

Maria Isabel Cardozo da Silva

**COSMOLOGIA, PERSPECTIVISMO E AGÊNCIA SOCIAL NA
ARTE AMERÍNDIA:
ESTUDO DE TRÊS CASOS ETNOGRÁFICOS**

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2008

Maria Isabel Cardozo da Silva

**COSMOLOGIA, PERSPECTIVISMO E AGÊNCIA SOCIAL NA
ARTE AMERÍNDIA:
ESTUDO DE TRÊS CASOS ETNOGRÁFICOS**

**Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Antropologia da
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em
Antropologia.**

Área de concentração: Antropologia Social

Orientador: Prof. Ruben Caixeta de Queiroz

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2008

*Para meus pais,
Tereza Cristina e Carlos Roberto*

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram de formas diversas para a concretização desta dissertação, não só em termos acadêmicos, mas em termos de apoio e inspiração para a vida. Agradeço aos meus pais, Carlos Roberto e Tereza Cristina, sempre comigo, pelo amor e amizade presentes nas palavras de incentivo e de conforto. À minha irmã, Ana Emília, agradeço o amor, a sensibilidade e a sabedoria que me inspiram em todos os momentos. Ao Leo, pelo enorme carinho e apoio emocional e intelectual nesses últimos meses de trabalho – obrigada por ter feito meus dias mais leves. Agradeço à minha avó Nida, aos meus tios e primos que, apesar da distância, sempre acompanharam meu trajeto com afeto e zelo. Às minhas tias Ana Maria, Côca e Célia, agradeço a preocupação e o carinho de sempre. Agradeço à Aparecida, por tudo o que fez e que faz por nossa família.

Ao Prof. Ruben Caixeta de Queiroz, sou grata não só pela orientação estimulante e compreensiva, mas também por ter despertado meu interesse e fascínio pela Etnologia através de suas aulas. Agradeço aos professores do mestrado pela dedicação e pelos momentos de troca de conhecimento. Em especial, agradeço ao Prof. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli pela inspiração em estudar arte e por ter me possibilitado formular muitas das questões que me impulsionaram para esta dissertação. Aos meus colegas de turma, Giulle Vieira da Mata, Sandra Martins, Marisa Alice Alves, Lucas Carneiro, Ricardo Álvares, Carlos Eduardo Marques e Ana Maria Afonso, agradeço as conversas “jogadas fora”, a cumplicidade e as nossas poucas, porém inesquecíveis, “cauinagens”. À Ana Lúcia das Mercês, pela dedicação e carinho durante todo o curso. À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo auxílio financeiro.

Aos amigos, agradeço por estarem sempre presentes com incentivo e bom humor. Aos “tios postiços”, sempre torcendo e dispostos a ajudar, Mauro e Idalina, Nélio e Maria Elisa, Gilberto e Lina, Elilce e Peter, Oderli e Rita, e Rosa e Cláudio, toda a minha admiração e carinho. Às amigas de muitas histórias, Fernanda, Flávia, Priscila e Patrícia, agradeço pelo afeto de muitos anos e por nossa torcida mútua. Pela amizade, conquistas e crescimento desde a época da graduação, agradeço aos amigos Daniela, Isabella, Fayga, Edilson, Renata, Leonardo, Raquel, Ana Luiza e João Paulo.

RESUMO

Esta dissertação é um experimento de comparação entre três etnografias da Amazônia: Kaxinawa, Wayana e Wauja. Os temas abordados e comparados giram em torno do perspectivismo, da corporalidade, da estética, do estatuto ontológico da arte e da agência social da arte. Inicialmente, partimos de alguns importantes autores que contribuíram com reflexões e/ou propostas para o estudo antropológico da arte. Dentre eles, damos uma ênfase especial à abordagem de Alfred Gell, que trata a arte como um sistema de ação, em que a natureza do objeto é função da matriz social-relacional no qual está inserido. Em seguida, partimos para uma breve introdução à arte e à cosmologia ameríndias e, em seguida, apresentamos uma síntese de cada etnografia. Num terceiro momento, colocamos em diálogo as monografias, na tentativa de realizar algumas comparações possíveis e “boas para pensar” o estatuto da arte nestas sociedades.

Palavras-chave: agência social da arte; perspectivismo; cosmologia; terras baixas da América do Sul; corporalidade.

ABSTRACT

This dissertation is an experiment of comparison between three ethnographies of the Amazonia: Kaxinawa, Wayana and Wauja. The subjects discussed and compared are involving the perspectivism, the corporality, the aesthetic, the ontological status of art and the social agency of art. Firstly, we based in some important authors who contributed with reflections and/or proposals to the anthropological study of the art. Among them, we give a special emphasis to the approach of Alfred Gell, which treats the art as a system of action, in which the nature of the object is a function of social-relational matrix in which it is inserted. In sequence, we write a brief introduction to the art and cosmology amerindian, and then we present a summary of each ethnography. In a third moment, we do a dialog with some monographs, in trying to do some possible comparisons about the status of art in these societies.

Key words: social agency of art; perspectivism; lowlands of South America; corporality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
PARTE I – Algumas discussões em torno da Antropologia da Arte	
1. A relação entre arte e cultura	05
2. Sobre o estilo artístico	16
3. A agência incorporada – objetos e pessoas distribuídas	26
PARTE II - O belo, o gosto e a cosmopolítica	
1. Sobre a arte ameríndia e a cosmologia nativa	32
2. Sob o ponto de vista dos autores	46
2.1. Etnografia Wayana	46
a. A estética da predação	46
b. Os componentes cosmológicos wayana	49
c. As criações dos demiurgos e as criações dos Wayana: dos tempos primevos aos atuais	51
d. A transcendência dos objetos rituais	58
e. A beleza em si e a beleza fora de si	61
f. Considerações finais sobre a estética wayana	68
2.2. Etnografia Kaxinawa	71
a. Os Kaxinawa: caminhos duplos e corpos	71
b. Identidade e alteridade à luz do perspectivismo	72
c. Conceitos-chave	77
d. Etnografia do gosto: desenho, imagem e <i>yuxin</i>	85
e. Ritual <i>Nixpupima</i> – fabricação do ser	91
2.3. Etnografia Wauja	95

a. Rituais de <i>apapaatai</i> : a ritualização da doença e socialidade wauja	95
b. Sobre arte e patologia	97
c. A construção ritual e a cosmopolítica	113
PARTE III – Arte e agência: alguns elementos para comparação	
1. Entre humanos e não-humanos: a arte como meio para se tornar “outro”	130
2. A arte e a vida social: o entrelaçamento entre juízo estético e o “senso de comunidade”	134
3. Corpos e “roupas”	140
4. O contexto e a análise formal	143
5. A distribuição dos objetos no tempo e no espaço	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
GLOSSÁRIO	
1. Termos Wayana – Família/Língua Karib	153
2. Termos Kaxinawa - Família/Língua Pano	156
3. Termos Wauja - Família/Língua Aruak	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
ANEXOS	169

INTRODUÇÃO

Não é de hoje que a obra de arte é pensada no contexto disciplinar da Antropologia. Nos últimos anos, em especial, as relações entre estética, arte e antropologia voltaram a ter lugar privilegiado nas discussões da disciplina e o tema, no quadro da crescente estetização da política e da economia globalizadas, reconquistou a relevância que perdeu no curso da institucionalização da disciplina enquanto ciência (Lagrou, 2000, p. 9). “Ilustres exceções com relação ao descrédito intelectual em que se encontrava o estudo da produção material nativa são as reflexões clássicas a ela dedicadas por Boas, Bateson, Geertz e Lévi-Strauss, onde cada um usou a ‘arte’ como campo privilegiado para explicitar suas propostas teóricas e metodológicas mais gerais” (Lagrou, 2007: 37). Um ponto que freqüentemente permeia as discussões em torno da arte de um grupo refere-se à relação que é estabelecida entre uma obra de arte - ou um conjunto de obras - e a cultura. Seria possível tomar os elementos ou a visão de mundo de determinado grupo a partir de um objeto? Ou, por outro lado, seria possível afirmar que o estilo artístico é determinado pela cultura do artista e do grupo no qual está inserido? Tais questões circundam a própria possibilidade de se realizar uma antropologia da arte.

No presente trabalho, pretendemos refletir sobre questões abordadas por três etnografias de grupos indígenas das terras baixas, na tentativa de fazer com que cada texto, por assim dizer, se torne mais elucidativo quando comparado aos outros. As monografias selecionadas foram: *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os wayana* (2003), de Lúcia Hussak Van Velthem¹; *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa* (1998), de Elsje Lagrou²; e *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*, de Aristóteles Barcelos Neto (2004). Van Velthem (2003) estuda o sistema estético dos Wayana, grupo indígena de língua Caribe do norte do estado do Pará, na Guiana Brasileira. Lagrou (1998) realiza o estudo da cosmovisão dos Kaxinawa, grupo de língua pano, que habita o

¹ O livro, lançado em 2003, se baseia na tese de doutorado da autora, defendida em 1995 pelo CFLCH, PPGAS, USP.

² Em nossa comparação, trataremos mais especificamente da tese de Doutorado de Elsje Lagrou, defendida em 1998 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ressaltamos que a autora lançou, no final de 2007, o livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, resultado dos quinze anos de pesquisa entre os Kaxinawa. Segundo a autora, esse livro explora “a poética e a estética do mundo vivido dos Kaxinawa, enfatizando o papel ativo dos diferentes agentes envolvidos neste processo intersubjetivo de criação de sentido através do uso cuidadoso de imagens nos mitos, no ritual e no cotidiano” (Lagrou, 2007: 27).

Estado do Acre, no Brasil, e o leste peruano. Já Barcelos Neto (2004) realiza uma etnografia das relações sociais que os índios Wauja, de língua aruak, do Alto Xingu estabelecem com os seres prototípicos da alteridade via adoecimentos e rituais de máscaras e aerofones.

As monografias mencionadas foram escolhidas por explorarem questões bastante rentáveis nos debates atuais em etnologia e antropologia da arte, principalmente no que se refere à abordagem perspectivista, ao tema da corporalidade, à estética, ao estatuto ontológico da arte e à idéia de agência aplicada ao objeto de arte. A comparação que pretendemos realizar procura perpassar a inspiração metodológica de cada autor e, especialmente, enfatizar os problemas específicos das populações indígenas sul-americanas ali apresentados. No entanto, estamos cientes das dificuldades em se comparar etnografias distintas sobre grupos distintos – dificuldades que já se mostram no momento da apresentação de cada etnografia, tendo em vista o desafio de se mergulhar na complexidade do universo de cada grupo, buscando, ao mesmo tempo, uma síntese da interpretação de cada autor. Inevitavelmente serão suprimidos pontos importantes das descrições e, por isso, sugerimos que o leitor recorra, para maiores detalhes, aos originais de cada tese.

A dissertação se divide em três partes. Na primeira delas, recorreremos a autores de diversas escolas e contextos da teoria antropológica, que refletiram sobre a arte de grupos tradicionais e/ou modernos e propuseram ou ajudaram na construção de uma teoria antropológica da arte. Em especial, nos ateremos aos estudos de Franz Boas (1955, 1947), Clifford Geertz (1997) e Alfred Gell (1998) pelas reflexões que suscitam entre metodologias e críticas, além da importância de cada abordagem em seus contextos disciplinares e nos estudos recentes. Gell (1998), de forma mais marcada, estará conosco em grande parte de nossa análise.

Na segunda parte, partindo de uma contextualização de importantes temas da etnologia – tais como a teoria do perspectivismo e a noção de corpo entre os ameríndios –, apresentamos uma síntese de cada etnografia. O critério de seleção para o material que expusemos em cada síntese representa uma tentativa de resumir as questões principais das cosmologias nativas, bem como os temas mais rentáveis para nossa discussão. Ressaltamos aqui a dificuldade de tal seleção e a inevitável omissão de detalhes de grande importância revelados pelas etnografias. Buscamos resumir as etnografias respeitando a ordem e a disposição original dos textos dos autores – no entanto, ao tentar acrescentar o máximo de informações e buscando um texto inteligível, esta tarefa nem sempre foi possível. Não seria dispensável alertar que os títulos e subtítulos não

correspondem àqueles das monografias, pois foram formulados, na maioria das vezes, com o objetivo de já anteciparem ao leitor alguns dos temas ali tratados. Na descrição, quando não surgirem citações diretas dos autores (com a transcrição literal do texto original), aparecerão citações indiretas (com referência ao texto extraído) e/ou resumos gerais das idéias dos autores.

Na terceira parte, realizamos, de fato, o exercício comparativo das monografias, ainda que, inevitavelmente, algumas comparações já tenham sido antecipadas na segunda parte. É preciso salientar que cada etnografia guarda uma especificidade marcante, tendo em vista os contextos nos quais elas foram realizadas. O texto de Van Velthem, apesar de ter sido publicado em 2003, foi escrito em 1995 num momento em que os estudos sobre arte indígena começavam a pensar a estética em conjunção com a cosmologia do grupo. Essa forma de análise foi em seguida aplicada por diversos autores que estudam o tema, inclusive pelos dois outros que aqui analisamos: Lagrou (1998) e Barcelos Netos (2004). Cabe ainda lembrar que o texto de Lagrou (1998) foi redigido numa época em que já tinha vindo à luz a teoria do perspectivismo, que data de 1996. Já Barcelos Neto (2004) aplicou de forma consistente a teoria da agência do objeto artístico de Gell (1998) – teoria esta que ainda não havia sido formulada à época de Van Velthem (2003) e Lagrou (1998).

Nas considerações finais, retomamos a formulação de Gell (1992) de arte como uma “tecnologia do encantamento” fundada no “encantamento da tecnologia” e, assim, podemos deixar explícito que por trás das três etnografias analisadas está presente a idéia de agência na arte. Retomamos também, nesse momento, algumas reflexões críticas feitas por Lagrou (2003, 2007) acerca da obra de Alfred Gell, no contexto dos renovados debates instaurados recentemente no âmbito da antropologia da arte.

Realizar uma comparação entre monografias de tal complexidade e riqueza teórica e etnográfica é tão ou mais difícil do que tentar extrair das mesmas o que os próprios autores ressaltaram como principal. Além disso, poderíamos nos perguntar se aquilo que o etnógrafo coletou e descreveu como importante é realmente importante para o povo etnografado ou se corresponde mais aos seus próprios desejos e interesses teóricos e estéticos. Creio que esta não é uma questão pouco importante, sobretudo em se tratando de se fazer uma “etnografia da arte”. É claro, pressupomos que todo etnógrafo deseja ter acesso ao “ponto de vista nativo” e traduzí-lo da forma mais fiel possível. Mas esta não é uma tarefa fácil, nem para o antropólogo e nem para o leitor. No presente caso desta dissertação, trata-se de uma leitora que terá que ler, resumir e

traduzir para um segundo leitor aquilo que já fora traduzido e interpretado. Por isso mesmo, aqui será impossível um mergulho em profundidade no mundo nativo, e, às vezes, algumas de suas categorias podem aparecer de forma “desencorpadas”, “soltas”, “sem sentido”. Não haveria outra solução para remediar este “sentimento” a não ser que o leitor voltasse e mergulhasse nas próprias etnografias analisadas. No entanto, ainda que de forma precária, colocamos no final desta dissertação um glossário que poderá orientar o leitor que porventura se perder em meio a uma grande quantidade de categorias nativas.

Em suma, podemos afirmar que o nosso objetivo é, antes, buscar algumas comparações possíveis e “boas para pensar”, do que tentar esgotar todos os diálogos possíveis (com o nativo e com o leitor), como se isso fosse possível. Nesta perspectiva, não definimos um problema central, que pudesse servir como um fio condutor para a análise, e sim delimitamos alguns temas para a comparação, como ficará claro no momento da leitura.

Por fim, cabe lembrar, mesmo que rapidamente, como cheguei a este tema. Sou graduada em Comunicação Social e, ainda durante o curso de graduação me aproximei da antropologia através de professores e disciplinas da área. Ingressei no programa de pós-graduação em antropologia interessada nos temas relativos à antropologia visual, no entanto, ao cursar a disciplina “Etnologia Indígena”, no primeiro período do curso, os temas ligados ao corpo e ao perspectivismo me chamaram a atenção e me despertaram curiosidade. A partir da bibliografia que percorremos nessa disciplina – em especial, a tese de Elsje Lagrou (1998) sobre os Kaxinawa – surgiu o interesse em me aprofundar nos estudos sobre arte indígena. Como minha inserção na etnologia é recente, este trabalho seria como um “estudo preparatório” para uma etnografia futura.

PARTE I – Algumas discussões em torno da Antropologia da Arte

1. A relação entre arte e cultura

Neste primeiro capítulo, iremos partir do ponto de vista de importantes autores, de diversas escolas e contextos da teoria antropológica, que refletiram sobre a arte de grupos tradicionais e/ou modernos e tentaram, cada um à sua maneira, lançar as bases para uma teoria antropológica da arte. Dentre os autores que percorreremos, destacamos Boas (1955, 1947), Geertz (1997) e Gell (1998). O primeiro de tais autores, apresenta um vasto material etnográfico, que é uma grande referência para os estudos em antropologia da arte. Recorreremos à leitura de Moura (2004) sobre a obra de Franz Boas como referência principal no que concerne às idéias desse autor sobre arte³. Os dois últimos autores buscam uma metodologia para um estudo antropológico da arte – como veremos a seguir, enquanto Geertz (1997) se envereda numa abordagem semiótica, Gell (1998) propõe a análise da arte a partir de uma teoria da agência social.

Devemos começar pelo clássico estudo de Franz Boas (1955, 1947), fundador do culturalismo americano, sobre a arte primitiva. A dinâmica cultural boasiana considera o movimento histórico, observando seu fluxo, que ora se expande, ora se mostra lento. Tendo em vista a opção metodológica pelo particular – característica da escola que fundou –, a idéia de Boas (1955, 1947) em seus estudos sobre arte é estabelecer vínculos de grande alcance entre a cultura e a arte, buscando compreender a arte de determinada cultura como um caso particular dela própria. Como afirma Moura (2004), no estudo da especificidade de cada cultura, Boas (1955, 1947) retorna ao histórico particular – interroga a história em primeiro lugar (para saber como as coisas são) e em último lugar (para saber como as coisas vieram a ser como são). Assim, sua última palavra do ponto de vista interpretativo será sempre um retorno à história: vai da história à história, passando pela estrutura.

³ *Primitive art* foi publicado pela primeira vez em 1927. Usaremos, por vezes, trechos desta edição, bem como trechos da edição espanhola publicada em 1947, intitulada **El arte primitivo**, ressaltando, mais uma vez, que a referência principal para tratarmos da formulação de Franz Boas sobre arte primitiva é Moura (2004). O texto de Clifford Geertz a que estamos nos referindo foi publicado pela primeira vez em 1983 e usaremos a edição brasileira publicada em 1997.

Segundo Moura (2004), é possível afirmar que, enquanto Lévi-Strauss opta pela via lógica da compreensão etnológica, Boas (1955, 1947) opta pela via histórica de compreensão. Para se realizar comparações é necessário, assim, ser provada a comparabilidade do material. A antropologia boasiana se propõe a construir uma teoria da cultura valendo-se de uma estética comparada. A partir do estudo da arte, chega-se não somente ao fenômeno artístico, mas também às diferentes culturas por meio dele. Além disso, Boas (1955, 1947) se interessa por mostrar a integração cultural (ou dos elementos da cultura), bem como a dinâmica cultural que envolve o estilo artístico.

Para Boas (1947: 15), todos os membros da humanidade gozam do prazer estético, independente do quão diverso seja o ideal de beleza – o caráter geral do gozo que ela produz é, em todas as partes, da mesma ordem. Aqui, a arte é tida como um dos domínios mais notáveis da cultura humana para a compreensão de seus dois princípios básicos: a semelhança fundamental dos processos mentais em todas as culturas; e a compreensão de cada fenômeno cultural como resultado de acontecimentos históricos (Moura, 2004: 291). Nesse sentido, no âmbito do raciocínio teórico, o esforço reside em trazer a compreensão da cultura para o plano historicamente concreto, não se tratando aqui de partir de planos particulares para o universal. “Trata-se, isto sim, de aportar na dinâmica intersubjetiva e aí radicar a compreensão, deter-se nela, pelo estabelecimento de ligaduras finas dos diversos processos concretos, valendo-se do universal como referência e dos particulares culturais como consistência viva” (Moura, 2004: 292).

O estudo da arte é a mais profunda confirmação do apreço de Boas (1955, 1947) pelo estudo das representações. Para ele, a arte nasce da reação da mente a uma forma, e tal forma assume um valor estético. Esse movimento acontece tanto na sociedade indígena da aldeia, quanto na sociedade urbana da Renascença. O julgamento da perfeição da forma técnica é um julgamento estético e há uma base formal ao ímpeto de criar algo, que pode apelar para o senso de beleza. Para Boas (1947: 15), todas as atividades humanas podem produzir formas que dão a elas valor estético. No entanto, ele cita diversas atividades e ações (um simples grito ou um exercício de caça, por exemplo) que são, em parte, reflexos da paixão e, em parte, são determinados por necessidades práticas, mas que não possuem atrativo estético imediato. Ele, então, se pergunta: o que dá à sensação um valor estético?

Cuando el tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte, y por sencillas que sean las formas pueden juzgarse desde el punto de vista de la perfección formal (...). El juicio de la perfección de la forma técnica es esencialmente un juicio estético” (BOAS, 1947: 16).

Boas (1947: 16) reconhece não ser possível traçar precisamente onde começa a atitude estética, mas afirma parecer certo que onde quer que se desenvolva um tipo definido de movimento, uma sucessão definida de tons ou uma forma fixa, pode-se encontrar uma norma conforme a qual se pode medir sua perfeição, ou seja, sua beleza. Como uma norma perfeita da forma somente pode ser alcançada em uma técnica desenvolvida e controlada, temos que há uma íntima relação entre a técnica e o sentimento de beleza. Nesse sentido, o que se mostra na perspectiva boasiana é que sem uma base formal, a vontade de criar algo que exerça atração sobre o sentido de beleza dificilmente pode existir.

Mas há ainda outras formas de uma obra de arte nos afetar. As emoções podem ser estimuladas não apenas pela forma, mas também pela associação estreita que existe entre a forma e as idéias. Quando as formas apresentam um significado por evocarem experiências anteriores ou por trabalharem como símbolos, um novo elemento se agrega ao gozo estético. “La forma y su significado se combinan para elevar el alma por encima del estado emotivo indiferente de la vida de todos los días” (Boas, 1947: 18). Assim, Boas (1947: 18) apresenta duas fontes de efeito artístico: uma baseada somente na forma, outra em idéias associadas com a forma.

Boas (1955, 1947) deu o primeiro passo em muitas formas de interpretação da arte, que viriam a ser desenvolvidas posteriormente, como, por exemplo, a idéia de arte como um sistema de comunicação semiótica e como possibilidade de suscitar diversos significados, passível de diferentes interpretações. Assim, uma forma contemporânea de interpretação da arte, na qual é possível identificar algumas heranças da perspectiva boasiana, é a de Geertz (1997), que procura lançar as bases para a formulação de uma teoria semiótica da arte. Sua visão da arte sugere que, para que uma abordagem da estética possa ser semiótica, ela não pode ser uma ciência formal como a lógica ou a matemática, e sim uma ciência social como a história ou a antropologia. Nesse sentido, o autor explicita sua proposta epistemológica para o estudo da arte, principalmente em relação à antropologia:

Se quisermos elaborar uma semiótica da arte (ou de qualquer sistema de indicadores que não seja axiomáticamente independente) teremos que nos dedicar a uma espécie de história natural de indicadores e de símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados. Tais indicadores e símbolos, tais transmissores de significado, desempenham um papel na vida de uma sociedade, ou de algum setor da sociedade, e é isso que lhes permite existir. Neste caso significado também é uso, ou, para ser mais preciso, surge graças ao uso (GEERTZ, 1997: 179).

O que Geertz (1997: 179) espera, nesse sentido, é que os poderes analíticos da teoria semiótica – sejam os de Peirce, Saussure, Lévi-Strauss ou Goodman – não sejam aplicados em uma investigação de indicadores abstratos, e sim no tipo de investigação que os considere em seu habitat natural, isto é, no universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem. Não se trata de um desprezo quanto à forma, mas trata-se, pelo contrário, de buscar a raiz das formas, não na psicologia acadêmica, mas na “história social da imaginação”: “na construção e destruição de sistemas simbólicos, à medida em que indivíduos tentam fazer sentido da profusão de coisas que lhes acontece” (Geertz, 1997: 180).

Geertz (1997: 142-145) se refere a uma inutilidade e, ao mesmo tempo, necessidade de se falar sobre arte. Tal incapacidade de manter o silêncio frente a uma obra, não é só privilégio do ocidente: os aborígenes australianos, exemplo típico de povo primitivo, analisam seus desenhos e pinturas no solo, a partir de elementos formais que elaboraram. No entanto, só no Ocidente e, talvez, na Idade Moderna, surgiu uma minoria que se acreditava capaz de entender a arte através da utilização de termos técnicos. O autor critica esse grupo:

(...) o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana. Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – têm como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação (GEERTZ, 1997: 145).

A incapacidade em compreender a variedade de manifestações artísticas (entalhes, cantos, danças, etc.) leva muitos estudiosos da arte não-ocidental, principalmente da chamada arte primitiva, a afirmarem que tais povos não falam ou falam pouco sobre arte. Ou melhor, tais povos não falam de arte em termos das categorias, das propriedades formais, do conteúdo simbólico,

dos valores afetivos e dos elementos estilísticos de quem os estuda. No entanto, Geertz (1997: 147) ressalta, não há dúvida que esses povos falam sobre arte, como falam de qualquer coisa fora do comum. O que acontece é que, na maioria das vezes, esse discurso não é considerado um discurso sobre arte, mas sobre outras coisas da vida cotidiana, dos mitos, do comércio ou coisas semelhantes. Retomando a idéia de Matisse de que os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis, Geertz (1997: 148), a partir do exemplo das linhas na escultura ioruba, descritas por R. F. Thompson, conclui que na formação da sensibilidade específica de um povo está presente a totalidade da vida. Nesse sentido, estudar arte, compreender uma realidade, é explorar uma sensibilidade, que nada mais é que uma formação coletiva, sendo as bases de tal formação tão amplas e profundas quanto à própria vida social.

Para Geertz (1997: 150), a conexão central entre arte e vida coletiva não se encontra num plano instrumental (seguindo a via funcionalista) e sim num plano semiótico. As obras de Matisse ou as composições de linhas dos ioruba, por exemplo, não celebram uma estrutura social ou pregam doutrinas úteis, mas apenas materializam uma forma de viver, trazendo para o mundo dos objetos um modelo específico de pensar, tornando-o visível. Os sinais ou elementos simbólicos que compõem um sistema semiótico/estético têm uma conexão ideacional com a sociedade em que se apresentam.

Dos dois exemplos que retoma, a escultura *ioruba* e a *pintura* abelam, Geertz (1997: 151) conclui que é a conexão com o que é a realidade local que revela seu poder construtivo. A unidade da forma e do conteúdo é um feito cultural e não uma tautologia filosófica. Uma ciência semiótica da arte deve explicar esse feito, prestando atenção ao que se fala e ao que se fala além do discurso reconhecidamente estético.

Geertz (1997: 154) também rechaça o argumento de que a união de forma e conteúdo é cabível para povos primitivos que, sem muita reflexão, fundem os vários domínios de sua experiência em um todo – tal união não se aplicaria a culturas mais desenvolvidas, em que a arte se dá como uma atividade diferenciada, que responde a suas próprias necessidades. Para o autor, tal proposição é falsa: ao mesmo tempo em que subestima a dinâmica interna da arte nas sociedades iletradas, superestima a autonomia das sociedades letradas. Atendo-se a esse último equívoco, Geertz (1997: 155) recorre a dois empreendimentos para pensar a matriz da sensibilidade nas sociedades letradas. Utiliza como fonte Michael Baxandall e sua formulação do

“olhar da época”, a bagagem intelectual que o público de um pintor do século XV (outros pintores e as classes patrocinadoras) trazia ao se deparar com estímulos visuais complexos. Para Baxandall, um quadro é sensível aos vários tipos de habilidade interpretativa – estruturas, categorias, inferências, analogias – que a mente lhe traz. “A capacidade que um homem possa ter para distinguir uma certa forma, ou uma relação entre formas, irá influenciar a atenção com que ele examina um quadro” (Baxandall, 1972: 34 apud Geertz, 1997: 155). As habilidades, tanto do observador quanto do pintor, não são inatas, mas sim adquiridas através da experiência total de vida, da forma como se vê o mundo.

Podemos retirar a essência da tese de Geertz (1997) – de arte como um sistema propriamente cultural – e sua proposta epistemológica de uma teoria semiótica da arte do seguinte trecho de seu ensaio:

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referimos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências (GEERTZ, 1997: 165).

Ao contrário do que muitos acreditam ser o chamado “sentido de beleza”, para Geertz (1997: 178) este não é menos um artefato cultural que os objetos e instrumentos inventados para “sensibilizá-la”. O artista trabalha com a capacidade de seu público de ver, de ouvir, de tocar e, assim por diante, com uma certa compreensão. E, apesar do fato de algumas dessas capacidades serem inatas (biológicas), elas são ativadas e passam a existir verdadeiramente com a experiência de uma vida em que o público se depara com diversos tipos de coisas que são sentidas – vistas, ouvidas, tocadas, etc –, e sobre as quais pode pensar ou reagir. Assim, “a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (Geertz, 1997: 178).

