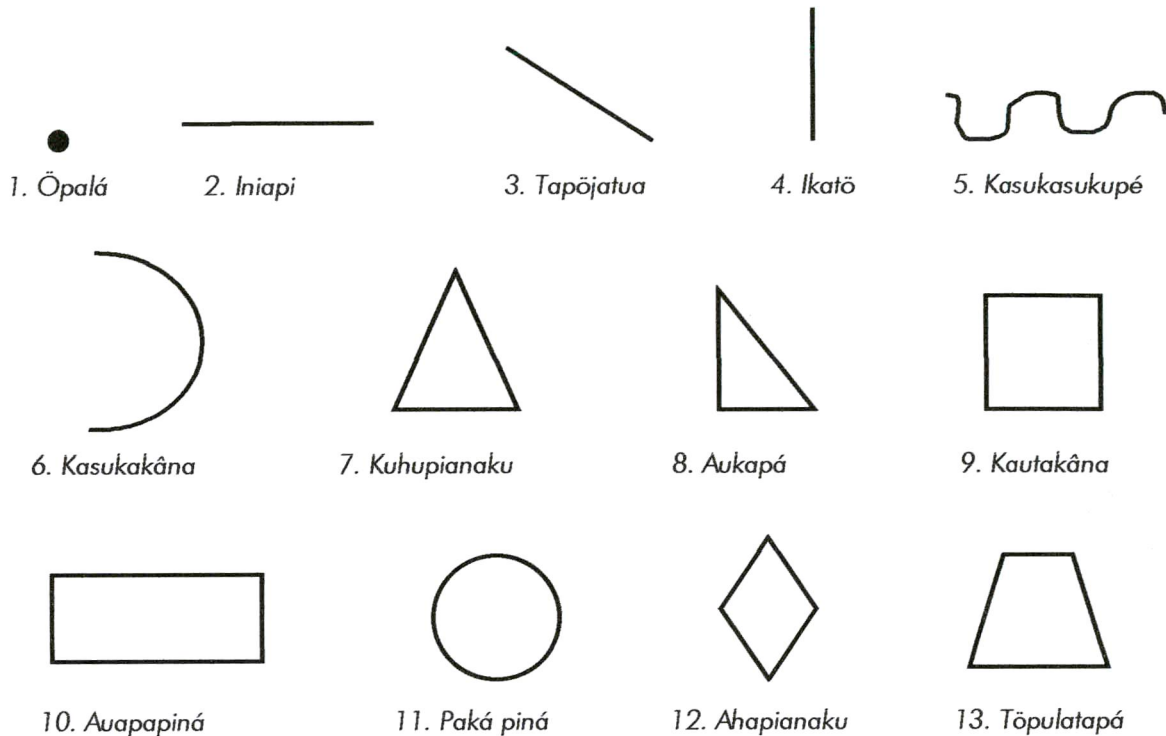
Esta “*pax xinguensis*” conduziu a uma (1) “repressão à ‘bravura’ — traço marcante da ‘feitiçaria’ (associalidade) — paradoxalmente colada na *pax* à tentativa de extinção da prática de execução do ‘feiticeiro’, (2) “generalização legalizante da etiqueta da xinguanidade” e (3) “a universalização pan-xinguará do ritual intertribal” (Menezes Bastos , 1995: 250.). Essa mudança de curso dos antigos padrões de relações políticas xinguarás e a suspensão da beligerância na região impediu que grupos como os Suyá se mantivessem em seu curso de inclusão no sistema xinguará, pois eram exatamente as alianças de guerra<sup>9</sup> e o xamanismo/feitiçaria os principais elementos que amalgamavam as relações entre os grupos que já estavam instalados na região desde muitos séculos (os Arawak [exceto os Yawalapití, que provavelmente chegaram aí no século XVIII] e os Carib), os recém instalados (grupos pró-Kamayurá, Aweti e Trumái) e os que tentavam se instalar (Suyá, Txikão e Juruna).

---

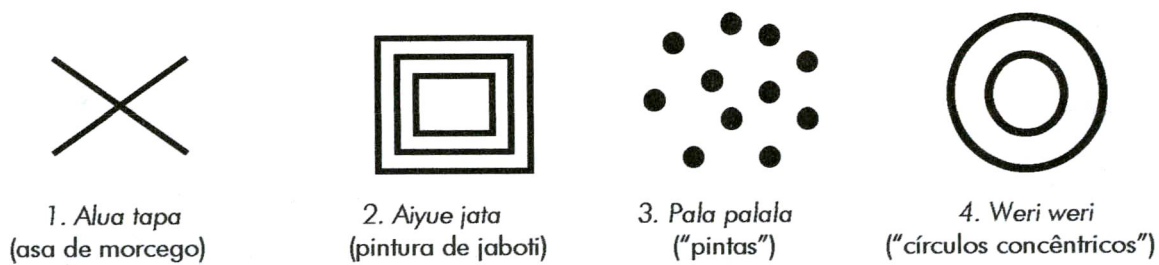
<sup>9</sup> A exemplo da aliança forçada Kamayurá-Waurá, que envolveu a cessão de Ipavu por estes últimos aos primeiros, e da aliança flutuante Yawalapití-Suyá, responsável, na década de 1940, pela morte de um eminente chefe Apiap (grupo pró-Kamayurá) e vários guerreiros (Menezes Bastos , 1995: 251).

Quadro XI  
Elementos Mínimos e Motivos Gráficos

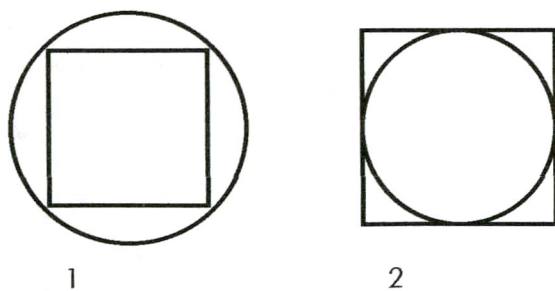
A. Elementos mínimos do desenho ornamental:



B. Alguns motivos compostos por elementos mínimos iguais:



C. "Motivos" ainda desconhecidos:



Olhares homogenizantes sobre o grafismo xingvano são uma “camisa-de-força” para um estudo de iconografia histórica, visto que não consideram a questão articulatório-processual do sistema. Ademais, o viés da homogeneidade parece comprometer (1) análises históricas da dinâmica interétnica das artes nessa região e (2) os estudos concernentes ao reconhecimento dos padrões estéticos operantes e dos códigos de identificação dos traços mais sofisticados que conferem singularidade étnica e individual aos artefatos e pinturas xingvanos. Sem dúvida, um olhar descuidado sobre o desenho ornamental perceberá uma relativa homogeneidade nas expressões gráficas dos diferentes grupos étnicos que compõem o sistema xingvano, pois objetos e corpos são decorados a partir dos mesmos elementos gráficos mínimos, e os padrões de composições usados parecem ser, até um ponto que não se sabe com qual exatidão, limitados. A análise formal dos artefatos das coleções de museus demonstrou que existe no grafismo xingvano um padrão gráfico básico, com limitadas possibilidades composicionais a partir de formas visuais universais: triângulos, pontos, círculos, losangos, quadrados e linhas retas e curvas (Barcelos Neto, 1996; Coelho, 1993).

Mas não é só pelo fato de partilharem de um repertório de elementos e motivos gráficos<sup>10</sup> em comum o que torna semelhante a arte dos vários grupos xingvanos, tal semelhança reside, sobretudo, na estruturação do espaço plástico. Segundo minhas observações de campo e de gabinete, o aspecto fundamental dessa arte tanto para análises formalistas quanto estéticas não reside nos motivos gráficos em si, pois estes podem ser executados nos mais diversos contextos, ou mesmo desaparecer, e reaparecer, ou serem reinventados; mais importante que os motivos em si seriam os padrões de composição do espaço plástico. As limitações composicionais a que me refiro não se assentam apenas nas seleções de motivos gráficos, mas na sua organização no espaço plástico. De fato, as limitações presentes na estrutura composicional são muito maiores que as limitações do repertório de motivos. Esta limitação estrutural é basicamente dada pelos tipos de simetrias e ritmos e pela

---

<sup>10</sup> *Elementos gráficos* são os elementos geométricos (para o Alto Xingu, esses elementos são: triângulos, pontos, linhas retas e curvas, losangos, círculos e quadrados) e figurativos fundamentais usados na composição dos motivos, enquanto *motivos gráficos* são composições visuais criadas a partir de combinações lógicas de um conjunto selecionado de *elementos gráficos*. Os motivos gráficos são, em sua maioria, compostos por elementos mínimos iguais, como duas linhas que se cruzam diagonalmente (o motivo *alua tapa*, por exemplo) ou dois círculos concêntricos (motivo *weri weri*), conforme se observa no quadro XI.

premeditada seleção de motivos que integram uma composição gráfica. Nesse sentido, as referidas limitações nos padrões de composição gráfica não seriam uma mera casualidade, pois elas estão relacionadas a certas regras<sup>11</sup> de construção do espaço plástico, regras essas que obedecem aos próprios princípios estéticos e cognitivos que ordenam a criação e apreciação das formas sensíveis. Em outras palavras, estas regras emergem das concepções de beleza e fealdade.

A partir do estudo das coleções de museus e das coleções que fiz entre os Waurá, percebi a existência de muitas variações formais na decoração dos artefatos, estas indo desde pequenos traços e pontos, constituindo talvez um motivo secundário, passando por variações nos motivos mais recorrentes, chegando até a variações nas maneiras de estruturar os motivos nas composições (vide por exemplo as figuras 78 e 79 para o motivo *mitseuenê* e figuras 77 e 80 para o motivo *kajujutö ötapaka*). Tais variações ocorrem tanto no interior de cada aldeia como entre aldeias diferentes, apontando possivelmente para a existência de sub-estilos “tribais”. Por hora, nem a literatura, nem as coleções etnográficas apresentam dados suficientes para relacionar a segmentação étnica e o faccionalismo xinguano com a hipótese de sub-estilos “tribais”. Apenas um estudo que interrelacione arte, política e parentesco poderá dar conta das diferentes direções em que se dão as trocas e as elaborações dos padrões artísticos e estéticos no Alto Xingu, de fato, tais direções seguem sendo um aspecto praticamente incógnito da etnografia xinguana. A este respeito, não me refiro apenas às artes visuais, mas também à música e à dança.

Num estudo sobre a pintura corporal Trumái, Monod-Becquelin pergunta se teria “havido, antigamente, uma especialização de motivos por aldeia tribal? Temos um indício a este respeito e é possível que esta hipótese se revele frutífera” (1993: 548). Infelizmente, a autora não aponta esse indício, o que dificulta saber sobre quais dados apoia sua hipótese. Pretendo refletir sobre esta questão e apontar alguns indícios sugeridos pela análise da etnografia e das coleções. Para tanto é necessário ampliar um pouco mais a hipótese: supondo que houve e que ainda há especializações tribais, existiria alguma tradição iconográfica que exerça uma maior

---

<sup>11</sup> Ao que tudo indica, o grafismo xinguano não se constitui como uma “linguagem visual gramaticalmente estruturada”. Parto da hipótese de que estas regras não tem nada a ver com operações de categorias visuais para a construção de mensagens padronizadas, como observou Munn (1962, 1966 e 1973) entre os Walbiri do deserto australiano.

preponderância nas produções artísticas dos últimos cento e cinquenta anos, e havendo essa tradição preponderante, como se dá o diálogo com as outras ?

Confluências e incorporações de novas tradições iconográficas parecem ter começado a ocorrer de modo mais intenso a partir dos séculos XVIII e XIX com a chegada de várias tribos na região da bacia dos formadores do Xingu. A pintura corporal empregada no ritual do *Yawari*, que tem sua origem em um extrato Tupi-Trumái (Menezes Bastos , 1990, 1995), é um excelente exemplo para pensar sobre o encontro de diferentes tradições iconográficas na região. Presumivelmente, o *Yawari* existe no Alto Xingu desde pelo menos o século passado. Sua iconografia mantém, portanto, o pedaço de uma estratigrafia da contribuição Tupi-Trumái à iconografia geral xinguanas, merecendo um urgente estudo que procure dar conta das questões que essa pintura corporal levanta. Desejável se abrangesse as variantes formais que os diversos grupos xinguanos imprimiram na pintura do *Yawari*; outros estudos poderiam descrever as variantes da música e da dança.

A pintura no ritual do *Yawari* possui características estilísticas muito próprias que não se assemelham nem com a pintura corporal do cotidiano, nem com a pintura dos outros rituais xinguanos, em especial o *Kaumai* (*Kwarip*). Até aqui é compreensível que diferentes tradições iconográficas coexistam no Alto Xingu devido a grande diversidade étnica aí existente. Mas quais confluências estão operando na constituição de um *corpus* iconográfico reconhecido por todos os grupos da região? Quanto a essa questão, sou inclinado a partilhar da hipótese de que o ritual (e o complexo artístico ligado a ele) constitui a “linguagem franca” da região. As diversas variantes locais, seja na música ou no grafismo, são congenitamente diversas, embora mutuamente “aceitáveis” (Menezes Bastos, 1978). Portanto, sendo o grafismo parte desse complexo artístico, ele correspondente também a uma “linguagem franca” dentro do processo relacional multiétnico xinguanos. Sugiro, no entanto, que, na constituição dessa “linguagem visual franca”, há certas “resistências” étnicas quanto a uma possível equalização intertribal dos padrões de composição visual. Nesse sentido, suponho que no campo das artes gráficas devem existir vários padrões estéticos resguardos sob distintas aceitabilidades.

Contrastando a iconografia do *Yawari* com a pintura dos artefatos, ao longo dos últimos cem anos, observa-se algumas evidências interessantes para o estudo das divergências e convergências nas artes visuais do Alto Xingu. O fato de quase

todos os motivos gráficos empregados na pintura corporal não serem exclusivos dela, e também serem, em grande parte, utilizados na decoração dos artefatos e vice versa, é um aspecto que chamou a atenção de alguns estudiosos da arte gráfica xinguana (Fénelon Costa, 1988; Coelho, 1993; Monod-Becquelin, 1993; Ribeiro, 1993). No entanto, essa transferência mútua dos motivos de pintura corporal para os artefatos ocorre de modo muito mais preponderante com os motivos formados por triângulos, losangos e linhas curvas e retas, que em geral fazem parte do repertório do *Kwarip*, e que tem sua origem num extrato cultural Arawak-Carib. Sobre este aspecto da permutação de suportes (corpo/artefatos), a iconografia do *Yawari* parece ser um caso que evidencia menor correspondência a esse procedimento da plástica xinguana, pois até a década de 1980 raríssimos são os artefatos em todo o Alto Xingu que eram decorados com motivos iconográficos oriundos do *Yawari*.

De um ponto de vista formal, motivos gráficos constituídos por pequenos círculos concêntricos e garras/bicos volteados, representando felinos e determinadas aves de rapina respectivamente, são característicos da pintura corporal do *Yawari*. De fato, não encontrei dados precisos sobre a existência desses motivos gráficos nos artefatos das coleções formadas entre 1884 e 1970. Karl von den Steinen refere-se à representação do jaguar à maneira de desenho/pintura e entalhe (Steinen, 1940: 378), mas o autor não especifica o suporte em que surge o motivo que ele identificou como sendo do jaguar, nem o grupo em que foi identificado e nem a frequência de sua representação, o que me leva a supor que essa referência diz respeito aos desenhos espontâneos Nahukwá e Bakairí desse animal reproduzidos nas pranchas 16 e 19 de *Entre os Aborígenes do Brasil Central*. Ainda segundo observações de von den Steinen, as aves de rapina não apareciam na forma de desenho ou pintura, apenas na forma de entalhe, modelagem ou em dobraduras de palha de milho (Steinen, 1940: 378).

Um depoimento, do fim da década de 1970, de um Waurá de alta linhagem aponta textualmente que representações da onça são esteticamente desagradáveis (Coelho, 1981: 72), não fazendo parte da lista dos temas eleitos como belos para a representação visual; a lista também exclui a harpia e o gavião. O fato de terem sido considerados esteticamente desagradáveis refletiu diretamente na produção artística do grupo, pois no levantamento da cerâmica Waurá pertencente aos museus etnográficos, não identifiquei uma única panela com a forma de um felino. Nos

artefatos de cerâmica da coleção Waurá de Harald Schultz de 1964 — que é a maior coleção etnográfica de um grupo Arawak já feita no Alto Xingu —, os animais prediletos para modelagem foram morcegos, macacos e aves galiformes. Coelho também constatou, entre as coleções por ela examinadas, que as representações do gavião-real e da onça são raras em artefatos: quanto ao primeiro animal identificou-o em poucos banquinhos e num único desenho, quanto ao segundo apenas numa vasilha de cerâmica, em dois desenhos e num banquinho (embora este último fosse feito pelos Mehináku)” (Coelho, 1995: 271). De todas as coleções e registros da mesmas que tive acesso encontrei apenas dois bancos-onça, um coletado por von den Steinen (Hartmann, 1986: fig. 74), em 1887, entre os Mehináku e outro por Günther Hartmann (1986), em 1983, entre os Yawalapití (fig. 73a). No entanto, atualmente, modelam-se onças em abundância, sendo um dos animais mais representados na cerâmica destinada ao mercado de arte turística (fig. 73b).

Até a década de 1980 raríssimos são os artefatos com motivos geométricos alusivos à felinos e aves de rapina. Os mitos de origem do desenho e da cerâmica e sua iconografia abrem uma porta interessante para uma análise das preferências dos motivos gráficos geométricos usados no desenho ornamental. Nas cinco versões da iconografia do personagem mítico *Arakuni* — o inventor do desenho na mitologia Arawak xinguana, que exhibe em seu corpo todo o repertório de motivos gráficos transmitidos originalmente aos Waurá (fig. 36; vide também Coelho, 1981: lâminas 1 e 2; 1991: desenhos 27, 30 e 31) —, não consta se quer um único motivo formado por pequenos círculos concêntricos e garras/bicos volteados alusivos à animais felinos e de rapina, ou seja, não há motivos gráficos representado esses animais na gênese do grafismo. Passemos aos mitos.

### Mito de *Arakuni* (origem do desenho ornamental)

Eu vou contar história do *Arakuni*, que namorou com a própria irmã, aí ele ficou com vergonha e inventou uma “roupa”, que foi feita com este material que chama *wistxatö* (fibra vegetal de grande resistente). Esta história eu vou contar para você saber como ele fez a “roupa” de cobra por causa da vergonha, aí ele vai virar uma cobra.

Quando desceu menstruação da irmã dele, aí ela ficou presa (reclusão pubertária). *Arakuni*, nome da pessoa, aí ele começou a namorar com irmã, ele ficou com ela como mulher dele. Namorou até engravidar ela. Aí mãe dele falou:

— Você tá namorando com sua irmã?! Foi você quem engravidou ela? Perguntou a mãe.

Mas *Arakuni* não respondeu.

Aí o pai e a mãe bateram em *Arakuni* até ele desmaiar. *Arakuni* ficou muito triste.

Por causa da tristeza ele foi procurar *wistxatö*, material de fazer “roupa”. Ele encontrou material, começou a trabalhar e no outro dia ele voltou a fazer a roupa, passou tinta preta, vermelha e amarela. Ele fez uma cobra bem grande, mas *Arakuni* ainda é gente. Só que ele tá fazendo roupa. Ele fez roupa durante sete dias. Terminou de fazer, aí tirou palha de palmeira e cobriu a roupa. Depois pintou e colocou chocalho nela (refere-se ao chocalho na ponta da cauda). Aí bem cedo ele foi ver um amigo.

— Ei amigo!, disse *Arakuni*.

— Fala, disse amigo dele.

— Eu vou embora. Minha mãe brigou comigo, por isso que eu vou virar cobra.

— Tá bom, pode ir então, disse amigo dele.

— Fica bem ali amigo, para você avisar que eu estou virando uma cobra. Você vai falar para minha mãe o que está acontecendo, aí minha mãe pode vir me olhar.

A mãe não deu nada de comer a *Arakuni*. Por isso ele vai com o amigo dele mostrar a “roupa” de cobra que ele fez. Eles chegaram lá, e o amigo dele viu a “roupa”.

*Arakuni* então falou:

— Ei amigo, eu vou embora.

Aí ele subiu e vestiu a “roupa”.

— Não precisa ficar com medo de mim depois, amigo. Se tem medo a cobra vai te matar depois, não pode ficar com medo da minha “roupa” na hora que ela funcionar, disse *Arakuni* para o amigo.

Aí ele entrou nela, e falou:

— Lá vai eu, amigo.

Ele entrou e andou.

— Você pode me olhar, meu amigo.

Aí *Arakuni* andou e cantou.

— Pode me olhar com minhas pinturas.

*Punupepene natu*

*Nuyânâ önakuwa aya-ahu*

*Nuwiri önakuwa aya-ahu*

Disse cantoria de *Arakuni*.

Aí todo mundo ficou gritando:

— *Arakuni* está virando cobra, diziam as pessoas que ouviam o canto nessa hora.

Ele está vindo lá de cima até aqui na lagoa *Piyulagâ*.