Seguindo em outra direção teórica, mas com algumas ênfases semelhantes às dos autores citados acima – como na questão da ênfase no contexto em que a obra de arte se encontra –, Gell

(1998) formula uma teoria antropológica da arte visual, partindo da idéia de que não há sentido em desenvolver uma “teoria da arte” para nossa própria arte e outra diferente para a arte daquelas culturas que caíram no controle do colonialismo. Se as teorias estéticas ocidentais se aplicam à nossa arte, então se aplicam a outras artes e devem ser ampliadas. Talvez possamos afirmar que a abordagem geertziana se localiza entre a de Boas (1955, 1947) e a de Alfred Gell (1998). Isso quer dizer, em poucas palavras, que Geertz (1997), com sua proposta de uma teoria semiótica da arte, estaria entre o culturalismo boasiano e o empirismo britânico de Gell (1998). A justificativa de tal suposição se encontra na proposição de Geertz (1989), em outro de seus trabalhos, dos chamados “modelos de” (realidade) e “modelos para” (realidade)⁴, em que os símbolos representam ao mesmo tempo em que transformam o mundo.

Nos lembrando as críticas de Geertz (1997) a alguns pensadores ocidentais sobre a arte não-ocidental, que vimos há pouco, Gell (1998: 1) retoma Price (2000) quanto a seu questionamento da “essencialização” e concomitante “guetização” da chamada arte primitiva. Como resume Gell (1998: 1-2), Price (2000) afirma que a arte merece ser avaliada por espectadores ocidentais de acordo com os mesmos padrões críticos que aplicamos à nossa própria arte. A arte das culturas não-ocidentais não é essencialmente diferente da nossa, no que é produzida por artistas individuais, talentosos e imaginativos. Tais artistas devem estar de acordo com o mesmo grau de reconhecimento dos artistas ocidentais, e não serem vistos como crianças instintivas expressando seus anseios primitivos, ou como expoentes de algum rígido estilo tribal. Price (2000 apud Gell, 1998: 1-2) acredita que cada cultura tem uma cultura estética específica e que a tarefa da antropologia da arte é definir as características da estética inerente a cada cultura. Dessa forma, as contribuições estéticas de artistas não-ocidentais devem ser avaliadas de acordo com suas intenções estéticas.

Gell (1998: 2) afirma concordar com Price (2000) até onde ela sugere um aumento no reconhecimento da arte e dos artistas não-ocidentais. No entanto, contesta a formulação de que o objetivo de uma antropologia da arte seria o entendimento das “formas de ver” de um *sistema*

⁴ Vale retomar o que diz Geertz (1989) sobre tais modelos (intertransponíveis) “de” e “para”: “(...) o termo ‘modelo’ tem dois sentidos – um sentido ‘de’ e um sentido ‘para’ (...). No primeiro caso, o que se enfatiza é a manipulação das estruturas simbólicas de forma a colocá-las, mais ou menos próximas, num paralelo com o sistema não-simbólico preestabelecido, como ocorre quando apreendemos como funciona um dique desenvolvendo uma teoria hidráulica ou construindo um mapa de fluxo. No segundo caso, o que se enfatiza é a manipulação dos sistemas não-simbólicos, em termos das relações expressas no simbólico, como quando construímos um dique de acordo com as especificações contidas em uma teoria hidráulica ou as conclusões tiradas de uma mapa de fluxo. Aqui a teoria é um modelo sob cuja orientação são organizadas as relações físicas – é um modelo *para* a ‘realidade’” (GEERTZ, 1989: 69).

cultural. Não concebendo (de acordo a tradição empirista britânica) a antropologia como uma humanidade, mas como uma ciência social, afirma que o programa de uma antropologia da arte não pode ser, cultural, mas social. Isso quer dizer que uma antropologia da arte deve focar no contexto social da produção, circulação e recepção da arte, mais que da avaliação de obras de arte particulares, o que, para ele, é função de um crítico de arte. Assim, em suas palavras:

(...) our aesthetic preferences cannot by themselves account for the existence of the objects which we assemble in museums and regard aesthetically. Aesthetic judgements are only interior mental acts; art objects, on the other hand, are produced and circulated in the external physical and social world. This production and circulation has to be sustained by certain social processes of an objective kind, which are connected to other social processes (exchange, politics, religion, kinship, etc.). (GELL, 1998: 3).

Assim, mesmo que alguém conceba que algo parecido com “estética” exista como uma característica do sistema ideacional de toda cultura, esse alguém estaria longe de uma teoria que desse conta da produção e circulação de obras de arte particulares. Gell (1998: 3) acredita que o desejo de se pensar a arte de outras culturas esteticamente diz mais sobre nossa ideologia e sua veneração quase religiosa dos objetos de arte como talismãs, do que sobre essas outras culturas. Nesse sentido, ele destaca a impossibilidade de usar “estética” como parâmetro universal de descrição cultural e comparação: teorias antropológicas possuem certas características definidoras que seriam perdidas através de esquemas valorativos da estética de determinadas culturas. “Evaluative schemes, of whatever kind, are only of anthropological interest in so far as they play a part within social processes of interaction, through which they are generated and sustained” (Gell, 1998: 3). Um problema que o autor identifica no programa de uma “estética indígena” é que este tende a reificar a “resposta estética” independentemente do contexto social dessas manifestações.

Apesar das discordâncias de Gell (1998) em relação à Price (2000) – talvez mais fundamentadas nas diferenças das formações de ambos –, temos embutida nas abordagens dos dois autores a essência de uma mesma crítica. Como bem resumiu Lagrou (2000):

A antropologia da arte feita por Price é o que Bourdieu e Gell afirmam sobre o que uma verdadeira antropologia da arte deve ser: uma reflexão crítica sobre as bases que informam nossa própria apreciação estética, neste caso a da produção artística de outros povos. Price mostra como a objetificação da arte primitiva, eclipsando seu autor e destacando somente a capacidade de descoberta e

distinção do crítico de arte, aumenta e põe em evidência, de maneira exemplar, a mística do *connaisseur* que sustenta o edifício da estética ocidental (LAGROU, 2000: 12).

Um ponto importante da proposta de Gell (1998: 6) é o fato de se mostrar contra a idéia de linguagem da arte, questionando a idéia de que a obra de arte é reconhecível, genericamente, participando de um código visual para a comunicação do significado. Segundo o autor, usando a linguagem podemos falar sobre objetos e atribuir significados a eles, no sentido de encontrar algo para falar sobre eles, mas objetos de arte visual não são parte da linguagem por essa mesma razão, nem constituem uma linguagem alternativa. Ou seja, objetos de arte visual são objetos sobre os quais nós podemos falar – e comumente o fazemos –, mas eles mesmos não falam, e sim expressam sua linguagem natural em código gráfico. Dessa maneira, não seria possível discutir arte em termos de signos e significados. Sua teoria enfatiza a agência, a intenção, o causar, o resultado e a transformação. A arte, aqui, é tomada como um sistema de ação que pretende mudar o mundo mais que codificar proposições simbólicas sobre ele. Quando elabora sua análise estilística, Gell (1998: 163-165) retoma essa idéia afirmando que não é possível reduzir as partes de um desenho, por exemplo, a um morfema. Segundo ele, “the ‘action’-centred approach to art is inherently more anthropological than the alternative semiotic approach because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects ‘as if’ they were texts” (Gell, 1998: 6).

Sobre a definição de objeto de arte, Gell (1998: 7) afirma que ela não é institucional, estética ou semiótica. O objeto de arte se mostra como qualquer coisa inserida na posição dada pelos objetos de arte no sistema dos termos e relações confrontados na teoria. Assim, a natureza do objeto de arte é função da matriz social-relacional no qual é inserido. Não há natureza intrínseca, independente do contexto relacional. Sob o ponto de vista de sua teoria da agência, objetos de arte equivalem a pessoas ou a agentes sociais – nesse sentido os objetos de arte seriam providos de personalidade. O autor afirma que tal proposição – de que a teoria antropológica da arte é a teoria da arte que considera objetos de arte como pessoas – é uma proposta maussiana.

In fact, it might not be going too far to suggest that in so far as Mauss’s theory of exchange is the exemplary, prototypical, ‘anthropological theory’ then the way to produce an ‘anthropological theory of art’ would be to construct a theory which resembles Mauss’s, but which was about art objects rather than prestations. (...) The point I am making is that an anthropological theory of any give topic is only ‘anthropological’ to the extent that it resembles, in key

respects, *other* anthropological theories, otherwise the designation ‘anthropological’ has no meaning (GELL, 1998: 9).

Gell (1998: 12-27) apresenta os termos e as relações a partir dos quais irá construir sua teoria. A mínima definição da situação de arte visual envolve a presença de algum índice (a obra ou objeto) do qual abduções (inferências de várias espécies) devem ser feitas. A categoria dos índices relevantes para sua teoria consiste naqueles que permitem a abdução da agência e, especificamente, da agência social. Nessas condições, Gell (1998: 13) estipula que o índice é o resultado e/ou instrumento da agência social.

A agência pode ser atribuída para aquelas pessoas (e coisas) que são vistas como provocando seqüências causais de um tipo particular, quais sejam eventos causados por atos da mente, vontade ou intenção, e não uma mera concatenação de eventos físicos. Um agente é alguém ou algo que causa eventos em sua vizinhança. Agentes iniciam suas ações que são causadas por eles mesmos, por suas intenções. Um agente é a fonte, a origem de eventos causais, independentemente do estado do universo físico. Dessa maneira, onde quer que se acredite que um evento aconteceu por causa de uma intenção alojada na pessoa ou na coisa que iniciou determinada seqüência causal, encontramos um caso de *agência*.

Os tipos de agência atribuída aos objetos de arte (ou seja, índices de agência) são inerentemente sociais, visto que, para autor, objetos de arte não emergem como agentes – pelo menos de forma relevante – fora de um contexto social específico. Objetos de arte são tidos não como agentes auto-suficientes, mas como agentes secundários (ou seja, produtos de uma agência anterior), pois estão imersos numa textura de relações sociais – sendo, dessa forma, também pacientes em relação a outros termos agentes. No entanto, os artefatos podem ser traçados como agentes de formas diferentes, em relação a outros termos do interior dessa textura relacional.

Ao se referir a “coisas” como agentes sociais, Gell (1998: 17-18) afirma: “the immediate ‘other’ in a social relationship does not have to be another ‘human being’. (...) Social agency can be exercised relative to ‘things’ and social agency can be exercised by ‘things’ (and also animals)”. As formas em que a agência social pode ser investida nas coisas ou que emana das coisas são excessivamente diversas.

A agência humana é exercida dentro do mundo material, a partir de vários tipos de mediações físicas. As coisas, com suas propriedades causais, são essenciais para o exercício da agência como estados da mente. Não se pode dizer que alguém é um agente antes que tenha agido

como um agente, antes que perturbe o ambiente causal de tal forma que só pode ser atribuída a sua agência. A agência é um fator do ambiente, do mundo, e não da *psiche* humana.

Segundo essa visão teórica, a objetificação na forma do artefato é como a agência social se manifesta e se percebe, via proliferação de fragmentos dos agentes intencionais primários em suas formas artefatuais secundárias. Nesse ponto, percebemos mais claramente que o conceito de agência utilizado por Gell (1998: 22) é relacional e dependente do contexto. É relacional porque para qualquer agente, há um paciente, e vice-versa. Aqui, o autor esboça sua preocupação com as relações agente/paciente nos contextos e situações da vida social. Sobre as diversas possibilidades e combinações da agência/paciência, temos que: “(...) in any given transaction in which agency is manifested, there is a ‘patient’ who or which is another ‘potential’ agent, capable of acting as an agent or being a locus of agency. This is momentarily in the ‘patient’ position”. Gell (1998: 23) lembra que a paciência não é necessariamente passiva, ela pode resistir.

O nexos de relações numa situação de arte é, aqui, composto pelo índice, tido como central em qualquer relação; o artista; o recipiente ou público; e o protótipo, que é a entidade que ele representa visualmente ou não-visualmente. Onde os quatro termos – índice, artista, recipiente e protótipo – coexistem, temos um nexos de relações em torno dos objetos de arte, o qual a antropologia da arte deve descrever e elucidar. No entanto, “artistas” ou “recipientes” ou “protótipos” podem estar faltando ou podem estar apenas ambigualmente presentes.

Gell (1998: 28) afirma que a teoria que desenvolve consiste primariamente numa estratégia para ordenar e classificar o material empírico com o qual ela lida, mais que oferecer leis generalizantes ou predições de alguma coisa. As situações nas quais índices de tipo artístico fazem parte de um nexos de relações sociais entre agentes são bastante diversas. É necessário, segundo ele, classificá-las para não formular comentários que, na natureza das coisas, só se aplicarão a certas situações. A abordagem sugerida para o problema da classificação é a construção de uma tabela de combinações⁵, em que todos os quatro termos são considerados agentes sociais de diversos tipos (agentes e pacientes).

Agora que já esboçamos, de forma bastante sumária, algumas das idéias gerais de Boas (1955, 1947), Geertz (1997) e Gell (1998) sobre a arte na antropologia, é válido privilegiarmos,

⁵ Cf. Gell, 1998: 29.

nesse momento de contextualização teórica, algumas considerações acerca do estilo artístico, tais como desenvolveram Boas (1955, 1947), Gell (1998) e Lévi-Strauss (2003)⁶.

2. Sobre o estilo artístico

Boas (1955, 1947), em suas considerações sobre estilo, se refere a uma estabilidade de padrão que pode ser observada no produto artístico. Quando um tipo definido é estabelecido, se torna uma influência compulsiva sobre novas tentativas artísticas. Distinguindo a noção de padrão da noção de estilo, Moura (2004: 312) explica que a primeira evoca permanência histórica, enquanto a segunda evoca a permanência da essência mais profunda. A permanência da essência implica uma seleção num arsenal de idéias nos modelos conscientes ou inconscientes fornecidos pela cultura do artista, levando-se em conta as estruturas elementares bem como os eventos culturais que estão à sua disposição, como os mitos, por exemplo. O artista sofre, portanto, influências de natureza técnica e representacional.

Segundo a leitura de Moura (2004: 313), Boas (1955, 1947) chama atenção para o grau obscuro, por assim dizer, da singularidade ou individualização do estilo, mesmo quando diferentes sociedades fazem uso de processos técnicos bastante semelhantes. Moura (2004: 313) chama de “permanências” os elementos culturais presentes e que se mantêm ao longo do tempo não só por atenderem ao gosto estético, mas principalmente por atuarem como sinais diacríticos de um grupo determinado. Na discussão sobre as diferenciações que podem se concretizar num processo de seleção e sobre o papel do indivíduo, abrigado no seio de uma cultura, na deflagração de um novo estilo,

Temos de dirigir nossa atenção ao próprio artista. Até esse ponto consideramos somente a obra de arte sem nenhuma referência ao autor (*the maker*). (...) esperamos, portanto, que na questão mais ampla, também contribuirão o conhecimento da atitude e das ações que o artista exercerá para a compreensão mais clara da história dos estilos artísticos. Infelizmente, as observações neste assunto são muito raras e insatisfatórias, pois se requer um conhecimento íntimo do povo para compreender o pensamento e sentimentos mais íntimos do artista (BOAS, 1927 apud MOURA, 2004: 314).

⁶ Esse artigo de Lévi-Strauss sobre o desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América foi publicado originalmente em 1944-1945.

Faz parte das preocupações boasianas a noção de indivíduo como detentor de uma mente produtora de pensamentos, sonhos e visões que vazam na obra de arte. Trata-se, aqui, diz Moura (2004: 316), do fenômeno da inspiração. A autora chama atenção para a seleção temática e a noção de autoria como auto-identificação, que ocorreriam tanto nas sociedades indígenas quanto nas camponesas ou contemporâneas.

O trabalho é delineado na mente do executor antes que ele o inicie e é uma realização direta da imagem mental, ou seja, da representação. No processo de efetivação de tal plano podem surgir dificuldades técnicas que o compelirão a alterar suas intenções. Estas instâncias podem ser facilmente descobertas no produto acabado e são altamente instrutivas, porque iluminam, poderosamente, os processos mentais do artesão (BOAS, 1927 apud MOURA, 2004: 318).

Em Boas (1947), as artes não expressam apenas processos conscientes, mas também, e principalmente, processos inconscientes. A origem da arte, como resume Moura (2004: 318), se encontra no processo mental consciente e inconsciente pelo qual a forma aparece distinta do conteúdo na impressão visual, e surge a vontade de dar permanência à forma. O conteúdo carrega uma força específica, não dissociada da forma, mas mais profunda que ela, pois imprime um referencial cultural. Forma e conteúdo se entrelaçam rumo ao entendimento do estilo e do simbolismo da arte.

São notáveis os refinamentos técnicos e afetivos que percorrem todos ou quase todos os objetos de cultura material analisados por Boas (1955, 1947). As observações sobre o elemento formal na arte o permitem concluir que a excelência do trabalho manual tem como resultado a regularidade da forma e a perfeição da superfície, características de inúmeras manufaturas primitivas e camponesas em todo o mundo.

Outro ponto importante em sua teoria diz respeito à indissociabilidade entre o objeto cotidiano e o objeto artístico nessas sociedades, o que as distingue das sociedades contemporâneas com sua produção de mercado seriada. “Essa indissociabilidade fica ainda mais provocante quando pensarmos nas sociedades humanas que se valem do corpo – como *loci* por excelência da arte, por meio da pintura corporal. Ora, o corpo é a própria expressão da vida” (Moura, 2004: 303). O corpo pintado se mostra, num exercício de simetria, como “linguagem-vida” de dimensões do código cultural da sociedade. O mesmo pode ocorrer com outras superfícies, como por exemplo, vasos antropomórficos ou zoomórficos, que podem mostrar-se simétricos, dependendo de como se apresentam as formas humanas ou animais, sendo a

assimetria também perfeitamente possível. Em se tratando dos objetos não destinados ao ritual, ou ao uso em ocasiões mais específicas, o problema da utilidade se coloca ao lado do valor estético – a solução estética é conseguida no encontro de um campo artístico e das exigências da utilidade do objeto. Tal formalismo artístico se expressa em formatos, traçados e desenhos que determinada cultura, ou área cultural, consagram num âmbito mais amplo ou menos amplo, conferindo, pelo costume, a estabilização de técnicas capazes de evocar o gosto estético.

Boas (1955, 1947) relata casos e fatos etnográficos que ilustram um vínculo entre vocação pessoal e vocação cultural. Ao tratar da tentativa do homem primitivo (assim como a de uma criança ocidental) em representar em um desenho um determinado objeto, ele sustenta, segundo Moura (2004), que tais representações podem mostrar tanto simplificações grosseiras do intento representacional quanto, em situações singulares, prefigurar a estilização de novos elementos formais. Em quase todas as culturas registradas, a arte representativa não é sinônimo de realismo, mas de representação, no sentido de re-apresentação.

É justamente essa disjunção, esse desencaixe fugidio entre o que o artista vê e o que ele transmite à superfície trabalhada que engendra o valor artístico, que se revela na presença de um elemento – formal ou de conteúdo – que não é idêntico ao encontrado seja na vida real, seja na vida natural. (...) Não há evolucionismo possível aqui; cada um dos métodos expressa atitudes mentais distintas que revelam ora fragmentos dos modelos conscientes de uma cultura, ora fragmentos do modelo inconsciente, ou ainda uma combinação de ambos (MOURA, 2004: 311).

Como podemos perceber, a pesquisa de Boas (1955, 1947) oferece um grande ganho no plano teórico-metodológico através da reflexão sobre o tema das representações, especialmente na discussão do realismo e do simbolismo como duas soluções possíveis e, talvez, simultâneas que uma cultura pode dar à sua criação estética. O simbolismo na arte, na perspectiva boasiana, acontece quando uma situação concreta se transporta ao imaginário e é apropriada pela mente humana. Após ser classificada pela mente, essa situação é devolvida à experiência, com sentidos que devem ser desvelados e interpretados.

Boas (1955, 1947) traz a noção de que o plano simbólico pode romper radicalmente com a forma concreta do objeto ou do ser observado originando representações que deslocam completamente a referência realista do desenho ou da pintura. Tais figuras “não são, de modo algum, prova de uma inabilidade de ver ou de desenhar em perspectiva: elas simplesmente

mostram que o interesse do povo estava centralizado num certo elenco de representação dos símbolos” (Boas, 1927 apud Moura, 2004: 323). O conteúdo representativo e o conteúdo simbólico coexistem, com maior ou menor ênfase de um ou de outro. Prevalecendo um desses conteúdos, outro pode vir a ser expresso, pois a possibilidade de acontecimentos históricos faculta sempre o irromper do novo na cultura, seja ela “primitiva” ou não.

Como ressalta Moura (2004: 324), Boas (1955, 1947) propõe a possibilidade de desenvolvimento paralelo e independente da arte nas culturas. A arte pode se desenvolver, assim, a partir de diversos pontos de partida. Pode-se afirmar que temos, nessas condições, uma abertura para o papel do indivíduo na história da cultura em que, ao contrário das teses evolucionista e difusionista, se considera o papel dos sujeitos como seres criadores e seres simbolizadores.

Um autor que utilizou alguns dos exemplos etnográficos de Boas (1955, 1947) para a demonstração de seu método foi Lévi-Strauss (2003). Este, no artigo *O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América*, aborda a recorrência da “representação desdobrada”⁷ – ou *split representation* – em tradições artísticas de grupos separados no tempo e no espaço, sem contato histórico demonstrável. As quatro culturas percorridas são a China arcaica, os Maori da Nova Zelândia, a costa noroeste da América e os Guaikurú do Brasil. Nas artes dessas quatro culturas são encontrados dois estilos decorativos.

Lévi Strauss (2003: 282) coloca em questão a hipótese (mal-sucedida) difusionista de contato histórico ou de que tais grupos tenham se derivado de uma civilização comum. Para Lévi-Strauss (2003: 294), ainda que as elaborações mais ambiciosas da escola difusionista fossem verificadas e comprovadas, haveria um outro problema, que não se refere à história: “por que um traço cultural, emprestado ou difundido através de um longo período histórico, manteve-se intacto? Pois a estabilidade não é menos misteriosa que a mudança”. Assim, a descoberta de uma origem única do desdobramento da representação não resolveria o problema de como tal meio de expressão tenha sido preservado por culturas que, sob outros aspectos, evoluíram em sentidos bem diferentes. Para o autor (2003: 294), conexões externas podem explicar a transmissão, mas somente conexões internas podem explicar a persistência: “existem aí duas ordens de problemas

⁷ Lévi-Strauss (2000) reproduz a descrição boasiana, em *Primitive Art* (1927), do fenômeno da representação desdobrada: “*Imagina-se o animal partido em dois, da cabeça à cauda [...] há uma depressão entre os olhos, que vai até o nariz. Isto demonstra que a cabeça propriamente dita não deve ter sido considerada uma visão frontal, mas que consiste em dois perfis que se unem na boca e no nariz, que não estão em contato na altura dos olhos e da testa [...] ou os animais são representados como divididos em dois, de modo que os perfis se unam no meio, ou uma visão da frente de cabeça é mostrada com dois perfis unidos do corpo*” (BOAS, Franz, 1927 apud LÉVI-STRAUSS, Claude, 2000: 284).

inteiramente diferentes, e fixar-se numa não prejudica em nada a solução que deve ser dada à outra”.

Uma constatação se refere ao paralelo entre as artes Maori e Guaikurú. Nas duas temos que o desdobramento da representação aparece como uma consequência da importância atribuída à tatuagem. Ao discorrer sobre a pintura nos dois grupos, Lévi-Strauss (2003: 295) afirma que, no pensamento indígena, o ornato é o rosto, ou antes, ele o cria. Assim o processo gráfico da dupla representação exprime um desdobramento mais profundo e mais essencial: o do indivíduo biológico “estúpido” (pois aquele que não é pintado é tido como “estúpido”) e do personagem social que ele tem por missão encarnar. Pressentimos, afirma o autor, que a *split representation* é função de uma teoria sociológica da personalidade.

Lévi-Strauss (2003: 295-297) afirma que a interpretação do desdobramento dada por Boas (1927) deve ser precisada e completada, já que para este último a *split representation* na pintura ou no desenho seria apenas a extensão às superfícies planas de um processo que se impõe naturalmente nos objetos de três dimensões. Para Lévi-Strauss (2003: 296) tal tratamento do problema é notável por sua elegância e simplicidade, mas tais qualidades são, sobretudo, teóricas. Ele explica:

Considerando a decoração das superfícies planas e das superfícies curvas como casos particulares da decoração das superfícies angulosas, não se traz demonstrações válidas para estas últimas. E sobretudo não há, *a priori*, ligação necessária que implique que o artista deva permanecer fiel ao mesmo princípio passando das primeiras às segundas e das segundas às terceiras. Numerosas culturas decoraram caixas com figuras humanas e animais sem desconjuntá-las nem dividi-las. Uma pulseira pode ser ornada com frisos, ou de cem outras maneiras. Deve, pois, haver algum elemento fundamental da arte da costa noroeste (e da arte Guaikurú, da arte Maori, e da arte da China arcaica) que explique a continuidade e a rigidez com as quais o processo do desdobramento da representação encontra-se aí aplicado (LÉVI-STRAUSS, 2000: 296-7).

Nesse momento, chegamos a um ponto forte da análise de Lévi-Strauss (2003: 297): essa idéia de uma base fundamental que explique o fenômeno da representação desdobrada nas quatro culturas nos leva a perceber uma união entre o elemento plástico e o elemento gráfico. Tais elementos não são independentes, mas são ligados por uma relação ambivalente, que é ao mesmo tempo uma relação de oposição e uma relação funcional. A relação de oposição se sustenta nas exigências da decoração, que se impõem e alteram a estrutura, resultando em desdobramento e disjunção. Também a relação funcional aparece, visto que o objeto é sempre concebido sob o

duplo aspecto plástico e gráfico: os objetos adquirem sua existência definitiva através da integração do ornato e de sua função utilitária. Como exemplo, o autor (2003: 297) afirma que os cofres da costa noroeste não são apenas recipientes enfeitados com uma imagem animal pintada ou esculpida, mas são o próprio animal, guardando os ornamentos cerimoniais que lhe são confiados. “A estrutura modifica a decoração, mas esta é a causa final daquela, e ela deve igualmente se adaptar a suas exigências” (Lévi-Strauss, 2003: 297).

As questões que a análise suscita não se esgotam por aí. O dualismo da arte representativa e da arte não-representativa se transforma em outros dualismos, como estrutura e desenho, rosto e decoração, pessoa e personagem, existência individual e função social, comunidade e hierarquia. E um problema daí surge (ou ressurgue): em que condições o elemento plástico e o elemento gráfico são necessariamente dados em correlação? E, ainda, em que condições estão inevitavelmente ligados através de uma relação funcional, de forma que as modalidades de expressão de um transformem sempre as do outro, de maneira recíproca? O autor (2003: 298) encontra as respostas na própria comparação da arte Maori e da arte Guaikurú, citada acima. Nesse caso, de um lado, a decoração é feita para o rosto, mas, por outro lado, o rosto é predestinado à decoração, já que é através dela que recebe sua dignidade social e sua significação mística. Assim, a decoração é concebida para o rosto, mas ele próprio não existe sem ela. A dualidade é a do ator e de seu papel, e é a noção de máscara que provê sua chave – as máscaras ilustram notavelmente o elo entre o desdobramento da representação e o mascaramento. “Seu papel é oferecer uma série de formas intermediárias, que asseguram a passagem do símbolo à significação, do mágico ao normal, do sobrenatural ao social. Têm por função, pois, ao mesmo tempo, mascarar e desmascarar” (Lévi-Strauss, 2003: 299).

Como já apontamos, o autor encontra dois estilos decorativos nas quatro culturas perpassadas. Um destes estilos tende para uma expressão representativa ou pelo menos simbólica, com a predominância do motivo como característica mais comum, em termos gerais. O outro estilo encontrado possui um caráter mais estritamente formal e decorativo, e com tendências geométricas. Lévi-Strauss (2003: 300) explica a recorrência desses dois estilos da seguinte forma: o primeiro não é decorativo mais que em aparência, pois não se destina, em nenhum dos quatro casos, a uma função plástica, mas, pelo contrário, sua função é social, mágica e religiosa; o segundo estilo, o ornato, é a projeção gráfica ou plástica de uma realidade de outra ordem, assim como a representação desdobrada resulta na projeção de uma máscara tri-dimensional sobre uma

superfície de duas dimensões (ou de três mesmo, mas infiel ao arquétipo humano), assim como, o indivíduo biológico é também um arquétipo projetado na cena social por seu traje. “O lugar está livre, pois, para o nascimento e para o desenvolvimento de uma arte decorativa verdadeira, ainda que, para dizer a verdade, possa-se esperar sua contaminação pelo simbolismo que impregna toda vida social” (Lévi-Strauss, 2003: 300).

Lévi-Strauss (2003: 300-301) afirma que sua análise seria insuficiente se apenas tivesse permitido definir a *split representation* como um traço comum às culturas de máscara. Nem todas as culturas de máscara praticam o desdobramento. Ele afirma ter ido além da interpretação de Boas (1927), pois encontrou no processo de desdobramento, não somente a representação gráfica da máscara, mas a expressão funcional de um tipo preciso de civilização. O diferencial da utilização das máscaras nos exemplos dados – em relação a outras culturas que também fazem uso das máscaras sem praticar o desdobramento, ainda que tais máscaras desempenhem um papel considerável –, é que há uma cadeia de privilégios que, por intermédio das máscaras, justificam uma hierarquia social pela precedência das genealogias. Isso não quer dizer que o sobrenatural seja destinado a fundar uma ordem de castas e de classes, e sim que o mundo das máscaras forma mais um panteão que uma ancestralidade.

A independência recíproca do elemento plástico e do elemento gráfico corresponde ao jogo mais flexível entre a ordem social e a ordem sobrenatural, como o desdobramento da representação exprime a aderência estrita do ator a seu papel, e da posição social aos mitos, ao culto e aos *pedigrees* (LÉVI-STRAUSS, 2003: 302).

Gell (1998) também percorre a abordagem lévi-straussiana da *split representation* em seu estudo das representações da face nas Ilhas Marquesas, seu objeto de estudo. Um ponto da análise de Lévi-Strauss (2003), que nos remete à proposta de Gell (1998), se refere à indissociabilidade da relação entre a máscara (ou outras expressões artísticas) e a noção de pessoa – no caso, associada diretamente ao desdobramento da representação. Podemos afirmar que Lévi-Strauss, de certa maneira, antecipa uma discussão que será mais incrementada em Gell (1998). Nesse sentido, Gell (1998) ao abordar a representação desdobrada evoca o conceito de pessoa maussiano: “recalling Mauss’s discussion (1992) of the origin of the concept of the ‘person’ in the social mask, persona, one might say that where persona and person unite, representations are

split because the three-dimensional person and the two-dimensional persona cannot be dissociated” (Gell: 1998: 194).

O que mais chama a atenção de Gell (1998: 192-196) no texto de Lévi-Strauss (2003) é o que este expõe quanto às características sociológicas das sociedades que praticam o desdobramento da representação. Tal fenômeno seria ainda mais evidente na arte das Ilhas Marquesas do que nas representações Maori. Gell (1998: 195) exemplifica tal questão com o costume desses grupos de remover a pele tatuada dos chefes mortos: a deificação e a tranqüilidade após a vida seria negada aos tatuados por causa da associação entre tatuagem e a condição de morto. Assim, após a morte, a pele tatuada, necessária em vida para desviar os perigos físicos e espirituais, teria de ser deixada para trás – a pele social e a alma imortal deveriam ser apartadas para o chefe poder se juntar aos deuses.

Retornando, mais precisamente, à teoria da agência proposta por Gell (1998), focamos agora em sua reflexão sobre o conceito de estilo, sempre pensado a partir das exigências de uma antropologia da arte visual. Para esse autor (1998: 155), o conceito de estilo na antropologia da arte difere daquele da história da arte ocidental, em que as unidades de estilo são, muitas vezes, artistas individuais, escolas de artistas ou movimentos. No contexto de uma antropologia da arte, tais unidades de estilo são culturas ou sociedades.

Para Gell (1998: 156) a idéia de uma ligação entre o conceito de estilo, como uma configuração de atributos estilísticos, e o conceito de cultura, como uma configuração de entendimentos intersubjetivos, é bem fundada. Mas, no entanto, para converter tal idéia em argumentos, é necessário esclarecer essa noção de “estilo” – para ele, poucos antropólogos tentaram uma análise crítica desse conceito. Dentre as formulações que o autor analisa, ele critica a idéia de Wollheim (1987) de que o estilo é equivalente à saliência psicológica, à capacidade, possuída apenas por pintores com um estilo pessoal desenvolvido, para atrair a atenção do espectador. Gell (1998: 157) afirma que essa idéia é de muito pouca (ou nenhuma) aplicabilidade para uma antropologia da arte. Antropólogos até podem estudar artistas particulares e suas produções, mas fazendo isso estarão essencialmente retomando o programa estético da crítica de arte ocidental – não estarão resolvendo o problema colocado pela existência de coleções de arte “etnológica”, cultura material, documento, e assim por diante.

Nesse sentido, as artes que Gell (1998: 158) se propõe a discutir, em um primeiro momento, são aquelas de coletividades e suas histórias, não individuais. O foco está,

principalmente, nas formas tradicionais de arte, o que implica, também, que a inovação é restrita aos parâmetros de coerência estilística. Isso não quer dizer que não haja inovações – ao contrário, elas ocorrem continuamente, mas não associada com identidade artística, e sim com virtuosidade.

Since in these systems there was no culturally recognized linkage between artistic excellence and the expression of artistic individuality, and since genres and motifs were subject to such stringent canons of stylistic coherence, it is much more appropriate to treat ‘collectivities’ rather than individuals as units of style, when dealing with this kind of material, than it would be discussions of Western art. Besides which, there is little alternative, given the nature of the artworks and documentation at our disposal (GELL, 1998: 158).

Uma solução para o impasse de ser ou não possível alcançar uma descrição de estilo aplicável para a arte de uma cultura, com o mesmo poder explanatório que Wollheim (1987) clama para as descrições de estilo de artistas individuais, está em tratar as culturas como análogas a indivíduos ou pessoas, mas numa escala diferente. Mas isso traz um problema lógico: indivíduos são definidos justamente em contraste com “coletividades”. Mas, ao mesmo tempo, Gell (1998: 159) afirma que é muito difícil desistir da idéia de que estilos de artes coletivas têm um tipo de saliência psicológica que é comparável – apesar de, obviamente, não ser a mesma coisa – à saliência psicológica de estilos individuais. O conceito de estilo, aqui, seria psicológico ou cognitivo, mais que taxonômico. Assim, tomando o estilo como sendo o conjunto de atributos formais das obras de arte, Gell (1998: 159) questiona se tais atributos podem ser associados a outros parâmetros culturais. Se a resposta for positiva, ele explica que uma noção antropológica de estilo focaria na saliência psicológica das obras de arte, direcionando a atenção para os parâmetros culturais. O autor afirma que esse tipo de análise já foi conduzido por vários antropólogos, mas não necessariamente a partir de uma noção de “estilo” – esse termo é frequentemente substituído pelo termo “estética”.

Gell (1998: 160-162) afirma, numa reformulação da aplicação da idéia de sinédoque, que o estilo possibilita obras de arte individuais serem subsumidas à classe de obras que partilham atributos particulares. A função do estilo seria, pois, associar obras de arte individuais com a totalidade das obras de arte do mesmo estilo. Assim, as obras de arte não realizam seu trabalho cognitivo isoladamente: funcionam porque cooperam de forma sinérgica uma com a outra, e a base dessa ação sinérgica é o estilo.

Chegamos, enfim, à proposta de análise formal de Gell (1998: 163). Tal análise não deve levar em conta a referência a padrões culturais. Essa afirmativa é justificada por numa crítica à análise da arte Maori realizada por Hanson (1983). Este autor, segundo Gell (1998: 159-162), se aventurou numa tentativa ambiciosa de encontrar padrões unificadores da arte e das práticas sócio-culturais Maori, apenas se atendo à propriedades abstratas das obras de arte. Assim, “in order to provide a style-description for Maori art which would be applicable to no other art style, the art must be subsumed to a much more detailed analysis than the mere detection of a variety of types of symmetry and/or asymmetry” (Gell, 1998: 163). Nesse sentido, para Gell (1998: 165) a análise estilística das formas tem que se preocupar com as formas visuais em seu todo, mais que com seus constituintes geométricos. O objetivo da análise formal estilística é mostrar como cada item particular está conectado ao *corpus* de obras. Para isso, não há necessidade de fazer qualquer uso de qualquer analogia lingüística. O objetivo é obter, pela comparação de formas relacionadas, uma série de transformações através das quais obras ou artefatos dados podem ser convertidos em outros tais. O propósito da análise formal é identificar “eixos de coerência” dentro do corpus de obras. Uma vez tais eixos tenham sido identificados, torna-se possível entender a significância cognitiva de um estilo cultural na expressão de características cognitivamente salientes de determinada cultura.

A partir da análise do corpus da arte marquesã, Gell (1998: 168-171) conclui que estilos são “relações entre relações” (*relations between relations*) de formas. Os motivos individuais podem ser transformados em outros motivos através de várias modificações. A questão que agora emerge diz respeito à relação entre o estilo na arte visual e a cultura, e nos coloca dois problemas. O primeiro se refere ao relacionamento entre cultura na forma de artefato e cultura em outros aspectos (parentesco, economia, política, religião, dentre outros). O segundo problema se firma na relação entre cultura e estilo da arte visual. Para Gell (1998: 215), a relação entre cultura e a produção material de artefatos é, ao menos, relativamente independente de considerações estilísticas, já que artefatos, em uma variedade de estilos, devem se prestar ao papel cultural designado a eles em qualquer cultura. Assim, é preciso estar atento ao se elaborar inferências sobre o relacionamento entre “estilo” e cultura, pois é importante que se tome por base o papel dos artefatos na cultura, independentemente do estilo. Ao mesmo tempo, se o argumento se bastar na iconografia, a análise não terá demonstrado a ligação entre o estilo artístico e a cultura.

O estilo visual é um domínio autônomo, pois só é definível em termos de relacionamentos entre artefatos e outros artefatos. “Artefacts are shaped in the ‘inter-artefactual domain’, obeying the immanent injunctions governing formal stylistic relationships among artifacts, not in response to external injunctions from some imaginary ‘head office’” (Gell, 1998: 216). Tal assertiva de uma autonomia relativa do estilo visual, indicando que os fatores que governam a aparência dos artefatos pertencem ao domínio artefactual, não implica numa disjunção completa entre estilo e cultura. O que Gell (1998: 217) enfatiza, ainda na crítica a Hanson (1983), é que se proceda com cuidado: não podemos argumentar a partir de uma relação direta entre propriedades estilísticas de uma obra e as propriedades de sistemas sócio-culturais. A proposta de Gell (1998: 218), nesse espírito de “cautela”, é a possibilidade de construir argumentos conectando “eixos de coerência” dentro de estilos como sistemas e outras propriedades sistemáticas da cultura. No caso da análise estilística que ele promove da arte marquesã, ele afirma que chegou a um nível tal de abstração que talvez seja possível realizar uma interpretação cultural de tal estilo. Tendo como base a minuciosa análise realizada de tal arte e o conhecimento da vida do grupo, o autor afirma que não seria irracional inferir que princípios abstratos governando “relações entre relações” pertencem à “cultura” no sentido amplo, mais que ao domínio inter-artefactual.

3. A agência incorporada – objetos e pessoas distribuídas

A noção de corpus de obras de arte é abordada por Gell (1998: 221) como um tipo de “população de obras” espaço-temporalmente dispersadas. Na arte marquesã, o autor encontra um exemplo de uma tênue unidade como um objeto distribuído. Apesar das mudanças de contexto, tal arte retém uma integridade interior, um todo macroscópico, mais que uma unidade de fragmentos. Cada fragmento ressoa com o outro, porque cada um passou por uma mente marquesã e foi direcionado para uma mente marquesã. O que não quer dizer que a arte marquesã é produto de uma “mente grupal” ou consciência coletiva. Quanto a essa relação entre as características macroscópicas dos “objetos distribuídos” e “a mente”, em ambos os sentidos individual e coletivo, Gell (1998: 222) propõe a idéia de *isomorfia de estrutura* entre os processos cognitivos conhecidos como consciência e as estruturas espaço-temporais dos objetos distribuídos no domínio artefactual. A isomorfia estrutural se dá entre algo “interno” (mente ou

consciência) e algo “externo”, ou seja, agregados de obras de arte como “objetos distribuídos”, combinando multiplicidade e dispersão espaço-temporal com coerência imanente.

Nessa discussão, o contraste entre interno e externo é, para Gell (1998: 222), sempre uma diferença mais relativa que absoluta. Desse modo, o contraste entre mente (pessoa interna) e pessoa externa, apesar de real, é apenas relativo. O autor conclui, partindo de Strathern (1988) e da idéia de *Homunculi* de Dennet, que o que as pessoas são externamente (e coletivamente) é um tipo de réplica aumentada do que são internamente. Isso, se consideramos a noção de “pessoa” não como um organismo biologicamente delimitado, mas como qualquer objeto e/ou evento no ambiente, em que a agência ou personalidade possa ser abduzida.

Seen in this light, a person and a person’s mind are not confined to particular spatio-temporal coordinates, but consist of a spread of biographical events and memories of events, and a dispersed category of material objects, traces, and leavings, which can be attributed to a person and which, in aggregate, testify to agency and patienthood during a biographical career which may, indeed, prolong itself long after biological death (GELL, 1998: 222).

A pessoa é entendida como a soma total dos índices que testemunham, na vida e subsequentemente, para a existência biológica desse ou daquele indivíduo. Agência pessoal, como intervenção no ambiente causal, gera um desses “objetos distribuídos”, isto é, todas as diferenças materiais, na forma como as coisas são, das quais alguma agência particular pode ser abduzida. O autor deixa claro que “objetos distribuídos” são apenas categorias de objetos de arte.

A idéia de personalidade sendo “espalhada” no tempo e no espaço é um componente de inumeráveis práticas e instituições culturais. Isso atesta a extensão da personalidade para além da vida biológica via índices distribuídos no ambiente. Um exemplo de “objeto distribuído” que Gell (1998: 223-228) analisa se refere às esculturas Malangan do norte da Nova Irlanda e algumas ilhas adjacentes. Tais esculturas são exemplo não apenas da idéia de “distribuição” (o objeto e/ou pessoa sendo distribuído no tempo e no espaço), mas também da noção de que imagens de alguma coisa (protótipo) são partes daquela coisa (como um objeto distribuído).

O objetivo de uma escultura Malangan é prover um “corpo”, ou mais precisamente, uma “pele” para uma pessoa de certa importância falecida recentemente. Na morte, a agência de tal pessoa está num estado disperso. Os índices da agência de tais pessoas abundam, mas não são concentrados em nenhum lugar em particular. O processo de feitura da escultura coincide com o processo de reorganização e ajustamento através do qual a sociedade local se ajusta à subtração

do falecido da ativa participação na vida política e produtiva. Isso é a Malangan: um tipo de corpo que acumula a energia potencial do falecido dispersada no mundo dos vivos.

Enquanto escultura, a Malangan é um repositório de “efetividade social” do passado, acumulada e contida. Ao mesmo tempo, enquanto espetáculo (um exterior) ela projeta o futuro que essas relações do passado vão produzir, como resultado da legitimação de certas relações antecipadas (entre afins) que a cerimônia Malangan habilita. A escultura Malangan, em outras palavras, media e transmite a agência entre passado e futuro. Apesar de a escultura existir apenas dentro de certas coordenadas (restritas) de tempo e espaço, conceitualmente, é um objeto temporariamente disperso, um objeto em nenhum tempo ou lugar específico, mas movendo através do tempo e do espaço. A escultura Malangan pode ser resumida, por fim, num sistema regional de imagens da memória socialmente distribuídas.

É importante salientar que não encontramos objetos distribuídos e personalidade distribuída somente em culturas tradicionais. Gell (1998: 232-251) dá um outro exemplo: a *oeuvre* ou obra completa de artistas ocidentais, como, por exemplo, os artistas da pós-renaissance. A *oeuvre* do artista consiste primariamente de uma série de trabalhos terminados ou não⁸, produzidos, não necessariamente em diferentes lugares, e subseqüentemente distribuídos em numerosas coleções. Tais trabalhos são usualmente datados ou datáveis e podem ser dispostos em uma seqüência cronológica. Assim, a *oeuvre* é tanto espacialmente quanto temporalmente dispersa. Depois da morte do artista, a obra completa constitui uma parte independente do espaço-tempo, este podendo ser acessado através de cada trabalho individualmente, cada um se relacionando, como índices, com todos os outros e com o contexto histórico-biográfico da produção.

⁸ Grande parte das obras consiste de estudos preparatórios para trabalhos, que serão (ou não) finalizados posteriormente. Do ponto de vista histórico, os esboços preparatórios são inestimáveis, pois nos informam os processos cognitivos de geração dos trabalhos finais produzidos para exibição pública. Além disso, eles muitas vezes apontam a tendência de desenvolvimento do estilo artístico e, de fato, do desenvolvimento de tendências mais amplas na arte. “*The availability of sketches and provisional versions of works allows us insight into artistic activity as a process unfolding over (cognitive and biographical) time*” (Gell, 1998: 233). Entretanto, a distinção entre estudos preparatórios e trabalhos finais não é absoluta – podemos também ver esse trabalhos finais como estudos preparatórios para trabalhos posteriores. É freqüente o caso em que obras de arte formam momentos de séries temporais, não só porque são objetos datáveis (originados num certo espaço-tempo), mas porque formam linhagens – são ancestrais e descendentes de outras obras da *oeuvre*. Tomadas em conjunto, formam macro-objetos ou objetos temporais. Artistas também lembram trabalhos prévios ao produzir novos trabalhos, citam a si mesmos, e até mesmo produzem evidentes cópias e réplicas de trabalhos prévios. Assim, grosso modo, uma obra de arte é, provavelmente, tanto uma preparação para trabalhos futuros, quanto uma recapitulação de trabalhos prévios.

A *oeuvre* pode ser tomada como um objeto feito de tempo – não o tempo dimensional da física, mas o tempo bergsoniano, a *durée*. Gell (1998) chama atenção de que há razão em pensar que a personalidade, entendida cognitivamente, é coextensiva à experiência subjetiva temporal. Se referir a uma pessoa como possuidora de consciência é se referir a uma série de cognições arranjadas temporalmente ao longo de um eixo de *durée* (duração). O arranjo cronológico de obras que compõe a *oeuvre* é um arranjo de objetos materiais; elas não são pessoas ou estados cognitivos. Elas compreendem índices do quais a personalidade e a agência do artista podem ser abduzidas. Ao mesmo tempo, podemos conceber que lembrar de uma obra é copiar uma figura que alguém pintou no passado, assim como fazer um esboço é antecipar um acontecimento ou curso da ação. Nesse momento, Gell (1998: 236) avança na discussão da relação das obras de arte numa *oeuvre* e os estados mentais no processo cognitivo (consciência) – haveria aí os mesmo tipos de relações. Isso quer dizer que a estrutura das relações índices-a-índice na *oeuvre* externaliza ou objetifica o mesmo tipo de relações existentes entre estados internos da mente do artista como um ser dotado de consciência.

Gell (1998: 237) recorre também ao conceito de modificação de Husserl. Para este último, a modificação (de imagens, percepções, ou seja, de objetos de pensamento) tem um papel central no seu modelo de consciência como um processo temporal. Esse modelo ajuda a esclarecer certas características do modelo da *oeuvre* do artista como um objeto temporal (ou objeto trans-temporal) que tem sido apresentado.

O autor (1998: 238) se refere a um conflito lógico quando se pensa as relações entre obras de arte numa *oeuvre*: queremos ver figuras recentes prefiguradas em outras mais antigas, e queremos ver traços ou memórias de figuras mais antigas nas mais recentes. Esses dois tipos de relação não são os mesmos, mas parecem entrar em colapso um com o outro. A solução para tal conflito estaria na idéia de que o mesmo evento, na possibilidade de ocorrer no futuro, na sua experiência do presente e como uma ocorrência do passado que está sendo retomado, permanece um evento; no entanto, como nossa perspectiva temporal desse evento muda, o evento sofre uma série de modificações do ponto de vista do sujeito cognitivo. Gell (1998: 239) retoma, mais uma vez, Husserl, a partir de seu modelo de “tempo-consciência”, que nos leva a captar a modificação sistemática dos objetos de cognição como uma função das mudanças da perspectiva temporal do sujeito. A partir de tal modelo e do conceito de “modificação”, chega-se à idéia de que nossas

percepções do estado dos acontecimentos mudam gradualmente, já que o mundo não muda de uma vez em todos os respeitos.

Percebemos, aqui, o presente como um campo temporalmente estendido dentro do qual tendências emergem dos padrões que discernimos nas sucessivas atualizações das percepções relacionadas ao passado próximo, o passado mais próximo, e o mais e mais próximo, etc. Essa tendência é projetada no futuro, na forma de prospecções, isto é, antecipações do padrão de atualização de percepções correntes que serão necessárias no futuro próximo, no futuro mais próximo, e assim por diante, de maneira simétrica com o passado, mas numa ordem temporal inversa.

No modelo de Husserl, assim, passado, presente e futuro são dinâmicos porque qualquer modificação, em qualquer lugar do sistema, implica em modificações correlativas em todo o sistema. De acordo com o progresso do presente, o passado muda sua significância, é valorizado de diferentes formas, e apresenta diferentes padrões de prospecções. Quanto ao futuro, o modelo de Husserl trata de um *continuum* de modificações prospectivas. Prospecções são continuações do presente à luz do tipo de todo temporal a que o presente parece pertencer. Gell (1998: 241) sugere que os eventos (ou estados de acontecimentos) podem ser substituídos por obras de arte individuais constituintes da *oeuvre* do artista. Elas são objetos físicos, mais que “evento”, mas também são traços ou índices de eventos, isto é, são os eventos ou performances que as levam fisicamente a serem obras de arte. Assim,

we cannot see the artist’s oeuvre as a temporal object except on condition that we select one particular work as corresponding to a ‘now’ moment, and see all the other works in the oeuvre as either ‘past’ or ‘future’ works in relation to the ‘now’ defined by the particular work that we have selected as our temporal vantage-point (GELL, 1998: 241).

Tomando a noção de modificação como mudança no nosso “ponto de vista”, resultada de acréscimos subseqüentes na experiência, a proposta é de compilar um rol de diferentes perspectivas temporais na *oeuvre* como um todo. O modelo que Gell (1998: 242) introduz melhor se aplica a artistas cuja *oeuvre* corporifica um alto grau de auto-referência consciente e desenvolvimento coerente. Não se pode dizer que esse modelo seja útil em todos os contextos da história da arte. No entanto, o modelo pode facilmente ser aplicado em ao menos alguns

contextos históricos e é o que ele tenta fazer com a *oeuvre* de Marcel Duchamp⁹. Assim como a obra de Duchamp, as casas Maori também são tomadas por Gell (1998) como um único objeto distribuído.

Essa questão da obra de arte espaço-temporalmente dispersa estará bastante presente nas partes seguintes. Aliás, muitas dos temas que vimos abordados pelos autores acima estarão presentes nas etnografias que iremos percorrer. Como já apontamos na Introdução, antes da comparação propriamente dita, que será realizada na terceira parte desta dissertação, iremos, na segunda parte, apresentar as idéias principais de cada etnografia. Passemos, então, às monografias de Van Velthem (2003), Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2004).

⁹ Duchamp seria um exemplo de um importante artista cuja obra completa corresponde a uma rede de prospecções e retenções. Sua obra é, essencialmente, sobre a noção de *continuum*, baseada na exploração da idéia de “quarta dimensão”. Essa dimensão não é o tempo no sentido ordinário, especialmente não o tempo como medida de duração ou tempo físico. A quarta dimensão para Duchamp, como para muito de seus contemporâneos, era essencialmente o domínio “real”, mas estritamente “irrepresentável”, que abrange o mundo ordinário em que vivemos e percebemos da forma normal.

PARTE II - O belo, o gosto e a cosmopolítica

1. Sobre a arte ameríndia e a cosmologia nativa

Talvez seja interessante, antes de iniciarmos a descrição das três etnografias, fazermos uma breve contextualização dos estudos de estética na etnologia brasileira. Tal contextualização servirá de introdução para uma apresentação das etnografias e das reflexões dos autores acerca da arte e da estética indígenas, bem como das opções metodológicas de cada um. Uma vez terminada essa primeira apresentação, nos ateremos aos dados propriamente etnográficos das monografias. Na maioria das vezes, buscaremos seguir a própria lógica de apresentação dos autores em nosso texto, mas por vezes será necessário, em nome da inteligibilidade do texto, retomar os autores em diferentes tempos de seus textos¹⁰. Em seguida, discorreremos brevemente sobre a teoria do perspectivismo – e, a partir desta, sobre a noção de corporalidade – elaborada para o contexto das terras baixas. O objetivo de tal apresentação é localizar algumas questões que emergirão na descrição e no momento da comparação (na terceira parte deste trabalho), de forma que o leitor já esteja familiarizado com as mesmas, apenas sendo necessário retomá-las mais a fundo num momento particular.

Segundo Dominique Gallois (2003: 28)¹¹, a partir dos anos 80 formou-se um primeiro grupo de pesquisadores interessados em relacionar as manifestações estéticas dos povos que estudavam com aspectos de suas cosmologias – Lux Boelitz Vidal¹² e Regina Polo Muller foram precursoras desses estudos. Antes desses estudos, o objetivo era desvendar a estrutura social (dando continuidade à abordagem lévi-straussiana) e, principalmente, o “estilo” da sociedade estudada, buscando a compreensão de como são construídas e transmitidas, através da arte, referências sobre a vida em sociedade – sexo, idade, parentesco, filiação clânica, e assim por diante. As expressões artísticas são aqui abordadas como sistemas e é a conexão entre sistemas que interessa os pesquisadores nesse momento. O novo enfoque, que articula a arte e a cosmologia, é trazido com o retorno do interesse no estudo da mitologia, do xamanismo e das

¹⁰ Isso acontece, principalmente, com o texto de Lagrou (1998), visto que em vários momentos do nosso texto retornamos à Introdução de sua etnografia, por lá a autora ter antecipado questões importantes de forma sintética.

¹¹ Em prefácio de Van Velthem (2003).

¹² Essa antropóloga orientou as três teses que estamos analisando.

cosmologias amazônicas, exemplificadas pelas pesquisas realizadas no final dos anos 70 e nos anos 80. Segundo Gallois (2003):

este outro enfoque revelaria que nem todas as sociedades optam por privilegiar conceitos mais especificamente ligados às relações entre indivíduos e grupos sociais. Também mostraria que a compreensão das relações em jogo nas manifestações estéticas exigia romper e superar a oposição dentro/fora que a abordagem das ‘totalidades’ que cada grupo (étnico) era passível de representar. (...) Iniciava-se, a partir da etnografia desses grupos, uma revisão na compreensão das concepções e práticas da identidade e da alteridade, que não poderiam ser compreendidas apenas através da mútua referência entre arte e sistemas de classificação social (GALLOIS, 2003: 29).

Os estudos sobre a relação entre arte e cultura, tal como pensada para as sociedades indígenas das terras baixas sul-americanas, vai ao encontro do reconhecimento da importância da corporalidade. Corporalidade esta que não se restringe ao corpo, mas que pressupõe comunicação entre variados elementos corporais e o cosmos. Além disso, essa corporalidade não é atribuída apenas aos humanos, mas também (ou sobretudo) aos que foram, estão ou estarão em outra (s) posição (ões), não-humanas. Não é somente o visível, mas é também o invisível que os grupos amazônicos utilizam como suporte de significados em seus grafismos e suas iconografias (Gallois, 2003: 30).

Gallois (2003) aponta que o trabalho de doutorado de Van Velthem, finalizado em 1995 e publicado em 2003, sobre a estética Wayana constitui-se um marco nos estudos que concatenam manifestações estéticas e cosmologia, tendo sido importante para os estudos posteriores. Podemos pensar as etnografias de Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2004) como seguidores desse modo de se discutir estética, partindo da produção concreta de artefatos.

E, por esse viés, Van Velthem (2003) desenvolve toda a sua etnografia. Como ela afirma, os objetos transmitem conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos e referendam formas diversas de veicular tal imagem. “Em outros termos, trata-se de uma experiência que se legitima através da incorporação das características formais e estilísticas de uma filiação cultural que afirma e confirma um ser humano assim como um artefato (...)” (Van Velthem, 2003: 45). As produções materiais dos índios são concebidas e executadas em contextos distintos daqueles onde a arte e sua função são definidas na sociedade ocidental. A autora enfatiza a inexistência de categorias indígenas que correspondam ao conceito ocidental do termo *arte*. Aliás, o próprio campo abrangido pela categoria “arte” na vida indígena é mais amplo do

que a formulação ocidental de “arte indígena”, visto que, ao tratar desta, o ocidente privilegia categorias que são visualmente de maior impacto, tais como os ornamentos de penas e os objetos rituais. No entanto, o fazer artístico indígena não considera somente os objetos de uso ritual, mas também os objetos de uso cotidiano podem se apresentar formalmente elaborados e embelezados para além de suas funções de uso.

Nos remetendo ao que vimos anteriormente em Geertz (1997), temos, aqui, que as produções artísticas na vida indígena configuram uma expressão de conhecimento, de sabedoria que se efetiva em diversos campos. Tal soma de conhecimentos confere às artes indígenas uma representatividade única. Essas produções expressam preocupações comunitárias e individuais permitindo a cada sociedade indígena desenvolver um “estilo próprio”, de onde é possível extrair dois enfoques principais: enquanto algumas culturas privilegiariam conceitos e representações mais especificamente ligados às relações estabelecidas entre indivíduos e grupos em sociedade, outras culturas optariam por representar entidades sobrenaturais e conceitos cosmológicos mais amplos. Nessas condições,

Ao estarem diretamente conectadas às dimensões sociais, as artes indígenas veiculam mensagens sobre a posição social de seus criadores e manipuladores. (...) Quando diretamente vinculadas aos conceitos cosmológicos, as artes indígenas convertem-se antes em prismas que refletem as concepções acerca da composição do universo e dos componentes que o povoam, sobretudo dos que estão alijados da sociedade, os mortos, os inimigos, os animais, os sobrenaturais (VAN VELTHEM, 2003: 52-3).