Aí a mãe puxou a filha e levou para o irmão dela casar com ela.

Mãe falou:

— Volta filho, sua irmã já está aqui, pode casar com ela.

Mas ele não respondeu a mãe dele. Irmã dele voltou com a mãe do meio do caminho, era para ela casar com ele.



*Arakuni* tentou afundar na lagoa *Piyulagâ*, não conseguiu entrar tudo, cocar dele não entrou na água, ficou para fora. Água ficou bem aqui (faz sinal com a mão na altura das sobrancelhas). Aqui, na lagoa *Piyulagâ*, *Arakuni* não gostou e saiu de novo cantando até no *Morená*<sup>12</sup>, e lá tentou afundar de novo. Aí não entrou todo cocar, cocar ficou para fora, aí ele não gostou e saiu de lá. Foi embora cantando até o *Diavarum*, e lá ficou mesma coisa. Saiu de lá e foi embora até no mar, que é mais fundo.

Aí *Arakuni* falou para o amigo:

— Você pode me ouvir quando eu conseguir um lugar para eu afundar.

Nesta hora ele chegou lá e fez barulho: tum, tum. Todo mundo ouviu e gritou:

— *Arakuni* chegou no mar!

— Até hoje ele fica lá. Ele conseguiu afundar todo o corpo, e o cocar também, porque o mar é fundo. Agora ele mora lá porque ele namorou irmã.

#### Mito da *Kamalu Hai* (origem das panelas)

Eu vou contar história da *Kamalu Hai*, ela também é cobra grande que se chama *Itsakumalu*. Aqui tem *Itsakumalu* como bicho. Este daqui a bosta dele [mostrando uma porção de barro preto] que nós fazemos a panela pequena e a grande. Panela verdadeira *Yerupöhö* quebrou tudo, nesta terra tem os caquinhos. Quebrou tudo. Agora só imitamos as de antigamente.

Onde ela fez cocô é onde tem *kamalu* [barro]. Daquele material a gente faz *kamalupö*, *héjé* e *makula*. Este sobrou, por isso nós fazemos panela de barro. Foi a cobra grande que mostrou para nós, porque ela veio em direção a aldeia dos *Waurá*.

As panelas vieram neste rio *Batovi* cantando:

— *Kamalu Hai* [num tom muito agudo], cantou a panelinha que fica na ponta do rabo.

— *Kamalu Hai* [num tom muito grave], respondeu panela grande que fica na cabeça<sup>13</sup>.

— As panelas vão embora, estou levando elas dentro de mim, disse *Itsakumalu*.

As outras panelas estão sentadas, só quatro panelas que cantam, esta canta e esta responde, essa canta e a outra responde. Esta panela morcego, esta tracajá, esta macaco, esta *munotai*, *makula*, *witsöpö*, *maiaiapö*, *majatöpö*, esta *kamalupö weke*, esta outra também, esta *nukäi*. Bem carregada está a cobra-canoa.

<sup>12</sup> Ponto geográfico da confluência dos rios *Kuluene*, *Batovi* e *Ronuro* e início do rio *Xingu* propriamente dito.

<sup>13</sup> Essa forma de cantar das panelas refere-se, emicamente, a técnica da alternância, princípio básico da música em vários lugares do mundo, sendo bastante observada no Alto *Xingu* (Bastos, 1978, 1990).

Aí pessoal está ouvindo quando elas [as panelas] estão chegando. Lá elas encontraram o homem Waurá que viu *Itsakumalu* chegando com as panelas. Bem cheia cobra-canoa pegou o caminho que vem para cá. Depois ela queria afundar, mas não coube naquele riozinho. Ela fez cocô lá, fez cocô de barro. Por isso a gente faz panelas, *Kamayula* não faz, *Kuikúro*, *Kalapalo*, *Awiti*, *Trumai* e *Meinaku* eles não sabem. Só Waurá sabe. Os outros encomendam para nós.

Aí ela deixou filho lá, até hoje ele está lá, ninguém vê, fica no fundo d'água. Faz tempo a mulher Waurá viu a cobra *Kamalupi* no *Wakunuma*, bem grande com os olhos na cabeça e na cauda. Por isso que a mulher morreu, por causa daquela cobra dona do barro.

Cagou por lá e depois foi embora descendo o rio até o *Morená*, lá ela faz a mesma coisa. Depois foi descendo o rio até chegar no mar, afundou e ficou no mar, que é onde cabia ela. Por isso os americanos encontraram as panelas no oceano (referindo-se a alguma notícia que ouviu sobre prospeções arqueológicas).

Por isso que *Yerupöhö* quebrou todas as panelas, foram eles que começaram a fazer, antes de surgir a luz. Hoje imitamos o que eles tinham feito. Por isso que tem todos os tipos de panela.

Eu contei a história desse desenho para você. Foram os *Yerupöhö* que viram as panelas primeiro e passaram para nós. Os Waurá viram as panelas que *Yerupöhö* deixou e imitou.

— Ah! assim que faz, falou Waurá.

*Kamalupi* que pintou primeiro as panelas, ele viu as pinturas do *Arakuni* e colocou nas suas panelas. *Kamalupi* fez *mauatã* para pintar. Mas foi *Arakuni* que começou as pinturas. Acabou.

As versões acima dos mitos de origem da cerâmica e do desenho foram narradas em Waurá por Kuri a pedido meu, somam-se a esta versão do mito da *Kamalu Hai*, três outras desenhadas e narradas respectivamente por Sakalu, Alamatöwe e Talau, que apenas acrescentam ou subtraem alguns pequenos detalhes desta.

A cobra-canoa (também cobra grande, ou simplesmente “a cobra”) é uma personagem mitológica recorrente entre alguns grupos amazônicos, sendo muitas vezes uma personagem chave de extrema importância na cosmogênese e nas relações cosmológicas (Lagrou, 1991; Velthem, 1995). Na mitologia Desâna, grupo Arawak da área cultural do Alto Rio Negro, a cobra-canoa (*pahmelin gahsilu*) surge, no princípio dos tempos, transportando em seu bojo a futura humanidade (1995, fig. 26). Nas mitologias amazônicas, as cobras míticas são freqüentemente relacionadas ao universo da produção e criação iconográficas. O mito Kaxinawa de origem do desenho narra que “*Yube dunuan ainbu*, a sucuri lua, ensinou a *Muka bakanku*, uma mulher velha, os

desenhos de jenipapo, os desenhos da rede, da cestaria e da cerâmica” (Lagrou, 1996: 199).

Interessante notar que para os Waurá a *Kamalu Hai* apresenta-se como um ser perigoso e poderoso, capaz de matar instantaneamente um indivíduo pelo simples fato de tê-la visto, sendo ela ainda um ser “artístico” (inventou as panelas, que ainda por cima cantam<sup>14</sup>, fez as tintas e deixou o barro, que são seus excrementos, para os Waurá modelarem suas panelas). Por ser de origem “sobrenatural” essa matéria-prima é extremamente perigosa, podendo matar os fetos e as crianças se seus genitores a tocarem. Esse tabu está ao mesmo nível daquele que proíbe o consumo de animais de pêlo (excetuando o os macacos), ou seja, o barro e a carne não são, nessa mesma ordem, simples matéria-prima e alimento, suas materialidades mantém uma relação de consubstanciação com seus “donos” originais, no caso a *Kamalu Hai* e o animal eventualmente consumido<sup>15</sup>. Esse poder infalível relacionado às cobras-grandes tem recorrências em várias outras cosmologias amazônicas. No xamanismo Sanumá por exemplo, o *hekula* (“espírito”) sucuri surge como o mais poderoso de todos, sendo sempre aquele que o xamã almeja possuir para auxiliá-lo (Taylor, 1996).

Convém aqui abrir um breve parêntese para discutir as referências à cerâmica no mito de origem xinguanos. Uma versão Kamayurá do mito de origem xinguanos menciona que o demiurgo *Mavutsinin* (*Kuamutin*, em Waurá) pede que xinguanos e não-xinguanos escolham entre panela, arco preto, arco branco, borduna e arma de fogo, o artefato que queriam ter a posse primordial (Agostinho, 1974). Segundo essa versão do mito, os Waurá escolheram a panela. Esse trecho do mito de origem

---

<sup>14</sup> De um modo geral, todos os artefatos têm uma origem mítica, sendo que muitos deles, desde sua existência primeva, são dotados de subjetividade, de pontos de vista próprios e de inteligência e sensibilidade, que no caso das panelas Waurá se expressam pela música. Lévi-Strauss (1997: 131-132) faz menção à um mito dos índios Tacana da Bolívia em que cestos, sentindo-se mal tratados, abandonam seus donos, fugindo para o mato. Tempos depois, com pena destes, os cestos retornam à aldeia. Em vários lugares do mundo e em diferentes momentos da história, foram registradas inúmeras idéias que concebem os objetos enquanto seres dotados de subjetividade ou de tipos especiais de imanência. Tais idéias não se restringem apenas às sociedades ditas “primitivas”. Os documentos da *Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil* estão repletos de confissões nas quais imagens de santos, da Nossa Senhora e do Menino Jesus eram açoitadas, mergulhadas em água quente, sujas com excrementos, queimadas ou esquarteradas, não apenas com fins de contestar sua sacralidade, mas também de lhes fazerem mal (Mott, 1988: 155-175).

<sup>15</sup> Esse princípio de consubstanciação parece ser aplicado a todos os seres “extra-humanos” do cosmo Waurá, havendo, no entanto, algumas distinções importantes: os peixes, por exemplo, estão entre os poucos animais consumíveis que trazem pouco ou nenhum risco de agressão “sobrenatural” para os Waurá.

xinguano não tem nada a ver com a origem da cerâmica como uma dádiva de *Kuamutin* aos Waurá, o trecho é uma tentativa sintética de explicar as diferenças e as relações entre brancos, índios xinguanos e índios não-xinguanos tomando alguns artefatos criteriosamente selecionados como emblema dessas relações. O fato dos “Waurá terem escolhido panelas” não tem nada a ver com o fato deles serem, na atualidade, ceramistas; essa escolha, no mito, tem, na minha opinião, relações com a imagem de pacifismo criada em torno desse grupo Arawak, pois como fica claro, a lógica desse trecho do mito gira em torno da escolha errada e não da escolha certa. Nesse sentido, a escolha da panela não seria muito diferente se as opções fossem outros artefatos emblemáticos da não-violência como cestos, canoas ou adornos plumários. Por isso, o mito não pode ser tomado como uma variante da origem da cerâmica. Para próprios Waurá, a cerâmica tem origem na chegada da cobra-canoa na lagoa *Piyulagâ*. As duas versões Waurá do mito de origem, coletadas por Schultz (1965), nem mesmo mencionam a apropriação da cerâmica pelos Waurá, ao invés da panela é uma flecha e ao invés de ser escolhida, a flecha é dada por *Kuamutin*. A versão Kamayurá reflete a imagem que esse grupo elaborou sobre os Waurá, eles sendo ceramistas e “pacíficos” (escolheram panelas, e não armas). A versão Kamayurá é clara quanto a dicotomia violência “não-violência: “o branco, por ter pegado a arma de fogo, foi mandado embora [do Xingu, a terra onde se originou toda a vida humana] por *Mavutsin(n)*” (Agostinho, 1974: 19), assim, os que ficaram no Xingu são apenas os índios mansos (os xinguanos), que optaram pela não-violência. Minha intenção é apenas deixar claro que há, no discursos Waurá e Kamayurá, remarcáveis distinções entre o mito de origem da cerâmica e o mito de origem xinguano, portanto a origem da cerâmica não pode ser confundida com este trecho do mito de origem xinguano, na sua versão Kamayurá.

Do mito de *Arakuni*, existem duas outras versões Waurá publicadas (Schultz, 1965; Coelho, 1981), uma *Mehináku* (coletada por Manoel Vital, publicada in: Fénelon Costa, 1988) e uma *Kalapalo* (Fénelon Costa, 1988). As versões Arawak enfatizam a metamorfose de *Arakuni* em cobra grande, a versão *Kalapalo* não a menciona, seu único aspecto em comum com as versões Arawak é o incesto de *Arakuni* e as represálias de sua mãe. É importante notar que os Waurá precisam a origem tribal de alguns mitos, assim, o de *Arakuni* tem origem entre os Waurá (porque *Arakuni* era (é) Waurá), a cobra *Kamalu Hai* também (porque foi só para os Waurá

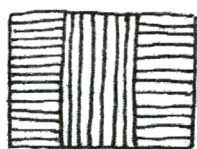
que ela apareceu), o mito das *Yamurikumã*, segundo os Waurá, aconteceu “lá no Kuikúru”.

Na versão que apresento, o narrador não fala explicitamente que foi *Arakuni* que “começou” (inventou) os desenhos (vide quadro XII), ele só vai dizer isso no mito do *Kamalu Hai*, quando se refere a pintura das panelas. Essa menção aí não é fortuita. Nas conversações posteriores com alguns informantes-desenhistas, ficou claro que mais importante do que a invenção dos desenhos por *Arakuni*, foi a posterior cópia e manutenção/reinvenção desses desenhos pelos *apapaatai*, que a partir de então passaram a ser os donos dos desenhos originalmente inventados por *Arakuni*. No entanto, *Arakuni* não inventou todos os desenhos ornamentais conhecidos pelos Waurá, muitos foram e continuam sendo inventados por outros *apapaatai*.

Esta lista de motivos do quadro XII, proveniente do desenho de *Arakuni* feito por Kuri (fig. 36) coincide quase que integralmente com aquela compilada por Coelho (1981: lâmina 2, desenho feito por Laptawâna), em 1978. Ambos desenhos apresentam uma alta padronização formal. Há duas pequenas diferenças quase irrelevantes, se não fossem os 20 anos que separam cada versão nem seriam dignas de nota. A primeira diferença é que a versão de Laptawâna tem 12 motivos, a de Kuri 13 (este desenhista acrescentou o motivo *Pawa Pina*). A segunda diferença é uma troca de motivos: na versão recolhida por Coelho surge o motivo *Itxehö nana tapa* (dente de capivara), que está ausente na versão de Kuri, este, por sua vez, desenhou o motivo *Mepinyaku*, ausente na versão de Laptawâna.

Quadro XII  
Motivos gráficos inventados por Arakuni

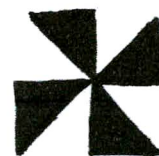
1.	<i>Kajujutō ōtapaka</i>	Desenho do rosto da arara
2.	<i>Kulupienê</i>	Motivo de peixe
3.	<i>Kunye kunye jutōgana</i>	Asa de mariposa
4.	<i>Kupatō ōnabe</i>	Espinha de peixe
5.	<i>Kutahō ōnapula</i>	Caminho da formiga saúva
6.	<i>Mepinyaku</i>	Uma planta aquática
7.	<i>Mitsevenê</i>	Dente de piranha
8.	<i>Pauá piná ou Kupatō</i>	Literalmente 1 forma ou peixe
9.	<i>Ōgana paakai</i>	Pintura do rosto ("humano")
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 ōneputaku</i>	Cabeça de sucuri



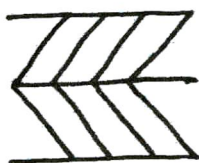
1



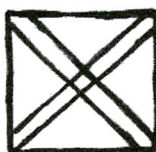
2



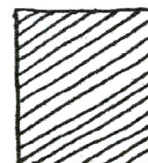
3



4



5



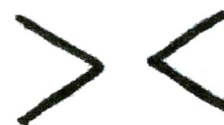
6



7



8



9



10



11



12



13

A versão do mito de *Arakuni*, coletada por Coelho (1981), sugere que os outros grupos étnicos do sistema xinguano teriam “aprendido a fazer” os desenhos com os Waurá. O mito conta a história de um jovem Waurá que, ao manter relações incestuosas com a irmã, deixa marcado no corpo dela todo o repertório de motivos que ele teve a primazia e exclusividade de criar. Ao ser descoberto, o jovem refugia-se no mato e transforma-se em “bicho”. Após a partida de *Arakuni* os Waurá passam a reproduzir os mesmos motivos imprimidos no corpo de sua irmã, atribuindo a este fato o seu conhecimento do repertório de motivos gráficos: “Aí Waurá sabe fazer desenho. Outras tribo não sabe não. Porque *Arakuni* é Waurá.” (Coelho, 1981: 61)<sup>16</sup>. É interessante notar que a maioria dos motivos gráficos de *Arakuni* são exatamente aqueles mais difundidos no desenho ornamental xinguano desde os primeiros registros de von den Steinen. Ademais, as iconografias de *Arakuni* de 1978 e 1980 e a de 1998 permanecem praticamente as mesmas, o que demonstra exegeses bastante estáveis sobre o tema.

Não é meu objetivo fazer um inventário exaustivo da origem étnica e da trajetória histórica de cada motivo e de cada ritual no Alto Xingu. Minha intenção com os exemplos da iconografia do *Yawari* e dos motivos gráficos geométricos preponderantes na ornamentação dos artefatos foi atentar para a possibilidade da existência de diferentes tradições iconográficas operando simultaneamente e influenciando-se mutuamente ao longo dos últimos 100 ou 150 anos.

As análises da documentação histórica e das narrativas míticas relativas ao grafismo apontam que há duas tradições iconográficas — que simultaneamente conduzem a dois padrões estéticos — bastante distintas na região: uma, Arawak-Carib e outra, Tupi-Trumái. A primeira caracteriza-se por uma alta preponderância de motivos romboidais e triangulares alusivos a cobras e peixes, que surge tanto na ornamentação gráfica de artefatos, como do corpo (aqui surgindo no ritual *Kaumai*, uma festa de origem Arawak), a segunda tradição, esta, a princípio, de uso preponderante na pintura corporal do *Yawari* é identificada por composições assimétricas de círculos concêntricos e garras/bicos volteados alusivos a felinos e

---

<sup>16</sup> Na versão Trumái deste mito, o desenho que denuncia o incesto de *Arakuni* é o motivo do jabuti (Monod-Becquelin, 1993: 551), e na versão Waurá, de 1964, um motivo ictiomorfo: “só *Arakuni* que gosta aquela pinta de peixe. Waurá fala péené” (Schultz, 1965/66: 76).

aves de rapina. Esses motivos teriam sido transpostos para a ornamentação gráfica da cerâmica e de outros artefatos nas últimas duas décadas.

Resumidamente, teríamos o seguinte quadro: até o início da década de 1980, motivos gráficos geométricos de origem Arawak-Carib (romboidais e triangulares) ornamentavam a grande maioria dos artefatos produzidos entre os grupos xinguanos, e a partir da década de 1980 teria ocorrido uma transposição generalizada da iconografia do *Yawari* para artefatos. No entanto, há um detalhe importante: os motivos gráficos do *Yawari* empregados na ornamentação da cerâmica Waurá aparecem com uma frequência não muito expressiva, sendo, em muitos casos, motivos gráficos secundários, e as composições com esses motivos são muitas vezes consideradas menos bonitas que as composições com os motivos *kulupienê*, *temepianá* ou *mitseuenê* — motivos tradicionais da ornamentação gráfica da cerâmica Arawak xinguanana.

Diante de tais constatações, impõem-se a seguinte questão: por que razões motivos gráficos geométricos representando felinos e aves de rapina oriundos da pintura corporal de um ritual de grupos chegados na região há mais ou menos um século e meio passaram a integrar apenas recentemente o repertório da ornamentação gráfica da cultura material xinguanana? Esta é uma questão complexa, sobre a qual tenho poucas pistas. Uma delas diz respeito à própria cronologia da participação de cada grupo *per se* nos rituais e no comércio intertribais. De acordo com as observações de Menezes Bastos ,

“Ritos como o *Kwarip* e o *Yawari* (...) passaram então a congregar grupos que antes da imposição da *pax* [*xinguenesis*, referida acima] quase nunca se haviam encontrado em torno dessas festas. Segundo depoimentos Kamayurá, ‘antigamente’ era raríssimo que eles tomassem parte em *Kwarip* que incluísse qualquer outro grupo além dos Waurá. Quanto ao *Yawari* e segundo os mesmos depoimentos, seus parceiros tradicionais sempre foram os Awetí” (Menezes Bastos , 1995: 250-251).

Suponho que a transposição dos motivos gráficos do *Yawari* para artefatos de cultura material, sobretudo a cerâmica<sup>17</sup>, seria recente por três motivos básicos: o primeiro, deve-se ao fato dos grupos Arawak-Carib do sistema xinguanano terem

<sup>17</sup> No torrador de beiju da figura 85 observa-se uma composição gráfica repleta dos motivos



integrado o *Yawari* no seu conjunto de rituais apenas nas últimas quatro ou cinco décadas, o segundo motivo, relaciona-se ao fato de que a pintura corporal é extremamente efêmera, dificilmente deixando registros, assim a visualização da iconografia do *Yawari* para os grupos Arawak-Carib só eram possíveis quando estes eram convidados a participar da festa; o motivo mais importante, a meu ver, deve-se a uma resistência estética dos grupos Arawak-Carib em executar padrões composicionais assimétricos com motivos gráficos pouco conhecidos, essa resistência não seria apenas ao nível estético, mas complementada por uma motivação ética: os grupos Arawak-Carib teriam evitado decorar seus artefatos com motivos gráficos oriundos de rituais de grupos inicialmente considerados “ferozes” e “canibais”. Segundo Menezes Bastos (1995: 227), as exegeses Arawak do etnônimo Kamayurá apontam para “‘mortos no jirau’ (sendo moqueados)”, indicando a prática de canibalismo dos grupos pró-Kamayurá.