Nesse sentido, é possível concluir que os métodos das artes indígenas e os sentimentos que as animam são inseparáveis – não é possível compreender tais artes como um encadeamento de formas, e sim como um mecanismo cognitivo que reflete a visão e o sentido que é conferido pelos membros de uma sociedade específica. Essa questão nos remete novamente a Geertz (1997) quando este cita a idéia de Matisse de que os meios pelos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis. Ainda convergindo com Geertz (1997), Van Velthem (2003: 52) assinala que em tais sociedades, “a arte ordena e define o universo e, ao ser parte integrante da função cognitiva global vai permitir aos membros da sociedade criadora o estabelecimento de identidades”. As artes são, aqui, tidas como meio de armazenamento e transmissão de informações, como um “texto” visual, cuja lógica e sentido são compartilhados pelo artista e pelo grupo ao qual pertence.

Van Velthem (2003: 52-53) afirma que as expressões plásticas indígenas são, assim, marcadas pela impressão de uma acumulação de cargas, e não como resultado de um impulso criativo espontâneo. A autora segue afirmando que, ao mesmo tempo em que parecem abolir o tempo, conferindo qualidade e valor de modelo às suas expressões, essas obras também refletem as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, constituindo “arcabouços transformativos” que possibilitam o surgimento de concepções que irão proporcionar às sociedades criadoras os meios de adaptação às novas realidades. Os valores reconhecidos e compartilhados nessa qualidade de “estar-no-mundo” se revelam através da “decoração”, uma intervenção social, constituída como uma atividade artística e simbólica partilhada por todos os membros da sociedade, onde se percebe um entrelaçamento entre a estética e os outros domínios do pensamento.

O corpo humano¹³, uma matéria que pode ser transformada, oferece o suporte básico para os padrões pictóricos, adereços e vestimentas. Essa transformação possibilita o indivíduo sair de sua condição natural de indivíduo para uma condição de membro de uma comunidade no seio da qual são estabelecidas outras distinções que conferem identidade grupal, tornando-o um ser social.

Essa investidura permite ao indivíduo alcançar outro objetivo, o de parecer diferente de si mesmo para identificar-se com a imagem fabricada pelo coletivo, concretizando a diferenciação, necessária, face aos cânones estéticos das outras sociedades e também face ao mundo natural e sobrenatural. Essa vontade imperiosa de diferenciação se processa através de outras formas pois, nas artes indígenas, é preciso ressaltar que não se trata apenas de decorar o corpo humano, mas também de “construí-lo”, sobretudo durante os rituais e em outras ocasiões sociais importantes (VAN VELTHEM, 2003: 54).

Nesse sentido, outros “corpos” são elaborados, delineando visões de mundo específicas, a partir de representações que buscam comunicar uma outra ordem, ao mesmo tempo representativa e conceitual. Tais representações contribuem para o entendimento do entrelaçamento existente entre a estética e as características fundamentais dos domínios da sociedade, da natureza e da sobrenatureza.

Pelo mesmo caminho de Van Velthem (2003), Lagrou (1998: 159) afirma, ao realizar uma “etnografia do gosto” kaxinawa, analisando a especificidade da experiência visual desse povo,

¹³ Nesse ponto, nos remetemos aos apontamentos de Boas (1927), segundo Moura (2003: 53), tais quais apresentados na primeira parte desta dissertação, de que é no corpo humano que se encontra o corolário expressivo do sentido decorativo, pois o ser humano é lugar de excelência da afirmação étnica e cultural.

que as categorias fundamentais que determinam os processos cognitivos encontrados em outros campos da experiência e da ação (como no ritual, por exemplo) se revelam. Para Lagrou (1998: 160), também nos remetendo a Geertz (1997), é impossível tomar o estético como um domínio de reflexão e de ação separado de outros domínios. Tendo em vista a interconectividade dos campos, as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências sociais e coletivas são concebidas enquanto um *fato social total*, o que não significa uma redução do “estético” ao “sociológico”, o que negaria sua unicidade e originalidade. O que se tem em mente é dar

à experiência estética sua voz (embora silenciosa) no quadro polifônico de outras vozes que juntas constituem o *socius*, entendido como uma interconexão de discursos sobre, ou visões do mundo vivido, refletindo as possíveis experiências do mundo que fazem sentido através da repetida interpretação intersubjetiva e da comunicação contínua no interior de um grupo de pessoas que se reconhecem como seres de um mesmo tipo (LAGROU, 1998: 160).

Tal abordagem é denominada como social ou cultural – uma abordagem inter-semiótica da etno-estética. Esta seria uma tentativa de analisar a organização das capacidades de leitura visual das pessoas que produzem determinadas expressões estéticas, na sua interdependência com outros discursos ou práticas simbólicas – por exemplo, mito, ritual, organização social, escatologia e assim por diante – que se contradizem ou se reforçam no processo de reinvenção da vida social. A leitura de elementos visuais depende do “olhar da época” e do “olhar do lugar”¹⁴. As distinções entre formas e as relações entre as mesmas são determinadas por categorias mentais que estruturam a percepção e a associam a conteúdos semânticos específicos, cognitivamente significativos para os grupos nas relações e contrastes que carregam. Lagrou (1998: 161) se refere, aqui, à idéia de Geertz (1997) de uma abordagem que privilegie uma “história social da imaginação”. A estética, nesse sentido, está englobada por uma hermenêutica. O que a autora entende por uma antropologia da arte, da estética ou do “estilo” segue em direção a um “projeto de entendimento interpretativo do significado das qualidades sensíveis da percepção, expressão e cognição nativa” (Lagrou, 1998: 161).

Lagrou (1998: 162) afirma que tudo é julgado esteticamente, de modo que o campo inteiro de interação e produção está sujeito ao juízo estético. Poderia se dizer que as coisas terminam por não caber mais na categoria do que seria o “puramente estético”. Nada é produzido

¹⁴ Neste ponto, a autora retoma Baxandall (1972).

ou apreciado pelo motivo único de ser “belo”: beleza não existe enquanto domínio separado de apreciação, mas está associada aos campos da percepção, cognição e avaliação. A beleza não pode ser tomada como algo externo, pois se baseia no conhecimento adquirido, na relação entre mundo e capacidade de ver. A autora ressalta a importância da relação inter-subjetiva de co-presença entre o perceptor e o percebido, bem como da concepção da percepção como um processo ativo:

O entendimento fenomenológico da Natureza e da existência humana em termos de possibilidade e de processo, como um ‘tornar-se’ (*becoming*), poderia se aproximar mais da visão ameríndia sobre a existência do que uma idéia clássica da Natureza que a percebe como uma realidade objetiva e exterior, a ser revelada e descoberta em seu ser puro e por si. Este poderia ser um dos modos para entendermos o significado mais profundo das razões porque os ameríndios entendem natureza enquanto *physis*, um todo interconectado de seres não-humanos com intencionalidade e agência semelhantes à nossa, capazes de adotar um ponto de vista (LAGROU, 1998: 164).

A monografia de Lagrou (1998) explora bastante a questão do perspectivismo ameríndio, partindo daí para pensar as idéias kaxinawa sobre identidade e alteridade e sobre a relação entre forma fixa e não-fixa na construção da pessoa e da sociedade – tais idéias são analisadas sobre três ângulos: conceitual, mítico e ritual. Se as realidades mudam de acordo com a agência incorporada que vê e age a partir de um ponto de vista, “os seres adquirem identidades múltiplas, apesar de estarem interligados num mesmo campo significativo de uma percepção informada pela intenção de mútua predação e cuidado” (Lagrou, 1998: 164). Assim, a natureza torna-se também múltipla. No âmbito da teoria kaxinawa da percepção estética e da criatividade, nesse sentido, nossa compreensão reside em captarmos como o pensamento nativo concebe a realidade.

No estudo da teoria kaxinawa da percepção e da criação estética, a autora afirma que, ao se tomar a ontologia da concepção amazônica do mundo na constante transformação de um ser em outro, chega-se à relação entre, por um lado, percepção e criação e, por outro, entre aparência, ilusão e realidade. Este último ponto conduz à questão dos estados de consciência, que, considerando-se inevitavelmente o estado do corpo, se tornam estados do ser. Nesse sentido, a relação entre ilusão e realidade é substituída pela relação entre estados diferentes de ser dos humanos, assim como dos não-humanos. Nos é lançada, nesse momento, a dialética entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva. Lagrou (2002) cita Schweder (1991) em suas reflexões sobre estados da mente:

Alguns argumentam, por exemplo, que a imaginação é oposta à percepção [...]. Outros sustentam que percepção é uma forma de imaginação (como a afirmação de que a percepção visual é uma 'construção'), enquanto outros argumentam que a imaginação é uma forma de percepção (por exemplo, que o sonho é o testemunho de outro nível de realidade). Outros ainda argumentam em ambas as direções, e dialeticamente, a favor da percepção imaginativa e da imaginação perceptiva (SCHWEDER, 1991 apud LAGROU, 2002).

A relação entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva aparece numa das características estilísticas mais marcantes do desenho kaxinawa. Os padrões são interrompidos imediatamente depois de serem reconhecidos no pano tecido, sendo preciso certa capacidade imaginativa para perceber a continuação do padrão através de uma visão mental. Essa técnica sugere que “a beleza a ser percebida no exterior está tanto, ou até mais presente no mundo invisível ou no mundo das imagens a serem visualizadas pela criatividade perceptiva, do que na beleza externalizada pela produção artística” (Lagrou, 1998: 165). Revela também um elemento importante do significado do desenho na ontologia kaxinawa: o papel do desenho na transição da percepção imaginativa para a imaginação perceptiva, ou seja, a transição de imagens percebidas pelos olhos no estado de ser cotidiano para as imagens perceptíveis somente para o olho mental (*yuxin* do olho).

As sociedades cultivam sua “estética” ou gosto vinculando-os a um valor, a um julgamento. Segundo Lagrou (1998: 167), a percepção implica em interpretação e valor, sendo precedida por esquemas de significação. Os critérios variam de acordo com o uso político ou social do julgamento que precedem a possibilidade mesma de percepção. Refere-se, aqui, a um uso político ou social do julgamento estético. O “gosto”, o cultivo do julgamento estético, se mostra importante na comunicação, na medida em que expressa uma filosofia social e uma história de vida. Nesse sentido, ele se torna fundamental para as identidades pessoal e grupal.

Lagrou (1998: 168-169) chama atenção para a forma como as pessoas incorporam o conhecimento – conhecimento social assim como a arte de viver bem e sem doença. Nesse sentido, a arte, assim como memória e conhecimento, é incorporada entre os Kaxinawa e os objetos se apresentam como extensões do corpo. Isso explica o fato de as expressões estéticas mais elaboradas dos grupos indígenas serem ligadas à decoração corporal, assim como Van Velthem (2003) já tinha assinalado.

Já em Barcelos Neto (2004: 15), a preocupação teórica central está no estatuto ontológico da arte wauja. O autor desenvolve sua etnografia a partir de uma estrutura sequencial de eventos

relacionantes – *adoecer* (passear com *apapaatai*), curar (trazer *apapaatai*) e festejar (fazer *apapaatai*, ação também orientada para a cura) – dada pelo modelo nativo, o que resulta num meta-modelo etnológico, depreendido das experiências artísticas e estéticas nativas. O terreno analítico interpretativo utilizado é aquele que implica no caráter social das relações entre as séries humana e não-humana (os *apapaatai*). A questão central nessa etnografia consiste na posição que a arte ocupa nesse panorama relacional. A partir desse questionamento, o autor demonstra seu objetivo de descrever e analisar, os processos nos quais as artes se tornam agentes sociais.

Barcelos Neto (2003: 16) afirma mostrar, de um lado, um Alto Xingu pleno de referências artísticas, relativamente conhecidas; de outro, mostra um Alto Xingu um pouco estranho às etnografias anteriores e às generalizações propostas para a Amazônia. Um exemplo de tais generalizações, forjado na comparação entre Melanésia e Amazônia, estaria em Descola (2001). Os Wauja apresentariam particularidades contrárias a tais generalizações, dentre elas: reprodução da ordem social por meio de rituais – o que Descola (2001) afirma ser menos central na Amazônia; reprodução política a partir de uma “combinação” dos planos do *socius* e *cosmos*, havendo uma forte interação desses planos, ou seja, uma combinação dos planos sociocêntricos e cosmocêntricos, sendo o material fundamental dessa reprodução o próprio sistema de relações com os “múltiplos atores do universo” – Descola (2001) sugere que, na Amazônia, as culturas sejam mais cosmocêntricas do que sociocêntricas. Assim, indo contra o modelo proposto por Descola (2001), os *apapaatai* seriam, nessas condições, um meio heurístico para inter-relacionar/fundir questões da cosmologia e da socialidade wauja.

A proposta de Barcelos Neto (2004: 17) é pensar a forma com que a arte wauja gera coeficientes de (re)produção sociopolítica e vice-versa. A teoria da agência de Alfred Gell (1998), que apresentamos na primeira parte do presente trabalho, serve de suporte teórico para essa tarefa. A partir da teoria proposta por Gell (1998), Barcelos Neto (2004: 18) questiona a capacidade de agente da arte diante dos Wauja e de si própria, ou seja, o que ela pode mobilizar em termos sociais. Assim, a arte wauja é pensada menos como um produto acabado, resultado de um processo de produção, do que como modo de relação, ou seja, assentada nas ações diretas e indiretas num nexos de relações entre agentes e pacientes. Tal foco não esvazia a descrição das propriedades formais e conceituais das máscaras estudadas.

Como vimos, Gell (1998) considera os objetos de arte como pessoas, independentemente se estão situados em processos de transação ou não, ou em economias do dom ou da mercadoria.

No caso Wauja, a distribuição da pessoa se dá por meio da doença e de sua condição estendida, o ritual, em que as experiências de trocas se realizam através de substâncias, almas, “roupas” e corpos, que se circunscrevem imediatamente no mundo dos artefatos. O autor explica que sua opção por uma teoria da agência

deve-se ao fato dela oferecer maiores possibilidades de explicar a categoria *apapaatai* do que teorias do simbolismo. A perspectiva ‘simbólica’ dos estudos antropológicos da arte procura saber o que a arte pode ‘dizer’ sobre alguma coisa. Não digo que a arte não se presta a ‘dizer’ isso ou aquilo sobre a ‘cultura’ e a ‘sociedade’, mas não é essa a opção teórica que persigo aqui. O problema social e cultural que os *apapaatai* impõem é antes o da sua condição de *sujeito* – é sobre o que eles *fazem* ou são capazes de *fazer* ou sobre o que se é capaz de fazer *para e com* eles que os Wauja se colocam a pensar – do que sua condição de símbolo (BARCELOS NETO, 2004: 18).

Os *apapaatai* são pura intenção, seja ela emanada do corpo ou da mente (alma). Essa categoria recorta uma série de campos de ação (sobre a doença, a cura, o ritual, a política, a economia e a moralidade). Assim como Van Velthem (2004) e Lagrou (1998), a arte é pensada pelo autor como um ponto de convergência desses campos, que, aliás, se implicam mutuamente, pois cada um contém e/ou interfere nas relações dos “campos adjacentes”.

Barcelos Neto (2004: 20) comenta uma crítica de Overing (1995) à idéia de “visão unitária da realidade” de Gell (1992), em uma obra anterior, *Anthropology of time*. Segundo ela, Gell (1992) considera os sistemas de pensamento indígenas “contingentes” e seus postulados de realidade “falsos”, pois para ele apenas os filósofos das sociedades “tecnológicas” seriam capazes de inferir sobre a natureza do real. Barcelos Neto (2004: 20) afirma acreditar que tais divergências situam-se noutro plano e segue a interpretação Sztutman (2002) de que Gell (1992) faz uma separação entre *ação* e *acontecimento*, sendo que a primeira está no plano das intenções prévias, advindas de uma mente ou alma, e o segundo, advém de leis físicas. A idéia de Sztutman (2002) é que o que está por trás dessa discussão é o fato de os nativos separarem ou não um enunciado físico de outro cognitivo. Quanto às distintas orientações teóricas a respeito da natureza do pensamento indígena, o autor afirma:

(...) assumo uma posição em que o que importa é a eficácia dos enunciados, a sua capacidade de interferir no curso das relações sociais. Se o Wauja conferem atributos humanos (intenção, consciência) a uma máscara ou a uma flauta, interessa-me que essa categorização ontológica não é definida por uma oposição

entre ‘coisas inanimadas’ e ‘pessoas encarnadas’, mas que máscara e flauta têm uma posição agentiva em redes de relações sociais, envolvendo-se direta e precisamente com pessoas encarnadas (BARCELOS NETO, 2004: 21).

Nesse sentido, um dos pressupostos presentes, nessa etnografia, é que os modos de pensar e fazer arte na Amazônia são, a um só tempo, modos expressivos e reflexivos sobre a socialidade. O estatuto de *arte*, aqui, é mais um problema de escolha terminológica do que de orientação teórica. Seguindo Gell (1998), Barcelos Neto (2004: 21-22) não procura definir *arte* de modo a satisfazer anseios filosóficos¹⁵. A idéia não é propor um novo conceito de arte, mas posicionar diante desse conceito os fenômenos experienciados em campo – doenças, curas, rituais e relações sociopolíticas –, que lidam com problemas da manufatura e do uso de objetos.

A principal inquietação é que os objetos wauja são ‘mais’ do que arte e ‘menos’ do que arte (*e.g.* ‘artesanato’), e até outras coisas que não são objetos (*e.g.* animais), são também arte. Isso exige ver o conceito ampliado (ou implodido a depender da discussão) vinculando-o à ontologia wauja. É necessário ‘engordar’ o conceito de arte, nutri-lo de outros conceitos, sobretudo o de *apapaatai* (BARCELOS NETO, 2004: 22).

Na proposta dos autores de se pensar a arte indígena alcançando a cosmologia nativa, percebemos que sempre nos deparamos com questões-chave do pensamento ameríndio, principalmente no que tange a transformabilidade do mundo e dos pontos de vista, ao pensamento incorporado, a construção da pessoa, ao artefato como extensão do corpo, e assim por diante. No perspectivismo ameríndio na Amazônia, segundo Viveiros de Castro (2002a, 2002b), constata-se uma valorização simbólica da caça e uma importância do xamanismo. Quanto à caça, percebe-se o peso cosmológico atribuído à predação animal (venatória ou haliêutica), à subjetivação espiritual dos animais, e à teoria de que o universo é povoado de intencionalidades extra-humanas dotadas de perspectivas próprias. Já o xamanismo se define pela habilidade de certos indivíduos de cruzar as barreiras corporais e adotar perspectivas de outras subjetividades, administrando as relações entre estas e os humanos – o encontro ou intercâmbio de perspectiva se apresenta como um processo perigoso, uma arte política, uma diplomacia. O xamanismo ameríndio implica num

¹⁵ Cf. crítica de Van Velthem (2004: 43) à estética filosófica, que concebe a arte como uma função essencial e indispensável ao homem e à sociedade. “Essa visão é compartilhada por antropólogos que se dedicaram a esse assunto, para os quais a arte representa um fenômeno universal, compreendido e usado por todas as culturas. No entanto, como a arte é, na realidade, muito mais um conceito do que um fenômeno, ela não é homogeneamente definida pelas diferentes culturas”.

certo ideal de conhecimento, e conhecer é, nesse caso, personificar, tomar o ponto de vista daquilo, ou melhor, daquele – já que a forma do Outro é a pessoa – que deve ser conhecido.

Viveiros de Castro (2002a: 360-361) utiliza a elaboração de Gell (1998) para se referir ao pensamento indígena como um ideal epistemológico em que, ao contrário da epistemologia objetivista ocidental, o conhecimento verdadeiro visa à revelação de um máximo de intencionalidade através de um processo sistemático e deliberado de *abdução de agência*.

Eu disse acima que o xamanismo era uma arte *política*. O que estou dizendo, agora, é que ele é uma *arte política*. Pois a boa interpretação xamânica é aquela que consegue ver cada *evento* como sendo, em verdade, uma *ação*, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 359).

Assim, o sucesso interpretativo do xamã depende da ordem de intencionalidade que se pode atribuir a um ente ou estado de coisas. Na convenção interpretativa ameríndia, afirma Viveiros de Castro (2002a: 360), para conhecer é preciso subjetivar, ou seja, “é preciso saber personificar, porque é preciso personificar para saber”. O objeto deve, dessa maneira, atingir sua forma intencional plena ou, no mínimo, ser determinado como parte de um nexos de relações agente/paciente, ou seja, ser determinado como algo que faz parte da *vizinhança* de um agente, nos termos de Gell (1998). Neste último caso, a noção de que os agentes não-humanos se percebem como humanos é crucial. A partir da tradução da “cultura” para o mundo das subjetividades extra-humanas, os objetos “naturais” e eventos são redefinidos como constituindo *índices* dos quais a agência social pode ser abduzida. Nesse sentido, afirma o autor, se aproximando ainda mais de Gell (1998), os artefatos possuem uma ontologia ambígua, pois são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, visto que são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material.

Para os ameríndios, o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição¹⁶. O mundo compreende uma multiplicidade de posições subjetivas. Todos os seres vêem, representam, o mundo da mesma maneira: o que muda é o mundo que eles vêem. “(...) sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas como ‘a gente’ vê. Mas as coisas que eles vêem são outras”

¹⁶ “Deixemos claro: os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas o contrário – eles são humanos porque são sujeitos (potenciais). Isto significa dizer que *a Cultura é a natureza do Sujeito*; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza” (Viveiros de Castro, 2002a: 374).

(Viveiros de Castro, 2002a: 379). Assim, o autor exemplifica: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim.

O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo, o que assinala um dos pontos contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas modernas”.

O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’; epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 379).

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, enquanto o ponto de vista se encontra no corpo. A capacidade de ocupar um ponto de vista é uma potencialidade da alma. É sujeito aquele quem tem alma, quem é capaz de um ponto de vista – os não-humanos são sujeitos na medida em que têm ou são um espírito. No entanto, a diferença entre os pontos de vista não está na alma, e sim na especificidade dos corpos. Tal especificidade não se refere ao corpo físico, mas aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo. Assim, o que, aqui, se designa *corpo* é todo um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Nessas condições, Viveiros de Castro (2002a: 380) chama o perspectivismo de *maneirismo* corporal, lembrando que a diferença dos corpos só é apreensível de um ponto de vista exterior, para outrem, já que para si mesmo cada tipo de ser tem a mesma forma: humana. Assim, os corpos são o modo através do qual a alteridade é percebida como tal. Se a Cultura é a natureza do Sujeito, a Natureza é a forma do Outro enquanto corpo, enquanto algo para outrem. Dessa maneira, o perspectivismo não é um relativismo, mas um relacionalismo.

Nesse sentido, o corpo aparece como o grande diferenciador nas cosmologias amazônicas. Em Seeger, Da Matta, e Viveiros de Castro (1979) vimos que a noção de corporalidade, nas sociedades indígenas brasileiras, parte de uma questão mais ampla, qual seja a definição e construção da pessoa pela sociedade. Eles afirmam que o corpo, “afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as

sociedades indígenas têm da natureza do ser humano” (Seeger, Da Matta, e Viveiros de Castro, 1979: 4). Eles citam etnografias em que a corporalidade é vista como um instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas – o corpo é, assim, uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento.

Na maioria das sociedades indígenas do Brasil esta matriz ocupa posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social. Uma fisiologia dos fluidos corporais – sangue, sêmen – e dos processos de comunicação do corpo com o mundo (alimentação, sexualidade, fala e demais sentidos) parece subjazer às variações consideráveis que existem entre as sociedades sul-americanas, sob outros aspectos (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979: 11).

Discorrendo sobre as diferenças – ecológicas, de organização social, cosmológicas – das sociedades Jê, xinguana e Tukano em relação ao lugar da corporalidade em cada uma delas, os autores (1979: 12-13) afirmam que existem linhas de força ideológicas que indicam uma base comum, que é, justamente, a ênfase na corporalidade. Nesse sentido, os mesmos princípios básicos parecem estar operando: uma ordenação da vida social a partir de uma linguagem do corpo, que pode se desdobrar numa linguagem do espaço. Assim, a *couvade*, os resguardos por doença ou morte, as reclusões, o luto, dentre outros, constituem momentos que acionam o corpo segundo regras estruturais consistentes e recorrentes. No entanto, o corpo físico não é a totalidade do corpo, nem o corpo a totalidade da pessoa, visto que, nas sociedades indígenas, a pessoa se define em uma pluralidade de níveis estruturados internamente. O corpo é o *locus* privilegiado pelas sociedades tribais sul-americanas, ou um ponto de convergência, da oposição individual *versus* coletivo ou social.

A fabricação da pessoa nas sociedades ameríndias aciona oposições polares, mas a natureza das relações entre os pólos não é estática ou de uma simples relação de negação/complementaridade – “(...) em outras palavras, a velha oposição Natureza/Cultura, subjacente sem dúvida aos grupos sul-americanos (graças sobretudo aos Jê) e que se exprime nestes dualismos, deve ser totalmente repensada” (Seeger, Da Matta, e Viveiros de Castro, 1979: 13). Um exemplo é o caso dos Tukano, em que a dominância do plano sobrenatural estabelece uma mediação entre Natureza e Cultura. Assim, não se trata de uma oposição entre homem e animal realizada longe do corpo a partir de categorias individualizantes. Trata-se, sim, “de uma

dialética onde os elementos naturais são domesticados pelo grupo e os elementos do grupo (as coisas sociais), são naturalizados no mundo dos animais” (Seeger, Da Matta, e Viveiros de Castro, 1979: 14). É no corpo que tais transformações se realizam, como comprova toda a mitologia sul-americana.

A partir de todo esse arcabouço teórico, podemos pensar as artes indígenas como meios de administrar as relações entre humanos e não-humanos (i.e. as relações de predação/“domesticação”) (Barcelos Neto, 2004: 22). Uma combinação entre a teoria da agência na arte e da teoria do perspectivismo ameríndio parece percorrer as etnografias aqui estudadas, bem como servirá de base para as nossas anotações.

2. Sob o ponto de vista dos autores

2.1. Etnografia Wayana

a. A estética da predação

Nos primeiros anos de campo, Van Velthem (2003: 57-58) se ateuve ao estudo aprofundado da cestaria. Neste ponto inicial, foram coletadas referências a respeito da técnica de manufatura e da decoração de artefatos, assim como de sua utilização e descarte, o que levou a autora a englobar outras categorias artesanais, como a plumária, torêutica, armaria – atividades masculinas; cerâmica e tecelagem – atividades femininas. Ao mesmo tempo, outros aspectos não-materiais ampliaram a compreensão da arte e da estética wayana enquanto instrumento construtivo e também ordenador, tanto de si mesmo como de seu universo.

Van Velthem (2003: 61) expõe como sua preocupação analítica central a fabricação tecnológica e simbólica dos objetos. Segundo ela, tendo em vista que seu interesse maior sempre foi a estética, sua atenção se voltou para a “beleza em si” (no corpo humano), a “beleza fora de si” (nos objetos) e a “beleza nos outros” (as fontes de inspiração estética). No processo de valorização dos objetos, os Wayana consideram a forma, a decoração e a função, que se entrelaçam intimamente. “Isso significa que o objeto, para ser considerado ‘cultural’ deve estar concluído e assim ter forma, ser decorado, de muitas maneiras possíveis, desempenhar uma ou várias funções e ter, ainda, local de armazenamento” (Van Velthem, 2003: 61). Um objeto “cultural”, por assim dizer, é dotado de capacidades transformativas reais e simbólicas, atuando sobre pessoas, coisas e outros elementos, transformando animais e vegetais em alimentos, jovens em adultos, homens comuns em sobrenaturais. Essas ações se processam no espaço da aldeia – em sua vida útil, o artefato se movimenta da periferia para o centro e deste novamente para a periferia ou para as águas do rio (nestas, o artefato se inutiliza). No nível temporal, o artefato oscila entre o tempo presente e cotidiano e o tempo primevo e ritual, como se fosse dotado de uma “vida social”.

Pessoas e coisas foram criadas pelos demiurgos em tempos primordiais, tornando-se modelos arquetípicos. Tais modelos foram transmitidos aos Wayana, que passaram a reproduzi-los de acordo com os parâmetros primevos, adequando-os ao cotidiano e ao ritual. Nesse sentido,

uma produção desse tipo opera numa temporalidade presente e pretérita, assim como num espaço abrangente, que congrega, ao mesmo tempo, a natureza, a sobrenatureza e a sociedade.

Na discussão sobre a correlação simbólica existente entre corpo humano e as coisas, é possível afirmar que “os objetos são compreendidos enquanto seres corporificados, ou melhor, representam ‘corpos’ ou partes de corpos, o que constitui a chave para a compreensão de muitos aspectos essenciais do sistema de objetos” (Van Velthem, 2003: 62-63). A autora retoma o texto de Seeger, Da Matta, e Viveiros de Castro, (1979) que visitamos na seção anterior, para enfatizar a idéia de corpo como “matriz de símbolos e um objeto de pensamento”. Essa idéia conduz aos aspectos da materialização dos corpos/objetos, em que a idéia de “fabricação” se refere tanto a coisas quanto a pessoas, concretizadas através de uma mesma tecnologia e, assim, se equiparam. Os Wayana fabricam corpos humanos, seus filhos, e outros corpos, seus objetos. Nesse ponto, a enfoque que se mostra importante é aquele que reflete sobre o que há de humano nas coisas e ao que há de coisa nos humanos. Sobre a tentativa de análise a construção estética do indivíduo e das coisas,

Salienta-se que a “fabricação” não é restrita às pessoas e coisas, mas a própria cultura é compreendida como algo que deve ser produzido cotidianamente, pois necessita se adequar constantemente, uma vez que o “adequado” denomina e define os contornos da própria cultura wayana. Enquanto paradigma do “estar no mundo”, a adequação estabelece parâmetros para as relações sociais e para tudo o que é produzido para a manutenção da vida humana (VAN VELTHEM, 2003: 64).

Os objetos e a decoração estabelecem uma estreita relação com a narrativa mítica, como já observamos anteriormente. Sobre a interpenetração da mitologia e dos objetos, a autora cita Guss (1990) e sua idéia de que a narrativa mítica funciona como um subtexto para cada característica do artefato, enriquecendo a exegese indígena das produções materiais. Van Velthem (2003: 64) justifica, assim, a noção de “mediação estética cosmocêntrica”: a ordem cósmica é considerada como parte da ordem social, o que implica que os elementos estéticos se ligam ao universo cosmológico, cuja lógica é partilhada pelo indivíduo produtor e pelo grupo receptor ou espectador. A arte wayana não apenas privilegia representações de entidades sobrenaturais e conceitos cosmológicos, mas ela própria representa uma produção original e originária desses domínios. Em sua riqueza e requinte, a arte wayana assume o papel de mediador para a cognição cósmica.

Além disso, Van Velthem (2003: 65) salienta que a produção material wayana proporciona a afirmação étnica do grupo, mais como uma consequência, e não enquanto objetivo em si. O objetivo da estética decorativa seria a compreensão do universo no todo e nas diferentes partes, e a inserção individual e coletiva dos homens e objetos nesses âmbitos. Temos, assim, as funções classificatórias da estética decorativa, que delimitam e identificam os domínios cósmicos para a sua ordenação. Através da decoração dos componentes paradigmáticos – *humano*, *jaguar* e *anaconda* –, os domínios a eles associados – cultura, natureza e sobrenatureza – são visualizados e identificados.

Uma oposição fundamental que representa um dos elementos-chave para a construção de humanidade entre os Wayana se refere à capacidade de mudança decorativa que é própria dos humanos e a incapacidade de modificação ornamental que caracteriza os demais elementos do cosmos. Os Wayana dispõem de formas que operam enquanto produtoras de valor estético. “Essa produção valorativa repousa invariavelmente em bases simbólicas, mas se efetiva a partir de criações individuais ou comunitárias que procuram expandir, uma vez mais, as dimensões espaço-temporais vigentes para melhor ordená-las e controlá-las” (Van Velthem, 2003: 66). A autora cita Munn (1986) para afirmar que a partir da produção de valor estético o espaço-tempo pode ser construído e reconstruído através de elementos multi-sensoriais – visuais (cor, textura), sons, canto, música e odores. A cor articula a mais elementar das produções valorativas, visto que todos os elementos do universo wayana possuem cor e recebem significado semântico dependendo de sua inserção na trilogia negro/vermelho/branco. Essa trilogia classifica pessoas e coisas como “positivas” e “negativas”, ligadas a apreciações, tais como “belo” e “feio”, “novo” e “velho”.

Van Velthem (2003: 67) aponta como a mais complexa valoração estética aquela que se refere ao sistema decorativo, cujos padrões são dotados de significado semântico e são individualizados, pois constituem “imagens” de seres específicos, instrumentalizando sua representação, muitas vezes de forma metafórica ou metonímica. Os padrões não informam apenas sobre o aspecto dos seres que representam, mas também sobre os elementos decorativos de outros seres. Ao mesmo tempo, os padrões encarnam o sobrenatural supremo, pois integram o repertório corporal da *anaconda*. Tal valorização visual e semântica de um artefato se apóia na correlação existente entre o sobrenatural e os seres que estão imbuídos de suas características predatórias metamórficas. Essa correlação pode ser ainda incrementada através da expansão dos

seus limites com a participação de outros integrantes deste mesmo domínio. Assim, entidades predadoras fundamentais, tais como inimigos e *jaguares*, reelaboram, com técnicas próprias, padrões que pertencem ao repertório da *anaconda*, incrementando seus aspectos deletérios e estéticos.

Dispor num objeto a configuração de um animal predador que representa a *anaconda* por ser uma de suas pinturas, e ainda graficamente reelaborada pelo inimigo paradigmático, constitui a máxima valoração. É valorativa porque amplia os princípios ontológicos e expressivos da alteridade e, concomitantemente, da estética porque, indubitavelmente, “o belo é a fera”, que se torna mais bela quanto mais feroz, mas que é perfeitamente controlada pelo artista que a reproduz com maestria em suas produções artísticas (VAN VELTHEM, 2003: 68).

b. Os componentes cosmológicos wayana

Os diferentes espaços cosmológicos, articulados aos humanos e suas extensões, indicam um pano de fundo a respeito da concepção de mundo e, por conseguinte, da estética e da arte wayana, enquanto elemento de visualização de ordenação cosmológica. O domínio aquático é, para os Wayana o meio onde vivem os principais inspiradores de sua estética, os seres sobrenaturais. Estes devem ser compreendidos em um registro de simultaneidade entre passado e presente, já que são entes que evoluíram nos tempos primordiais, mas que continuam presentes nos tempos atuais, integrando o ecossistema da região. O termo *ipó* designa os componentes da sobrenaturalidade, que habitam espaços não ocupados pelos humanos (além da água, o céu e o subterrâneo) edificando aldeias onde domesticam seus animais (cativos). Embora dominem a totalidade dos espaços, com exceção da aldeia, os sobrenaturais são compreendidos como seres aquáticos, o que pode ser metafórico. Essa identificação espacial revela a associação dos *ipó* ao seu ancestral comum que é a serpente arquetípica *okoiwuimëi*, que significa “cobra descomunal”. Por representar a própria sobrenaturalidade, este ser transmite aos demais sua essência.

Ainda que individualizados, os seres sobrenaturais são agrupados em categorias, definidas tanto pela morfologia quanto pela essência, sendo que a mais numerosa categoria é a dos sobrenaturais *okoiwuimëi*. As principais características destes últimos são o corpo serpentiforme e suas “pinturas corporais” que conformam padrões. Segundo a autora (2003: 103), essa categoria

é simbolicamente associada à cestaria e à técnica ornamental da pintura e representa um conceito que revela a natureza da predação do meio aquático e terrestre que se expressa através das serpentes constritoras, a sucurijú e a jibóia. Van Velthem (2003: 105) emprega o termo *anaconda* para designar uma entidade com características semelhantes: “os atos predatórios da *anaconda* possuem um sentido hiperbólico e paradigmático, correspondendo à essência mesma da sobrenaturalidade, o que permite ser reconhecida em cada um dos integrantes desse domínio”. Essa concepção permite a outros seres – larvas, peixes, etc - manifestarem os instintos predatórios associados à *anaconda* como meio de hiperbolizá-los, sem perderem sua individualidade marcada por sua anatomia e ações deletérias. Exemplos das categorias de sobrenaturais são: *wayanaimë*, seres antropomorfos, e *kaikuimë*, “jaguar descomunal”.

Os diferentes componentes das categorias sobrenaturais têm como identificadores fundamentais a forma predatória e a estética corporal o que permite associá-los aos componentes do cosmo. Não satisfeita em encarnar a ornamentação e a agressão das serpentes constritoras, dos felinos e dos inimigos, a sobrenaturalidade necessita detalhar cada um de seus domínios, pois beleza e ferocidade é a sua própria razão de ser e a compreensão da primeira requer a especificação da segunda (VAN VELTHEM, 2003: 108).

Existe uma mais abrangente nomenclatura que enquadra os componentes como *anikparé*, “não predador”, e *nekparé*, “predador” – oposição classificatória estabelecida nos tempos primordiais por *Okaiá*, um dos mais importantes demiurgos, ao recriar os animais/homens após o dilúvio.

A predação pode tomar a forma de uma agressão, investidura contra os humanos; de doenças, formas de ataques próprias dos sobrenaturais e alguns animais quando ingeridos; e de diferentes manifestações de outros seres, como um estrondo repentino, ruídos, movimentos na vegetação, interpretado como manifestação dos inimigos. Uma forma particular de predação é o comportamento dos xamãs, quando considerado nocivo, como os sortilégios e o envenenamento. Do mesmo modo, se mostrar sovina, sobretudo não compartilhar alimentos, e os atos desrespeitosos das regras sociais, como não falar e não dançar com os demais, são interpretados como atos predatórios. Esse tipo de comportamento¹⁷, para os Wayana, é típico da parentela afim, jamais é praticado pelos consangüíneos.

¹⁷ Segundo Van Velthem (2003: 113), o canibalismo pode ser tomado como a metáfora de um comportamento desviante.

Os atos predatórios dos animais e dos sobrenaturais são marcados pela descrição com que são devoradas as vítimas. O devorar relata a forma como a vítima é destruída e compreende três modalidades: “morder”, “roer” e, compreendendo uma mesma forma de predação, “furar”, “ferrar” e “penetrar”. Os animais do ecossistema, em geral, se caracterizam por praticar individualmente uma dessas formas predatórias. Os sobrenaturais, entretanto, conjugam individualmente duas ou mais formas predatórias. A complexidade que envolve a predação entre os componentes da alteridade, sobretudo a dos sobrenaturais e dos inimigos, tem como característica principal o fato de ser permanente e incansável, sendo os Wayana as vítimas potenciais (Van Velthem, 2003: 112).

A predação sobrenatural é constante, implicando uma interferência sistemática da sobrenatureza sobre os membros da sociedade, através de manifestações na aldeia de seus poderes predatórios. Essas manifestações são chamadas de *tewatuwanmai*, forte atração sobre os humanos para levá-los aos seus redutos e devorá-los à sua maneira. “A vida ritual e cerimonial está literalmente sob o domínio do *tewatuwanmai* devido à irrupção da sobrenatureza no espaço social através das performances que caracterizam esses momentos” (Van Velthem, 2003: 115).

c. As criações dos demiurgos e as criações dos Wayana: dos tempos primevos aos atuais

As criações primevas, reveladas num extenso mito, são marcadas pela transmissão de vida às obras concluídas. O mito fornece princípios orientadores para os atos procriativos e criativos dos Wayana elaborados a partir das criações desses seres. Tais criações são encaradas como modelos a serem reproduzidos na fabricação de humanos e dos bens necessários a sua perpetuação. Nesse sentido, os objetivos fundamentais das criações demiúrgicas referem-se a uma construção de uma estrutura corporal, a ornamentação dessa estrutura (de modo a conferir identidade e senso estético) e a adequação da conduta para a eficácia criativa. As coisas fabricadas segundo esses ditames são, assim, valorizadas de muitas formas e se destacam das demais, sendo aptas a uma apreciação estética.

Os atos dos demiurgos (*kuyulitom*) apresentam um componente de metamorfose, o que expressa, pela tecnologia utilizada, o dinamismo dos tempos primevos – período de grande ebulição criativa e também de produções caóticas, muitas vezes com fins predatórios, como relata

o mito. Para os Wayana, a metamorfose representa uma transformação radical, um “ficar como”, *tanuktai*. Este termo se refere aos processos de metamorfose contados nos mitos, englobando:

a transfiguração dos humanos em animais e vice-versa, assim como a dos sobrenaturais em humanos e a sua correspondente volta à sobrenaturalidade e, ainda, a transformação de entes inanimados em animados e a operação contrária, o que corresponde ao surgimento dos artefatos como são materializados nos dias atuais (VAN VELTHEM, 2003: 92).

Van Velthem (2003: 92) define como a metamorfose mais relevante para sua análise aquela que se refere à transmutação de seres arquetípicos e seus bens nos artefatos empregados atualmente pelos Wayana, processo relatado em numerosos mitos. Nessas narrativas, os primeiros humanos recebem ou se apossam de seres ou de parte de seres que se transformam nos objetos. Nesse sentido, muitos objetos são tidos como resultados desse processo, que possui características coletivas. Exemplos desses objetos são os trançados marchetados derivados do retalhamento de uma serpente sobrenatural, as flechas derivadas do corpo de um hábil caçador sobrenatural, o torrador de beiju derivado do vespeiro encontrado na cozinha de um demiurgo, e assim por diante. Outros elementos culturais, como adornos, danças e cantos rituais, foram obtidos individualmente por meio da contemplação de uma outra realidade, processo que pode ser interpretado como uma metamorfose pessoal, uma viagem iniciática.

Os objetos e as tecnologias criados pelos demiurgos adquiriram também a capacidade de se metamorfosear em outros seres e de transmutarem elementos variados. Por conseguinte, a vida wayana segue plena de processos metamórficos: o fuso faz o algodão virar fio, o torrador transforma a massa de mandioca em beiju, dentre outros. O auge do processo metamórfico se instaura nos objetos rituais, que, conjugados a uma performance multi-sensorial, reinstala os tempos primevos na aldeia, transfigurando crianças, seres incompletos, em adultos, ou melhor, em Wayana, “gente”. E assim se dá a reprodução da vida dos demiurgos nos diversos contextos da vida cotidiana. “Os objetos são, portanto, compreendidos enquanto cópias, imagens dos elementos existentes nos tempos primevos porque os substituem, porque tomam o lugar, no presente, daquelas criações do passado” (Van Velthem, 2003: 94).

O termo *ukuktop* se refere à particularidade do objeto relacionada a essa reprodução imitativa do resultado da atividade dos demiurgos. Alguns bens materiais, bem como motivos decorativos, se mostram ainda mais marcados por tal particularidade, representando a própria

imitação. Os Wayana enfatizam que nada criaram, sendo eles apenas experimentadores e usuários de criações demiúrgicas – o que lhes pertence é o resultado dessa experiência, do fazer “à imagem”, o que é uma característica humana que se presta à construção da humanidade.

As produções humanas pertencem ao domínio terrestre, sendo este o meio onde os Wayana vivem, se movimentam, coletam a matéria-prima que necessitam e praticam uma tecnologia que deve ser apreendida e executada de acordo com regras sociais¹⁸. Essa tecnologia é capaz de produzir coisas e pessoas e mantém ligação estreita com os modelos criados nos tempos primordiais pelos demiurgos. Nesse contexto, os indivíduos e os bens manufaturados fazem parte do mesmo quadro simbólico de fabricação. No sentido produtivo, pessoas e coisas estão estreitamente unidas por analogias simbólicas. “Um mesmo verbo, *tihé*, ‘fazer’ ou ‘produzir’ descreve como a ação humana ao ser exercida sobre matérias corporais como sangue e sêmen, vai produzir filhos e atuando sobre matérias naturais como penas, pêlos, caniços, folhas, cipós, argila, madeiras, vai resultar em objetos” (Van Velthem, 2003: 119). A procriação humana, especificamente, é associada simbolicamente à tecnologia da arte plumária: as crianças são “feitas” aos moldes da produção de uma feira de penas, ou seja, é através justaposição de partículas de sêmen que, através de vários intercursos, tecem a pele do bebê, da mesma forma que uma pena é acostada à outra para conformar a feira.

A amplitude da concepção de “fabricação” reside no fato de compreender tanto procedimentos próprios quanto apropriados aos Wayana. Humanos e objetos revelam sua natureza artesanal ao se associarem nominalmente à matéria que-prima que os constitui. Os Wayana se dizem feitos de arumã, pois descendem da mulher primordial, compartilhando com ela atributos físicos, como a estrutura da pele, resultado do entrelaçamento de tiras de arumã¹⁹.

A diferença entre a reprodução humana e a reprodução de outros componentes cosmológicos assenta-se no fato de que os Wayana estabeleceram regras para a geração de seus semelhantes. A forma socialmente correta é o casamento, realizado de preferência com primos cruzados bilaterais – a vida pessoal e social não existe sem tais laços. Para a fabricação do filho, a multiplicidade de relações sexuais é fundamental, pois o esperma é a substância que “faz” a

¹⁸ “Nos domínios celeste, aquático e subterrâneo não ocorrem produções de entes e de bens em um sentido humano, mas sim de uma outra ordem. Na realidade, as coisas, tanto os artefatos como a ornamentação, encontradas nestes domínios não são propriamente feitas, mas inerentes, surgindo com os diferentes seres, moradores desses domínios e possuidores dessas mesmas coisas” (Van Velthem, 2003: 119).

¹⁹ Por reproduzirem o revestimento epitelial dos seres arquetípicos, os quais se atualizam através dos trançados, o arumã é a matéria-prima de maior carga simbólica (Van Velthem, 2003: 295).

criança (o útero apenas a contém, como uma vasilha). Dessa forma, o bebê em gestação equivale a um objeto em fabricação. Essa equivalência aponta que o aspecto tecnológico da fabricação do corpo humano ultrapassa o sentido metafórico. A fabricação dos humanos não termina com o nascimento, mas continua ao longo da vida e até mesmo após a morte. Os corpos são repetidas vezes modelados e restaurados através de curas xamânicas, reclusão pubertária, rito de iniciação, nascimento de filhos e cremação do cadáver. Van Velthem (2003: 123) afirma que os mesmos aspectos, com algumas ressalvas, são observados em relação ao tratamento dispensado aos objetos.

Os Wayana sustentam uma alta produção de objetos, sobretudo os de uso cotidiano, sendo que o fazer artesanal representa as atividades integrantes da vida diária, da confecção de um cesto feito do entrelaçamento das tiras de arumã à abertura e plantação de uma roça. Os bens materiais – uma flecha, um cesto, uma rede de dormir, etc – reproduzem os “corpos” ou outros componentes existentes nos tempos primevos. Essa reprodução é, no entanto, parcelada, pois a reprodução e a inserção de elementos de uma outra realidade na vida cotidiana precisa de uns poucos detalhes para se efetivar. “A reprodução integral de um corpo primordial representa uma possibilidade de irrupção dos tempos primevos e seus componentes na vida humana atual o que é desejável unicamente durante os rituais” (Van Velthem, 2003:124). Para o trabalho diário tornar-se viável, o parcelamento dos seres e elementos primordiais transformou-os em coisas que podem ser dominadas pelos humanos.

Já os artefatos de uso cerimonial e ritual compreendem a outra materialização possível: são marcados por um detalhamento e anexam, no resultado final, elementos não visuais, como movimentos, sons e fragrâncias. Nessa fabricação, a experiência criativa se mostra tão profunda e perfeita que acaba por ocasionar metamorfoses, visto que os objetos se transfiguram em seus modelos, trazendo-os e a sua realidade para o seio da sociedade wayana. O fato de tais artefatos serem transformadores inspira cuidados através de práticas controladas e restritivas, como, por exemplo, a não contemplação das máscaras em movimentos de dança e a entonação de cânticos apaziguadores. Tal metamorfose gerada pelos objetos rituais não deve ser tomada somente como uma transgressão aos padrões culturais wayana, visto que é também criativa e manifesta uma ordem global no mundo, permitindo a materialização da cultura como transcendência.

Os objetos que os Wayana produzem, tanto os rituais quanto os cotidianos, apresentam características de seus modelos, seres corporificados. Isso explica por que os artefatos são

compreendidos e denominados no todo e nas partes constitutivas como se fossem corpos. No entanto, esses artefatos não são quaisquer corpos, mas os corpos – enquanto reprodução física e/ou estética, de forma integral ou parcial – de entes arquetípicos. A “imitação” dos demiurgos e sobrenaturais inclui também a reprodução de características marcadamente estéticas, como das decorações corporais, pinturas e adereços desses modelos. Os artefatos revelam ainda, quando usados, o comportamento específico dos modelos. No entanto, a metamorfose dos seres primordiais em objetos acarretou mudanças nesse comportamento, pois foi necessária uma adequação do modo de agir dos componentes de um mundo caótico para outro socialmente sagrado.

Os objetos fabricados não constituem seres vivos, mas também não são seres propriamente inanimados. “De sua origem preservam o corpo, a decoração e o modo de agir, se bem que numa outra escala. Isso significa que possuem estrutura, beleza e funcionalidade, o que representa os objetivos fundamentais de uma fabricação humana” (Van Velthem, 2003: 131). Pode-se descrever os objetos, a partir de suas características intrínsecas, como possuidores de “ciclo vital”, visto que, de certa forma, nascem, possuem juventude quando desenvolvem atividades, adoecem e morrem. Isso se reflete na nomenclatura das fases do objeto, geralmente vinculada às fases dos seres humanos. O objeto também é dotado de sexualidade, não só quando associados aos órgãos genitais, mas também na idéia de que, enquanto corpos, são dotados de sexo e sexualidade, estabelecendo relações de parentesco.

Ao ser usado, o objeto se torna funcional, o que acrescenta aos valorizados atributos estéticos as não menos prezadas qualidades utilitárias que representam, na realidade, o ponto alto do processo de fabricação de um artefato, porque, simbolicamente, lhe é conferido movimento. É aí que o objeto se socializa completamente, uma vez que o desempenho funcional atesta uma obra humana porque inserida num contexto social (assim como ocorre com os jovens casados em relação à fabricação de filhos). Os possíveis estragos dos objetos, compreendidos como “doenças”, acarretam a perda da excelência estética, mas não necessariamente da função utilitária, visto que o objeto pode ser retalhado, ou modificado, e empregado em outras funções. A reciclagem, no entanto, não permite que o objeto seja reincorporado à categoria ijan (“novo”).

Os artefatos fabricados estão sempre em conexão com o produtor, com quem os materializou, cabendo ao artesão definir a identidade de sua obra, ainda que ela quase sempre seja evidente para os demais. “Como as partes do corpo, que não podem ser descritas sem pronome

possessivo, as coisas e as pessoas, feitas por esse mesmo corpo, devem se enquadrar na mesma concepção” (Van Velthem, 2003: 141). Assim, é possível afirmar que coisas e pessoas equivalem a partes do corpo de quem as produziu. Não é à toa que o pronome possessivo está sempre presente na designação específica de um objeto.

As produções humanas, diferentes daquelas dos demiurgos, não são espontâneas, precisando obedecer a regras e dominar técnicas. O “saber fazer” é adquirido a partir da socialização, de um aprendizado evolutivo. O conhecimento técnico da fabricação de objetos resulta, segundo Van Velthem (2003: 142), de uma transmissão, sexualmente diferenciada, que se dá através da visualização de um modelo e do contínuo exercício de tentativa e erro. A visão é, aqui, o sentido-chave para a percepção do conhecimento. A visibilidade do objeto, por si só, já referenda a sua condição de componente cultural – o que não é a condição dos objetos invisíveis, por estarem perdidos ou por serem de uso xamânico. A visão não é só o sentido captado pelos olhos, mas também o “saber ver”, o que se refere à compreensão das prescrições sociais impostas aos Wayana. Essas normas não dizem respeito apenas à correta manufatura dos artefatos, mas também ao seu uso adequado, como é explicitado em diversos mitos.

Entre os Wayana, a posse de um objeto está diretamente ligada ao conhecimento de suas fabricação. Evidentemente, um indivíduo pode possuir coisas que não conheça a tecnologia de fabricação, tornado-se seu irmató (designação empregada no contexto matrimonial, assim como nas relações com a alteridade). A troca de objetos é indicada pelo termo ehemtakaimé, que abrange a reciprocidade entre esposos, pais, filhos ou troca de pessoas não aparentadas. O mesmo termo também nomeia a troca de mulheres (irmãs) e a troca de mortos (em contexto de guerra, o morto tem que ser trocado por um vivo). “Essa identidade nominativa constitui outro indicativo da natureza artesanal do ser humano inserindo-o no mesmo quadro das trocas de objetos” (Van Velthem, 2003: 149).

Ao abordar o espaço da aldeia como local de destruição, Van Velthem (2003: 169-192) escolhe abordar as fabricações mais significativas do ponto de vista social, simbólico e estético: a fabricação masculina e coletiva representada pela casa cerimonial, e a produção feminina do beiju de mandioca.

As maiores e mais complexas produções masculinas são as casas e, dentre estas, a que se sobressai é a casa cerimonial (*tukuxipan*, “lugar de muitos peixes *tukuxi*”). O espaço, localizado no centro da aldeia, é associado ao mundo aquático e, nos rituais, os humanos refazem esse

ambiente. A atividade ritual contribui para que a casa cerimonial seja o mais transformador dos espaços Wayana, pois seu centro espacial é concomitantemente social e sobrenatural, além disso, opera num tempo que é atual e primordial. É nela que ocorrem as principais produções da sociedade. A casa cerimonial desempenha também um importante papel na vida cotidiana, pois é palco das relações cotidianas entre os membros da comunidade e entre estes e os visitantes de outra aldeia.

O aspecto da casa cerimonial é determinado nos tempos primevos, com algumas modificações nos tempos atuais. A produção de valor desse espaço é indicada na narrativa mítica. Entretanto, dependendo de fatores de ordem política e econômica, ela pode ser alvo de uma especial valoração adquirida através de cerimônias que acrescentam elementos estéticos e simbólicos à arquitetura. A construção da casa é feita por membros de outras aldeias, que vestem máscaras que configuram sobrenaturais antropomorfos, que, por sua vez, representam inimigos arquetípicos. Os “inimigos” ocupam-se da feitura da cobertura e de seus padrões, que compreendem um repertório próprio dos inimigos arquetípicos. No entanto, o ponto marcante de valoração está centrado na roda-de-teto²⁰ (*maruana*), cuja fabricação constitui uma atividade masculina, geralmente coletiva. Sobre as diferenças entre a casa cerimonial e os demais objetos fabricados pelos Wayana, temos que

A particularidade existente reside no fato de que a edificação referida conjuga atributos de um “artefato” que é ao mesmo tempo cotidiano e ritual. Nesta perspectiva não constitui apenas mais uma fabricação, decorada e utilitária; ela própria “fabrica”, no sentido que produz o espaço ideal para as produções sociais e técnicas dos Wayana (VAN VELTHEM, 2003: 177).

As mais significativas produções que ocorrem na casa cerimonial se referem à fabricação simbólica do ser humano enquanto membro da comunidade e da etnia wayana: os rituais xamânicos e de iniciação. Este último, no qual os Wayana utilizam a placa vesicatória²¹, através da qual o iniciando “troca de pele”, a sociedade age sobre os neófitos com poderes metamórficos, assim como antes fizeram os demiurgos. Assim, grosso modo, a casa cerimonial é um ambiente que se presta a diversas atividades: à função ritual, ao abrigo para seres que não pertencem à

²⁰ Disco ornamentado e pintado com desenhos de um ser sobrenatural (*maruana*), cujo correspondente zoológico é a raia de água doce. A colocação desse disco no teto da casa cerimonial deve ser ritualizada – caso contrário, as pessoas que a fizeram e o chefe da aldeia são atingidos pela agressão sobrenatural.

²¹ Placa que contém formigas tocandiras ou vespas, cuja ferroada incute habilidades procriativas e produtivas.

comunidade local, ao armazenamento de pessoas e objetos em processo de socialização e a outros tipos de armazenamento.

O beiju (*uru*) é o principal produto obtido da mandioca, sendo também o mais social dos alimentos e uma das mais complexas manufaturas femininas. Assim, o beiju, além de alimento, insere-se no quadro das representações acerca dos artefatos. É decorado e integra a lista dos artefatos esteticamente valorizados. “Outros aspectos, que relacionam o beiju ao sistema de objetos, decorrem do seu aprendizado, de sua importante função enquanto elemento de troca e de suas associações simbólicas” (Van Velthem, 2003: 92). A arte de confeccionar beijus está registrada no relato mítico wayana.

O beiju representa o principal elemento de troca e de mediação de relações sociais mais amplas – na vida doméstica, por exemplo, na relação entre esposos, ele representa a contrapartida feminina para a caça (fabricação masculina); é também fundamental nas refeições cotidianas e cerimonialmente importante nas refeições de saudação aos visitantes, intermediando as relações entre a comunidade e os que estão de passagem. Nos rituais, a troca formalizada do beiju é realizada entre as mulheres de diferentes aldeias e contribui para a solidariedade entre os grupos domésticos. A fabricação do *uru* é uma atividade de pessoas socialmente integradas.

A decoração do beiju é considerada sua pintura corporal, pois o rolo de massa é compreendido como “pintado” pelo trançado da prensa, atestando que a massa de mandioca foi bem espremida e que está pronta para ser transformada em beiju. “Em outros termos, essas marcas denotam o processo de ‘socialização’ da mandioca” (Van Velthem, 2003: 92). O torrador inspira cuidados pela carga simbólica atribuída a este artefato, pois desde sua origem (mítica) cumpre funções metamórficas.

d. A transcendência dos objetos rituais

Os objetos cerimoniais e rituais, confeccionados e utilizados pelos homens, pertencem mais ao domínio metafísico do que ao profano e, por isso, são dotados de propriedades transcendentais – são objetos “transformadores”.

A transcendência dos objetos rituais representa o resultado da conjugação de extraordinária carga simbólica e valorativa e da complexidade estrutural e decorativa, como se observa sobretudo nas máscaras, conjugação essa que

desencadeia os processos metamórficos. Nesses processos, referidos como *tanukhé*, os objetos “ficam como” os sobrenaturais paradigmáticos e assim reintroduzem a realidade primeva na vida da aldeia, alternando a equação espaço-temporal vigente. Como a metamorfose representa a tecnologia de fabricação dos demiurgos é por seu intermédio que os Wayana logram a interação necessária com os seres primordiais (VAN VELTHEM, 2003: 177).

Nesse sentido, os artefatos wayana são compreendidos como o resultado de metamorfoses que permitiriam sua apropriação pela sociedade. Ainda que os objetos de uso cotidiano tenham se tornado incapazes de voltar a ser o que eles eram antes, eles estão aptos a realizarem mutações em outros elementos – o algodão se desdobra em fios, por exemplo. No entanto, os objetos rituais são diferentes porque, além de se transformarem no que foram outrora, concretizam a metamorfose dos humanos, possibilitando que um indivíduo se complete socialmente. Se, nos tempos primevos, o processo metamórfico das coisas, metamorfoseadas de seres ou partes de seres, era corriqueiro, nos tempos atuais, para que a metamorfose se realize, é preciso, fundamentalmente, a produção de uma performance multi-sensorial e um processo valorativo dos materiais empregados nos rituais. Os objetos rituais são marcados, assim, por um preciosismo em sua fabricação, que busca em tudo ser similar à fabricação primordial.