Entre os problemas centrais para uma iconografia histórica xingwana está o encontro de diferentes padrões estéticos e o esforço de aceitabilidades culturais entre os grupos xinguanos. Por trás de um aspecto aparentemente simples, como a escolha de dois ou três motivos gráficos que ornamentam o corpo de um determinado indivíduo ou um artefato, está todo um conjunto de noções cosmológicas e éticas, que são efetivamente articuladas a partir da arte. Ao que tudo indica, as artes visuais no Alto Xingu, operam através de diversos padrões estéticos que muitas vezes não são redutíveis entre si. Particularmente, no que diz respeito à música as contribuições são bastante nítidas para uma reflexão nesse sentido, conforme explicitarei na seção 2.4 do capítulo anterior.

Para que o estudo das artes visuais no Alto Xingu tenha avanços significativos é importante que as novas investigações transponham a aparente equalização estilística que, num primeiro contato, se evidencia pela observação de um extenso conjunto de artefatos das mais diversas origens étnicas. Pouquíssimos trabalhos abordaram a dinâmica interétnica das artes nessa região, que é essencialmente histórico-processual. Este é um dos aspectos fundamentais para o entendimento da arte xingwana, que concerne também ao reconhecimento dos vários padrões estéticos operantes e dos códigos de identificação dos traços mais sofisticados que conferem singularidade étnica e individual aos artefatos e pinturas.

### 3.5 ÖGÂNA: O DESENHO ORNAMENTAL

As noções artísticas Waurá distinguem claramente figuração (*ipitalapiti*) e abstração geométrica (*ögâna*). No entanto, estas noções estão empírica e simbolicamente interligadas. No capítulo anterior, fiz comentários a respeito do significado do desenho ornamental no corpo dos *apapaatai*. Na cultura material, o significado não é distinto, a ornamentação gráfica é considerada substancial para a fabricação/corporificação dos artefatos. Muitos destes são considerados imagens de seus “donos” (*wekehö*), a cerâmica zoomorfa e as máscaras são os exemplos mais perceptíveis. Os motivos ornamentais geométricos não são pensados fora de um corpo ou de uma superfície, e estes, para existirem de maneira integral, não são concebidos sem pintura. Na arte Waurá, os motivos geométricos podem ser aproximados a uma “substância visual”, que trabalha na direção da corporificação.

O repertório de motivos Waurá é relativamente extenso; compilei uma lista de 45 motivos empregados na ornamentação da cultura material, fora outros tantos empregados especialmente na pintura corporal. No entanto, apenas 16 são empregados com alta frequência. Os mais recorrentes são os motivos inventados por *Arakuni*, listados acima, e mais outros três: *pala palala*, *weri weri* (vide quadro XI) e *yetulaga naku* (fig. 65). *Pala palala* e *weri weri* são motivos basicamente alusivos aos felinos e surgem quase sempre como motivos secundários (fig. 81), exceto quando o artefato pintado for uma *yanumakâna* (panela-onça, fig. 73b), uma *iyapukâna* (panela-arraia) ou outras imagens de animais que sejam caracterizados por esses dois motivos gráficos.

Todos os motivos têm “donos sobrenaturais”, um motivo pode ter mais de um “dono”: *weri weri*, por exemplo, pertence ao *Atujuá Yanumaka* (fig. 28), à *lyapu kumã* (fig. 31) e à *Uwi txumã* simultaneamente. A noção de “dono” nas artes não tem nada a ver com exclusividade ou posse absoluta: os *apapaatai* podem usar os motivos que quiserem, mesmo não sendo “donos” deles, por isso os artefatos também podem ser pintados com qualquer motivo. Uma panela-sapo (*kajutukalukâna*) pode ser totalmente pintada com o motivo da arara (*kajujutö ötapaca*) ou do morcego (*alua tapa*). Essa é uma das razões que torna um equívoco procurar o “significado” de cada motivo *per se* e relacioná-lo exclusivamente a um suporte específico. A ornamentação gráfica da

cultura material segue a mesma lógica simbólica da confecção das *inyain*. Assim como os *apapaatai* transitam de uma *inyain* a outra, os motivos também transitam de uma superfície a outra: os motivos têm o mesmo “comportamento” de seus “donos”. Nesse sentido, pode-se dizer que os artefatos de cultura material e as “roupas sobrenaturais” estão no mesmo campo semântico: o da plasticidade compulsiva e espontânea, sendo as alteridades “extra-humanas” seu principal nexos simbólico em comum. À plasticidade compulsiva e espontânea refiro-me à pintura tornada ação, ou seja, pinta-se não apenas para decorar uma determinada superfície, mas para corporificá-la e integrá-la — mas também integralizá-la, no sentido de tornar integral — no universo das percepções estéticas. Seguindo esse raciocínio, a pintura deixa então de ser uma expressão puramente analítica e de reprodução para se tornar um evento. É como se a modelagem e os desenhos (incluindo a pintura corporal) duplicassem outros mundos reduzindo suas escalas. Lévi-Strauss (1997: 129) menciona um mito dos índios Pomo da Califórnia que diz que “os espíritos dos cestos vivem na decoração trançada, que é sua aldeia”. Nas seções seguintes, pretendo analisar como o repertório gráfico Waurá — conceitualmente de origem “sobrenatural” — é manipulado e quais os padrões estético-formais que orientam essa manipulação.

### 3.6 INTERPRETATIVISMO PLÁSTICO

O grafismo e a cerâmica zoomorfa Waurá apontam para padrões de expressão plástica que operam a partir de um espectro interpretativo relativamente amplo, não estando atrelada a normas rígidas de representação, o que corresponde ao mesmo princípio observado nos desenhos dos sonhos e transe dos *yakapá* discutido no capítulo anterior.

Essa referida espontaneidade plástica na arte Waurá pode ser percebida nas duas versões que obtive da *mépélésikâna* (panela-sanguessuga), e que exemplificam como os Waurá estabelecem alguns limites para as variações formais. Uma das *mépélésikâna* (fig. 74) tem suas bordas repletas de ondulações extrovertidas — que correspondem às ventosas desse anelídeo —, refletindo grande proximidade, ao nível das resoluções formais, com o desenho do *Mépélési* feito por Akuna (fig. 63).

Tanto a interpretação bidimensional quanto a tridimensional optaram por ressaltar os mesmos detalhes e conferir-lhes os mesmos tratamentos formais: o arredondamento da ponta da cauda, a ondulação e o alongamento do corpo e da cabeça do animal. Na panela-sanguessuga feita por Yuwa (fig. 75) observa-se claramente a subtração das ventosas — traço característico do animal — e da cabeça, sem que, no entanto, causasse prejuízo para sua representação. A autora optou apenas por ressaltar a forma longilínea do *mépélési* (sanguessuga), o que para ela era plasticamente suficiente enquanto capacidade de representação figurativa desse animal. Há inúmeros outros exemplos. Experiências de campo de Vera Coelho também apontam para o que chamo de *princípio de interpretativismo plástico* na cerâmica zoomorfa Waurá. A respeito de um informante conhecedor de um grande repertório de motivos de representações animais em cerâmica, Coelho faz o seguinte relato:

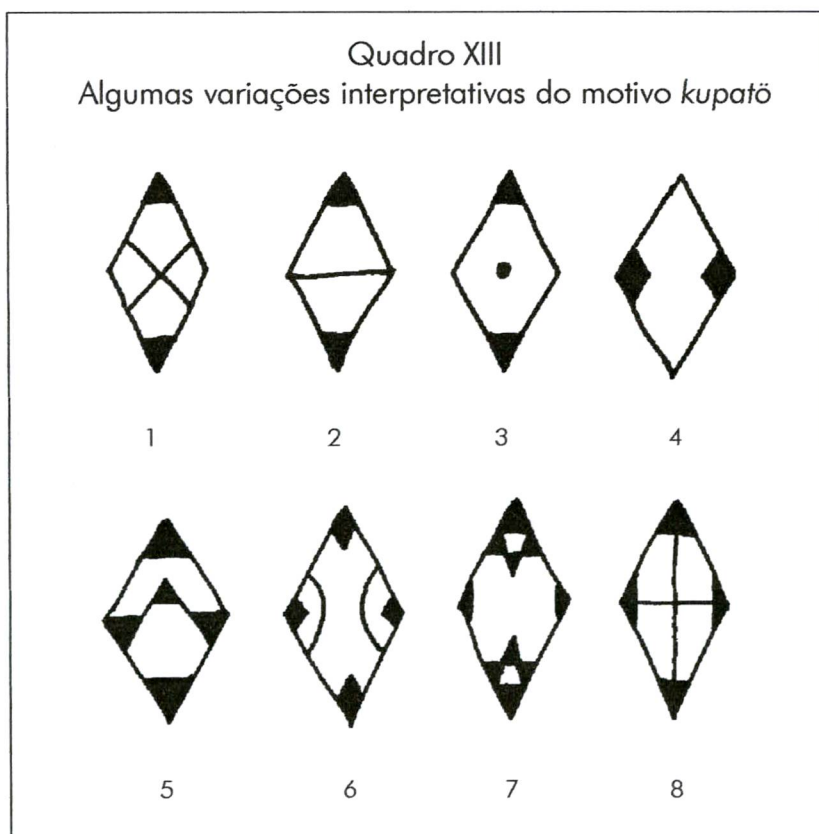
“[ele] sempre demonstrou interesse muito vivo em ampliar os limites desse repertório. Assim sendo, na ocasião de minha partida pediu-me que lhe desse de presente algumas fotografias de vasilhas pertencentes a coleções de museus. Acedi ao pedido, mas sugeri que fizesse uma seleção das que mais lhe agradavam, pois não poderia fornecer a coleção completa. Surpreendentemente, a escolha recaiu sobre cinco vasilhas zoomorfas entre as quais apenas uma não constava de seu repertório. Acredito que seu interesse não era tanto pelo repertório como pela maneira de representar os animais. Os escolhidos foram os seguintes: Coleção von den Steinen VB 2974 (carrapato), VB 2999 (morcego); Coleção Schultz: RG 11608 (mutum), RG 11630 (mutum), RG 11600 (macaco) (Coelho, 1981: 72-3).

Esse exemplo amplia consideravelmente a questão, pois não se trata de pontos de vista de indivíduos diferentes, mas de um mesmo indivíduo procurando conhecer as possibilidades de interpretação plástica de temas que ele já domina, exceto pelo carrapato, que ele não sabia representar. No entanto, noto que a escolha dessa inseto é significativa.

Representações de insetos na cerâmica Waurá são quase sempre inusitadas, despertando muita curiosidade e divertimento, que são aspectos relevantes para os padrões Waurá de aceitabilidade e agradabilidade estética. As elaboradas formas tridimensionais e as originais interpretações individuais nas panelas zoomorfas despertam grande prazer estético entre os Waurá. Pude observar várias vezes crianças e adolescentes contemplando esses objetos e explorando tátil e visualmente os

detalhes anatômicos dos animais modelados na argila. Esse aspecto lúdico e de prazer estético ligado às panelas zoomorfas não está presente apenas na infância dos indivíduos; um homem de idade madura, ao saber que eu tinha encomendado uma panela-carrapato para a coleção, resolveu encomendar uma para ele também, simplesmente porque achou bonito, original e engraçado uma panela modelada com a forma desse inseto.

Assim como as formas de expressão tridimensional, o desenho geométrico ornamental também apresenta-se enquanto um sub-sistema visual relativamente aberto para interpretações plásticas. A multiplicidade de suportes e a intensa circulação desses motivos entre todos os grupos xinguanos contribuem para as inúmeras variações no desenho geométrico ornamental. Das coleções da década de 1940 até o presente, registei 23 variações interpretativas do motivo *kupatö* (vide exemplos do quadro XIII) e 4 possibilidades composicionais desse motivo, cada uma variando de acordo com os tipos de simetria e ritmo. A primeira vista poderia parecer um novo motivo, mas de certa maneira não deixa de ser algo *novo*.



Essas novidades são ditas surgirem através do contato dos *yakapá* e doentes graves com os *apapaatai*. Durante meu levantamento de motivos e padrões composicionais do grafismo Waurá, pedi a um dos meus informantes que identificasse algumas formas geométricas e os “motivos” C1 e C2 do quadro XI, que eu supunha serem conhecidos, devido às semelhanças com os princípios de composição gráfica Waurá. A resposta do informante foi para mim uma surpresa, ele não apenas disse que os “motivos” C1 e C2 eram desconhecidos pelos Waurá, mas acrescentou que é possível que os *apapaatai* os inventem, ou que já os tenham inventado, e que os *yakapá* talvez um dia os descubram, podendo assim transmitir o conhecimento desses motivos para os Waurá. O informante acrescentou que só desse maneira ele poderia dizer-me se esses motivos existem de fato.

Em vários momentos da pesquisa de campo pude observar a extensão empírica da idéia Waurá de que o universo criativo dos *apapaatai* é interpretado pelos *yakapá*. As dádiva artísticas dos *apapaatai*, quando interpretadas e exibidas, tornam-se patrimônio coletivo, todas as pessoas podem fazer uso dos motivos e elaborar suas composições gráficas como quiserem, de preferência que sejam de acordo com os padrões gerais da estética visual Waurá. Meses antes da minha chegada, um eminente *yakapá* sonhara com a “roupa” de um *apapaatai* repleta de um motivo que ele tinha achado muito bonito. Resolveu então reproduzi-lo num cesto (fig. 77). Segundo o *yakapá*, a novidade foi apreciada e outros cestos foram feitos com esse mesmo motivo, denominado por ele de *kajujutö ötapaka*. Depois de analisá-lo, percebi que realmente se tratava de uma variante formal do *kajujutö ötapaka*. O que há de novo na composição desse *yakapá* é a simplificação da tradicional representação do motivo *kajujutö ötapaka* em apenas três linhas paralelas e o seu emolduramento num quadrado. Essa nova variante de *kajujutö ötapaka* (fig. 77), que também tem como seu dono a *Kajujutö kumã*, um *apapaatai* que roubou o motivo de *Arakuni* e o colocou em seu rosto. Ou seja, o repertório de motivos gráficos originalmente criado por *Arakuni* está em permanente reinterpretação pelos *apapaatai*, que agora têm sua posse.

O grafismo Waurá já incorporou, temporariamente, ao seu repertório de motivos letras do alfabeto latino, algarismos e alguns emblemas e insígnias da sociedade nacional: o motivo do avião Bandeirante, a bandeira do Brasil, os distintivos da FAB, a *logomarca* dos filmes Agfa, e o emblema do São Paulo Futebol Clube, conforme observou Vera Coelho em sua visitas à aldeia em 1978 e 1980 (Coelho,

1993). A autora considera que a “maioria dessas inovações não são escolhidas ao acaso, e sim devido à semelhança entre seus elementos e a arte alto-xinguana” (1993: 624). Talvez por isso os motivo C1 e C2 do quadro XI não fossem tão estranhos aos olhos do meu informante — “talvez *apapaatai* já inventou” —, pois um quadrado circunscrito por um círculo ou um círculo circunscrito por um quadrado não estão distantes de um círculo dentro de um losango e este dentro de um retângulo (penso, aqui, na bandeira do Brasil). Os elementos novos são incorporados sem que os motivos tradicionais desapareçam, e sobretudo são representados segundo a própria lógica construtiva do espaço plástico xinguano (marcadas principalmente por simetrias e ritmos simples). “Assim, por exemplo, com o número 1, este poderá aparecer inúmeras vezes, algumas em posição normal, outras invertido: (...) e se possível, alternando-se num campo” (Coelho, 1993: 622).

Apesar da relativa abertura do sistema gráfico xinguano para novidades estrangeiras, os motivos tradicionais são sempre preponderantes, independentemente do suporte em que surgem. As ornamentações gráficas com os motivos *kupatö önabe* (fig. 76) e *kulupienê* (fig. 81) são as mais populares desde os primeiros registros históricos da arte xinguana, esses dois motivos também surgem na cerâmica pré-histórica da fase Ipavu, que data de sete séculos antes do presente (Simões, 1972: 30-39; Becquelin, 1993: 231). A rigor, a “moda xinguana” é conservadora, as inovações chegam e rapidamente desaparecem sem deixar vestígios. Se meu informante que desenhou o motivo *pöhökäinxe ikitsapapi* (fig. 5) não tivesse me contado sobre suas doenças, eu jamais teria tido notícia da existência desse motivo, sobretudo porque ele não é e nunca foi um motivo “tradicional”, por isso nunca pude identificá-lo em artefatos da cultura material xinguana. O mesmo teria acontecido com a variante do motivo *kajujutö ötapaka* (fig. 77), pois o cesto no qual ela surge já estava começando a entrar em estado de deterioração, assim, se eu demorasse mais um par de meses talvez não teria tido a oportunidade de identificar essa variante do *kajujutö ötapaka*.

A meu ver, algumas inovações (se é que são sempre inovações) ficam em suspenso, podendo reaparecer aleatoriamente, até serem “esquecidas” dentre alguns anos. Como os *apapaatai* estão sempre inventando motivos e padrões composicionais, as exegeses permitem supor que os motivos podem voltar e se associarem com as primordiais criações de *Arakuni*, ele próprio um *apapaatai*.

O sistema gráfico Waurá opera a partir de um conjunto fixo de motivos e composições e um conjunto flutuante de variações interpretativas não profundamente distintas do primeiro conjunto, essas variações são conceituadas, pelos Waurá, enquanto novidades. No entanto, tenho indícios de que algumas dessas novidades sejam ressurgimentos de motivos, talvez, não muito antigos. O motivo que aparece no desenho ornamental do torrador de beiju da figura 8 praticamente não difere do motivo 5 do quadro XIII, que foi identificado por mim numa máscara de madeira da coleção xinguana de Geraldo Pitaguary, adquirida para o Museu Nacional 18 anos antes da fabricação desse torrador de beiju.

A hipótese do ressurgimento de motivos é bastante plausível na medida em que estamos diante de uma arte gráfica de intensa circulação de motivos, que, para os Waurá, é conceituada em termos da criatividade dos *apapaatai* e da reprodução/interpretação das criações “sobrenaturais” pelos *yakapá* ou doentes graves. Ou seja, os desenhos podem estar na verdade circulando num sistema fechado com uma mínima abertura temporária para o exterior, sendo que este sistema funciona supostamente de maneira aleatória.

A memória sobre o conjunto flutuante de “inovações” gráficas é vaga e os Waurá nunca se lembram por muito tempo dos nomes das pessoas que primeiramente fizeram os desenhos “novos”. Aos Waurá, o que importa não é se os motivos ou padrões composicionais são exatamente novos ou não, e sim a sua permanente circulação, esta apontando para dois processos cognitivos básicos da arte Waurá: “esquecer”<sup>18</sup> e “(re)inventar”. Sendo que o motor dessas “invenções”, que eu já referi como um tipo de compulsividade plástica, é a relação doença → xamanismo → ritual.

---

<sup>18</sup> Quanto ao processo de esquecimento de motivos visuais na arte Waurá, Coelho (1981) fez observações interessantes no sentido de mapear essa complexa questão: “A idéia de que em outros tempos tivesse ocorrido a um Waurá representar em uma vasilha de cerâmica a figura de um carrapato, pareceu [ao informante de Coelho] de uma comicidade irresistível. Entretanto, em lugar de rejeitar aquilo que para ele era uma considerável inovação, preferiu adotá-la e incorporá-la a seu repertório. (...) Fica bem claro, a partir desse exemplo, que há variações através dos tempos e que a memória de alguns dos exemplares zoomorfos de cerâmica se perde depois de passadas algumas gerações” (Coelho, 1981: 73).



### 3.7 PADRÕES ESTÉTICO-FORMAIS DO GRAFISMO

Quando descrevi os processos técnicos da cerâmica, mencionei que a adjetivação “bonito” (*awöjötöpapai*) para os artefatos implicava numa bem acaba execução técnica que correspondesse, inclusive, às necessidades funcionais do objeto. Em relação aos padrões de julgamento estético do grafismo, o aspecto funcional não se aplica, pois os desenhos não têm função tecnológica. Para uma composição gráfica ser considerada “bonita” é necessário que ela expresse absoluta qualidade técnica e que seja de difícil execução.

A qualidade técnica corresponde á nitidez, homogeneidade e firmeza do traço. A dificuldade de execução é uma característica que não só confirma a destreza técnica, mas também a capacidade interpretativa do desenhista. Um desenho difícil (*ehejuapai*) pode ser definido a partir de algumas poucas características, no entanto, nem todas surgem simultaneamente no mesmo desenho. Uma característica fundamental é a perfeita correspondência entre simetria e ritmo na composição (fig. 78 e fig. 79). Outra característica do desenho difícil é a composição com, no mínimo, dois ou três motivos gráficos que ocupam todo o espaço plástico (figuras 80, 81, 82 e 83), ou seja, este desenho procura não deixar espaços vazios entre os motivos, ou seções da composição. A dificuldade de execução do desenho funciona como um grau superlativo de beleza: quanto mais difícil for a execução, “mais bonito” será considerado o desenho ornamental.