Vários processos giram em torno dessa produção de valor, a qual é, lembre-se, fundamental para os processos metamórficos. Essa produção de valor se baseia na univocidade: “os objetos valorizados são o resultado da conjugação de elementos específicos, associados às matérias-primas, ao elenco decorativo, à estrutura e à função” (Van Velthem, 2003: 197). Essa idéia é fundamental porque esses objetos se propõem a representar, iconicamente, seres que são únicos e que devem ser reproduzidos integralmente, nos mínimos detalhes constitutivos. Nesses detalhes é também exigida a complementação sensorial – olfativa (“cheiros” dos entes primordiais), auditiva (música, a “voz” desses seres) e movimentação (locomoção dos seres) – da produção.

Van Velthem (2003: 198-218) se aterá, mais especificamente, à máscara *olok*, que se sobressai entre os vários artefatos de uso ritual. Essa máscara servirá de paradigma para a reflexão sobre a estética corporal e os atributos dos sobrenaturais. *Olok* é a efígie de um sobrenatural, referido como *olokóimë*, que é a quintessência da sobrenaturalidade, o “monstruoso dos monstruosos”, aquele que detém a supremacia sobre seus congêneres e que reúne em si todas as doenças, uma vez que os diferentes *iolok* são os transmissores das enfermidades. Segundo a cosmologia wayana, *Olok* é um sobrenatural antropomorfo, profusamente adornado, que se

conserva a maior parte do tempo submerso em águas profundas, dançando em um ritual que não acaba. As máscaras são materializadas através de esforços masculinos e coletivos, sendo preparada no ritual de iniciação masculino denominado *okomoman*. Em sua preparação, no ritual iniciático, é obedecida uma seqüência de montagem, de complementação de suas partes, associada a uma necessária gradação metamórfica. A conclusão e a animação da máscara na performance ritual oferece grande risco devido a irrupção da sobrenaturalidade no espaço social, lembrando que o sobrenatural está impregnado de doenças que podem afetar a comunidade.

Van Velthem (2003: 206) se propõe a analisar detalhadamente todos os elementos que compõem esse objeto, bem como da anatomia do sobrenatural encarnado. “A máscara deixa de ser analisada enquanto simples representação de um sobrenatural antropomorfo para ser enfocada enquanto a sua manifestação real. Esta percepção clarifica o seu caráter sagrado/profano, que se tornaria incompreensível sem essa perspectiva”. Na anatomia desse ser antropomorfo, que detém semelhança física com os humanos, uma característica se sobressai: o suporte trançado mostra que, além do torso humano, o material constitutivo (arumã) e a técnica de trançado empregada reproduzem uma natureza de *anaconda*. Este componente é imprescindível para metamorfosear o neófito que utiliza a máscara, permitindo a irrupção do sobrenatural na vida social, bem como transportam os humanos para o cosmo.

Voltando à discussão da valorização dos objetos, Van Velthem (2003: 219-230) apresenta outra forma de classificação dos objetos no espaço da sociedade: os elementos culturais podem ser referidos como *ipokan*, apropriado e próprio aos Wayana, ou pode ser referido como *ipokerá*, tudo o que não é apreciado nem correto. *Ipokan* se refere aos componentes imateriais da cultura wayana, paradigmas do que é definitivamente próprio e apropriado – é o caso do canto, do idioma, da música, da tradição oral e da vida social e afetiva com os consangüíneos (visto que estas referendam a própria integração social). “O comportamento apropriado está conectado ao ajuste social e assim esse mesmo termo adjetiva, de modo positivo, pessoas de qualquer sexo que sejam particularmente dadas, sobretudo com alimentos, um dos requisitos fundamentais para a integração social” (Van Velthem, 2003: 220). A relação com os afins não é de tal modo ajustada porque se constrói num quadro simbólico de alteridade.

Os elementos dotados de certas particularidades que são valorizadas possuem uma designação específica, *imakhé* (“ali está o que é meu”). Exemplos de objetos que estão sob este referencial são as edificações, as aldeias, as roças maduras, as epidermes sadias e pintadas e os

cabelos penteados dos humanos. O domínio de *imakhé* engloba a possibilidade de ordenação e categorização sob um prisma estético e valorativo. É importante notar que, dentre os elementos que se incluem nesse domínio, estão os humanos vivos, que evoluem na terra e que são capazes de produzir. *Imakhé* não constitui um adorno, por si só, mas o componente que ornamenta aquilo que o contém ou que lhe serve de apoio – tal concepção mostra, assim, uma certa adequação entre continente e conteúdo, o que resulta num controle, necessário ao conhecimento e correspondente a uma outra possibilidade de visualização do objeto.

(...) *imakhé* deve ser compreendido como o paradigma da ornamentação, uma vez que designa tanto os elementos valorativos relativos aos humanos, quanto a estética dos sobrenaturais, mais precisamente a decoração corporal dos sobrenaturais antropomorfos (...), cuja materialização, na cultura wayana, corresponde ao efeito listrado resultante da superposição de fieiras de penas sobre um suporte trançado. Trata-se, portanto, de uma classificação que permite solucionar o paradoxo que representa a estética sobrenatural em coisas humanas, paradoxo esse que é a essência da arte wayana (VAN VELTHEM, 2003: 223-224).

Nesse sentido, esse termo se aplica aos elementos que se adequam às normas técnicas, estéticas, funcionais, pré-estabelecidas. Os que fogem a essa regra são considerados inadequados de muitas formas. Os requisitos para um objeto ser *imakhé* exigem que ele seja executado por um ser humano (um Wayana), que esteja terminado (ou “pendurados”, paradigma da ornamentação dos artefatos), que tenha funcionalidade e que possua a tal adequação continente/contéudo.

e. A beleza em si e a beleza fora de si

A vida wayana é essencialmente marcada pela decoração. Esta é uma intervenção que confere individualidade e identidade aos corpos, de humanos e objetos. “Trata-se de uma atividade simbólica, estética e técnica que é compartilhada por todos os membros da sociedade e exercida cotidianamente por homens e mulheres” (Van Velthem, 2003: 235). Para os Wayana, o cosmo é povoado de elementos corporificados, providos de um revestimento, genericamente denominado pele, *pitpë*. Este envoltório, que engloba os humanos e os demais componentes cosmológicos, é bastante enfatizado por representar, através de sua visualização, um meio de identificação dos seres corporificados. A identificação se dá por intermédio dos referentes estéticos – gráficos e cromáticos – que são compreendidos não somente por decoração corporal,

mas especificamente como pintura corporal. A mais inclusiva diferenciação operada pela decoração corporal é, no entanto, a que permite distinguir os diferentes domínios da natureza e da sobrenatureza, uma vez que cada uma possui sua forma decorativa específica: o unicolor, o pontilhado e o listrado. Tais formas são iconográficas, pois descrevem precisamente a estética corporal de um ser paradigmático, identificando o mesmo e o domínio a ele associado.

A forma unicolor, que cobre a superfície uniforme com a pintura de urucu (*tonophem*), constitui a decoração corporal dos humanos, que é vermelha. Esta pintura simboliza a condição do “ser Wayana” – não no sentido de “ser gente”, condição que é mostrada pela própria cor natural da epiderme. Os humanos são, assim, classificados em dois grupos: os Wayana e outros índios (*kuékekön*) e aqueles dotados de coloração diferentes (*kapekõm*), categoria que integra os descendentes de europeus e africanos. A forma pontilhada (*timirikem*, “com pintas”) representa iconicamente a pelagem da onça pintada, os demais animais e o espaço no qual vivem, a natureza. O listrado (*tepiatxdem*) representa o arco-íris, a manifestação física de *kamnanaimë*, *anaconda*/muçum primordial. Além deste ente, o listrado encarna outros sobrenaturais e, ainda, a própria sobrenatureza, que se revela através de seus representantes.

Ao serem transpostos para um objeto, unicolor, o pontilhado e o listrado passam a ter como principal função estética o preenchimento dos campos vazios formados pelo tracejado dos motivos e, nesse sentido, podem se apresentar sob formas diferentes pois devem se adaptar às técnicas de cada categoria artesanal. Como é possível que vários artefatos apresentem concomitantemente todas essas unidades, evidencia-se um sentido de recapitulação do todo, uma vontade de síntese universal que é a essência da arte wayana, determinando de alguma forma o seu estilo (VAN VELTHEM, 2003: 237).

A decoração dos componentes cosmológicos e dos objetos possui dois níveis de apreensão técnica, uma aplicada sobre o suporte, outra em que a decoração e o suporte são indissolúveis. Essa dupla conotação é essencial para a compreensão mais profunda do papel da pintura corporal em relação aos sentidos de inerência e aplicabilidade. Os seres arquetípicos, detentores de uma decoração intrínseca, são seres “permanentemente decorados”, enquanto os humanos, que aplicam uma decoração corporal, são seres “temporalmente pintados”. Já os objetos, por sua natureza, congregam as duas possibilidades decorativas. Tal oposição fixidez/dinamismo das diferentes pinturas corporais é ressaltada lingüisticamente. O envoltório corpóreo se conecta também a um simbolismo complexo ligado à perpetuação das espécies. Na exegese wayana, a

pele está imbuída de um sentido de cópia, reprodução, pois a criação de um novo indivíduo pressupõe a “fabricação de uma nova pele”, ato tecnológico que se baseia num modelo preexistente. O revestimento corporal é, sobretudo, o meio de renovação dos integrantes do cosmo – quando se faz um filho se reproduz a pele da mulher primordial; quando se faz um objeto se rememora a pele de um sobrenatural. “Na ‘fabricação de peles’ ou procriação, os humanos revelam a sua natureza artesanal ao se associarem à matéria-prima que os constitui” (Van Velthem, 2003: 241).

São três as técnicas decorativas wayana: amarração (*tipumuhé*), feitas em fios de miçanga ou semente; entalhe (*pahié*), escarificações com “dente de roedor”; e a pintura (*tohophé*), que consiste em untar o corpo. A técnica de amarração é tanto masculina quanto feminina, assim como o entalhe. A mais importante das artes decorativas é a pintura, tanto pela diversidade de pigmentos utilizados, quanto dos suportes que a recebem. A pintura é a técnica que mais se associa às cores. As cores, por sua vez, representam a mais fundamental das ordenações por conectarem elementos inicialmente desconectados – os humanos, os animais, os objetos, as plantas, os sobrenaturais, e assim por diante. A principal função das cores, assim, é a de veículo que aguça a percepção da identidade, necessária para a ordenação cosmológica. “As cores e a técnica da pintura representam o paradigma da decoração e, por conseguinte, tudo o que não está pintado (...) também não está decorado” (Van Velthem, 2003: 251). No entanto, para os Wayana, essa possibilidade é praticamente inexistente.

O cromatismo do revestimento dos diferentes domínios cosmológicos tem como referências três cores fundamentais: vermelho (*piré*), branco (*koroké*) e negro (*tariri*). Estas são as “cores primárias”, havendo também as “cores secundárias”, como o amarelo. O cromatismo também possui uma dimensão individual, em que se distingue as tonalidades industriais das naturais, bem como as vegetais das minerais. Há também um paradigma do tom ideal na percepção visual das cores primárias. A importância da trilogia branco/vermelho/negro está em representar um código classificador básico que permite, no seio da sociedade, a visualização dos diferentes estados físicos e sociais dos humanos. Além disso, possibilita estabelecer o controle dos alimentos de origem animal e vegetal que podem influenciar esses estados.

Essas operações têm como base o registro simbólico de cada cor, o que, genericamente, indica que o branco está associado a uma carência, o negro ao excesso e o vermelho à moderação que oscila entre esses pólos. Por conseguinte,

é através do cromatismo que melhor podem ser apreciadas as potencialidades produtivas/destrutivas e também estéticas dos diferentes componentes cosmológicos (VAN VELTHEM, 2003: 253).

A trilogia cromática atua classificatoriamente sobre diferentes espaços e seus componentes cosmológicos. As cores têm um caráter de inerência e permanência, pois os diversos elementos – rios, plantações, cultivares, solos, animais, a sobrenatureza, entre outros – têm sempre a mesma cor ou colorido. É essa fixidez decorativa que vai permitir o estabelecimento de códigos prescritivos, necessários à gerência da vida dos humanos. Exemplos disso são os parâmetros de proibições e permissões inerentes ao sistema alimentar ditados pelo componente cromático.

A apreciação estética dos artefatos criados e empregados na aldeia também está, no que se refere à aparência, diretamente ligada a essa trilogia das cores: artefatos novos possuem “brancura” ou “vermelhidão”, pois essas são as cores das matérias-primas, já os velhos ou usados são considerados “pretos” por estarem encardidos ou apodrecidos. Nesse mesmo sentido, os seres humanos também são submetidos a uma apreciação cromática classificatória, que é comunicada através da tonalidade de sua pele. Há, portanto, uma outra forma decorativa que difere da que é culturalmente elaborada. Para os humanos, a trilogia consiste num dos principais indicadores do caráter essencialmente dinâmico. Assim, o poder das cores não advém apenas de seu significado simbólico, mas de sua capacidade em expressar essa dinamicidade. “O cromatismo, no entanto, necessita de contextualização para revelar sua significação profunda, pois se adapta às mudanças temporais e espaciais básicas do indivíduo, que oscila entre o cotidiano e o ritual, a vida aldeã, as viagens pelo rio e as andanças na floresta” (Van Velthem, 2003: 257). As mais importantes pinturas corporais dos humanos - de urucu e de jenipapo – devem ser tomadas como igualmente decorativas e sociais²².

A fabricação e a decoração dos humanos também se efetiva através de outros materiais, assim como de peças, que poderiam ser classificadas como “vestuário”, e que são fundamentais para o entendimento da ornamentação. O ato de portar determinados adornos, referido como *iwonó*, representa uma das formas de individualização social²³ e estética. A autora (2003: 272-273) lembra da importância da pele como uma produção esteticamente valorizada. A pele,

²² Cf. Van Velthem (2003: 259-271) para um maior detalhamento do uso das pinturas de jenipapo e de urucu.

²³ Existem outras formas de identificação estética e social, como os cuidados com os cabelos, o uso de tangas, entre outros (Van Velthem, 2003: 273-288).

vestimenta que o indivíduo carrega por toda a vida e que retira ao morrer, fornece individualização social e conseqüentemente sexual. Os cuidados com esse “traje epitelial” se prolongam por toda a vida e fazem parte do processo de fabricação estética e social. Como suporte para a decoração, a pele deve ser lisa e sem manchas e, como qualquer vestimenta/artefato, pode ser considerada nova ou usada e, assim, ser apreciada ou depreciada²⁴. Um ponto interessante que a autora aborda ao falar da pele lisa dos jovens concerne à sua ligação com a condição própria das serpentes, naturais ou sobrenaturais. No entanto, apesar de terem em comum a pele lisa, as serpentes têm a capacidade de serem eternamente sem velhice graças às sucessivas trocas de pele, diferente dos humanos que vivenciam esse ideal estético/ontológico no curto tempo da juventude. Além da pele lisa, a *anaconda* possui outra característica esteticamente valorizada: o fato de serem decoradas.

Van Velthem (2003: 291) observa que o cromatismo representa o mais básico dos elementos classificatórios da vida wayana, assim como da sua arte e da decoração corporal. Uma outra forma de se definir a cor se constitui a partir da linha, que compõe um padrão, essencialmente decorativo. A definição de padrão é, assim, a “materialização pela cor”. A nomenclatura específica para padrão é *mirikut*, termo que engloba as noções de grafismo, desenho e motivo, considerados em sua essência representativa. Essa designação pode ser empregada no singular para designar um padrão específico, embora o sentido mais correto seja o de repertório, visto que *mirikut* faz referência à decoração dos sobrenaturais em seu conjunto e enquanto criações inerentes e permanentes desse seres, a sua “pintura corporal” – é também recorrente o termo *imirikut*, “pintura deles”, indicando a posse não-Wayana do repertório.

(...) cada *imirikut* se aloja em um repertório específico e expressa diferenças formais, pois os padrões representam seres individualizados, existentes em diferentes espaços e domínios. Cada repertório compreenderia assim uma espécie de recapitulação cosmológica que se materializa através das “peles pintadas” dos sobrenaturais fundamentais. As mesmas “pinturas”, ao serem empregadas pelos humanos sob a forma de elenco decorativo, projetam imagens dos diferentes componentes desses domínios, sob um prisma que tanto considera a estética como os poderes predatórios e transformativos desses mesmos componentes (VAN VELTHEM, 2003: 292).

²⁴ Isso não significa que os velhos não possuam sua beleza, seu poder. Os anciãos possuem uma valorizada capacidade mediadora com os demais componentes cósmicos – uns dos fatores que contribuem para esse fato é a proximidade estética entre eles (VAN VELTHEM, 2003: 276-277).

A autora (2003: 291-305) descreve vários elencos decorativos²⁵, como *Tuluperê imirikut*, pintura de *anaconda*, o principal dentre todos. Os diferentes elencos possuem elementos comuns, centrados tanto no estilo como nos propósitos da arte decorativa wayana. Os componentes dos repertórios buscam visualizar o aspecto formal dos demais e, através disso, focar as suas características principais, articuladas num contexto de predação e metamorfose. Além disso, os elencos se relacionam à identificação étnica, à apropriação de qualidades desejáveis, à reflexão cósmico-filosófica e à expansão visual – entretanto, cada elenco dá ênfase a um ou outro desses propósitos de forma mais acentuada. As narrativas míticas descrevem a obtenção dos motivos decorativos, bem como estabelecem as diferenciações de conhecimento entre os Wayana e os Aparai²⁶. O emprego dos elencos de padrões wayana abrange a pintura de todos os artefatos, tanto os de confecção masculina quanto feminina.

No estudo dos padrões, Van Velthem (2003: 306) afirma que se prender ao representacionismo dos grafismos acarretaria um mascaramento dos verdadeiros propósitos dos desenhos. Isso porque o que os padrões procuram comunicar é de uma outra ordem, que é ao mesmo tempo representativa e conceitual e que contribui, de fato, para a compreensão do entrelaçamento da estética com aspectos relevantes dos domínios da natureza e da sobrenatureza. Assim, o padrão decorativo evoca uma ou múltiplas realidades. Seu entendimento é possível através de um sentido figurativo mais complexo, uma vez que são reproduzidos seres assemelhados fisicamente, mas que partem para muitas esferas espaço-temporais – a dos primórdios e a atual, a da natureza e a da sobrenatureza. Nessas condições, o sentido restrito dos padrões sofre mudanças contínuas, que ilumina sucessivos significados. Assim, todas as experiências cognitivas e representativas se congregam para expressar uma ordem cósmica mais ampla.

A análise formal dos padrões explicita que as configurações dos modelos podem ser integrais ou parciais. Qualquer que seja o tipo de configuração, a identificação dos seres representados é conferida pelo “traço definidor”: visualização dos elementos cruciais que associam um padrão a seu modelo. Essa idéia abre margem para representações metafóricas, em

²⁵ Outros exemplos de elencos analisados são *maruanã imirikut* (pinturas da arraia sobrenatural) e *iolok imirkut* (pintura dos espíritos) (Van Velthem, 2003: 291-305).

²⁶ Os Aparai são um grupo próximo com os quais os Wayana estabelecem estreitas ligações. O mito *Tuluperê* fundamenta uma das distinções entre esses dois grupos: os Wayana seriam dotados de um vasto elenco decorativo, enquanto os Aparai teriam o domínio preciso das técnicas de manufatura. Essa idéia está presente no cotidiano dos grupos, onde opera como uma das principais formas de identificação étnica (Van Velthem, 2003: 80).

que determinados padrões podem ser classificados enquanto “metáforas visuais” para outra representação.

A exegese de cada grafismo, que se denomina enquanto “diálogo interno” do padrão, repousa na assertiva de que sua característica icônica nem sempre é unívoca, ou seja, não faz alusão a um único modelo, mas se revela múltipla, um mesmo grafismo configurando vários modelos. Possuindo entre si afinidades analógicas, formam um conjunto representacional que converge, juntamente com outros, para um mesmo repertório, as pinturas corporais da *anaconda*, as quais constituem o corolário representativo, o conceito que está na origem de toda a estética (VAN VELTHEM, 2003: 313).

Nesse sentido, temos que as pinturas corporais da *anaconda* representam o elo fundamental que permite reunir as diferentes “imagens”. Van Velthem (2003: 314-324) discorre sobre a distinção entre a imagem (*ukuktop*) e o padrão (*mirikut*). Ambos são unidos em sua essência, sendo que o primeiro é invariavelmente requerido para a visualização do segundo, servindo como mediador para o conhecimento humano sobre a natureza – assim, todo padrão é uma imagem, mas nem toda imagem é um padrão.

Os padrões possuem elementos representativos e nominativos que evidenciam características de seus modelos. Tais características fazem parte de um quadro simbólico de agressão e predação, propiciando aos humanos o seu reconhecimento. Segundo a autora, através de formas mnemônicas, essas características permitem, ao mesmo tempo, o estabelecimento de comportamentos antitéticos atuando como um código ético e social, possibilitando a necessária neutralização dos efeitos nefastos dos predadores. Van Velthem (2003: 319) enfatiza que, na exegese dos motivos decorativos, a avaliação dos sentidos animal e sobrenatural da predação é de extrema importância, pois não apenas são representados seres predadores e sua forma de agir, mas também o instrumental dos atos deletérios, garras, bocas e dentes. No entanto, as referências recaem tanto sobre a predação de fato, quanto sobre uma predação metafórica em que o comportamento ou o físico do animal representado constitui apenas a metáfora visual do verdadeiro predador ou de seus atos nefastos²⁷.

²⁷ Na análise da “estética da predação”, Van Velthem (2003: 314-324) aborda algumas formas de predação – roer, furar, ferrar, picar, bicar, espetar – ligadas a determinados animais, que irão integrar a iconografia wayana.

f. Considerações finais sobre a estética wayana

A arte wayana representa uma importante esfera do saber masculino e feminino, em que forma, cor e linha destacam uma dimensão criadora. Essa estética permite que a sociedade se estruture, se imagine e se expresse através das diversas formas.

Enquanto produto humano, a arte wayana reflete não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas constitui ela própria um arcabouço transformativo que faculta o surgimento de concepções as quais proporcionam a esta sociedade os meios de adaptação a novas realidades. Isso ocorre porque a sua essência é a própria transformação, a constante renovação de formas e matérias que mantêm, entretanto, a coerência interna, através da estética decorativa que não cambia, porque essa não é sua função primordial. Em outros termos, os objetos constituem “recriações” e assim contêm componentes humanos de mudança; o elenco decorativo, entretanto ao configurar uma “transposição” permanece invariável, como uma decorrência de sua natureza não-humana (VAN VELTHEM, 2003: 373).

Os sentidos dessa recriação e transposição, que podem ser percebidos num artefato, associam-se intimamente a duas faculdades essenciais: o gesto e a visão. A arte wayana tem seu sentido de humanidade conferido pelo trabalho manual, pelo gestual, que é socialmente transmitido. O sentido de alteridade do objeto é resultado de uma apropriação visual, da paradoxal contemplação do que é, ao mesmo tempo, belo e aterrorizante. Os objetos se associam, desta forma, ao olhar e a seu “morador”, que é “semelhante a gente” (*wayanaman*). Na imbricação da habilidade humana e da beleza do sobrenatural, resulta a arte wayana, que é própria e apropriada ao uso (*imakhé*). Van Velthem (2003: 374) conclui que se trata, de uma sociedade que tem na valoração de si mesma e de seus produtos um meio fundamental de construção de identidade.

Outra questão-chave para a compreensão da estética wayana é que ela serve mais para “ver” do que para ser “vista”, pois essa arte consiste no resultado de outra estética que foi “vista”, nos tempos primordiais, pelos ancestrais na pele da *anaconda Tuluperê*.

Ao refletir sobre a idéia de que a partir dos padrões se “vê” outros aspectos que estão ocultos da visão ordinária, Van Velthem (2003: 374) afirma que, no caso dos Wayana, essa visão se concentra na descrição da morfologia e decoração dos sobrenaturais, bem como de suas características metamórficas e predatórias. Isso explica o caráter representacional do elenco decorativo, em que cada padrão configura uma entidade e, ao mesmo tempo, muitas outras além dela mesma para, por fim, as reunir numa representação paradigmática. Num padrão, nesse sentido, está contida tanto a noção de desenho como a de imagem. O desenho só existe enquanto imagem – não consiste numa elaboração humana, mas é concebido em domínios não sociais.

Na discussão sobre a ligação entre desenho e oralidade, Van Velthem (2003: 375) afirma que, ao contrário dos Piro, que se utilizam de *ayahuasca* para a efetivação das imagens, a partir das quais outras realidades são vistas, para os Wayana, tal efetivação emana diretamente do padrão, enquanto imagem matricial. Assim, o desenho é guiado pela fala, que promove a exegese das imagens. Amplia-se, dessa maneira, o campo visual contido numa mesma representação, pois essa não transforma por si mesma a aparência das entidades que identifica. “A produção de imagens está, portanto, condicionada à existência de um padrão que deve ser materializado, assim como o seu suporte, o objeto. Neste ponto, o olhar e o gesto se interligam, uma vez que o segundo efetiva o primeiro” (Van Velthem, 2003: 375-376). A elaboração contida do gesto vai expandir o olhar, permitindo que o artista possa “ver adiante”. Temos, aqui, nessa expansão, a participação ativa do indivíduo na geração das imagens.

A adoção da “tecnologia” dos demiurgos e dos inimigos compreende um exercício valorativo que incide sobre a confecção de um artefato, propiciando incremento estético, acarretando um refinamento material e ornamental, e um incremento simbólico, expandindo as noções ligadas à alteridade. O exercício valorativo pressupõe, ainda, a expansão das dimensões espaço-temporais contidas no objeto. A autora destaca dois campos semânticos na valoração, que operam em conjunto: o primeiro se relaciona aos aspectos construtivos dos objetos, enquanto o segundo às modalidades decorativas. Quanto às modalidades decorativas específicas dos artefatos, o intento valorativo se fundamenta e se vincula basicamente com a matéria-prima, com a estrutura e com a decoração dos artefatos.

Vale reproduzir o último parágrafo da obra de Van Velthem (2003), em que a autora relaciona a arte à cosmologia wayana, sob um enfoque mais perspectivista – a estética da predação como uma possibilidade de tornar-se o Outro:

O elenco decorativo empregado visa, em última instância, propiciar a permeabilidade das fronteiras entre o Outro e o Wayana, permitindo que este se alterne entre a sobrenatureza e a sociedade, mas ao mesmo tempo mantendo esses domínios perfeitamente distintos, pois de outro modo os humanos se bestializariam. A decoração traduz perfeitamente a capacidade que a cultura possui para integrar o que lhe é estranho, de assimilar o outro como condição da própria identidade, individual e coletiva, capacidade esta veiculada através da arte que se revela para os Wayana enquanto possibilidade de afirmação de humanidade e, concomitantemente, como um meio de oposição aos demais de seu mundo (VAN VELTHEM, 2003: 389).

2.2. Etnografia Kaxinawa

a. Os Kaxinawa: caminhos, duplos e corpos

Como adiantamos no início desta segunda parte, Lagrou (1998) realiza o estudo da cosmovisão kaxinawa à luz do perspectivismo ameríndio, em que os humanos são os animais dos animais, o eu é o outro do outro, e as relações entre predador e presa, sedutor e seduzido, comedor e comido são transitivas e intercambiáveis. A análise é empreendida sobre um dualismo dinâmico em que a alteridade é produzida pela semelhança e a semelhança pela alteridade. Isso porque a prática diária e ritual kaxinawa revela um complexo e dinâmico dualismo que questiona, constantemente, uma definição substancialista da identidade e da diferença²⁸. Através de recorrentes inversões de papéis e posições no sistema de nominação e no ritual e dos persistentes paradoxos elaborados pelo discurso, essa questão da identidade e alteridade aparece como tema central da ontologia kaxinawa. Nesse contexto, cada par de opostos participa do seu oposto, sendo que a forma reside na interseção/mistura relativamente fixa e estável de opostos complementares. Aqui, corpo, identidade e alteridade não são questões categoriais ou classificatórias, e sim questões relacionais.

A questão da identidade e alteridade reside também na relação dinâmica e temporal entre forma fixa e não-fixa. “Ser é devir e a existência humana depende do controle das fronteiras entre fenômenos e estados de ser para produzir o equilíbrio entre fixidez e fluidez, estabilidade e transformação” (Lagrou, 1998: 9). É preciso controlar e fixar os poderes fluidos, a fertilidade, e as qualidades opostas dos agentes “sobrehumanos” para produzir seres humanos. No entanto, os humanos precisam tornar as fronteiras permeáveis para conseguirem se nutrir destes poderes e produzir uma mistura criativa. Concomitantemente realizam diversas *mimesis* e transformações, pois o mundo é feito da mistura das diferenças – a separação implicaria no fim de qualquer movimento ou de qualquer vida. Os deuses, por sua vez, predam almas humanas, são inimigos avarentos que precisam ser forçados a compartilhar seus poderes por meio da guerra ou do roubo. Aqui, temos que excesso de fixidez produz uma estagnação estéril, enquanto falta de fixidez

²⁸ Segundo Lagrou (1998: 20) essa questão que pode ser encontrada na quase totalidade dos grupos pano, conhecidos por serem obcecados pelos estrangeiros e todos os tipos de “outros”. Nesse sentido, o termo *nawa* se mostra paradigmático para a ambigüidade pano com relação à definição de fronteiras entre o “eu” e o “outro”, podendo ser usado como termo que denota uma “verdadeira” alteridade: inimigos, brancos e os mitológicos *Inka* (deuses canibais).

significa morte prematura. Ser humano é engajar-se no ciclo sem fim da troca de elementos vitais, o que implica em diferença e é realizado na terra, entre o mundo aquático enquanto começo e o céu como devir.