As características próprias do desenho considerado “feio” (*aitsawöjötöpapai*, literalmente “não-bonito”) pelos Waurá são exatamente opostas em relação ao desenho *awöjötöpapai*. A característica mais visível do desenho “feio” é a ausência de simetria, o que demonstra que o desenhista não sabia (ou não quis) vencer o desafio do dimensionamento proporcional dos motivos no espaço plástico (fig. 84 e fig. 85). Portanto, um desenho *aitsawöjötöpapai* (“feio”) sempre é considerado *aitsaehejuapai* (“fácil”).

As circunstâncias de coleta das peças da coleção etnográfica me indicaram algumas pistas para investigação das concepções estéticas Waurá sobre o desenho ornamental. Na segunda semana do trabalho de aquisição das peças, solicitamos aos Waurá que levassem até o centro da aldeia todas as peças que eles gostariam de

vender para a coleção. Um volume imenso de peças foi depositado no fim da tarde no local proposto, mobilizando várias pessoas de todas as casas. Aproximadamente 90% das peças eram cerâmica, algumas delas nitidamente mal modeladas — com um lado mais fino e outro mais grosso, bordas e fundos frágeis e superfícies rugosas — e mal pintadas — total ausência de proporção entre as linhas do desenho e borrões.

Nos dias seguintes, levei várias dessas peças “ruins” para minhas informantes ceramistas. Elas próprias confirmaram o que eu já tinha percebido: aquelas peças eram realmente de má qualidade. Propus a elas que trocássemos algumas das peças por outras de melhor qualidade que elas tinham feito na estação anterior. Ao longo das negociações (elas propuseram um parâmetro de troca de duas peças “ruins” por uma “boa”) comparei sistematicamente as peças trocadas a fim de identificar as características formais dos desenhos “feios” e “bonitos”. Depois de alguns dias de análises formais ao lado de minhas informantes ceramistas, pedi que elas reproduzissem em papel (copiassem) as composições gráficas que elas consideravam *aitsaehejuapai*: as figuras 86 e 87, que correspondem ao fundo externo de duas painéis *makulatāi*, trocadas com as informantes, estão entre elas.

Desde o início das conversações, minhas informantes deixaram bastante claro que o desenho ornamental do torrador de beiju da figura 84 era um dos que estava exatamente no limite extremo de um desenho considerado muito “feio”. No entanto, me faltavam exemplos de desenhos ornamentais que ultrapassassem completamente o limite de aceitabilidade e agradabilidade estética Waurá, pedi então que minhas informantes fizessem desenhos nesse sentido. Elas disseram que não sabiam fazer desenhos “feios” (na ocasião anterior elas apenas copiaram desenhos de outros ceramistas, fig. 86 e 87). Procurei transmitir segurança, dizendo para elas que não se preocupassem, pois jamais revelaria seus nomes. Depois de uma certa insistência por minha parte, elas resolveram me mostrar aquilo que elas consideravam realmente indigno de decorar uma panela: as figuras 88, 89, 90 e 91 são o resultado desse meu pedido. Terminado o desenho, elas não conteram seus risos: aquilo era realmente muito ridículo aos olhos de um Waurá.

Apenas dias depois, pude entender melhor a reação das minhas informantes-desenhistas: uma jovem aproximou-se e pediu-me para olhar os desenhos que eu tinha recolhido, ela ficou estupefata diante dos quatro desenhos mencionados, e logo perguntou-me quem os tinha feito. Respondi que não podia revelar o nome. Muito

segura de si, a jovem respondeu que não precisava saber, pois aqueles desenhos só podiam ser obras de uma “pessoa burra”. No entanto, as desenhistas que os fizeram eram excepcionais: conseguiram traduzir graficamente, com precisão, aquilo que está além do limite de agradabilidade estética Waurá e explicar as relações entre as características formais e as conceituações estéticas no desenho ornamental geométrico (vide tabela V).

Tabela V  
Correspondências estético-formais no grafismo

Categorias Estéticas	Características formais			
	<i>Horror vacui</i>	Simetrias bilateral radial e axial	Pouca simetriação e/ou assimetria	Multiplicidade De motivos
Bonito ( <i>awojotopapai</i> )	+	+	-	+
Feio ( <i>aitsawōjōtōpapai</i> )	-	-	+	-
Difícil ( <i>ehejuapai</i> )	+	+	-	+
Fácil ( <i>aitsaehejuapai</i> )	-	-	+/-	-

Na seção 3.4, mencionei que não obtive nenhum indício que apontasse o grafismo Waurá enquanto uma “linguagem visual gramaticalmente estruturada”. Uma comparação com o grafismo Kayapó-Xikrin proporciona uma aproximação interessante da natureza conceitual do grafismo Waurá.

O modelo Kayapó-Xikrin opera enquanto um “idioma-código”, no qual o grafismo (no caso, a pintura corporal) é concebido unicamente a partir de regras fixas de expressão plástica. Aqui, as padronizações da representação gráfica impõe amplos limites a ação dos desenhistas. A especificidade “gramatical” do grafismo Kayapó-Xikrin expressa “a compreensão que estes índios possuem de sua cosmologia e estrutura social” (Vidal, 1992: 144).

O modelo Waurá caracteriza-se por uma dinâmica expressiva idiossincrática. As padronizações da representação gráfica impõe limites pouco rígidos à ação dos desenhistas. Muitas vezes estes limites são “ultrapassados”, levando a produção e circulação de desenhos distanciados dos padrões mínimos de agradabilidade estética Waurá. As percepções das diferenças entre os desenhos geram uma profunda

dicotomia entre “feio” e “bonito” na estética Waurá. As regras do grafismo Waurá, sobretudo marcadas por tipos específicos de simetrias e ritmos, são concebidas enquanto normas estéticas, sendo estas preferenciais, mas não obrigatórias. No entanto, entre os Kayapó-Xikrin, é inconcebível um desenho no qual a idiosincrasia do desenhista tenha suplantado totalmente as regras, nesse grupo o desenho fora das regras seguramente não terá *significado algum* dentro do sistema específico de comunicação vinculado pelo grafismo.

Ao tomar cada grafismo *per se*, nota-se contrastes conceituais profundos. No caso Kayapó-Xikrin, vê-se, emicamente, o grafismo classificando as relações sociais e traduzindo visualmente *status* e papéis dos indivíduos na estrutura social. No caso Waurá, esses aspectos tão caros ao grafismo Kayapó-Xikrin são pouquíssimo considerados enquanto dispositivos conceituais do desenho ornamental geométrico (*ögâna*). O grafismo Waurá (tanto a pintura dos artefatos quanto a do corpo) está basicamente orientado para as relações com as alteridades “sobrenaturais” — *Yerupöhö* e *apapaatai*, os próprios donos dos motivos gráficos — sendo que os humanos manipulam esses motivos dentro uma estética rigidamente polarizada num amplo espaço para interpretações, podendo, daí, os humanos produzirem desde “aberrações” a “excelências” artísticas.

Sugiro o grafismo Waurá como um tipo de arte cosmética, uma necessidade imperativa de eterna (re)ordenação e apreensão (aqui, no duplo sentido de compreender e prender) do cosmo. Seguindo esse raciocínio levanto a hipótese de que a execução de um desenho “belo” (simétrico, ritmado, complexo e tecnicamente bem resolvido) contribui de maneira decisiva para a cosmética do universo Waurá: o desenho *awojotopapai* é o exercício de manutenção de uma ordem cósmica frágil, mas prestes a se dismantelar pela irrupção da doença, pelo assalto da alma dos humanos pelos *apapaatai*, pela “feitiçaria” e pelo advento da morte. Nesse sentido, fazer um desenho *aitsawöjötöpapai* (“feio”) é contribuir para a anti-cosmética, daí o perigo que correm os artífices do “feio” e as sanções sociais e “sobrenaturais” eventualmente que podem cair sobre eles; quem trabalha o “feio” é o “feiticeiro”: a “feitiçaria” é a arte da fealdade, o que torna bastante compreensível a grande resistência de minhas informantes-desenhistas, oriundas de uma família de alta linhagem de chefes, em fazer os desenhos das figuras 88, 89, 90 e 91. Note-se que o *yakapá* (xamã visionário) deve sempre ser um exímio artista, pois seria incongruente

com seu papel trabalhar o “feio”, se ele não sabe fazer bem, melhor não fazer. Este foi o caso de um único informante-desenhista *yakapá* que dizia não saber fazer desenhos figurativos muito bem (sua especialidade é o desenho geométrico ornamental). Numa certa ocasião, pedi que ele desenhasse qualquer um dos seus sonhos recentes ou antigos. Como ele não sabia desenhar bem recorreu a um dos seus irmãos — que segundo ele já tinha feito desenhos para a lingüista e missionária Joan Richards — para que interpretasse graficamente o sonho na medida em que ele narrava e descrevia.

A estética Waurá, cindida entre um projeto de “beleza” e outro de “fealdade”, a rigor reflete a dualidade sócio-política entre o “feiticeiro” e o *yakapá* — o xamã de “ver e ouvir”, o visionário, aquele que tem o terrível poder de identificar “feiticeiros” e, se for também chefe principal, de ordenar a execução de “feiticeiros”. Trata-se uma estética com um substrato político verificado em ampla escala. Aquele que trabalha o “feio”, ou seja, que não corresponde a um padrão estético hegemonicamente imposto, em muitos casos, corre riscos de ser identificado enquanto um inimigo da facção hegemônica: ética e estética são indissociáveis entre os Waurá. Comentei no capítulo anterior como divergências no modo de execução das canções de um ritual na aldeia Kamayurá evoluíam questões ético-políticas extremamente sérias para o grupo Tupi em foco. Essa artisticidade, duplamente orientada para uma alteridade “sobrenatural” e para uma identidade “grupala” que se molda inclusive no âmbito das tensões faccionais (que, em suma, são tensões entre “o belo” e “o feio”), parece ser um modelo de pertinência xinguano, e não apenas de verificação local.

A cosmética e a anti-cosmética do universo na arte Waurá se significam mutuamente, numa dualidade irreduzível, acentuando-se mais ou menos a depender das contingências. “Beleza” e “fealdade” estão dialeticamente presentes no pensamento estético Waurá. Ao expressá-las na simetria e na assimetria de um desenho, de uma panela, de um cesto, nas imagens de *apapaatai*, nas sessões xamanísticas, na “feitiçaria”, na fabricação do corpo e nas festas os Waurá estão inventando uma socialidade profundamente marcada por concepções e sentimentos estéticos.



Fig. 68 – Mulher alisando uma *kamalupö*. Terminada essa etapa a panela está pronta para o processo de cozimento.



Fig. 69 – *Kamalupö* cozida em processo de pintura com *mauatã*, pigmento vegetal que será em seguida fixado a base de aquecimento.

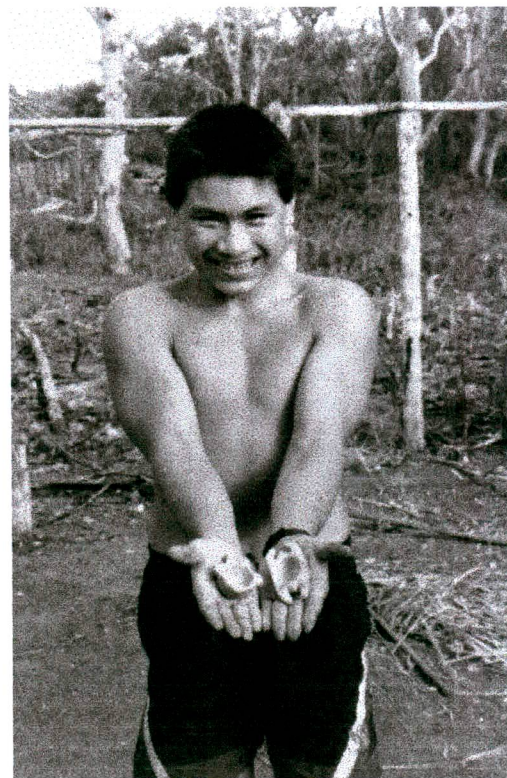


Fig. 70 – Panelas zoomorfas em miniatura: novidade para o mercado de arte turística.

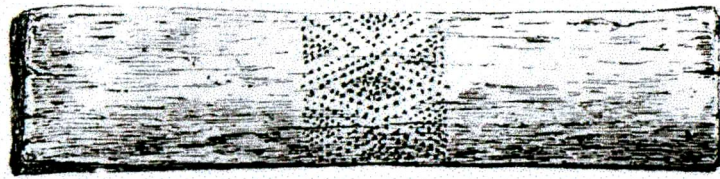


Fig. 71 – Ralador Suyá coletado por von den Steinen em 1884. Observe-se o motivo do peixe *merechu* feito a partir de espinhos de tucum incrustados na madeira. Reproduzido de Steinen, 1942: 245.

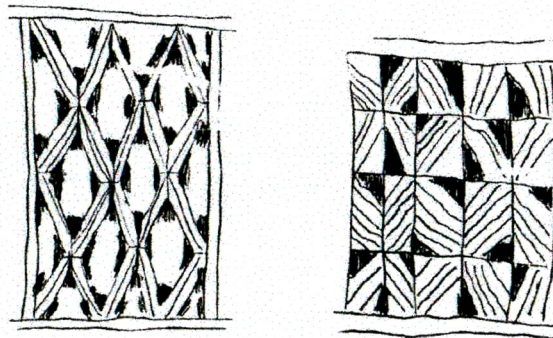


Fig. 72a e 72b – Motivos *merechu* e *sapaku* desenhados por um índio Suyá no caderno de campo de von den Steinen, em 1884. Reproduzido de Steinen, 1942: 253.

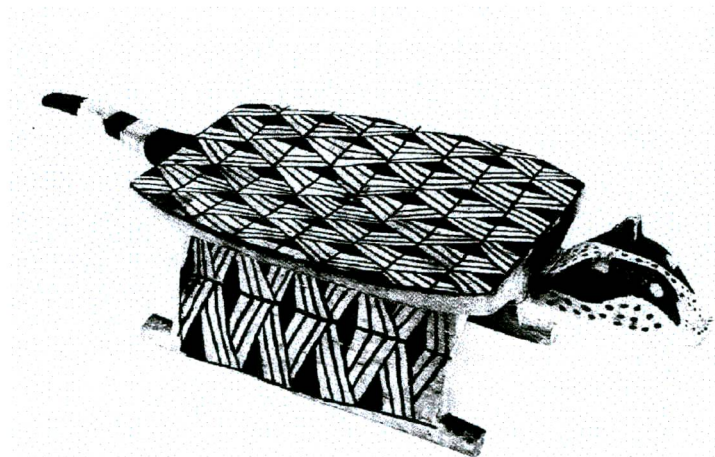


Fig. 73a – Banco-onça Yawalapití. Coleção Günther Hartmann, Museu de Etnologia de Berlim (Hartmann, 1986b: 113, fig. 68).



Fig. 73b – Yanumakakâna (panela-onça). No rosto nota-se o motivo *pala palala*, nas pernas e peito o motivo *weri weri*. Autora: Yuwa. 21 cm com. Col. Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello, MAE/UFBA

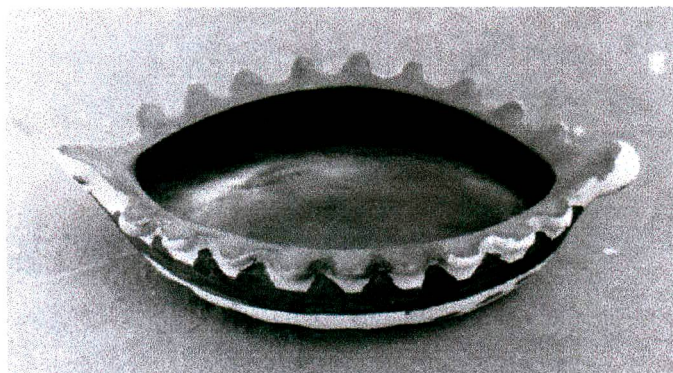


Fig. 74 – Mépélésikâna (panela-sanguessuga). Autora: Kissuá. 26 cm comp. Col. Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello, MAE/UFBA



Fig. 75 – Mépélésikâna (panela-sanguessuga)). Autora: Yuwa. 13 cm comp. Col. Particular.



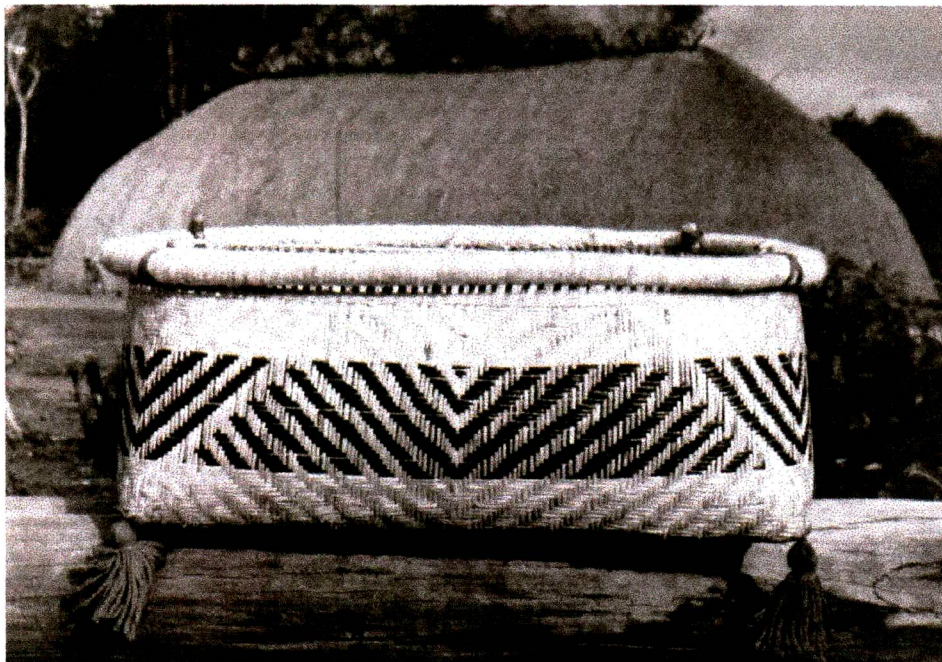


Fig. 76 – *Mayaku* (cesto cargueiro) ornamentado com uma composição gráfica do popular motivo *kupato onabe* (espinha de peixe).



Fig. 77 – *Mayaku* (cesto cargueiro) ornamentado com uma inusitada composição gráfica do motivo *kajujuto otapaka*, desenho ornamental da arara sobrenatural (*Kajujuto kumã*).

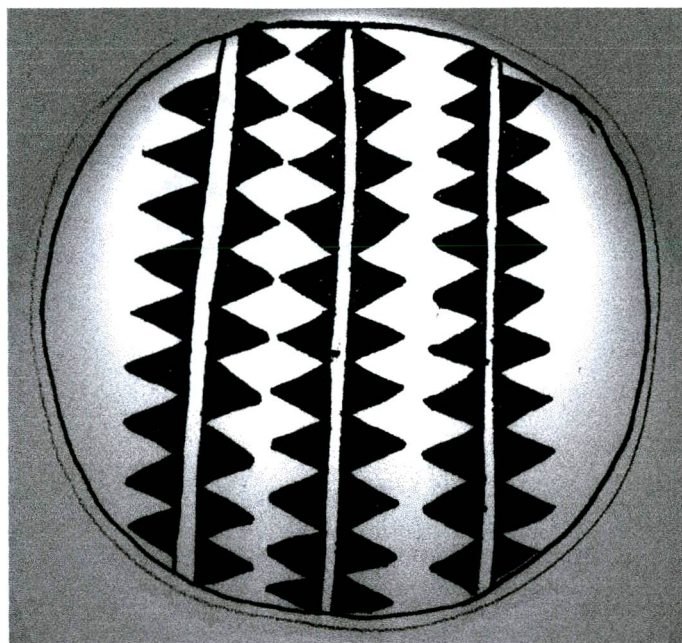


Fig. 78 – Composição gráfica para cerâmica.  
Autora: Yalaki. Motivo *mitsevenê*.

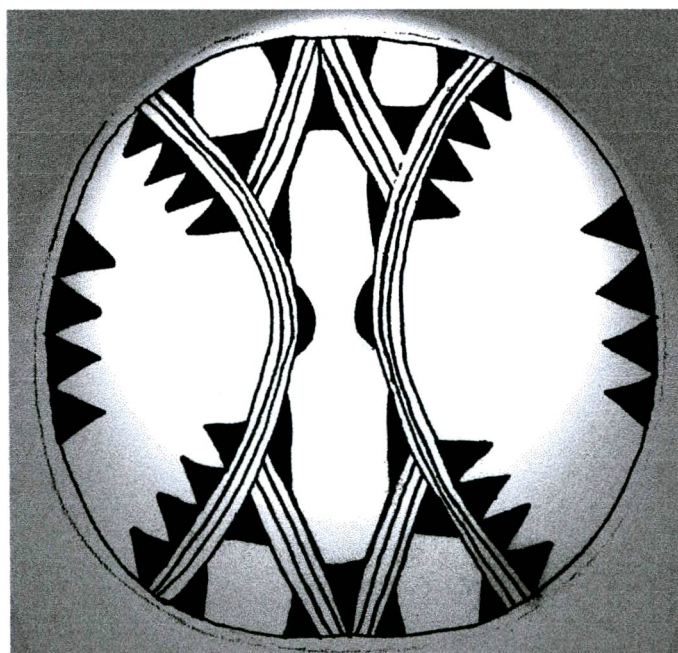


Fig. 79 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yalaki.  
Motivos *mitsevenê*, *kulupienê* e *yetulaga naku*.

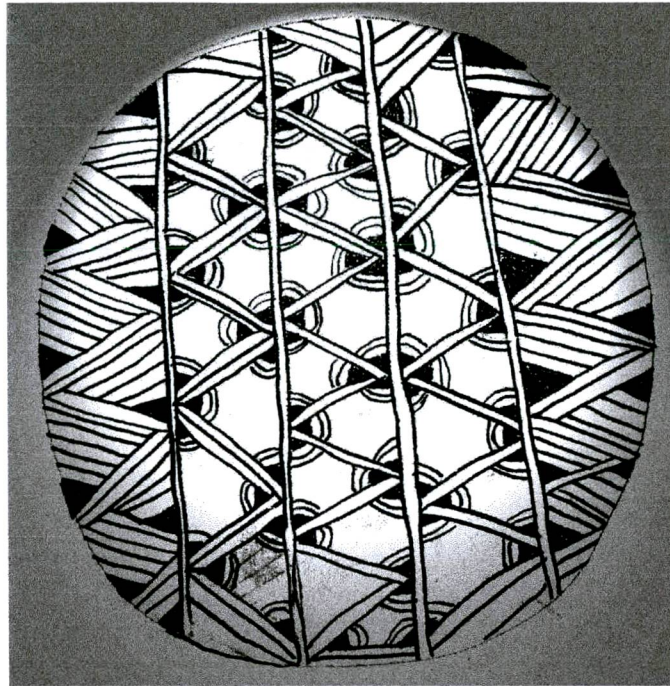


Fig. 80 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Kissuá.  
Motivos *kulupienê* e *kajujuto tapaka*.

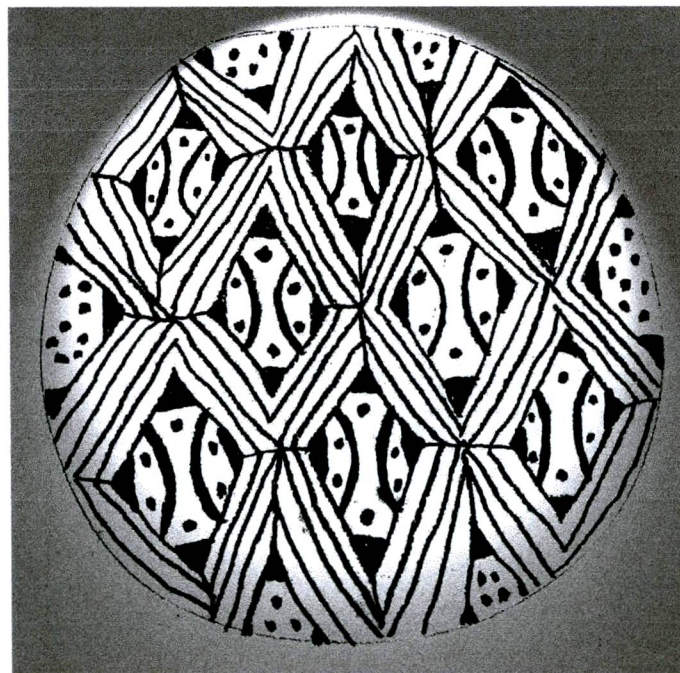


Fig. 81 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yuwa. Motivos *kulupienê*,  
*pala palala* e *yetulaga naku* (estes dois como motivos secundários).

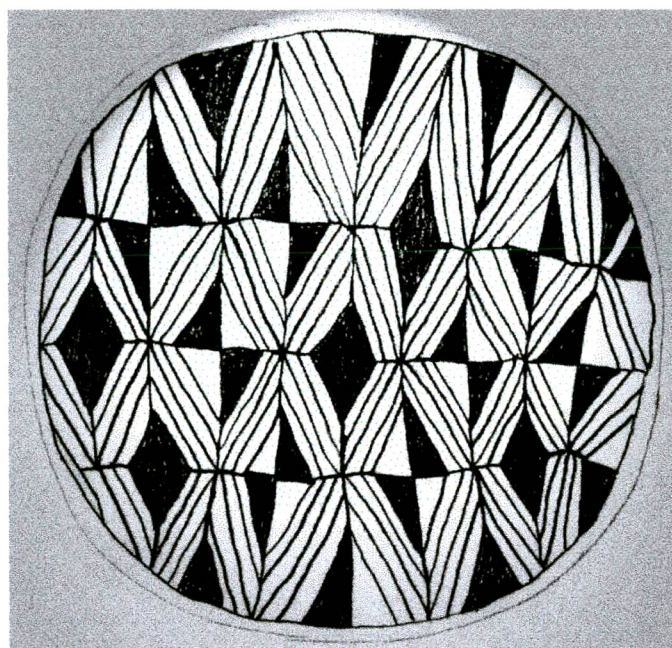


Fig. 82 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yalaki.  
Motivos *kulupienê*, *walamá oneputaku*, *sapalaku*.

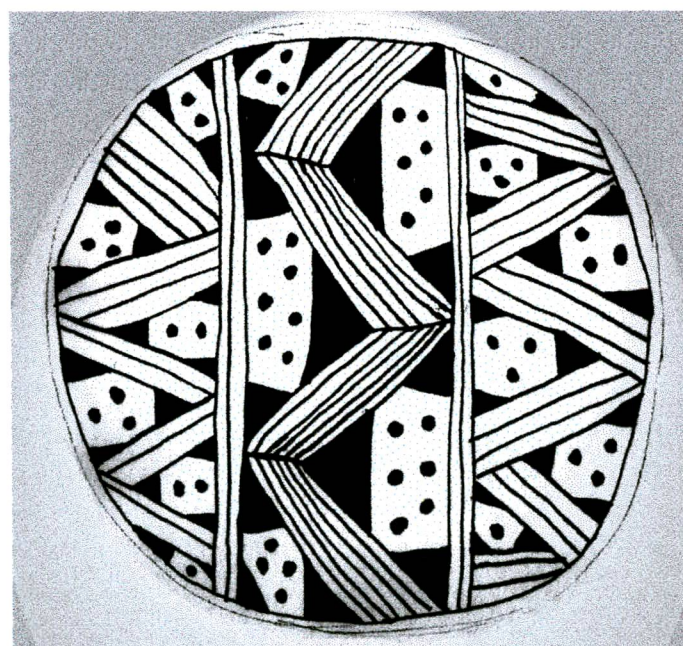


Fig. 83 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yalaki.  
Motivos *kulupienê*, *pala palala*, *hatalaká*.



Fig. 84 – Héjé ahāpōnapukutāi (torrador de beiju grande) ornamentado com os motivos *alua tapa* e *pala palala*. A assimetria da composição é uma característica desapreciada na estética visual Waurá. O aspecto original dessa composição é a justaposição do motivo *alua tapa* no motivo *pala palala*, apontado para a perspectiva de “liberdade” interpretativa no grafismo Waurá. Coleção Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello, MAE/UFBA.



Fig. 85 – Héjētāi (torrador de beiju pequeno). Composição gráfica assimétrica com os motivos *weri weri*, *yetulaga naku* e *uhupa*. Autora: Txialatxiala. Coleção Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello, MAE/UFBA.

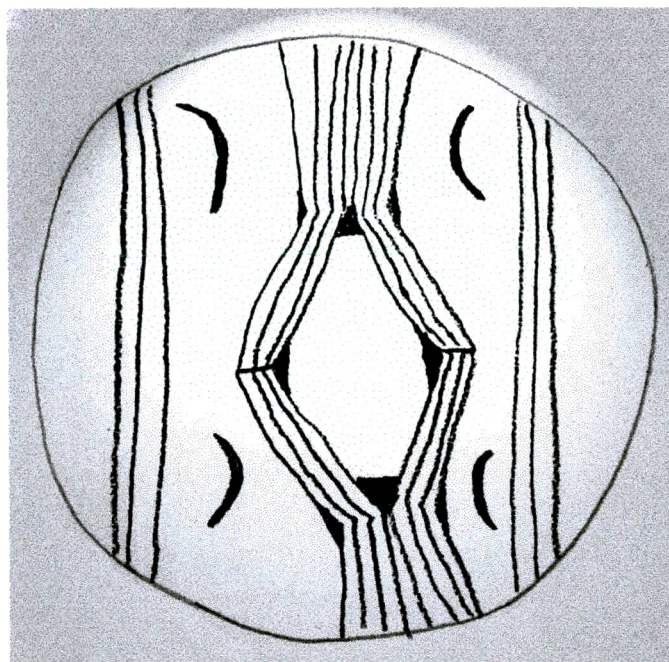


Fig. 86 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yuwa.  
Motivos pauá piná, uhupa e pajutokaká.

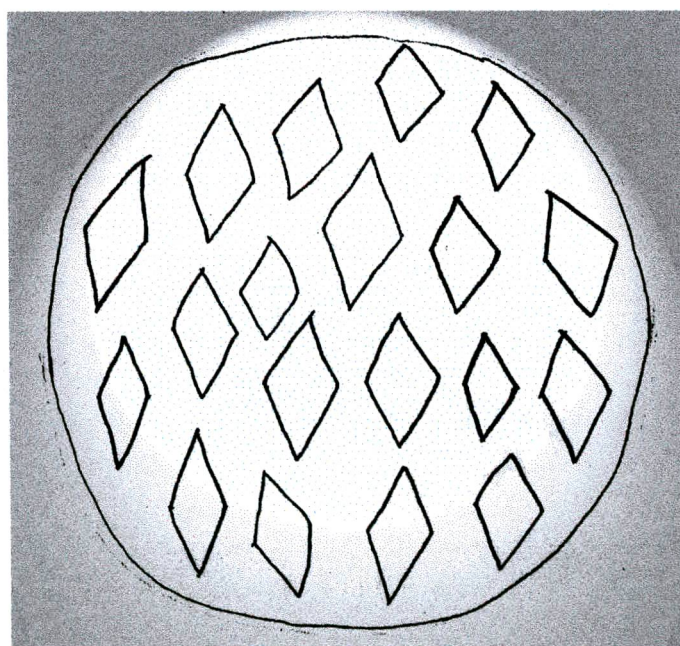


Fig. 87 – Composição gráfica para cerâmica.  
Autora: Yalaki. Motivo pauá piná

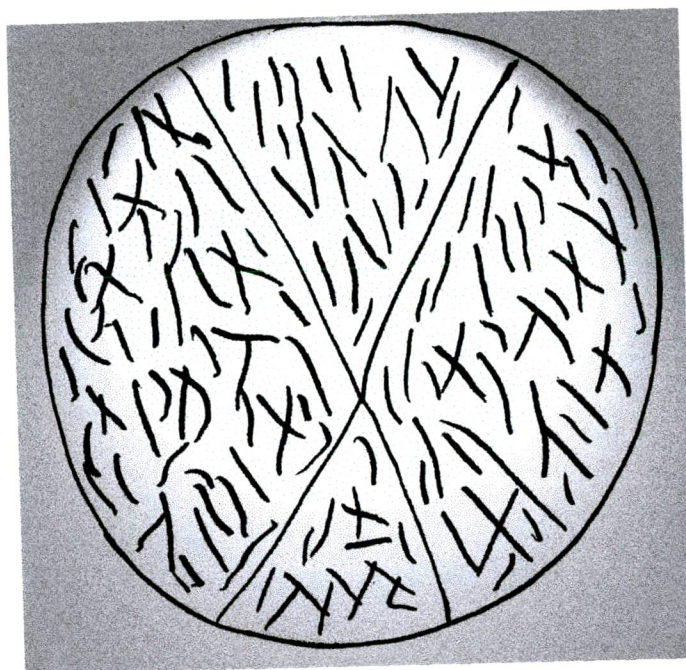


Fig. 88 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yuwa.  
Motivo pojojeká (tradução desconhecida).

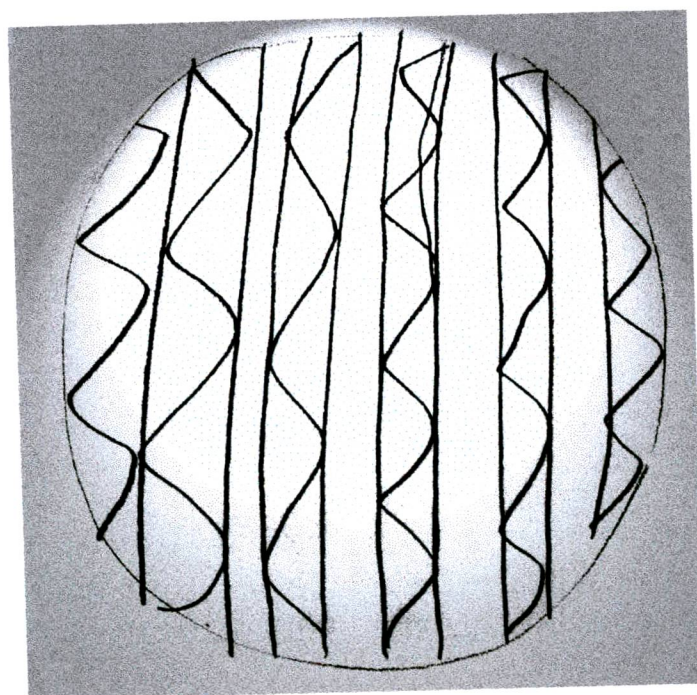


Fig. 89 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Ulu.  
Motivo uwi onapula (caminho de cobra).

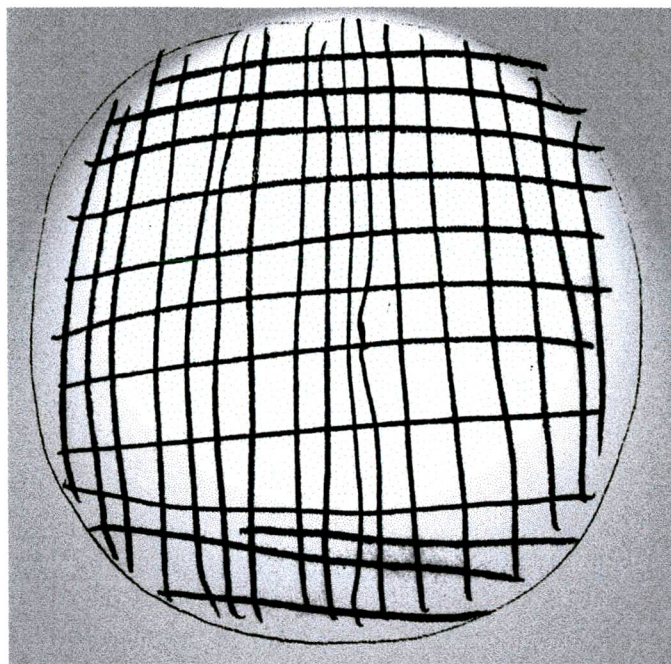


Fig. 90 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Yuwa.  
Motivo *talalaká* (tradução desconhecida).

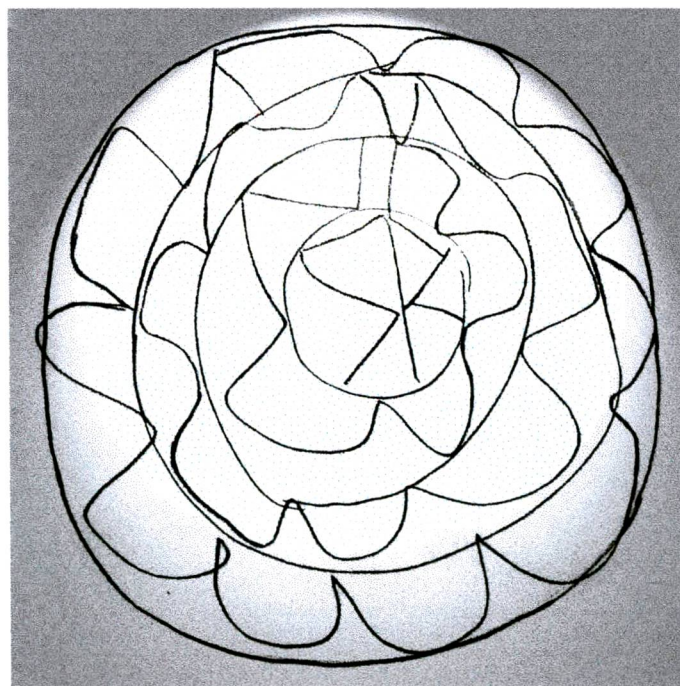


Fig. 91 – Composição gráfica para cerâmica. Autora: Ulu.  
Motivo *ahanapuku* (tradução desconhecida).



## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois capítulos propriamente etnográficos dessa dissertação procuraram construir uma teoria da arte e do cosmo Waurá interrelacionados. Para estabelecer uma relação entre essas duas categorias analíticas, a etnografia identificou as categorias nativas que conceitualmente contribuem para a construção teórica dessa relação.

De um lado, temos as idéias Waurá sobre a organização sistemática do universo como um todo, e de outro, as expressões plásticas e musicais que surgem em diferentes contextos da vida social. Essas expressões tematizam os elementos que constituem o cosmo Waurá. A etnografia procurou transpor o nível primário de análise, que é o da identificação dos temas, aproximando-os dos contextos simbólicos de produção e circulação — doença, xamanismo, ritual e comércio — identificados como centrais pelo etnógrafo.

A aproximação etnográfica da ontologia e da cosmologia Waurá demonstrou como estas têm grande interesse pelos processos de transformações corporais e de trânsito através dos espaços do cosmo — tomando a noção de *inyain* (“roupa”) como conceitualização privilegiada desses processos — e apontam para uma relação triádica de naturezas anímica e anatômica entre os “animais” e os seres “sobrenaturais” (*Yerupöhö* e *apapaatai*).

Num texto recente, Viveiros de Castro (1996) explora a já extensa bibliografia sobre as cosmologias ameríndias e elabora um macro quadro crítico, no qual são discutidas algumas categorias analíticas clássicas (*animismo, etnocentrismo, natureza, cultura e perspectivismo*). De um modo geral, as inferências de Viveiros de Castro têm significativas correspondências com as análises apresentadas nos capítulos anteriores, no entanto os Waurá guardam algumas nuances que eu gostaria de ressaltar com o intuito de encerrar minhas análises.

No conjunto das concepções cosmológicas Waurá, aquela que postula que uma “mesma alma” pode animar diferentes manifestações corpóreas é uma das que melhor se aproxima da teoria “multinaturalista” do cosmo proposta por Viveiros de Castro (1996). Uma análise mais aprofundada do pensamento cosmológico Waurá

poderá seguramente proporcionar uma significativa contribuição à crítica das categorias de *natureza* e *cultura* enquanto dispositivos analíticos das cosmologias indígenas sul-americanas. O próprio limite entre “humano” e “animal” pode, a princípio, ser dissolvido pela noção de “roupa”, que, na verdade, não é nada mais do que um corpo. Para os Waurá, as diferenças entre “humano” e “animal” assentam-se nas posições venatórias — estas seguindo essencialmente a quebra de tabus alimentares e a vingança dos donos dos animais consumidos, tornando os humanos presas destes — e nos padrões de corporificação, sendo que o corpo pode até ser mudado a depender das intenções de cada ser (mudar de peixe para ave, de humano para cobra, o *Arakuni*, por exemplo). Os irmãos gêmeos Sol (*Kâmö*) e Lua (*Keji*) usaram “capas” (*iyñain*) para se transformarem em “animais” e roubar a mandioca e as flautas *Kawöká* dos *caititus* (vide Textos Míticos, mito nº 4, Origem da Mandioca). Volto a mencionar que esse processo ocorre em mão dupla: os “animais” tornam-se gente quando voltam para suas aldeias e tiram suas “roupas” (vide fig. 26 e 27). Os seres que estão “por trás” das “roupas” são pessoas (*iyñau*) dotadas de subjetividade, que em muitos casos têm vida social, sendo o principal Outro no universo das relações de alteridade Waurá. Os *Yerupöhö* não são “humanos” (tomando os Waurá como o paradigma de “humanidade”), ou seja, não são Waurá, e nem propriamente “animais”; no entanto, o que os torna gente (*iyñau*) e o que faz os Waurá vê-los enquanto *persona* é exatamente o seu corpo antropomorfo (*iyñau*); mas é o comportamento violento e imprevisível dos *Yerupöhö*, considerado repugnante pelos Waurá, que os impede de serem considerados “humanos”.