É nesse contexto que se situam os rituais kaxinawa. Estes são marcados por obsessão com a fixação das formas, com o controle da fluidez e fertilidade dos poderes “sobrehumanos” e com o tornar pesados e sólidos os corpos. Exemplos dessa busca pela fixidez, são as técnicas femininas de desenho e cozinha: os desenhos delineiam e ordenam os corpos pintados, enquanto a comensalidade produz a comunhão dos corpos. É preciso ter em mente, entretanto, que os Kaxinawa perdem essa batalha da fixidez, visto que os corpos humanos continuam seu eterno ciclo de troca de matéria e força vital com o mundo que os envolvem, o que possibilita viverem todos os estados possíveis do ser.

b. Identidade e alteridade à luz do perspectivismo

Lagrou (1998: 22) afirma que os Pano – os Kaxinawa, em particular – apresentam uma forma diferente de lidar com a alteridade, pois situam-se em algum lugar entre o concentristo tupi e o diametralismo jê, ou seja, estão entre os modelos sociais construídos pelos amazônicos e as sociedades do Brasil Central. Seguindo Lévi-Strauss em sua caracterização dessas sociedades, a autora explica que

(...) os jê elaboraram um sistema social dual bastante complexo que se ‘fecha’ para o exterior através da introjeção da diferença. Nestas sociedades, as dinâmicas sociais são desempenhadas através de oposições e antagonismos entre metades que, cada uma por seu turno, herda e fixa atributos. Os sistemas sociais amazônicos e tupi, por outro lado, podem ser caracterizados como sociedades ‘abertas’ que reduzem a diferenciação interna para melhor expressar o antagonismo externo. Deste último tipo de dinâmica social resulta uma rede de mônadas endogâmicas ligadas através da guerra e do canibalismo (LAGROU, 1998: 22).

Segundo a autora, Viveiros de Castro (1993), constatando a diferença sociológica entre estes modelos, renomeia-os como dispositivos para lidar com a alteridade: “dualismo diametral” e “triadismo concêntrico”. No dualismo diametral, caso dos Jê, o exterior é incorporado pelo interior, resultando em um sistema fechado de metades e em uma elaborada representação de tal dualismo em rituais e ornamentação, bem como nas interações sociais cotidianas. Já o triadismo

concêntrico, segunda forma de lidar com a alteridade, pode ser classificado como tipicamente amazônico – apresenta um gradiente entre interior e exterior, distinguindo terminologicamente entre os outros próximos e o estrangeiro absoluto. Este último tipo de definição da identidade é extremamente contextualizado, já que, dependendo do contexto, outro grupo pode ser considerado de mesma identidade em oposição a um outro comum, ou pode ser considerado outro em vista de uma mais limitada definição do “eu”.

Nesse contexto, os povos pano se localizariam entre as filosofias sociais amazônicas e as do Brasil Central. Segundo a autora (1998: 22), ainda que os pano tenham um sistema de metades ritualmente elaborado, seu dualismo não é diametral: uma das metades parece ser mais exterior que a outra. Sendo assim, entre os grupos Pano, a diferença criada através das classificações dualistas é de tipo gradual e, hipoteticamente, reversível, não-dicotômico e não-exclusivo do tipo “A não é B”. Desta forma, tendo em mente o modelo formulado por Viveiros de Castro (1993), o dualismo concêntrico tende para um triadismo concêntrico, ambos representados em sistemas classificatórios cosmológicos e sociológicos. No entanto, “levando-se em conta o caráter situacional deste modo de definir identidades, pode-se questionar a utilidade de um esquema triádico quando se percebe a importância do contexto e da perspectiva indígena para dar conta e nomear a identidade e a diferença” (Lagrou, 1998: 22-23).

Já o desejado e proibido “outro” real, que vem de fora da ordem social controlada, constitui o terceiro elemento na escala gradativa que define “eu” e “outro”, ele é o potencial, hipotético, afim, onipresente no mito, no rito, nas canções, nas visões, nos sonhos e nas fantasias. Esse “outro real” funciona enquanto um valor cosmológico e escatológico englobante que nunca é (e nunca poderá ser) presentificado através de uma aliança de casamento nesta vida terrena. Os Kaxinawa são endogâmicos e, quando possível, se casam no nível da aldeia, prática que reflete sua ideologia concêntrica do casamento com parente ao invés de com afins. Essa perspectiva se sustenta na ideologia amazônica da consubstancialidade, produzida através da co-residência e da comensalidade, fazendo as pessoas sentirem-se como pertencentes a um mesmo grupo. Nesse contexto, a noção de *nukun yuda* se apresenta, como a mais inclusiva auto-definição para um Kaxinawa: pessoa que pertence ao “nosso mesmo corpo”, corpo este que é produzido coletivamente por pessoas que vivem na mesma aldeia e que compartilham a mesma comida.

Essas pessoas são os parentes próximos, que provocam um forte sentimento de pertencimento a um grupo²⁹.

Temos, então, que os laços que ligam uma pessoa a seu parente constituem o “eu” Kaxinawa. Esses são laços criados pelo tempo, pelo viver junto, pela comensalidade, por compartilhar substâncias vitais, banhos medicinais e pintura corporal nos rituais, secreções corporais, cheiros – uma intervenção direta ou indiretamente praticada, que transforma o corpo da pessoa, afeta sua mente, seus pensamentos e seus sentimentos. Neste sentido, falar de corpo entre os ameríndios é falar do “eu” e das transformações, às vezes descritas como alma.

Um parente distante do corpo coletivo pode se transformar, gradualmente, num não-parente, num não-Kaxinawa, num não-índio (*nawa*) ou, até mesmo, num não-humano (ser sem forma, *yuxin*, não apenas uma mudança na aparência corporal, mas no comportamento e nos pensamentos). Uma transformação gradual num ser não-humano ou não-ser ocorre no tempo, através do comportamento e pelo contágio com a alteridade. Essa é a mesma lógica da doença: o doente se encontra em um estado transformativo de perda do “eu”, adquirindo alteridade. O causador da doença pode ser uma força interna ou externa. As forças predatórias vindas do exterior tornam-se ativas dentro de uma pessoa através da comida ingerida, dos odores inalados ou, ainda, podem ali entrar quando uma pessoa encontra-se em um estado emocional vulnerável, quando se sente triste ou só. O processo de se tornar outro é complexo e é quase sempre reversível.

A endogamia de aldeia apoiada na forte ideologia da consubstancialidade é complementada por uma cosmologia verticalizada, em que o desejo da afinidade potencial é projetado no *post-mortem*, aonde o *yuxin* do olho adquire novo corpo e novas roupas capazes de transformar a pessoa num ser imortal que poderá se casar e viver com o pólo extremo e absoluto do perigo para os vivos, o “inconvivível” outro: os *Inka*. Os humanos estão sempre no caminho de se tornarem outros e este processo, para o Kaxinawa, será completado apenas após a morte.

Segundo Lagrou (1998: 26), o pensamento social Kaxinawa não projeta a diferença para fora da sociedade como fazem muitas sociedades amazônicas que tentam inventar uma vida vivida somente na companhia dos iguais/parentes, através da evitação da terminologia afinal e pela domesticação de todos os poderes e substâncias tomados do exterior. Por outro lado, também

²⁹ A saúde de um parente próximo é designada pelo termo *manuui*, mesmo termo que designa a necessidade d'água: “Água é vital para o corpo assim como parentes são vitais para constituir o ‘eu’” (Lagrou, 1998: 24).

não introjeta totalmente a diferença como se ela emanasse do interior, como parece acontecer com a complementaridade do dualismo oposicional do sistema de metades jê e de sua vida social e cerimonial.

A ontologia Kaxinawa considera alteridade como uma dificuldade, em última instância fatal, um inescapável e insolúvel paradoxo, cujo único modo para concebê-la é tornar-se, a si próprio, ‘outro’. Sem tornar-se outro, ao menos temporalmente, o ser está constringido a permanecer entre iguais e essa possibilidade está encerrada nos tempos míticos da semelhança incestuosa e da separação dos seres em diferentes tipos. O contato com o ‘outro’, radicalmente concebido, leva a conflitos e mortes. É apoiado nesta concepção que os Kaxinawa encontraram modos de ‘*mimesis*’ e transformação, diferentes modos de ‘trocar de pele’ atuando, assim, esta possibilidade de alteridade que não é mais que a preparação para a jornada final e transformação depois da morte em símbolo de semelhança e de extrema alteridade: o deus *Inka* (LAGROU, 1998: 27).

A figura mítica do *Inka* se comporta como um canibal ou onça em relação àqueles que considera demasiadamente diferentes. Os Kaxinawa são presas enquanto vivos e, quando mortos, vivem nas aldeias celestes e são alimentados pelos *Inka*.

Guardando em mente a teoria do perspectivismo, o dualismo kaxinawa adquire um aspecto contextual e um caráter dinâmico. “A *ontologia Kaxinawa postula o intrínseco, o inerente dualismo de todos os seres. Os seres vivos e a própria vida no mundo dependem da mistura de forças e qualidades opostas*” (Lagrou, 1998: 29). Todos os seres e coisas do mundo resultam do ritmo e do controle da mistura, apresentam a dualidade fenomenológica do conteúdo e do continente, do esqueleto e da pele, da semente e do invólucro. Mistura significa movimento e vida, enquanto a separação absoluta das classes indica ausência de vida ou morte. O mito de origem da ordem do mundo discorre sobre um tempo em que nada mudava porque nada era misturado. Antes de o mundo existir, as qualidades, dentre elas o dia e a noite, estavam separadas. A diferença foi criada através do ato de sua revelação; a criação torna acessível aos sentidos as possibilidades do ser. O primeiro princípio organizacional do mundo foi a mistura da pura escuridão com a luz ao longo de uma escala de tempo que introduziu o dia e a noite, o tempo pra trabalhar e o tempo para dormir e sonhar – o arco-íris é símbolo-chave dessa mistura.

A autora conclui (1998: 31) que o problema da semelhança e da diferença na ontologia kaxinawa parece resultar em uma solução encontrada na continuidade dos termos opostos, ao invés de sua mútua exclusão. A diferença não pode, assim, ser definida simplesmente em termos

de complementaridade de categorias opostas, mas em termos de um movimento em direção à integração.

Lagrou (1998: 31) chama atenção para o caráter não-essencialista da visão de mundo ameríndia. A autora resume o perspectivismo ameríndio em: “(...) o mundo (realidade) que se vê depende de quem o vê; de onde se vê e com que intenção determinado ser olha para outro ser”. No fenômeno perspectivo, temos que os animais se vêem como humanos enquanto os humanos vêem os animais enquanto caça; os humanos se vêem enquanto humanos e são vistos por determinados espíritos como caça. As transformações presentes na mitologia amazônica se mostram cruciais na experiência cotidiana. A capacidade de mudança na percepção é princípio estruturante que se aplica à ontologia ameríndia como um todo.

A questão da transformabilidade do mundo pode ser encontrada, entre os Kaxinawa, em todos os campos de pensamento e ação. A lógica da transformação de uma substância animada em outra está presente mesmo nos mais simples atos, como o de comer – quando se come milho, por exemplo, transforma-se em milho e o milho torna-se parte da pessoa. A autora (1998: 36) retoma Viveiros de Castro (1996) para afirmar que categorias tais como “humano”, “animal”, “alma” são “categorias perspectivas” para os ameríndios e que precisam ser analisadas em termos de uma teoria dos signos. O ponto de vista define o lugar ocupado pelo sujeito.

Seguindo essa via, para os Kaxinawa, alteridade não significa falta de humanidade, subjetividade ou agência; pelo contrário, significa ininteligibilidade e diferentes modos de perceber e olhar as coisas, implicando o relacional e, nunca, o essencial e o substancial. Nessa forma de pensar o mundo, para ser capaz de lidar com a alteridade é preciso aprender a tornar-se outro, ou imitar o outro, no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa.

A oposição ontologicamente fundante para os Kaxinawa divide o mundo de um modo diferente: o tema central aqui é a relação entre o “eu” e o “outro”, *huni* (nós, propriamente humanos) e *nawa* (outro, inimigo potencial), em que ambas as posições apresentam a qualidade de agência e de subjetividade. Os seres assumem, portanto, uma posição subjetiva; a diferença aqui é entre o conhecido, agência propriamente humana (social) e o desconhecido, a agência imprópria e anti-social. Segundo Lagrou (1998: 39), em um nível sociológico o problema, é mais uma vez, o da afinidade.

Outro elemento presente nas relações³⁰ é que em relações antagônicas entre diferentes seres – sendo todos seres diferentes – sempre há desequilíbrio de poder, apesar de ser hipoteticamente reversível. Exemplo disso é o lugar que ocupa os gêmeos no pensamento ameríndio: a diferença entre eles está posta desde o início. A idéia de duplicidade carrega consigo a idéia de diferença, sendo que as diferenças não são oposicionais, e sim graduais – entre os gêmeos, sempre haverá o que nasceu primeiro e o que nasceu depois, o mais forte e o mais fraco, maior e o menor, e assim por diante. A diferença gradual repousa na base do dualismo de metades e em toda conceitualização de complementaridade nas relações e no mundo.

c. Conceitos-chave

No quadro de referência da ontologia kaxinawa, Lagrou (1998: 49-208) nos apresenta os pares e/ou tríades dinâmicas, que, segundo ela, só podem ser desenhados sobre o fundo do estilo de pensamento perspectivo. Esse pano de fundo nos permite lidar com os paradoxos e ambigüidades na referência aos seres e não-seres. “A intencionalidade Kaxinawa em sua polissemia dos conceitos-chave é altamente produtiva em comunicar um todo ontológico englobante consciente da duplicidade e da inerente mutabilidade dos seres vivos” (Lagrou, 1998: 49).

O primeiro par de conceitos que a autora (1998: 49) nos apresenta é composto por *yuxin* (força vital, alma, espírito) e *yuxibu* (ser poderoso). Esses são os mais complexos entre os conceitos kaxinawa, dado o caráter englobante do conceito *yuxin* e sua extrema proximidade do significado e uso do conceito *yuxibu*. *Yuxin* é aquilo que dá forma à matéria e pode ser percebido como imagem, movimento e energia. A água, ou outro líquido, o deslocamento de ar, o vento e a respiração são veículos do *yuxin*. Todo fenômeno do mundo tem seu lado *yuxin* – força vital, a agência, consciência e intencionalidade –, mas nem todos os seres podem ser chamados dessa maneira. *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados do mundo. Um ser é *yuxin*, quando houver um desprendimento à fixidez de uma forma corporal, possibilitando o abandono de um corpo sem, entretanto, acarretar a perda de seu poder de agência intencional. O fogo ou o calor, responsáveis pela transmutação da matéria, é capaz de desconectar o *yuxin* de um corpo. O apodrecimento/morte é outra forma de o *yuxin* ser liberado – esse estado

³⁰ A autora retoma, aqui Lévi-Strauss (1991) e Dumont (1980).

é marcado por uma intensa mutabilidade. *Yuxin* somente ganha existência quando separado do corpo³¹.

Alguns animais e plantas são descritos como não possuindo agência humana e entendimento quando descorporificados. Assim, o único *yuxin* que essas plantas e animais possuem é aquele pertencente às suas espécies. Esses animais não têm a capacidade de assumir outros estados do ser e ocupam o nível mais baixo de uma escala cosmológica dos seres que têm agência³². Alguns animais se caracterizam pela posse do *yuxin* com a capacidade de se vingar sem usar o corpo – esses animais pertencem à classe de seres com duplo, sendo que somente seres com um duplo são descritos como tendo *yuxin*. Estes seres são capazes de se vingar dos humanos, o que significa que se tornam como humanos. Nesse sentido, ter *yuxin* significa ter *yuxin* humano. Vingança – através da transmissão de doenças³³, por exemplo – implica agência e intencionalidade, características da ação humana.

Animais *yuxin*, pertencentes à categoria de “verdadeiros seres humanos” se distinguem dos outros animais mais perigosos que, ao invés de “terem” *yuxin*, são ditos “serem” *yuxin*, apesar de sua existência incorporada. Um dos fatores que marca tal distinção é se são ativos durante o dia ou durante a noite. A maior parte dos animais ativos durante a noite são chamados animais *yuxin*, com algumas exceções.

³¹ Lagrou (1998: 50-53) cita várias formas de emergência do *yuxin*. Quando a vida escapa do corpo surge, então, seu *yuxin*. Numa caçada ou no corte de uma árvore, canções são entoadas para pedir permissão para o *yuxin*. As canções falam com o *yuxin* do ser em questão quando este entra em estado liminar, entre a incorporação e a descorporificação, estado de desconexão entre forma corporal e agência, quando, então, o *yuxin* emerge. No caso de um animal caçado, seu *yuxin* está livre para, como vingança, assombrar o matador ou aquele que comeu sua carne – a canção é entoada, nesse caso, para o matador ou comedor ser deixado em paz. O *yuxin* pode emergir mesmo quando as árvores não estão sendo abatidas, quando tais árvores hospedam comunidades de *yuxin* descorporificados. O chefe dessas comunidades é um “monstro” (*yuxibu*), chamado *Ni ibu*, mestre da floresta, “dono” da floresta. A autora ressalta que canções entoadas no plantio e colheita do amendoim e do milho, num tratamento ritual especial devido ao status ocupado por essas plantas na alimentação ritual – essas plantas são consideradas “seres humanos reais”. “Isto significa que suas sementes se transformarão em humanos, ou em outras palavras, suas sementes, uma vez comidas pelos humanos, irão contribuir para o material do qual o corpo humano será feito” (Lagrou, 1998: 52). Outro contexto de emergência do *yuxin* é em sonho ou visões, quando o corpo está inerte, em que a interação com outros *yuxin* pode trazer conseqüências para a pessoa no outro dia, quando acorda. O mesmo ocorre em caso de desmaio. A inconsciência é, enquanto um estado, classificada dentro da noção de morte, já que esta não é percebida como um evento repentino, mas sim enquanto um processo de transformação na relação entre corpo e *yuxin*.

³² “Um fator importante na classificação destes seres que no tempo mítico eram humanos é que uma vez foram *huni kuin*, parentes, ou inimigos dos *huni kuin*. Quando referidos em linguagem ritual, o primeiro será chamado por termos de consangüinidade enquanto o segundo será designado por *ixai*, cunhado” (Lagrou, 1998: 55).

³³ Doença tida enquanto processo perigoso e incontrolado de tornar-se outro: o corpo imita seu invasor de modo que sua existência humana é posta em perigo (Lagrou, 1998: 58).

A ordenação do tempo através da alternância do ritmo do dia e da noite, luz e escuridão, atividade corporal e atividade *yuxin*, é a chave do dualismo cosmogônico Kaxinawa e os animais que transgridem essas fronteiras, gritando, cantando ou movimentando-se durante a noite ao invés de dormir, são vistos como perigosos. Estes animais são mediadores entre os dois lados da realidade que são normalmente postos separados para salvaguardar a ordem do mundo e a vida saudável (Lagrou, 1998: 58).

O paradigma de mediação entre os mundos separados é a jibóia³⁴, *Yube Xeni* – animal capaz de viver na terra, nos galhos altos das grandes árvores, nos buracos e dentro d’água. Em suas múltiplas manifestações, a cobra é um conceito chave do pensamento kaxinawa. A jibóia é morta³⁵ em rituais para comunicação com seu *yuxin*. Ela é mais do que um animal *yuxin* com matéria espiritualizada ou carne incomedível. A jibóia é uma das manifestações do xamã primordial *Yube*, mestre do mundo aquático, com suas várias manifestações em forma de lua, arco-íris e cobra cósmica, por isso a jibóia não é apenas um animal com *yuxin*, mas tem também *yuxibu* (poder para transformar o mundo à sua volta). Temos, aqui, a estreita relação entre *yuxibu* e poder transformativo.

Um *yuxibu* consiste num ser de outro mundo, que possui grande capacidade transformativa – são demiurgos, mestres da transformação. O que distingue *yuxin* do *yuxibu*³⁶ é a extensão de sua agência e poder criativo. *Yuxin*³⁷ pode se transformar diante dos olhos de um

³⁴ A cobra d’água prototípica, que nunca deixa a água, é descrita como “sem desenho”; as “com desenho” são as que se movem entre a terra e a água. O desenho expressa o conhecimento e poder da *Yube Xeni* (a velha, gorda jibóia) e é o resultado de sua função mediadora. A jibóia ensina a humanidade, que dá conhecimento através de seu corpo, coração, língua e olhos, sendo sua carne a única comestível; a *anaconda* não é muito generosa, manda vertigens e tonturas. “*Isso é porque Yube (a jibóia) é designada como o maior dos xamãs em função de ser um mensageiro, nunca restrito a um único mundo, viajando do mundo da água para a terra e retornando, trocando de pele todo o tempo, transformando-se a si própria e o mundo a sua volta*” (Lagrou, 1998: 63).

³⁵ Ela não morre, descorporifica, por sua capacidade de trocar de pele. O consumo pelos homens do coração e da língua cruas da jibóia e o consumo de seus olhos pelas mulheres pertencem à esfera ritual, privada (realizada secretamente na floresta). “*A lógica da comunhão de substância com a jibóia é de uma outra ordem: uma comunhão de poder e conhecimento através do compartilhar substâncias corporais cruas*” (Lagrou, 1998: 76). A lógica é, portanto, a de que a pessoa se torna o que ela come.

³⁶ A diferença nos hábitos alimentares entre os dois está relacionada a diferentes lugares de habitação: os *yuxin* parasitam, escolhem o corpo humano como lugar de morada, e se nutrem dentro da carne humana, matéria repleta de *yuxin*; já os *yuxibu* alimentam-se das secreções corporais ou, no caso dos monstros, de puro *yuxin* extraído de corpos mortos.

³⁷ “*Diferentemente dos yuxibu, os yuxin costumavam ter corpos e foram uma vez ‘deste’ mundo. É por esta razão que são invejosos do corpo dos humanos e continuam dependentes e desejosos deste*” (Lagrou, 1998: 67). O ser humano em contato com *yuxin* fica magro, fraco, pois o *yuxin* que vive com ou na pessoa, come com aquela pessoa. Uma mulher que vive com um *yuxin* tem relações sexuais com esse ser através da boca, o que provoca excessiva ingestão oral do sêmen do *yuxin*, que associada à falta de ingestão de comida verdadeira, leva à perda da saúde e de força vital e se manifesta na desfiguração do corpo. Uma pessoa com *yuxin* tem também a possibilidade de se tornar xamã. “*A pessoa ganha familiaridade com yuxin e yuxibu específicos com os quais estabelece laços que o guiarão*

observador; caracteriza-se pelos movimentos limitados por sua ligação a corpos pesados, formas fixas pela inércia da matéria. Já o *yuxibu* pode transformar não apenas a si próprio, mas o que está a sua volta, podendo fazer aparecer coisas do nada. *Yuxibu* nunca foi animal ou gente: representa a completa alteridade com os seres deste mundo; são livres, leves e rápidos, animais e plantas. Sua existência corporificada não é deste mundo e os humanos somente têm acesso a ela quando a visualizam na escuridão da noite, através da experiência onírica ou com o auxílio da bebida alucinógena *ayahuasca*. *Yuxibu* é mais *yuxin* (agência, potência) do que corpo e, portanto, não precisa estar ligado a um corpo específico para agir de forma “incorporada” no mundo.

Chegamos ao segundo par de conceitos-chave: *yuxin* (“alma humana”, ou seja, analisado aqui em sua relação com o corpo humano) e *yuda* (corpo individual de uma pessoa ou de uma coletividade de pessoas que vivem juntas – “nosso corpo”, o que implica numa idéia de substância partilhada). O conceito de corpo é uma categoria predominante e central no pensamento kaxinawa, sendo que o corpo de uma pessoa é resultado da intervenção ativa de “outros corpos” próximos (Lagrou, 1998: 11). O conceito de *Yuda* implica que a identidade do indivíduo se constrói pelo relacionar-se, isto é, a pessoa não pode ser pensada fora de sua relação com outros e com o mundo envolvente. O “eu” só se torna pessoa porque tem um corpo que se relaciona com outros e, da mesma forma, seu corpo só existe por causa da ação de outros corpos. A dissolução do corpo dá origem a diversos seres *yuxin*, definidos pela falta de forma corporal fixa, ausência de relacionamento interpessoal e de morada fixa.

“Uma pessoa é um corpo vivo (*yuda*). O mesmo é afirmado para os animais. Carne (*nami*) torna-se corpo quando imbuído com espírito ou agência (*yuxin*). Ou mais precisamente, um corpo é sempre vivo, ser em crescimento desde o seu começo” (Lagrou, 1998: 77-78). A concepção do corpo³⁸ se dá através da coagulação do sangue feminino através da repetida mistura com o sêmen, modelando o feto: a mulher cozinha (*ba*) a criança em seu útero enquanto o homem dá a forma e a estrutura de sustentação (*damiwa*).

Quando o *yuda*, o corpo pensante, é ativo e completamente saudável, isso quer dizer que seus *yuxin*³⁹ estão junto com o corpo. *Yuxin* apenas existe enquanto entidade separada, nomeada e

no mundo imaterial. Esses novos laços servem de proteção aos ataques predatórios movidos pelos espíritos” (Lagrou, 1998: 68).

³⁸ Lagrou (1998:78-93) analisa, minuciosamente, todo o processo conceutivo, o papel do gênero na modelagem de um novo corpo, as crianças filhas de *yuxin* e os gêmeos, o parto e os primeiros cuidados.

³⁹ Um corpo humano pode produzir quatro tipos de *yuxin*: o do excremento (cruza com os *yuxibu* da terra), o da urina (cruza com os *yuxibu* da água), o do olho (nosso pensamento) e o da sombra (funciona como um “batedor”). O *yuxin*

percebida, quando se separou do corpo. O conhecimento não é atribuído aos *yuxin* da pessoa, mas ao corpo, *yuda*, ou seja, o conhecimento é incorporado. Isso porque a aquisição e a demonstração de conhecimento, para ser eficaz e significativa, necessita de um contexto. Palavras e ações sem contexto são vazias e sem direção e, por isso, ineficazes e sem sentido.

A cosmovisão kaxinawa é marcada por um dualismo que engloba todos os fenômenos e seres do universo, e que serve para conceitualizar a constante interdependência de pares complementares mais caracterizados pelo que partilham do que por aquilo que os separa e os distingue. Todos os fenômenos do mundo são resultado da junção de princípios opostos e nenhum ser ou objeto pode ser pensado enquanto existindo em estado “puro”, e não-misto. Essa necessidade da “mistura” é percebida em todas as esferas da atividade kaxinawa, desde as idéias de concepção ao consumo cotidiano dos alimentos, em que uma refeição é considerada própria quando se mistura carne e vegetais.

É nesse contexto de “mistura” que emerge o terceiro par de conceitos-chaves: duas forças primordiais que criam o mundo e o cosmos através da sua junção, *Yube* (dono do ‘mundo aquático’, cujas manifestações são a lua e a cobra cósmica) e *Inka* (dono do mundo celeste, cuja manifestação é o Deus Canibal, o próprio *Inka*, proprietário do princípio da luz). Cada metade Kaxinawa se associa a um destes princípios cosmogônicos – a metade do brilho (*dua*) é associada a *Yube*, enquanto a metade da onça (*inu*) é associada ao *Inka* (Lagrou, 1998: 12).

Uma razão para essa ênfase nas metades, na sociopolítica kaxinawa, segundo Lagrou (1998: 120-121), se encontra no plano ideal, em que duas metades podem constituir juntas o todo, uma sociedade “auto-suficiente” em termos sociais. Como vimos, uma aldeia é, preferencialmente, endogâmica, sendo que o sistema de matrimônio se baseia na prescrição do casamento com uma pessoa (primos-cruzados de primeiro grau) de uma seção oposta embora equivalente no sistema. Os Kaxinawa apresentam um elaborado simbolismo de metades⁴⁰ – dualismo este que permite uma flexibilidade nos limites, assim como é uma reflexão elaborada sobre o papel constitutivo da alteridade na construção da sociedade.

do olho e o *yuxin* do corpo podem ser considerados verdadeiras “almas”, que se complementam, animam e dão consciência a um ser.

⁴⁰ Em comparação com as metades kaxinawa, outras tribos têm um dualismo mais simbólico do que prático. Os Kaxinawa, além de conceitualizar as forças cósmicas que atuam no universo ou estabelecer o pertencimento de todo ser humano a uma dessas dimensões, organiza a vida social, no nível prático das escolhas matrimoniais (Lagrou, 1998: 128).

Em todos os rituais uma metade desempenha, alternativamente, o papel de estrangeiro, do inimigo interiorizado, enquanto a outra desempenha o papel do anfitrião. Dualismo de gênero, jogos de inversão de papéis e antagonismo entre os sexos seguem a mesma lógica do dualismo de metades, especialmente durante os rituais que tematizam o aumento da fertilidade (LAGROU, 1998: 123).