Os resultados dessa etnografia sobre os Waurá voltam a reforçar um tema já amplamente discutido sobre os povos das terras baixas da América do Sul e que foi a conclusão de várias teses e a inspiração de artigos célebres: a de que o corpo é o *locus* sensível e conceitual no qual são centradas as ideologias sobre o *socius* e o cosmo.

No entanto, o corpo não é um dado em si e nem possibilita resoluções teóricas auto-suficientes. No caso deste trabalho, o corpo tornou-se teoricamente relevante a partir das artes visuais. Estudos sobre outros povos indígenas da América do Sul aproximaram a questão da corporalidade a partir do que era relevante para esses povos: canibalismo e morte entre os Wari’ (Vilaça, 1998), história e parentesco entre os Piro (Gow, 1991), doença entre os Kaxinawa (McCallum, 1996), alteridade e

identidade entre os Kayapó-Xikrin e Kaxinawa (Turner, 1980; Vidal, 1992; Lagrou, 1998). Para os Waurá, são as artes visuais o eixo das manifestações e da consubstanciação do corpo, e isso não vale apenas para os seres ditos vivos (“animais”, “humanos” e “sobrenaturais”), mas também para os artefatos, que são, na verdade, transformações de substâncias (as matérias primas), originalmente “sobrenaturais”, numa dimensão corpórea de escala reduzida (as painéis zoomorfos, por exemplo).

A arte Waurá, dita originada num mundo não-humano e manipulada por humanos, basicamente a partir de modelos reduzidos, tem no binômio doença/cura o elo entre o mundo da criatividade sobrenatural e o mundo humano da interpretação/atualização das formas sensíveis. O ritual, em muitos casos surgindo como elemento da terapêutica, reordena as relações entre esses dois mundos. A saúde corresponde, sobretudo, ao estabelecimento de uma relação de aliança com o *apapaatai* que originalmente adoeceu a pessoa. O estabelecimento dessa relação é o resultado de um trabalho conjunto de cura, esta dependendo tanto da atuação do *yakapá* quanto da participação de toda a comunidade no ritual, seja cantando e dançando, confeccionando máscaras de *apapaatai* e adornos, dando presentes ao doente, pescando, colhendo mandioca ou preparando e servindo os alimentos: “estamos fazendo uma festinha de máscaras para [curar] meu irmão”, falou contente o chefe Waurá, através do rádio. Essa terapia estético-artística, que passa do xamanismo ao ritual, corresponde ao que chamo de uma cosmética do universo Waurá. Cosmética, aqui, no sentido de propiciar realidades ontológicas através da experiência artística. Os outros fenômenos cosméticos são a produção (1) das imagens (*ipitalapiti*), uma figuração potencialmente animada, que, na grande maioria dos casos, é a cosmética dos *apapaatai kumã* ou *mūna* (máscaras de festas e objetos zoomorfos) ou dos mortos (efígies do *Kaumai* e *Yawari*); e (2) do desenho ornamental geométrico (*ögâna*) que é o elemento da fabricação dos corpos dos *apapaatai* (esse corpo sendo exatamente a “roupa” pintada com os motivos gráficos — a *iyñain*), dos humanos e dos artefatos (cerâmica, trançado, bancos, pás de virar beiju, desenterradores de mandioca, etc), a *ögâna* opera no sentido da transformação corporal.

Embora o corpo humano não seja uma “roupa” *stritu sensu*, ele passa por um importantíssimo processo de fabricação da “roupa”: a pintura, que a cosmética transformativa mais poderosa da corporalidade humana. No mito de origem dos

xinguanos (Schultz, 1965; Villas Boas & Villas Boas, 1970; Agostinho, 1971, 1974) *Kuamutin* (*Mavutsinin*, para os Kamayurá), transforma pedaços de pau em gente a partir de três processos: pintura (incluindo demais ornamentações), música (cantos e uso de chocalho) e fumaça de tabaco. A pintura, não só a do corpo, como a dos artefatos também, é um fenômeno crucial para a cosmologia e a ontologia xinguanas. Vimos como a sofisticada teoria visual dos seres do cosmo Waurá, explicitada pelo conhecimento iconográfico dos xamãs, abrange inúmeras possibilidades do “transformismo cosmológico” e a idéia do “multinaturalismo como política cósmica” (cf. proposto por Viveiros de Castro, 1996: 116-120).

No capítulo *Imagem e Cosmologia*, levantei a hipótese de que o “modelo reduzido” (cf. Lévi-Strauss, 1989a: 38-40) é um dispositivo estético-formal que opera no sentido de uma domesticação dos *Yerupöhö* e *apapaatai*. Domesticar seria um outro nexos da arte Waurá que interage com a sua ação cosmética. A arte Waurá seria o “cativeiro dos monstros”, a contrapartida do cativeiro (roubo) de almas humanas pelos seres “sobrenaturais”, correspondendo a uma elaboração simbólica das relações de alteridade com os *Yerupöhö* e *apapaatai* ao nível das experiências sensíveis.

Demonstrei no capítulo anterior que o modelo artístico Waurá caracteriza-se por uma dinâmica expressiva visivelmente idiossincrática, produzindo uma grande diversidade interpretativa do repertório gráfico. As percepções das diferenças entre essas produções são classificadas a partir de uma profunda dicotomia entre “feio” e “bonito”. Suponho que essa polarização está simbolicamente ligada a uma outra polarização bastante vigorosa na aldeia Waurá, a saber a oposição política entre chefe e/ou xamã principais e “feiticeiro”. Nesse sentido, as concepções estéticas Waurá traduzem-se no jogo faccional e nas lutas de poder e vice versa. Nessa sociedade, a arte é uma experiência crucial de significação dos conflitos políticos. Ao enquadrá-los na artisticidade, os Waurá estão codificando a política numa dimensão sensorio-cognitiva: arte, para os Waurá, além de ser uma estratégia de domesticação e contato com o mundo “extra-humano”, é uma teoria política. O universo artístico e estético Waurá volta-se simultaneamente para as alteridades “extra-humanas” (*Yerupöhö*, *apapaatai*, “animais” e “plantas”) e a identidade “humana” negociada no amplo espectro dos conflitos faccionais. Em suma, é uma arte política na medida em que organiza e manipula as relações com os seres “extra-humanos” e “humanos” (os próprios Waurá, seus vizinhos xinguanos, os “outros índios” e os brancos).

Gostaria de fazer os últimos comentários sobre a idéia da arte Waurá enquanto uma arte cosmética. A cosmética refere-se aqui à supressão do caos pela instalação de uma ordem construída a partir de uma lógica do sensível: *“dans cosmétique, il y a cosmos; et ce n'est pas un hasard si le mot 'masque' a pu s'introduire dans le vocabulaire des instituts de beauté”* (Lévi-Strauss, 1989b: 179). Ainda segundo este autor sugere que a cosmética é uma ação *nostálgica*: remonta aos atos do(s) demiurgo(s) e das criaturas primevas, os arquétipos da arte. Quando mencionei que as “máscaras” de *apapaatai* (*apapaatai iynain*) feitas pelos homens nas ocasiões de festa corporificavam e personificavam um ser “extra-humano” sugeri que a imagem teria um *status* vivo (ou potencialmente vivo a depender da situação. Há algo mais que gostaria de acrescentar sobre as máscaras de festa que é a respeito de sua função comunicativa, tomo de empréstimo palavras de Lévi-Strauss:

*“Comme je l'ai dit plus haut, le masque detourne la communication de la fonction humaine, sociale et profane, pour l'établir avec un monde sacré. Par conséquent, le masque ne parle pas, ou s'il parle, c'est dans une langue que lui est propre et qui s'oppose, phonétiquement et sémantiquement, à celle qui permet aux hommes de communiquer entre eux”* (1989b: 182).

No caso dos Waurá, esta *língua própria* das máscaras de *apapaatai* é a música (não sendo esta necessariamente cantada em uma língua “desconhecida”), o dispositivo de comunicação de duas dimensões ontológicas que se dá no sentido cíclico *apapaatai* → os Waurá → *apapaatai*. Na festa, a cosmética se enlaça com o universo musical criando ambos uma situação de reordenação social e cósmica, ou seja através da “liturgia” festiva (mito, música, dança e ornamentação) o doente, o xamã e a comunidade reafirmam a condição “humana” do grupo e regularizam de maneira harmoniosa as relações com as alteridades “sobrenaturais”, que são essencialmente violentas e imprevisíveis, qualidades altamente depreciadas pelos Waurá no seu discurso face aos brancos.

Para os Waurá, o Outro é um “feiticeiro” em potencial. Segundo análise de Ireland (1988), foi o *Atujuá apapaatai iynain* que propiciou a extinção dos Kustenau a partir de uma epidemia de feitiços (1988: 170), vale notar que o ser por trás da máscara tinha a pele branca e era peludo (o rosto inclusive). A “feiticeira” é basicamente caracterizada por uma moral repugnante marcada pela violência, inveja, preguiça, irreciprocidade e mesquinharia. O “feiticeiro” transpõe o limite de

“humanidade”, sua “prática” o coloca no território simbólico dos seres “extra-humanos”; visto que estes últimos são imortais, eles só podem ser controlados através do ritual, quanto ao “feiticeiro” este deve preferencialmente ser executado ou banido do grupo. Os dois casos são um recurso de supressão do caos: aliança com o “inimigo” imortal e execução do inimigo mortal.

Transpondo essa análise para o domínio da arte — que tem na simetria e no ritmo a expressão simbólica da ordem — é compreensível que as produções consideradas “feias” sejam a expressão do caos (a anti-cosmética por excelência), estando tais produções associadas ao “feiticeiro”. No entanto, a idéia de ordem inexiste sem a idéia de caos, este último também tem sua parcela de contribuição na própria constituição da ordem na medida em que está é, para os Waurá, sempre uma superação do caos.

Cosmética e anti-cosmética coexistem dialeticamente. A estética Waurá reconhece inconscientemente a importância do “feio” para manutenção da arte, na medida em que este é percebido sempre como um contraste que valoriza e reafirma o “belo”. No sentido amplo da vida social Waurá, a “feitiçaria” é um dispositivo simbólico que mantém em funcionamento o conflito que gera os exercícios de poder (por isso, os “feiticeiros” são, em geral, inimigos políticos do chefe principal).

Se a “feitiçaria” é a arte do caos “necessário”, o xamanismo é arte cosmética suprema, trabalhando tanto no sentido de identificar aqueles que produzem o caos (conceituado em termos de doença (ou morte), a forma suprema de fealdade) quanto de restaurar a ordem (a saúde, condição normal da beleza). O cosmo Waurá é uma ordem frágil — lembre-se que o céu pode até mesmo desabar e destruir tudo se o gavião gigante morrer de fome; o corpo dos que morrem tem que ser belamente ornamentado para atingir a aldeia do céu, garantindo sua segurança, e para mostrar aos seres celestes sua condição humana; comer é um risco constante, comer errado é um perigo certo; os *apapaatai* estão sempre prontos para assaltar a alma dos humanos e os “feiticeiros”, movidos por inveja de poder ou de bens, podem causar doenças ou a morte — que se mantém senão pelas experiências artísticas, no caso pelas suas expressões máximas: o ritual e o xamanismo.

# TEXTOS MÍTICOS

1. *Yamurikumã*
2. História de *Tsiai txumã*
3. *Yakuitxeku*
4. Origem da Mandioca I – Os Heróis Míticos
5. Origem da Mandioca II – O *Xamã*
6. Origem da Mandioca III – O *Gavião*
7. *Kanalapá*
8. *Yapöxenéxu*
9. Festa de *Kawöká* na Aldeia de *Kâmö*

## 1

### *Yamurikumã*

Tinha uma festa, esse *Yamurikumã*. Festa de pilão (*ana*). Aí *Yamurikumã* fez uma festa para esse pilão. Aí mulherada foi derrubar um pau, árvore, lá no mato, bem grande assim, de 15 metros de madeira. Aí lá que homem ajudou elas a cortarem esse pedaço de pau. Cortaram 5 pedaços de pau, aí trouxeram para cá.

Aí mulherada só cantando assim, atrás do pedaço de pau. Elas chegaram, aí elas foram pegar casca de pau para colocar em cima desse tronco para fazer buraco, para queimar e fazer buraco. Quando o pessoal colocou fogo em cima desse tronco aí mulherada cantou, aí todo mundo cantou assim.

Quando outra tribo vem visitar aqui, aí as mulheres correm atrás dos homens e batem neles, fazem essa brincadeira com eles. Quando visitante chega aí mulherada estava no meio, dançando, cantando. Aí visitante chegou aqui na aldeia. Aí mulherada vai bater nele. É por isso que a gente tem medo de *Yamurikumã*. É *apapaatai* também. Faz doença assim no peito, faz qualquer doença assim, não mata não, só fica mole, muito doente.

## 2

### História de *Tsiai txumã*

Esse lugar chama *lapixiuu*. Esse peixe, peixe grande, Tucunarezão. Só que ele come gente. Só que não aparece sempre. Se ele quer comer você, matar você, aí aparece.

Aí a gente fez um lugar para esperar peixe, aqui em cima da lagoa. Aí todo mundo foi esperar peixe, flechar peixe, muito peixe. Aí depois quando a gente matou muito peixe, aí apareceu esse Tucunarezão. Aí a gente ficou com medo dele. Aí a gente contou pro pessoal.

— Olha pessoal, vocês não pode flechar Tucunarezão, senão come vocês.

Aí a gente foi de novo, flechou peixe, muito peixe, matou muito peixe. Aí quando chegou contou pro pessoal.

— Ah! eu vi peixe Tucunarezão, ele apareceu.

Aí tem um maluco, ele malandro, não tá acreditando pessoal.

— Ah! pessoal mentiroso, mentiroso. Eu vou flechar esse peixe grande aí. Eu vou matar ele.

Então ele foi. Foi sozinho. Aí bem cedo, seis hora, tá lá esperando peixe. Aí matou muito peixe então. Depois, sete hora, por aí apareceu o dono dos peixe, esse Tucunarezão. Aí dono não tá gostando homi tá acabando peixe, quer dizer pessoal dele, né.

Aí apareceu Tucunarezão.

— Ah! esse aí que pessoal tá contando, eu vou matar esse peixe grande aí.

Aí flechou, acertou só no osso. Aí outro pulou e comeu o maluco. Aí ele morreu, malandro morreu.

Aí por isso Tucunarezão fugiu até *Alayene*. Lá que aparece ele agora. Só que esse flecha não sai mais fica assim mesmo.

### 3

#### *Yakuixeku*

*Yakuixeku* foi pescar com os irmãos. É seis hora da noite eles foram. Vai alumiar peixe. À noite peixe tava dormindo, aí vai alumiar com fogo.

Faz tempo tinha muita aldeia nesse riozinho. Lá que apareceu, escutou *Kawöká*. Mas eles tava com sede. Vamos toma caldo de perereba (*nukaga*). Então vamo. Quando chegou, perguntou:

— Tem mingau aí?

— Ah! tem.

Aí ofereceram mingau de pequi para eles. Aí eles não gostou. Aí depois foram de novo. Chegou noutra aldeia. Escutou *Kawöká*.

— Ah vamo tomar *nukaga*.

Não tinha de novo, só tinha mingau de pequi. Depois foi mais outro aldeia, não tinha também. Por isso eles vão passar mal.

— Então nós fica assim mesmo, sem tomar.

Aí eles foi embora, foi alumiar peixe.

Ele tava alumiano peixe, matando peixe, matando peixe até meia noite apareceu um surubim pintado (*tulupi*).

— Ah! mata surubim! Mata surubim!



Aí surubim sumiu, escondeu debaixo da canoa deles para levantar eles. (risadas).

—Ah! surubim fugiu. Fugiu!

— Então vamo embora.

Aí eles foram. Não pensa mais surubim. Eles pensa que surubim fugiu, mas ele tá lá embaixo da canoa.

Aí quando quase amanhecendo, cinco hora, quatro hora por aí tava clareando no céu, né. Aí pessoal da aldeia viu eles. Tá lá voando, voando no ar dentro da canoa, com esse fogo na mão lá em cima no céu. Para eles mesmo, eles tava andando no rio ainda. Mas eles vai voando no céu.

Aí quando pessoal vi eles. Todo mundo gritou:

— Êh! *Yakuitxeku* tá voando! (risadas)

Só que ele tinha um periquito, um pássaro. Ele cuidava bem periquito. Aí quando periquito dele morreu, ele chorou. Aí irmãozada dele tava só rindo assim.

— Porque você tá chorando sobre esse periquito aí? Esse periquito não tá com nada. Falaram os irmãos dele.

Aí *Yakuitxeku* tá só chorando, chorando. Enterrou no meio da casa. Depois quando aconteceu assim, periquito dele vai ajudar ele lá no céu. Aí lá esse periquito virou menino. Ele vai ajudar só *Yakuitxeku*. Os irmãos vai morrer tudo.

Aí tá voando no ar, lá no céu.

Todo mundo tá gritando:

— *Yakuitxeku* tá subindo! tá subindo! (risadas)

— Que é que eles disse? Nem escutei, disse *Yakuitxeku*

— Vamos escutar direito, falou irmão de *Yakuitxeku*.

Aí eles escutou pessoal:

— Êh! *Yakuitxeku* tá voando!"

— Será que nós tá voando?

Aí eles pensou. Ai eles chorou, chorou

— Ah! vamos quebrar galho para acender fogo.

Aí eles quer quebra galho. Aí pegou no galho. Aí árvore falou para ele:

— Ai, não quebra meu dedo.

Aí ele soltou. Depois ele quer mijar.

— Ah! não mijar eu não, matinho falou. Tá frio aqui.

Aí todo mundo chorou, chorou.

Quando amanheceu eles chegou na aldeia e encontrou um pássaro que tava pescando.

— Ah! cês tá indo para ver festa do seu filho? [o periquito de *Yakuitxeku*]

— É, nós tá indo.

— Então tá bom, seu filho tá fazendo festa.

— Tá, nós vamos visitar ele, participar festa dele.

Aí eles foi, foi, andou muito. Aí encontrou outro pássaro.

— Ah! cês vem visitar seu filho, participar festa dele? Pessoal só falando pra eles assim.

Aí quando eles chegou, filho recebeu eles.

— Ah! você veio meu pai! Tô bem, tô animado.

Filho pegou uma panela kamalupo muito grande para esconder tudo irmão do pai dele. Aí escondeu para Jaburu não engolir eles. Diz que lá no céu tem Jaburu grande que engole as pessoas. Depois escondeu o pai, esconde tudo. Aí Jaburu apareceu.

— Ah! cadê seu pai? Eu tô com fome. Quero engolir seu pai.

— Ah! eles foram embora. Mentiu para ele.

— Então tá bom depois eu volto.

Foi embora. Daqui a pouco voltou de novo.

— Cadê seu pai?

— Eles saíram prá lá.

Filho de *Yakuitxeku* não gostou mais Jaburu tá procurando pai.

Aí esse Periquito, espírito de Periquito, pensou então mandar seu pai descer. Mas eles (o pai e seus tios) trouxe um monte de peixes, tá lá apodrecendo tudo, muito fedido já.

Aí Periquito chamou Urubu de 2 cabeças, igual avião. Aí chamou:

— Ah! leva meu pai para aldeia dele.

— Então tá bom.

Aí ofereceu peixe podre pra Urubu. Ele tá lá comendo, ficou alegre.

Depois Periquito falou pro pai:

— Cê tem que sentar em cima das costas do Urubu. Quando chegar no chão, cê não pode sair, cê tem que esperar até ele desmaiar, aí cê pode descer. Se ele tá mexendo e você sai aí ele vai cortar você.

— Então tá bom, disse *Yakuitxeku*.

Periquito mandou o irmão mais novo primeiro. Mandou, ele voou até desceu. Aí Urubu comeu ele. Morreu o mais novo.

Urubu chegou de volta no céu, aí falou pra esse menino (o Periquito):

— Eu matei seu tio.

— Tá bom!

Aí levou outro irmão. Desceu de novo. Morreu mais outro. Depois voltou e pegou o terceiro irmão. Levou pra baixo. Quando desceu Urubu tava mexendo ainda, aí tio dele cortou, morreu também. Aí sobrou só um, *Yakuitxeku*. Filho dele vai explicar direito pra ele:

— Oh meu pai, se você voar, você desceu lá na terra, aí você não pode levantar ainda, cê tem que ficar em cima dele até ele desmaiar. Desmaiou mesmo aí cê levanta, aí não tem perigo.”

Aí ele deu um abraço pra ele. Aí foi embora. Quando ele desceu tava vivo ainda (o Urubu), ele não levantou. Esperou desmaiar, aí não tem perigo mais.

Por isso que tem música de furar orelha. Porque *Yakuixeku* foi no céu, aí escutou música de cada pássaro e ensinou. Cada pássaro tem música. Só que eu não sei.

## 4

## Origem da Mandioca I – Os Heróis Míticos

Antigamente nós não comíamos mandioca, nós não comíamos beiju, não tomávamos mingau, nem *nukaga*. A gente só comia orelha de pau (cogumelo). Quando cai árvore cria orelha do pau. Comíamos folhas das árvores também. Até que nosso avô *Kuamutin* pensou:

— Eu vou procurar beiju para as pessoas que eu fiz.

Aí ele foi. Ele veio lá da aldeia *Yaponatowo*. Andou, chegou aqui em *Piyulaga* com a jovem neta chamada *Yamutulu*. Ela tinha a barriga, os joelhos e os cotovelos bem grandes, tudo cheio d'água. O neto chama *Xialaxialá*, ele também tem a barriga, os joelhos e os cotovelos cheios d'água.

*Kuamutin* veio com a neta *Yamutulu*. Não tinha água aqui antigamente.

Aí ele pensou:

— Tá bom!

Dormiram na campina, bem perto da aldeia.

Aí ouviu *Kawöká* tocando a noite inteira, até o amanhecer. Bem de manhã cedo falou para a neta:

— Vamos ver aquela flauta neta?

— Vamos.

Aí andaram chegaram na aldeia dos porcos, os antigos donos da mandioca, por isso que os porcos comem mandioca.

Aí o pessoal (*Autupöhö*, povo porco) viu *Kuamutin* e sua neta chegando e gritou *karuru*, *karuru* (zombando os que estavam chegando). *Kuamutin* foi direto para a casa os homens (*Kuakuhö*).

Aí porco falou:

— Você tá aí vovô!

— Eu estou aqui.

— Tá bom! Toca flauta (o porco ofereceu a *Kawöká* para *Kuamutin* tocar).

— Tá bom!

Trouxeram mingau, mingau de pequi, *nukaga*, beiju com peixe. Ele comeu e gostou.

A neta ficou em outra casa. Neta tem muito medo de *Kawóká*. Oferecem beiju, ela não comeu. Trouxeram mingau ela não tomou. Trouxeram *nukaga* ela tomou só um pouquinho.

Avô e neta retomaram para a campina à tarde.

— Ei avô, quem é este?

— Todos esses aqui mandioca, falou *Kuamutin*. Este é beiju, este *nukaga*, este mingau de pequi e este *halutapa* (beiju macio meio cru).

— Ren, ren (a menina compreendeu)

— Aqueles pessoas que eu fiz agora vão comer beiju. Lá na campina ele fez *kawoká*. À tarde ele ia fazer, à tarde ia de novo.

Aí chegou os netos Sol e Lua na campina. Avô esta na aldeia dos porcos. Os netos que chamam *Txialatxiala*, *Kâmö* e *Keji* e a mãe deles que se chama *Yapöxenexu* chegaram e deitaram na rede.

— Ah! nosso avô está aqui.

Aí um deles viu um pedaço de beiju que a formiga estava carregando. Eles vão seguir as formigas até encontrar beiju. Eles viam o beiju e se admiraram.

— Quem são estes aqui?

Nenhum deles conhecia aquilo ainda. Experimentaram comer, cheirar. Olharam sal, cheiraram também. Olharam peixe, cheiraram também.

Um deles falou:

— Não pode comer nada disso senão nós vomitamos. Esperam nosso avô voltar.

Eles concordaram em não comer. Foram embora. À tarde avô deles chegou onde eles estão.

Aí um deles falou:

— Ei avô, viemos atrás de você.

— Ehn, ehn (Vovô deles não gostou). Por que vocês vieram? Tá bom, já chegaram mesmo, então fica.

Um deles perguntou

— Vovô, quem é este aqui?

— Este aqui beiju, peixe assado, peixe cozido, *kapisalagá* (pimenta com sal feito de plantas aquáticas), este *yakanywa* (tipo de mingau engrossado com polvilho).

Os netos ficaram surpresos. *Kuamutin* disse que eles podiam comer, e que deviam aprender a fazer aquelas coisas para as pessoas que Sol e Lua fizeram. Mandou eles comerem

— Tá bom!

— É gostoso, vovô!

— Assim mesmo pode tomar.

Tomaram tudo e perguntaram para o avô:

— De onde vêm isso?

— Eles estão por aqui (ele não contou direito).

— Hen ren (os netos entenderam). Vamos procurar, falaram.

Começaram Sol e Lua a procurar. Procuraram, procuraram até que acharam a aldeia.

Voltaram para a campina.

— Vamos fazer as “capas” (*iyvain*), propuseram.

Voltaram a até a aldeia. Sol usou a capa do tatuzinho (*Ukalutäi iynain*) e Lua capa do passarinho (*Palaua iynain*). Sol mandou Lua para a do chefe. Sol foi na casa do outro chefe<sup>1</sup>.

Aí o tatuzinho passou pela porta da casa. Os porcos viram ele.

— Ah! eu vou pegar esse tatuzinho aqui pra mim.

A mesma coisa aconteceu na outra casa: pegaram o *Palaua* também. Eles estão nas casas dos caciques, e vão aprender tudo sobre as mandiocas.

Eles ouviram e aprenderam, aí descobriram como faz. Estavam tratando bem o Tatuzinho, deram beiju, assaram peixe pra ele. Por isso nós estamos usando agora, porque ele aprendeu do porco. Aprenderam tudo e foram embora, fugiram da casa dos porcos direto para a campina.

— Nós já vimos, avô. Nós vamos matar eles.

— Por quê? Vocês não pode matar eles.

— Não, nós vamos matar, vovô. Para nós tomarmos as mandiocas deles.

Decidiram fazer outras capas também. Fizeram *Sapukuyawá*, *Atujuá* e *Kwähähalu* para ajudá-los a matar os porcos. Bem cedo eles foram. Fizeram um círculo em volta da aldeia para não fugir nenhum porco. Aí eles fecharam o cerco e começaram a matar. Acabaram com os porcos a pauladas. Não tem mais porco. Só uma porca grávida conseguiu fugir.

Sol e Lua levou *Kawöká* deles. Pegaram as ramas de mandioca, o polvilho. Depois eles vão dar para o nosso povo antigo, os Waurá antigos. Aí que nós vamos começar a comer beiju.

---

<sup>1</sup> Entre os grupos xinguanos, existem regularmente dois chefes, um voltado para a organização de grandes cerimoniais (intertribais ou não) e o outro voltado para o controle e condução da vida cotidiana e diplomática.

## 5

## Origem da Mandioca II – O Xamã

*Kupatöpöhö* (povo peixe) enfeitiçou o homem Waurá antigo, faz muito tempo isso. Aí ele foi lá na aldeia de *Kupatöpöhö* e viu quem fazia mal prá ele. Aí o doente falou:

— Os peixes (*apapaatai*) comem beiju e tudo que é feito com as mandiocas, pimenta e sal também. Eles tem muita roça.

Aí doente melhorou. Pajé ouviu tudo que ele falou.

— Eu vou pegar. Vou pegar as mudas das mandiocas do peixes.

Ele foi. Chegou lá e pegou duas mudas de cada tipo de mandioca. Só que aqui hoje perdeu algumas.

## 6

## Origem da Mandioca III – O Gavião

O *Wakuiukuiv* (gaviãozinho) casou-se com uma mulher de outra aldeia, que não fazia roça. Aí o pessoal de *Wakuiukuiv* decidiu abrir uma roça grande para ele.

Pessoal plantou roça na terra do sogro de *Wakuiukuiv*. Por isso tem mandioca que chama o nome do pássaro também, como *kaōkaō*, *salaku*, *wakuiukuiv*, *kākāya tawana*. Mandioca alta chama *tikirato* e *kisuá-tawana*. Aí que tem muitas mandiocas para nós.

## 7

*Kanalapá*

*Kanalapá* namorou com a mulher do próprio tio. Aí *Ayanamá* ficou com raiva do sobrinho. *Ayanamá* pensou:

— Eu vou matar ele para ele parar de namorar com minha mulher.

— Quem podia pegar um filhote de gavião para mim? Perguntou *Ayanamá* Aí *Kanalapá* ou a conversa do tio dele. Aí ele foi no avô dele.

— Ei avô, meu tio perguntou se eu posso pegar um filhote de gavião para ele?

— Tá bom! Então vai caçar o rato para você levar para o seu vovô Urubu, disse avô.

— Tá bom!

Aí ele foi caçar o rato. Caçou e pegou muitos, e colocou no cesto.

— Vamos, tio, disse *Kanalapá*

— Vamos.

No meio do caminho o tio dele viu o cesto cheio de ratos.

— Por que você está levando isso, sobrinho?

— Isso é para o gavião comer.

Seguiram viagem.

— Onde é tio?

— Mais prá lá, Disse tio.

Aí chegaram embaixo da árvore.

— É esta aqui, sobrinho. Vai, pode subir nela.

— Tá bom, disse *Kanalapá*

A árvore é bem pequena. Aí sobrinho subiu num galho e viu o filhote de gavião no ninho.

— Tio, ele já está grande, disse *Kanalapá*

— Como é que ele está?

— Já nasceram as penas.

— Como é?! Perguntou novamente *Ayanamá*.

— Já nasceram as penas, gritou *Kanalapá*

— Então mostra pra mim, disse *Ayanamá*.

— Então eu vou mostrar, pode ver.

— Eu não estou vendo, disse *Ayanamá*.

Ele estava enganando o sobrinho, para ele demorar em cima do ninho e ser morto pela mãe do gaviãozinho

Aí *Kanalapá* esquentou:

— Igual aquela boceta da sua mulher que você não deixa para os outros!

— Por que você falou isso? Perguntou *Ayanamá*.

Aí *Ayanamá* fez a árvore crescer mais, ela cresce muito, ficou alta. A árvore cresceu tanto que não tinha jeito de *Kanalapá* descer da árvore. *Kanalapá* ficou chorando, procurou jeito de descer, tirou enfeites das pernas e dos braços, mas o comprimento não chegava até a terra. Aí desistiu de descer. *Kanalapá* ficou dois dias na árvore, aí começaram a apodrecer os ratos. Os urubus desceram para ver os ratos apodrecidos. Aí *Kanalapá* falou para os urubus:

— Ei avô me leva.

— Tá bom! Eu levo você para a minha aldeia.

— Então come primeiro, avô, disse *Kanalapá*.

Aí urubu comeu os ratos podres.

— Vamos neto.

O urubu levou ele nas suas costas, foi embora para o céu, ficou lá.

Avô dele ficou chorando na casa dele:

— Coitado do meu neto, o urubu levou ele, disse o choro do avô.

O urubu deu erva, igual remédio, para ele tomar e engordar. Ficou bem gordo e forte.

Aí as filhas do outro urubu foram na casa do urubu e começaram a socar

— Vamos socar beiju do nosso tio.

Tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó. Socaram muito. Nariz grande, tó, tó, tó, tó, tó.

Aí *Kanalapá* e o filho do urubu começaram a rir delas.

— Hen, hen. Quem é aquele irmã? Perguntou a filha do outro urubu.

— É nosso irmão.

— Tá bom.

— Vamos socar de novo, disseram as filhas dos outros urubus.

— Vamos socar beiju do nosso tio. Tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó. Nariz grande, tó, tó, tó, tó, tó.

*Kanalapá* sorriu novamente.

— Quem está rindo ali com nosso irmão? Perguntou a filha do outro urubu.

— Não tem ninguém perto do nosso irmão, só está ele mesmo [recluso]. Disse a filha do urubu.

— Não é nosso irmão. É outra pessoa. Melhor eu ver de perto, disse a filha do outro urubu.

Aí ele viu e achou bonito. Ela ficou apaixonada por ele e pensou:

— Eu vou casar com ele.

Ela foi embora falar com o pai dela.

— Ei pai, vai pegar aquele rapaz para eu casar com ele.

— Tá bom.

Aí outro urubu foi pegar o rapaz. Entrou na casa do urubu e falou:

— Ei primo, a minha filha vai casar com esse rapaz.

— Não, não posso deixar, ele é meu filho, disse o urubu.

— Não, ele tem que casar com a minha filha.

Só para ele tomar o sangue do rapaz ele convence o urubu. Aí o outro urubu levou *Kanalapá* e começou a arranhá-lo para outro urubu comer o sangue. Arranhou o corpo todo, saiu muito sangue, e procurou uma panela para por o sangue dentro. Aí ele cozinhou para ele comer. No outro dia fez a mesma coisa, para eles comerem o sangue. Quando um outro urubu sente fome, aí ele fez mesma coisa, Ele arranhou, arranhou, arranhou até *Kanalapá* não agüentar mais. Ele ficou bem magro, bem desidratado, não conseguia levantar. Até que nesse dia o outro urubu não gostou mais que *Kanalapá* tivesse ficado tão magro e jogou ele no lixo, *Kanalapá* ficou no lixo quase morto, com os olhos abertos.

Depois os filhos do urubu foram caçar lagartixa nos lixos das casas, aí encontraram *Kanalapá* quase morto. O filho do urubu foi correndo avisar o pai.

— Olha pai, o meu irmão tá lá no lixo quase morto, só com os olhos abertos.



Aí urubu foi brigar com outro urubu, brigou muito com ele:

— Guloso, você gosta de comer sangue.

Aí urubu carregou *Kanalapá* para casa, deu mingau para ele, e deu ervas também. Ele tomou e engordou, ficou bem gordo e bonito como antes.

Aí ex-esposa queria que ele voltasse para ela. Elas foram socar o beiju do tio delas.

— Vamos socar beiju do nosso tio. Tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó, tó.

— Aí *Kanalapá* achou engraçado.

— Quem é que está rindo da gente? Perguntaram as filhas do outro urubu.

— Não tem ninguém lá perto do nosso irmã, disse a filha do urubu.

— Não, é outra pessoa, disse a filha do outro urubu.

Aí ela foi ver, viu que ele estava gordo e bonito. Ela voltou para casa e falou com o pai:

— Ei pai, vai pegar o meu marido de volta.

— Aí outro urubu foi pegar genro de volta, mas urubu não deixou mais. Urubu brigou muito com outro urubu. O urubu resolveu levar *Kanalapá* de volta para a aldeia dele.

— Eu vou levar você de volta.

Antes deles saírem urubu pintou *Kanalapá* com jenipapo, ele ficou muito bonito. Eles desceram na terra. E urubu falou para *Kanalapá*:

— Você tem que vingar seu tio, você tem que matar ele.

Aí quando escureceu *Kanalapá* foi para a casa do avô.

— Ei avô, abra a porta para eu entrar.

Só que avô fica só chorando e perguntou:

— Quem é que fica imitando o meu neto, meu neto morreu já faz muito tempo.

Enquanto isso *Ayanamá* estava jogando bola e falou:

— Gol!!! alguém está lá morto e os ossos bem estragados.

— Ei avô, abra a porta para mim, disse *Kanalapá*.

Pedi mais outra vez até que avô pensou e falou:

— Eu vou ver que é esse.

Saiu, viu o neto e chorou. Fez gabinete para ele ficar recluso. Amanheceu e avô falou:

— Pode matar o seu tio. Vai fazer logo sua capa.

— Tá bom, disse *Kanalapá*.

Logo bem cedo ele saiu para fazer a capa. À tarde o tio jogava bola.

— Gol!!!. alguém está morto e os urubus já comeram, disse *Ayanamá*.

*Kanalapá* faz a capa do veado que tem chifre. Tentou usar o galho como se fosse o chifre, não agüentou, quebrou tudo.

— Avô, não consigo achar o galho forte que não quebra, disse *Kanalapá*.

— Pode fazer capa do veado, disse avô.

Aí ele fez e colocou na cabeça da capa do veado. Ele testou. Conseguiu, não quebrou. Era tarde quando o pessoal estava jogando a bola. Ele usou a capa e foi lá se mostrar para o pessoal. Aí a gente que está jogando a bola viu o veado saindo do caminho do rio e falou:

— Vamos pegar o veado!

Aí todo mundo foi cercar o veado para matar e comer. Veado se escondeu no matinho, ele não fugiu. Aí veado correu para chifrar o pessoal. Ele correu na direção de *Ayanamá*.

— Cuidado *Ayanamá*, o veado tá correndo na sua direção, disse pessoal.

O veado ouviu o nome de *Ayanamá* e seguiu correndo em sua direção e chifrou *Ayanamá*, jogou ele longe.

— Ai meu sobrinho, para que me matar, disse *Ayanamá*.

Aí pessoal desconfia, vendo que está morrendo o tio dele. O *Ayanamá* morreu.

Aí *Kanalapá* foi embora para o mato, tirou a capa, jogou fora e falou:

— Não pode matar mais gente, disse *Kanalapá* para veado.

Por isso os veados vivem no campo e são bravos.

*Kanalapá* tomou banho e foi embora assobiando, passou pelo meio da aldeia e entrou na casa. Aí avô dele falou:

— Você vai se casar com as viúvas dele.

Avô passou bem no meio da aldeia e foi pegar as redes delas. As mulheres do *Ayanamá* estão chorando. Aí *Kanalapá* falou:

— Vocês não precisam chorar.

Aí ele tirou as redes delas e levou para a casa dele. Então as mulheres param de chorar. Terminou a história.

## 8

### *Yapöxenexu*

*Kawöká* é da *Yapöxenexu* também, por isso ela dança junto com *Kawöká*. À noite Quando toca *Kawöká*, aí *Yapöxenexu* vai lá dançar com alguém que está tocando *Kawöká*. Por isso que ela tem música. Quando está tocando *Yapöxenexu* está dançando também.

Por causa dela os *Waurá* não tocam de noite, se tocar essa música bem tarde da noite ela pode aparecer para os tocadores da flauta e eles desmaiariam imediatamente. *Yapöxenexu* é um *apapaatai*. Ninguém pode tocar esta música à noite, se não *Yapöxenexu* vem gritando.

Isso é muito perigoso para nós. Quando ela ouve a música ela fica muito alegre. Aí ela aparece. Só pode tocar a *Kawöká* de vez enquanto.

## 9

Festa de *Kawöká* na aldeia de *Kâmö*

Foram as abelhas que começaram *Kawöká*. Quando *Kâmö* fez a festa *Iyeju* (festa intertribal, em que convidados vão às outras aldeias). Aí *Kâmö* mandou *waká* (convidadores) para *Mapapoho* (povo abelha). Aí o povo abelha veio na aldeia de *Kâmö*.

No dia seguinte, tocaram as flautas, enquanto isso *Kâmö* está preparando mingau de *yukuwa* (veneno) para intoxicar o povo abelha. Aí os povos abelhas estão tomando o mingau de veneno que *Kâmö* preparou. As abelhas começaram a vomitar e a morrer.

Pessoal da abelha mandou *Ajou* fazer sexo com mulher de *Kâmö*:

— Vai lá fazer sexo com mulher do *Kâmö*, disse pessoal para *Ajou*.

— Tá bom, eu vou.

Aí ele foi até a mulher de *Kâmö* e fez sexo com ela para curar esses intoxicados. Aí as pessoas que tomaram mingau de veneno começaram a passar mal. Aí *Kâmö* chegou no *Tupatu* e falou:

— *Tupatu*, toma mingau.

Mas *Tupatu* não aceitou. Ele só fica tocando e dançando e olhando para *Kâmö*. Ele não tirava instrumento da boca, e a boca dele ficou torta.

*Mayäpöjä* e *Txulutxulu* são os caciques. Eles foram cuidar do povo abelha. Eles começaram a dar remédios para as abelhas até elas melhorarem. Mas *Eyuyutö* não tomou muito porque o remédio já tinha acabado. Ele só lambeu a panela do remédio. Por isso o mel de *Eyuyutö* é amargo. Os *Waurá* não comem. Se criança comer mel de *Eyuyutö*, ela pode morrer.

Os méis que a gente come são: *Mapakumä*, *Itxupesi*, *Mayäpöjä* e *Txulutxulu*. *Mayäpöjä* e *Txulutxulu* não tomaram o veneno preparado por *Kâmö*, eles não aceitaram.

Se *Ajou* não tivesse feito sexo com mulher de *Kâmö*, todo mundo ia morrer intoxicado. Foi a mulher de *Kâmö* que ensinou remédio para o veneno. Aí *Kâmö* foi na mulher e bateu nela de ciúme. Quando ele estava batendo aí povo abelha foi embora para sua aldeia. Primeiro foi *Tupatu* com o pessoal dele, assim que todos melhoraram.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Pedro

- 1970 – Estudo preliminar sobre o Mito de Origens Xinguano. Comentário a uma variante Awëfi. *Universitas*, 6-7: 475-519. Salvador: CED/UFBA.
- 1974 – *Kwarip. Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU/EDUSP.
- 1993 – Testemunhos da Ocupação Pré-Xinguana na Bacia dos Formadores do Xingu. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 233-287.
- 1996 – Aldeias radiais no Alto Xingu: uma revisão e reconstrução de hipóteses. Comunicação apresentada no Grupo de Trabalho “Alto Xingu, uma Perspectiva Histórica: Pré-História, História, Indagação Científica e Futuro Sócio-Político”. XX Reunião Brasileira de Antropologia - Associação Brasileira de Antropologia. Salvador.

ARNHEIM, Rudolf

- 1954 – *Art and Visual Perception*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

BARCELOS NETO, Aristóteles

- 1996 – *Arte gráfica Xinguana. Contribuição a partir do estudo de coleções etnográficas*. Relatório anual de pesquisa apresentado ao PIBIC/CNPq/UFBA. Salvador.
- 1997a – *Projeto para formação de coleção etnográfica da Área Cultural do Alto Xingu Parque Indígena do Xingu – Amazônia Meridional*. Projeto apresentado ao Centro de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico da Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado da Bahia. Salvador.
- 1997b – *De objetos, corpos e ornamentações gráficas: a arte enquanto experiência social entre os índios Waurá do Alto Xingu*. Projeto apresentado ao Fundo de Incentivo à Pesquisa da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- 1997c – *História do Coleccionismo no Alto Xingu: do Museu de Etnologia de Berlim aos Antiquários de São Paulo*. Comunicação apresentada na II Reunião de Antropologia do MERCOSUL, Grupo de Trabalho: “Museus e Patrimônio Antropológico”. Piriápolis, Uruguai.

BASSO, Ellen Becker

- 1973 – *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- 1985 – *A Musical View of the Universe. Kalapálo myth and ritual performance*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- 1993 – A História na Mitologia: uma Experiência dos Avoengos Calapalos com Europeus. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 311-345.

BECQUELIN, Pierre

- 1993 – Arqueologia Xinguana. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 223-232.

BOAS, Franz

- 1947 – *El Arte Primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.

CARNEIRO, Robert

- 1957 – *Subsistence and social structure: an ecological study of the Kuikúro Indians*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de Michigan.
- 1977 – Recent Observations on Shamanism and Witchcraft among the Kuikúro Indians of Central Brazil. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 293: 215-228.
- 1993 – Quarup: a Festa dos Mortos no Alto Xingu. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 405-429.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (orgs.)

- 1993 – *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII-USP/ FAPESP.

- CARVALHO, José Cândido de Melo & GALVÃO, Eduardo & LIMA, Pedro  
1949 – *Observações Zoológicas e Antropológicas na região dos formadores do Xingu*. Publicações avulsas do Museu Nacional, n. 5. Rio de Janeiro.
- CARVALHO, José Cândido de Melo  
1951 – *Relações entre os índios do Alto Xingu e a fauna regional*. Publicações avulsas do Museu Nacional, n. 7. Rio de Janeiro.
- CARVALHO, Maria Rosário  
1998 – *Os Kanamari da Amazônia Ocidental: História e Etnografia*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.
- COELHO, Vera Penteadó  
1981 – Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaio*, 4: 55-84. São Paulo.  
1986 – *Mythen und Zeichnungen eines Brasilianisches Indianer Stammes*. Leipzig-Weimar: Gustav Kiepenheue Verlag.  
1988 – Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 33:193-224. São Paulo.  
1991 – *Waurá: A Selection of Drawings by the Waurá Indians of the Alto-Xingu, Mato Grosso, Brazil. (Exhibition Catalogue)*. Sonoma State University, California.  
1991-92a – A festa do pequi e o zunidor entre os índios Waurá. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55-56: 37-56. Basiléia.  
1991-92b – Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55-56: 57-77. Basiléia.  
1993 – Motivos Geométricos na Arte Waurá. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 591-629.  
1995 – Figuras zoomorfas na arte Waurá: anotações para o estudo de uma estética indígena. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5: 267-281. São Paulo.
- DOLE, Gertrude  
1964 – Shamanism and Political Control among the Kuikúru. *Völkerkundliche Abhandlungen, Beiträge zur Völkerkunde Südamerikas. Niedersächsisches Landesmuseum - Abteilung für Völkerkunde*, Hanover, tomo 1.  
1966 – Anarchy without chaos: alternatives to political authority among the Kuikúru. Swartz, M., Tunder, A. & Turner, V. (eds.), *Political Anthropology*. Chicago: Aldine Publications.  
1993 – Homogeneidade e Diversidade no Alto Xingu vistas a partir dos Cuicuros. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 375-403.
- EHRENREICH, Paul  
1890 – Mitteilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien. *Zeitschrift für Ethnologie*, n. 22. Berlin.
- FÉNELON COSTA, Maria Heloísa  
1986 – O Sobrenatural, o Humano e o Vegetal na Iconografia Mehináku. Berta Ribeiro (org.), *Suma Etnológica Brasileira, Arte Índia*. Petrópolis: Vozes, pp. 239-263.  
1988 – *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*. Brasília: Editora da UnB.
- FRANCHETTO, Bruna  
1986 – *Falar Kuikúru: estudo etnolingüístico de um grupo Karib do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
1992 – “O aparecimento dos Caraíba” – Para uma História Kuikúru e Alto-Xinguana. Manuela Carneiro da Cunha (org.), *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/SMC/Companhia das Letras, pp. 339-356.  
1993 – A Celebração da História nos Discursos Cerimoniais Kuikúru. Manuela Carneiro da Cunha, Manuela & Viveiros de Castro (orgs.) *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP: FAPESP, pp. 95-116.

GALVÃO, Eduardo

1950 – O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 4: 353-368. São Paulo.

1953 – Cultura e Sistema de Parentesco das Tribos do Alto Rio Xingu. *Boletim do Museu Nacional*, nova série, Antropologia, n.14. Rio de Janeiro.

GEERTZ, Clifford

1994 – El arte como sistema cultural. *Conocimiento Local. Ensayos sobre la Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Paidós.

GEBHART-SAYER, Angelika

1985 – The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context. *Journal of Latin American Lore*, 11(2): 143-175. San Francisco.

1986 – Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, 46: 189-218. Bogotá.

GOMBRICH, E.

1956 – *Art and illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*. New York: Princeton University Press.

GOW, Peter

1991 – *Of Mixed blood: Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon.

GREGOR, Thomas

1982 – *Mehináku: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto Xingu*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

GUSS, David

1989 – *To weave and sing: art symbol, and narrative in the South American rain forest*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

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.

1986b – *Keramik des Alto Xingú, Zentral-Brasilien*. Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, neue Folge 42.

1993 – As coleções de Karl von den Steinen no Museu Etnológico de Berlim. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 153-179.

HECKENBERGER, Michael

1996 – *War and Peace in the Shadow of Empire: Sociopolitical Change in the Upper Xingu of Southeastern Amazonia, A.D. 1400-2000*. Tese de Doutorado em Arqueologia, Universidade de Pittsburg.

IRELAND, Emilienne Marie

1985 – *Kwahahalu and Sapukuyawa Cerimonial Masks. Description of artifacts collected in the Waurá village Xingu National Park, Mato Grosso, Brazil on April 8, 1983*. Report submitted to the National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington.

1988 – Cerebral savage: the white man as symbol of cleverness and savagery in Waurá myth. Jonathan Hill (org.), *Rethinking history and myth*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 157-173.

1991 – Neither Warriors nor Victims, The Wauja Peacefully Organize to Defend their land. *Cultural Survival Quarterly*, 15(1): 54-60.

1993 – When a Chief Speaks through his Silence. *PolAR: Political and Legal Anthropology Review*, 16(2): 18-28.

1996 – Upper Xingu Politics in Historical Context. *Comunicação apresentada no Grupo de*

Trabalho "Alto Xingu, uma Perspectiva Histórica: Pré-História, História, Indagação Científica e Futuro Sócio-Político". XX Reunião Brasileira de Antropologia – Associação Brasileira de Antropologia. Salvador.

KEIFENHEIM, Barbara

1998 – Performative Viewing and Pattern Art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon Area). Berlim.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor

1902 – Reise in Mato Grosso. Expedition in das Quellgebiet des Schingu, 1899. *Mitteilungen der KK Geogr. Gesellschaft in Wien*, pp. 332-35. Wien.

KRAUSE, Fritz

1936 – Die Waurá-Indianer des Schingú-Quellgebietes, Zentral-Brasilien. *Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Völkerkunde*, Heft 7, Juni, pp. 14-31. Leipzig

KRUSCHE, Rolf

1977 – Unpublished Material on the Ethnography of the Upper Xingu Region (Mato Grosso, Brazil). *Jahrbuch des Museum für Völkerkunde zu Leipzig*, 31. Berlin: Akademie Verlag.

LAGROU, Elsie Maria

1991 – *Uma Etnografia da Cultura Kaxinawa: entre a Cobra e o Inca*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

1995 – Compulsão Visual: Desenhos e Imagens nas Culturas da Amazônia Ocidental. *Antropologia em Primeira Mão*, nº 9. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC

1998 – *Caminhos, Duplos e Corpos: uma Abordagem Perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

LANGDON, Esther Jean & BAER, Gerhard (orgs.)

1992 – *Portals of Power: Shamanism in South America*. Albuquerque: New Mexico University Press

LANGDON, Esther Jean (org.)

1996 – *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC

LARAIA, Roque de Barros

1967 – O Sol e a Lua na Mitologia Xinguana. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 17: 7-36. São Paulo.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1989a – *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus.

1989b – *Des Symboles et Leurs Doubles*. Paris: Plon.

1997 – *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras

LIMA, Pedro E.

1950 – Os índios Waurá. Observações gerais. A cerâmica. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, nova série, Antropologia, nº 9.

LUNA, Luis Eduardo & AMARINGO, Pablo

1991 – *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.

MAUSS, Marcel

1993 [1947] - *Manual de Etnografia*. Lisboa: Dom Quixote

MCCALLUM, Cecilia

1996 – The Body that Knows: From Cashinahua Epistemology to a Medical Anthropology of Lowland South America. *Medical Anthropology Quarterly*, 10(3): 1-26.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia *et alli*

1988 – *Sete estudos sobre o Português Kamayurá*. Salvador: CED/UFBA.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

1978 – *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI.

1984/85 – *O Payemeramaraka Kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto Xingu*. *Revista de Antropologia*, 27/28: 139-177. São Paulo

1987/88/89 – *Exegeses Yawalapití e Kamayurá da criação do Parque Indígena do Xingu e a invenção da saga dos Irmãos Villas Boas*. *Revista de Antropologia*, 30-32: 391-425. São Paulo.

1990 – *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

1993 – *A Saga do Yawari: mito, música e história no Alto Xingu*. Manuela Carneiro da Cunha & Eduardo Viveiros de Castro (orgs.), *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHI-USP/FAPESP, pp. 117-146.

1995 – *Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e Outros Nomes e Coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguara*. *Anuário Antropológico/94*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 227-269.

1996a – *Música nas Terras baixas da América do Sul: Ensaio a Partir da Escuta de um Disco de Música Xikrín*. *Anuário Antropológico/95*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 251-263.

1996b – *Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do Eldorado e do Caraíba – Um Antropologia do Encontro Raoni-Sting*. *Revista de Antropologia*, 39(1): 145-198. São Paulo.

1998a – *Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observação a Partir dos Kamayurá e da Festa da Jaguatirica (Yawari)*. *Antropologia em Primeira Mão*, nº 27. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC

1998b – *Apùap World Hearing: a Note on The Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture*. *Antropologia em Primeira Mão*, nº 27. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC

MENEZES BASTOS, Rafael José de & LAGROU, Elsjé

1995 – *Arte, Filosofia e Cosmologia na Terra baixas da América do Sul*. Projeto de Pesquisa Integrado apresentado ao CNPq. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC

MENGET, Patrick

1993 – *Les Frontières de la Chefferie: Remarques sur le Système Politique du Haut Xingu (Brésil)*. in: *La Remontée de l'Amazonie; Anthropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes*. *L'Homme*, 126-128: 59-76.

MERLEAU-PONTY

1980 [1960] – *O Olho e o Espírito*. Textos Seleccionados. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores. pp. 85-112.

MEYER, Hermann

1896 – *Tagbuch meiner Brasilienreise, 1896*. Heft eins. Leipzig

1897a – *Tagbuch meiner Brasilienreise, 1896*. Heft zwei. Leipzig

1897b – *Über seine Expedition nach Central-Brasilien*. Sonderdruck aus der *Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, n. 3. Berlin.

1897c – *Im Quellgebiet des Schingu*. Landschafts und Völkerbilder aus Centralbrasilien. *Gesellschaft Deutscher naturforscher und Ärzte, Verhandlungen 1897. Allegmeiner Theil*. Leipzig.

1897d – *Meine Reise nach Brasilien*. *Deutsche Kolonial-Gesellschaft. Abteilung Berlin- Charlottenburg. Verhandlungen 1896/97*. Heft 5, Berlin.

1898 – *Bows and arrows in Central Brazil*. *Rep. Smithsonian Institution*, 20: 549-91. Washington.

1899a – *Über seine zweite Reise in Zentral-Brasilien*. *Gessellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 26: 261-265. Berlin.

1899b – *Nos arredores das fontes do Xingú. Paizagens e povos do Brazil Central*. *Revista Brasileira*, v. 5, tomo 17, fasc. 87, pp. 302-318. Rio de Janeiro.

1900 – *Bericht über seine zweite Xingu-Expedition*. *Verhandlungen der Gessellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 2/3: 112-128. Berlin..



1906 – Über die Kunst der Xingú-Indianer. *Internationalen Amerikanisten-Kongress (Vierzehnte Tagung, Stuttgart, 1904)*, pp. 455-471. Stuttgart.

MONOD-BECQUELIN, Aurore

1993 – O Homem Apresentado ou as Pinturas Corporais dos Índios Trumaís. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 511-562.

1993/94 – Le Guerrier et l' Oiseau. Mythe et Rite du Javari chez les Trumaí , Haut Xingú. *Bulletin de la Société Suisse des Americanistes*, 57-58: 97-112.

MORI, Angel Corbera (org.)

1996/97 – *Alfabeto Wauja: Exemplos*. São Paulo: Instituto Socioambiental. (digit.)

MOTT, Luiz

1988 – Maria, Virgem ou não? Quatro séculos de contestação no Brasil. In: *O Sexo Proibido: Escravos, Gays e Virgens nas Garras da Inquisição*. Campinas: Papyrus, pp 131-186.

MÜLLER, Regina

1990 – *Os Asuruni do Xingu: Arte e História*. Campinas: Editora da UNICAMP.

MUNN, Nancy D.

1962 – Walbiri Graphic Signs: an Analysis. *American Anthropologist*, 64: 972-984.

1966 – Visual Categories: an Approach to the Study of Representational Systems. *American Anthropologist*, 68: 936-950.

1973 – The spatial presentation of cosmic order in Walbiri iconography. *Primitive Art and Society*. Forge, Anthony (org.). London: Oxford University, pp. 193-220.

MYAZAKI, Nobue

1964 – Breves notas sobre a socialização da criança em duas tribos Aruak. *Völkerkundliche Abhandlungen, Band I. Beiträge zur Völkerkunde Südamerikas. Niedersächsisches Landesmuseum Abteilung für Völkerkunde, Hanover*, pp. 204-222.

1981 – Mundo Cromático Waurá. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 16: 1-9. Paulínia.

MYAZAKI, Nobue; BARRACCO, H. B. & SANTOS, Y. L. dos

1978 - Elementos Simbólicos na Cerâmica, Tortuais e Trançados do Alto Xingu, Estado de Mato Grosso. *Revista do Museu Paulista*, nova série, v. 25. São Paulo.

OBERG, Kalervo

1953 – *Indian Tribes of Northern Mato Grosso*. Washington: Smithsonian Institution.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1978 – *Beyond the Milk Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: University of California, Latin American Center Publications.

1985 – *Basketry as Metaphor: Arts and Crafts of The Desana Indians of Northwest Amazon*. Los Angeles: Museum of Cultural History.

RIBEIRO, Berta

1993 – Os Padrões Ornamentais do Trançado e a Arte Decorativa dos Índios do Alto Xingu. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 563-589.

1995 – *Os Índios da Águas Pretas: Modo de Produção e Equipamento Produtivo*. São Paulo: Companhia das Letras: EDUSP.

SCHMIDT, Max

1905 – *Indianerstudien in ZentralBrasilien. Erlebnisse und ethnologische Ergebnisse einer reise in den Jahren 1900-1901*. Berlin.

SCHULTZ, Harald

1965 – Lendas Waurá. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 4: 21-150. São Paulo.

SCHULTZ, Harald & CHIARA, Vilma

- 1971 – Mais Lendas Waurá. *Journal de la Société des Americanistes*, nº 60. Paris.  
1976 – A Pá Semi-Lunar da Mulher Waurá. *Revista do Museu Paulista*, nova série, 17: 37-47. São Paulo.

SEEGER, Anthony

- 1980 – A Identidade Étnica como Processo: Os Índios Suyá e as Sociedades Indígenas do Alto Xingu. *Anuário Antropológico/78*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 156-175.  
1981 – *Nature and Society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso*. Cambridge: Harvard University Press  
1993 – Ladrões, mitos e história: Karl von den Steinen entre os suiás, 3 a 6 de setembro de 1884. Vera Penteadó Coelho (org.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, pp. 431-444.

SIMÕES, Mário F.

- 1972 – *Índice das Fases Arqueológicas Brasileiras 1950-1971*. Belém: MPEG, vol. 18

SIMONSEN, Iluska & OLIVEIRA, Acary de Passos

- 1976 – *Cerâmica da Lagoa Miarraré*. Goiânia: Museu Antropológico da UFG.  
1977 – Os Ídolos Antropomorfos da Lagoa Miarraré. *Nheengatu* 1(3/4): 25-39.  
1980 – *Modelos Etnográficos Aplicados à Cerâmica de Miarraré*. Goiânia: Museu Antropológico da UFG.

STEINEN, Karl von den

- 1885a – Die Schingú-Indianer in Brasilien. *Verhandlungen der Berliner Gessellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, Berlin.  
1885b – Erforschung des rio Xingu. *Verhandlungen der Berliner Gessellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 12: 216-228. Berlin.  
1885c – Die Sammlung der Schingú-Expedition. *Original-Mitteilungen aus der Ethnologischen Abteillung der Koniglichem Museen zu Berlin*.  
1886 – *Durch Central Brasilien*. Leipzig: Brockhaus.  
1892 – *Die Bakairi-Sprache*. Leipzig: K. F. Koehler's Antiquarium.  
1894 – *Unter den Naturvökern Central-Brasilens*. Berlin: Dietrich Reimer.  
1906 – Dr. Max Schmidt: Indianerstudien in Centralbrasilien. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1-2. Berlin.  
1940 – Entre os aborígenes do Brasil Central. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 34-52, Separata, São Paulo.  
1942 – *O Brasil Central*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.

TAYLOR, Kenneth

- 1976 – Body and Spirit among teh Sanuma (Yanomami) of noth Brazil. F. Grollig & H. Haley (org.), *Medical Anthropology*. Haia: Mouton, pp. 27-48.  
1996 – A Geografia dos Espíritos: o Xamanismo entre os Yanomami Setentrionais. Esther Jean Langdon (org.), *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC, pp. 117-151.

TURNER, Terence

- 1980 – *The Social Skin*. Jeremy Chefas & Roger Lewim (ed.) Not Work Alone. Londres: Temple Smith.

URBAN, Greg

- 1992 – A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas. Manuela Carneiro da Cunha (org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/SMC/Companhia das Letras, pp. 87-102.

VELTHEM, Lúcia Hussak van

- 1995 – *O Belo é a Fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

VIDAL, Lux

- 1992 – A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. Lux Vidal (org), *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/Studio Nobel, pp. 143-189.
- 1997a – A Arte e Seus Múltiplos Mundos. Comunicação apresentada no Seminário "Cultura, Imagens e Representações", realizado durante a exposição "Memórias da Amazônia: Expressões de Identidade e Afirmação e Étnica", Manaus, Centro Cultural Palácio Rio Negro, 28 de maio a 03 de junho.
- 1997b – A Antropologia Amazônica: A Superação das Dicotomias. Comunicação apresentada no Seminário "Eduardo Galvão", Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi.

VILAÇA, Aparecida

- 1998 – Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os Wari' à luz do perspectivismo. *Revista de Antropologia*, 41(1): 9-67. São Paulo.

VILLAS-BOAS, Orlando & Cláudio

- 1970 – *Xingu: Os Índios e seus Mitos*. Rio de Janeiro: Zahar.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 1977 – *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapití*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 1986 – *Araweté: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/ANPOCS
- 1987 – *Alguns Aspectos do Pensamento Yawalapití (Alto Xingu): Classificações e Transformações*. João Pacheco de Oliveira (org.) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, pp. 11-29.
- 1996 – Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Mana – Estudos de Antropologia Social* 2(2): 115-144. Rio de Janeiro: Museu Nacional/Contra Capa.

## CRÉDITOS DAS FOTOGRAFIAS

## THOMAZ HARRELL:

Figura 06	<i>Cipó pöhökāinxē ikitsapapi</i>
Figura 11	<i>Kautá kumā</i>
Figura 75	<i>Mépélésikâna</i>

## ARISTÓTELES BARCELOS NETO:

Figura 08	Torrador de beiju
Figura 13	<i>Kajujutökâna kumā</i>
Figura 68	Mulher alisando <i>kamalupô</i>
Figura 69	Homem pintando <i>kamalupô</i>
Figura 70	Miniaturas de panelas zoomorfás
Figura 73b	<i>Yanumakakâna</i>
Figura 74	<i>Mépélésikâna</i>
Figura 76	<i>Mayaku</i> , cesto cargueiro
Figura 77	<i>Mayaku</i> , cesto cargueiro
Figura 84	Torrador de beiju grande
Figura 85	Torrador de beiju pequeno