A possibilidade de inversão de papéis demonstra, ao mesmo tempo, uma preocupação com o significado da alteridade e uma curiosidade em refletir sobre como alguém se sente quando ocupa o lugar de outro.

Outra discussão envolve o dualismo entre *Yube/Aua* e *Inka/sol*. Ambos são símbolos de alteridade, o que implica em inimizade e comportamento predatório. No entanto, no mito, *Inka* parece ser considerado mais exterior que *Yube* – *Inka* é associado aos mortos e *Yube* à vida. Enquanto mestres dos mortos e do domínio celeste, os *Inka* surgem na mitologia como afins potenciais. Esta potencialidade somente se realizará com a partida definitiva dos *yuxin* do olho, com a morte “A idéia ontológica básica é que a origem da humanidade repousa no mundo aquático, enquanto seu destino está situado no mundo celeste. Esta é a razão porque um dos pólos do dualismo Kaxinawa é conceitualizado como mais exterior aos humanos do que o outro” (Lagrou, 1998: 131).

O penúltimo par de conceitos é o de *nawa* (estrangeiro) e *huni* (ser humano). Nesse ponto, fica mais explícita a transformabilidade do “eu” em “outro”, bem como do “outro” em “eu”. O termo que indica alteridade não é usado para definir o “eu” como diferente do “outro”, e sim para sugerir a permanente possibilidade de uma sobreposição entre eles, o que indica uma noção kaxinawa de pessoa essencialmente processual. O problema, aqui, não é como delinear as fronteiras entre “eu” e “outro”, ou entre humano e inimigo, e sim de como conceber diferença e igualdade enquanto divisão temporária a ser superada através de uma ambigüidade conceitual e de uma especulação escatológica. Por isso que, como vimos acima, o problema da alteridade para os Kaxinawa é relacional ao invés de classificatório.

No uso de termos para estrangeiro (*nawa*) e ser humano (*huni*), temos, nesse sentido, que *nawa* significa gente de um certo tipo, termo usado para diferenciar e nomear vizinhos e, até mesmo, para nomear grupos internos à própria comunidade. Como Lagrou (1998: 21) notou na introdução de seu texto, “nas línguas pano, um mesmo conceito pode ocupar diferentes posições numa escala que vai do pólo da completa alteridade e hostilidade para o pólo do ‘nós’, o que inclui o ‘eu’, denotando pertencimento a uma subdivisão que define o interior da própria

comunidade”. Entretanto, isso não faz com que o termo *nawa* perca seu caráter relacional intrínseco: não importa o quanto *nawa* se aproxime do “eu”, pois *nawa* sempre significará alguém que não “eu mesmo” – *nawa*, assim, permanece sempre sendo o “outro”, embora um “outro” que pode, facilmente, ser transformado no “mesmo” se adotado outro ponto de vista.

Nos termos da implicação da possibilidade de transformação do “eu” em “outro”, e vice-versa, temos que para definir a esfera do “eu”, não é necessária a categoria “outro”. O pólo da auto-referência possui outros meios de distinguir o grau de aproximação de certa situação, pessoa ou objeto: os conceitos de *kuin* (verdadeiramente “eu”), *kuinma* (não “eu”), *kayabi* (não “outro”) e *bemakia* (totalmente “outro”) permitem regular esses graus de proximidade. Um outro termo, *betsa*, se encarrega da nomeação dos “outros próximos”, num domínio intermediário. Na terminologia de parentesco, por exemplo, *en betsa* significa “meu outro” – esse termo é usado para designar um irmão, irmã ou primo paralelo do mesmo sexo de *ego* – alguém que ocupa a mesma posição.

Nesse sentido, as autodenominações kaxinawa são: *huni kuin* (“realmente pessoas como nós”), *nukun yuda* (nosso corpo), *en nabu* (parentes próximos; consubstancialidade alcançada pelo compartilhar de vida e comida e do contato corporal). Ainda que outros povos tenham, também, um corpo construído e cuidado de um modo semelhante ao que é considerado “nosso”, o corpo deles é um corpo diferente. Os estrangeiros verdadeiros, de quem não há referência ao processo de crescimento da carne e do corpo, poderiam ser considerados como *yuxin*, por vagarem solitários e se alimentarem de farinha de mandioca e café – são chamados de *nawa*, inimigos, palavra que conota diferença e antagonismo. A autora também retoma Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979) para ressaltar a importância da “fabricação social do corpo”. Sobre essa questão da corporalidade e constituição da pessoa, Lagrou (1998) expõe:

A importância do corpo e da memória incorporada, construída pelo cuidar dos corpos um dos outros no interior de uma comunidade o que, por sua vez, leva a uma consciência da identidade compartilhada criada pela circulação simultânea de substâncias e de experiências têm implicações não apenas na constituição da sociedade Kaxinawa, mas numa concepção ameríndia do parentesco (LAGROU, 1998: 155).

Os últimos conceitos-chave se compõem por *kene* (desenho estilizado e padronizado), *dami* (imagem) e, novamente, *yuxin* (“espírito”). Visto que todas as coisas e seres percebidos são “fenômenos” para os Kaxinawa, todas as percepções têm algum nível de existência. Nesse

sentido, não há ilusões, mas níveis diferentes de ser, em que valores diferenciados são atribuídos às coisas e aos seres percebidos. Lagrou (1998: 14) salienta que a distinção mais importante feita entre níveis de existência é a que distingue a forma fixa da forma não-fixa – distinção que corresponde à diferença entre existência incorporada e desincorporada. Nesse sentido, temos que o papel de *kene* não é o de expressar a imagem do ser através de uma semelhança formal, mas de fixar a fluidez das formas e das imagens que habitam o mundo desincorporado dos *yuxin*. O desenho padronizado é, assim, aquilo que adere aos corpos, o que fixa sua forma. A execução dessa arte é um papel feminino. *Dami*, enquanto imagem figurativa, ou tridimensional, possui uma relação de transformação e mascaramento com o objeto ao qual se refere. *Dami* consiste numa réplica imperfeita de um ser ou de uma imagem, numa transformação deste ser ou, ainda, numa produção em processo de fabricação, numa produção não finalizada. A autora relaciona o conceito de *dami* com o de *yuxin*:

Dami é algo a caminho do tornar-se; *yuxin* é a imagem em si, como imagem no espelho; *kene*, sistema estilizado de desenho, inscrição estruturante da forma que torna possível a percepção. O desenho geométrico estruturado pode por esta razão ser entendido enquanto guia da percepção e cognição Kaxinawa, guia que torna possível a transição do mundo das imagens flutuantes dos *yuxin* ao mundo fixado dos corpos. Através das distinções entre estes três termos que designam ‘imagem’ chegamos, portanto, à síntese da fenomenologia Kaxinawa (LAGROU, 1998: 14).

Esses conceitos são imprescindíveis para a compreensão dos princípios organizadores da cosmovisão Kaxinawa. Esses princípios, segundo a antropóloga, são expressos na forma narrativa da reflexão mítica, e como estes mitos são revividos e reinterpretados. Uma atenção especial é dada ao mito da re-criação da humanidade após o grande dilúvio. No “ângulo ritual” de sua análise, a autora analisa o rito de passagem *Nixpupima*, enegrecimento ritual dos dentes, no qual são elaboradas as idéias fundamentais da ontologia Kaxinawa. Nesse ritual, as mudanças produzidas no *status* da criança a ser iniciada é operada através de uma intervenção direta ou metafórica em seu corpo da criança.

d. Etnografia do gosto: desenho, imagem e *yuxin*

Os Kaxinawa apresentam uma fascinação pela beleza perigosamente atraente dos seus “outros” poderosos. Lagrou (1998: 171-172) aponta que, enquanto algumas sociedades indígenas manifestam sua repulsa ao poder excessivo representado pelo horror ao exagero ostentatório, sobretudo em termos materiais, os Kaxinawa cultivam uma admiração secreta e um desejo de fusão com seus emblemas de alteridade e de poder. Isso pode ser ilustrado através da mitologia sobre o mais belo dos seres, o *Inka* (*Inka hawendua*), onde não se tem uma rejeição, mas uma projeção no futuro, em uma escatologia, de uma reunião final com esta divindade celeste. Os *Inka*, assim como os *yuxibu* (quando visitados em suas casas) são belos e sedutores, são *keneya*, isto é, decorados com o “verdadeiro” desenho. A decoração corporal – especialmente a plumária, a pintura e os colares – expressa a beleza desses seres, reflexo de seu poder, conhecimento e saúde.

Em analogia com os conceitos de *studium* e *punctum* de Roland Barthes (1980), Lagrou (1998: 174) destaca o conceito de “tecido da vida” concebido como um entretecimento de elementos iguais, em que cada um dos seres ocupa a mesma posição no sistema, pertencendo cada um a uma das metades contrastantes (figuras escuras alternadas com figuras claras). O efeito do entrelaçamento repetido e sistemático de opostos complementares – opostos na cor, mas iguais em forma, substância e qualidade –, é um tecido que reúne o que é oposto e, concomitantemente, o que é essencialmente igual em forma, substância e qualidade. Esse é o caso dos motivos pretos e brancos feitos do mesmo algodão, e de *inu* e *dua* (homem e mulher), feitos dos mesmos fluidos corporais e agência *yuxin*. O tecido desempenha a função de uma pele ou placenta, que, além de conter o espaço corporal no seu interior, filtrando-o e protegendo-o, conecta o que está dentro ao que está fora. Nesse ponto, Lagrou (1998: 174) parte da lógica do invólucro protegendo a semente para explorar as associações simbólicas de placenta com desenho; desenho com pele; pele e parede da casa; casa e corpo. O que liga estes fenômenos é o próprio conceito de desenho (*kene*), que nunca existe como um conceito abstrato, mas que sempre adere a alguma coisa ou é incorporado em um suporte. Desenho é, assim, aquilo que separa o que é dentro daquilo que é fora do “corpo” (ou mundo) e, mais ainda, é aquilo que constitui o meio de comunicação entre ambos os lados.

Na análise formal do estilo e do significado que o estilo revela quando a forma é associada às estruturas principais que orientam a cosmologia kaxinawa, Lagrou (1998: 175) aponta para uma unidade sintética da dualidade. Assim como a vida na terra se constitui a partir da separação e ligação simultâneas do mundo celeste e terrestre, e pelo entrelaçamento das qualidades opostas (*dua* e *inu*, feminino e masculino), a fabricação de tecido ou a superfície pintada apresentam a síntese da sistemática repetição das unidades de desenho, idênticas e alternadas nas cores claras (*inu*) e escuras (*dua*) – respectivamente, o domínio celeste e aquático, o dia e a noite, o masculino e o feminino. A unidade do corpo e da vida é o resultado do encontro e da mistura dos princípios opostos do gênero e dos domínios aquáticos e celestes.

Nessas condições, o *studium*, discurso manifesto do estilo, mostra a homogeneidade e coerência de todos os elementos, expressando a idéia da comunidade como constituindo um corpo social (*nukun yuda*), coberto pela mesma “pele” ou roupa cultural. Esse discurso enfatiza a essencial igualdade entre os elementos, em sintonia com uma filosofia social que reage contra qualquer exacerbação de diferenças e que realça a ligação dos seres humanos com o cosmos, cujos corpos e seres são cobertos na mesma malha de desenho. Em tal discurso pode-se também visualizar o fato de todo corpo se constituir da união das qualidades de *inu* e *dua*, e da união das qualidades femininas e masculinas. Já o *punctum*, detalhe esteticamente agradável vem, por outro lado, do domínio dos eventos imprevisíveis e da criatividade pessoal. Esse detalhe pode perturbar a simetria perfeita da estrutura e destacar a autoria da peça de arte e o fato de, mesmo num padrão geral de similaridade, nada é reproduzido sem sofrer alguma transformação.

Há ainda um outro fenômeno que marca a particularidade e a qualidade distinta de uma peça de tecido desenhado: a transformação suave de um padrão em outro. As transformações de padrões ocorrem em panos com motivos que cobrem uma superfície extensa. Tal fenômeno se apresenta na pele da cobra, *Yube*, que contém todos os desenhos possíveis.

Ao contrário do que ocorre na tecelagem, a unicidade na pintura corporal é mais fácil de realizar, pois surge do suporte, que força o desenho a se adaptar às curvas do relevo do corpo pintado, e do estilo da mão que pinta. O desafio da pintura corporal, assim, não está no detalhe assimétrico, ainda que este apareça, ou na discreta originalidade escondida na simetria, e sim na habilidade em preencher a superfície sem perder a coerência do desenho e a distância regular entre as linhas que compõem o padrão. Já na arte plumária, a assimetria parece ser mais importante que a simetria no que se refere à colocação do tamanho das penas, ainda que haja a

necessidade de se obter como resultado final um “buquê” balanceado e harmonioso. No caso do cocar, as penas são equilibradas de modo assimétrico num anel com decoração simétrica – o motivo da base é rígido, como se tivesse que compensar a falta de simetria no topo.

Na abordagem dos trajes rituais, Lagrou (1998: 178) chama atenção para a roupagem ritual do *Txidín* (festa do gavião real), roupagem esta que pertence à comunidade e é montada unicamente por ocasião do ritual. O traje, produto das contribuições de cada caçador da aldeia que obteve penas de harpia, contribui para a coesão social em vez de se tornar ostentação de propriedade ou de habilidade privadas. No ritual de fertilidade, o *Katxanawa*, também é feito o uso de cocares. No entanto, ao contrário do *Txidín*, cada um veste o seu e, assim, a ocasião se presta com facilidade à competição e demonstração de prestígio social – o que revela interessantes ligações entre o julgamento estético e social⁴¹.

A sensibilidade Kaxinawa para a presença de desenho (*kene*) no mundo envolvente classifica seres e coisas (humanos, animais, plantas e artefatos) em termos de com ou sem o desenho verdadeiro (*keneya*).

A sensibilidade para a existência do desenho na natureza se liga à alta valorização do sistema complexo de desenho que caracteriza sua própria produção artística na pintura e na tecelagem. Essa ênfase no desenho é tão marcada que foi escolhido como elemento crítico na sua auto-imagem (LAGROU, 1998: 181).

Os Kaxinawa, em comparação com seus vizinhos que não usam desenho, como os Kulina e os Kampa, ou que não usam um sistema de desenho tão elaborado quanto o seu, se auto-intitulam como “povo com desenho”. Valorizam um povo que possui desenho, como os Shipibo que por esta razão são considerados bonitos. Os Shipibo também usam uma grande quantidade de cordões feitos de miçanga, o que, para os Kaxinawa, é uma manifestação de riqueza e beleza.

⁴¹ A autora retoma aqui a análise de Rabineau (Dawson, 1975). Os dados deste autor, segundo Lagrou (1998: 179-180) ilustram bem a conexão entre regras sociais e gosto estético. No complexo significado da estética da arte plumária, as penas têm *yuxin* e precisam, por isso, ser usadas na combinação e contexto apropriados e pela pessoa certa em contexto ritualmente controlado. É o líder de canto que se especializa na arte de lidar com as penas das aves, dos pássaros e de seu uso devido à óbvia ligação entre os pássaros e sua especialidade: a arte de memorizar e executar os cantos rituais, uma arte que se considera ter sido aprendida com os pássaros. “Percebemos, desta maneira, que as regras que guiam a combinação de cores e de materiais são mais complexas do que as regras que visam somente à regulação da demonstração de prestígio social. Através da categoria *dau* (encanto, remédio, veneno) que se aplica à roupa assim como às decorações usadas pelo líder do canto, fica claro que o uso de certos emblemas carregados de prestígio social têm conseqüências que implicam em compromisso ritual e não somente em posição social” (Lagrou, 1998:180).

O *kene kuin* (desenho verdadeiro) somente pode ser usado por iniciandos, jovens que passaram pelo rito de passagem *Nixpupima*. Apesar de ser mais comum em ocasiões rituais ou quando se espera visita dos Kaxinawa do Peru, todo adulto que queira se embelezar pode deixar-se pintar, sempre que há jenipapo à mão, com o *kene kuin* por uma parente feminina próxima ou por sua esposa.

A importância do desenho na experiência estética dos Kaxinawa também é explicitada na experiência visionária com *ayahuasca*. As visões do mundo *yuxibu* proporcionadas pelo cipó são experienciadas como estética e emocionalmente intensa. O efeito da bebida não é considerado como algo automático, mas é preciso uma negociação com o dono da bebida (*yuxibu Yube*). A percepção imaginativa não é considerada como produto da criatividade do perceptor, mas como a entrada em um mundo com dinâmica própria.

A experiência regular de visões pela maioria dos homens adultos (e por algumas mulheres) tem profundas conseqüências para o significado e ‘presentificação’ da cosmologia. O tempo mítico e os mundos dos *yuxibu* se tornam acessíveis à experiência através de uma imersão no mundo das imagens, chamadas *dami* e *yuxin*. A significação cognitiva e existencial deste contato visionário com o mundo imaginário da mitologia não está somente na conseqüente vivificação de suas imagens, mas, o mais importante, no conhecimento experimental adquirido desta maneira, é o processo constante de transformação do cosmos, idéia que funda a visão de mundo kaxinawa (LAGROU, 1998: 183-4).

Nesse sentido, Lagrou (1998: 184) afirma que tal experiência visual circunscreve um movimento que vai de corpos com ou sem desenho, para o desenho se transformando em imagens visionárias e, destas imagens, para a manifestação visionária dos *yuxin*. Aqui a etnóloga (1998: 184-5) aponta para a importância dos sentidos e para uma certa ênfase na experiência visual. O olfato, o gosto e a audição se mostram importantes para a identificação de plantas na floresta e para a caça. A confirmação da presença e da verdadeira identidade de um ser percebido será confirmada através da combinação da visão e do tato (*yuxin* do olho e do corpo, respectivamente). A audição e olfato indicam a proximidade de um ser, a visão define se é animal ou pessoa, e a experiência tátil confirma sua identidade (se é um corpo ou um *yuxin*). As imagens (*dami*, *yuda baka*, *yuxibu*) pertencem à esfera da visão noturna do *yuxin* do olho que age nos sonhos e nas visões com *ayahuasca*. Os corpos pertencem ao dia, são pesados e não desaparecem quando tocados. O tempo e o espaço certos para a percepção das imagens é quando o corpo descansa. Já o lugar/tempo de lidar com corpos é quando se está acordado.

O desenho é, assim, o meio de ligação que opera a transição entre estes lados separados dos mundos perceptíveis – traça caminhos para e entre mundos separados, ou entre os lados complementares do mesmo mundo, assim como entre os estados complementares do ser ou da consciência humana. “Desenhos são vistos no estado de vigília (em corpos e artefatos) e nos sonhos (nos corpos das imagens). São guias usados pelo *yuxin* do olho ao viajar entre a percepção imaginativa diurna e a imaginação perceptiva noturna” (Lagrou, 1998: 185).

A autora aborda a associação entre desenho e placenta como mediadores importantes na concepção kaxinawa. A cobra, portadora de todos os desenhos em sua pele, possui vida eterna por causa de sua capacidade de trocar de pele; as mulheres são férteis porque trocam a “pele interna” durante a menstruação⁴².

O significado do desenho (*kene*) traz, nesse sentido, a discussão sobre a relação entre o desenho e o corpo, e entre a percepção do desenho e a experiência visionária; sobre a função mediadora do desenho entre os dois lados da realidade; e sobre o mundo diurno dos corpos e o noturno das imagens (*yuxin, dami*). Na distinção entre desenho (*kene*) e figura ou imagem (*dami yuxin*), a autora afirma que, no discurso Kaxinawa sobre a percepção e produção visual, *yuxin* e *dami* são usados para referir-se à “imagem” ou “figura” enquanto oposta ao desenho abstrato e geométrico, *kene*. Se, inicialmente, *kene* é separado de outras imagens percebidas e produzidas, em seguida é associado à escrita, mostrando uma proximidade entre *kene kuin* (desenho próprio, verdadeiro ou “nosso”) e *nawa kene* (o *kene* (a escrita) dos brancos)⁴³. Lagrou (1998: 188), a partir de sua experiência de desenhar com os Kaxinawa, discorre sobre a percepção e expressão visual: “representações” ou “imitações” de rostos de pessoas são tidas como produção de *yuxin*; as fotos são, igualmente, chamadas de *yuxin*, assim como a imagem refletida no espelho ou na água parada.

⁴² Sobre a associação entre desenho e fertilidade feminina, Lagrou (1998: 187) expõe: “A placenta faz a mediação entre o feto e o corpo da mãe, filtrando as influências que vêm de fora e protegendo o corpo no interior, possibilitando desta maneira o contato controlado com a força exterior que alimenta a vida. A pele da *anaconda* cósmica, coberta por desenhos, funciona da mesma maneira, servindo de véu entre os mundos visíveis e invisíveis. Os padrões aparecem no espaço liminar em que o *yuxin* do olho é levado de um lado da realidade (o lado da luz solar) para o outro lado, onde as imagens estão prestes a se mostrar na penumbra”.

⁴³ A associação de *kene* com a escrita traz à tona várias questões. Segundo Lagrou (1998: 191), a escrita e o *kene* possuem mais coisas em comum do que o fato de poderem ser inscritos em superfícies e corpos e o simples constrangimento estilístico (o fato de ser não-representativo, em relação aos padrões gráficos, pode acarretar certos limites para seu uso). *Kene* e as questões que evoca conduzem diretamente para o campo de discussão sobre a arte e o que exatamente a arte comunica.

Ao aprender sobre outros usos dos termos *yuxin* e *dami*, aprendi que uma das distinções cruciais entre estes dois termos de um lado, e conceito de *kene* de outro, se refere ao volume ou falta de volume, ou, em outras palavras, à sua qualidade de aderência ou não. *Kene* é aplicado a toda sorte de suportes, mas um suporte em si nunca é chamado *kene*; os conceitos *yuxin* e *dami* normalmente significam a entidade em si mesma, com ou sem corpo. Deste modo, o duplo, a aparência efêmera da imagem de uma pessoa, é *yuxin*, um ser que pode ou não ser percebido como decorado com *kene* (LAGROU, 1998: 189).

Kene é, assim, essencialmente gráfico, um padrão desenhado, algo criado para conter o alimento ou os corpos. Já *yuxin* e *dami* são entidades, imagens com agência própria, com ou sem matéria e forma corporal; cobrem ambas as categorias de artefatos e seres, mas não podem ser chamados de “corpos verdadeiros” (cobertos com o “desenho verdadeiro”⁴⁴). *Yuxin* e *dami* podem “ter” um corpo, no entanto, não é seu corpo, mas sua relação especial com corpos que identifica sua maneira específica de ser. *Kene* é especialmente diferente por ser um estilo abstrato, que identifica todos os produtos e artefatos Kaxinawa como pertencendo à mesma tradição, enquanto que a expressão bi-dimensional de *dami* e *yuxin* não pertence à tradição.

Sobre a tríade perceptiva *kene*, *dami* e *yuxin*, Lagrou (1998: 198) afirma que *kene* não é o corpo nem o *yuxin* a que se refere, é a linguagem dos *yuxin*, um código composto de signos que aludem a uma presença, à possibilidade de revelação de *yuxin* em forma incorporada. É a “língua” dos *yuxin*, e não dos humanos: precisa ser traduzido pelos humanos para ganhar seu lugar no mundo humano. O desenho pode ser perigoso para a saúde da pessoa por causa da sua ligação com o mundo exterior, visto que não somente pode produzir imagens mentais, mas também por traçar caminhos a serem percorridos pelo *yuxin* do olho quando sonha.

A imagem de um ser nunca é mera aparência. *Yuxin* pode ser um duplo que deixou seu corpo, ou um ser sem corpo, ou mesmo pura energia, livre para assumir qualquer forma ou corpo (não é o caso dos *yuxin* dos seres “deste mundo”, enraizados em seus corpos). Esta mobilidade não se limita à matéria, pois o corpo é como uma pele ou uma roupa que pode se vestir ou tirar à vontade. *Yuxin* não é um corpo, não é deste lugar. Não pode ser tocado, senão desaparece imediatamente. *Dami*, por outro lado, é um tornar-se ou um devir (transformação) e conota movimento, é imagem deformada ou em processo de ser formada. A palavra *dami* é um termo relacional, um signo que existe enquanto referência a algo que é exterior ou que o transcende.

⁴⁴ Estar coberto com o “desenho verdadeiro” é a suprema realização estética de seres humanos específicos, que precisam dominar outras artes para ser capazes de produzir, modelar, decorar corpos da maneira que gostam (Lagrou, 1998: 189).

“Dependendo do contexto, manifestações diferentes do mesmo ser podem por esta razão ser chamadas de seus *dami*, suas transformações ou ‘mentiras’ (*txami*), disfarces através dos quais o *yuxibu* assusta ou confunde o espectador” (Lagrou, 1998: 201). Esta é a lógica que guia a experiência visionária com *ayahuasca*.

Dami é, assim, utilizado para se referir a transformações de imagens percebidas com o cipó e significa modelar, produzir formas – o pai modela o feto na barriga da mãe (*damiwai*), por exemplo. Desenhos feitos por homens e meninos (geralmente figuras desenhadas em papel, atividade ligada a contextos de interação com os *nawa*) e as tatuagens feitas pelos homens são chamados também de *dami*. O verdadeiro *kene* é uma atividade estritamente feminina, assim como o são cozinhar, fiar, tecer e fazer cerâmica.

Kene e *dami* estão, ambos, ligados ao *yuxin* como significantes visuais, mas de modos distintos – os primeiros, são padronizados, enquanto os segundos não aderem a limitações e convenções estilísticas específicas. *Kene* é um sistema complexo e altamente padronizado de desenho, que não representa, mas significa o mundo dos *yuxin*. Os três termos kaxinawa para falar de percepção visual mantêm, assim, estreitas ligações entre si, cada um constituindo um conceito altamente polissêmico e constituindo um discurso complexo sobre a fenomenologia do ser que coloca a transformabilidade do universo no centro de reflexão. Para os Kaxinawa todas as imagens são, de algum modo, “duplos” dos seres aos quais se referem. Não há a preocupação de determinar o verdadeiro e o ilusório na percepção.

e. Ritual *Nixpupima* – fabricação do ser

Lagrou (1998: 209-343) faz uma análise elaborada e cuidadosa da mitologia e do ritual kaxinawa, da qual iremos apenas extrair algumas das principais questões abordadas, rentáveis ao nosso debate. Aqui, a autora ressalta a importância do corpo e da pele na onto-cosmogênese kaxinawa, em que o marcar, pintar e esconder a pele comunicam o estado de ser de um corpo para outros seres. Em suas palavras:

A concepção de que a qualidade da pele, a aparência externa de um corpo, comunica o que está “dentro” é válida tanto para corpos humanos e animais quanto para os corpos celestes. Razão da importância da cor, do desenho, e da decoração corporal na cognição e percepção kaxinawa. A presença ou ausência

de desenho na pele de um ser, sua cor, sua radiância (*dua*) ou brilho (*txasa*), comunicam mensagens, transportam significados (LAGROU, 1998: 211).

O tempo mítico é experimentado e vivido pelos Kaxinawa através da vida ritual. Os mitos não são atualizados apenas através do seu relato oral, mas também em nível existencial por meio da experiência imaginativa induzida pelo cipó. A descrita posição intermediária da humanidade, a meio caminho do domínio aquático e do celeste, pode ser entendida a partir de uma simbologia das cores. O espectro de cores é terminologicamente marcado pela saturação de cores, representada pelo negro (*mexupa*), e a ausência de cor representada pelo branco (*huxupa*). A vida humana se desenvolve no espaço demarcado por essas duas não-cores. O branco e o negro representam os dois extremos de ausência de vida humana incorporada: a pura luz solar e a escuridão aquática e noturna. Na qualidade de não-cores, o negro e o branco representam os extremos do tempo e do espaço anteriores à existência – isso explica o porquê de serem considerados cores do não-ser, da invisibilidade e da ausência de vida.

A vida e o surgimento das cores nascem quando a luz se infiltra na escuridão da noite e do mundo das águas, revelando contornos e formas que, até então, eram invisíveis. A aparição de formas e cores era impossível também nos arredores do sol, onde a luz cegava e o calor tudo secava e queimava. Só há vida onde há mistura vital dos extremos, lugar onde a água e a luz juntas produzem o espectro de cores que se misturam e se transformam, gradualmente, uma na outra: o arco-íris. Este é uma metáfora mediadora por excelência, pois é o lugar de encontro entre água e luz, é o símbolo de ligação entre os domínios separados do céu e das águas. Todo ser é dual, feito de luz e água, de substâncias femininas e masculinas⁴⁵. O dualismo kaxinawa apresenta uma tensão produtiva entre a origem aquática e o destino celeste, em que o olhar cegante de pura luz do *Inka* consumirá o *yuxin* do olho para transformá-lo em um ser de luz, uma estrela.

No âmbito ritual propriamente dito, temos que o rito de passagem *Nixpupima* consiste no enegrecimento ritual da nova dentição dos jovens, meninos e meninas, que acabaram de perder seus dentes de leite. *Nixpupima* significa “fazê-los comer *nixpu* (a planta que enegrece os dentes)”. O “batismo” da criança, como os próprios Kaxinawa traduzem para o público não-

⁴⁵ “É por causa da constante interação entre estes dois elementos que o ser é vivo, em movimento. Quando toda a água escapa do corpo, a ligação é dissolvida e a vida desaparece: os *yuxin* da urina e das fezes retornam para a terra, o *yuxin* do olho vai para o céu e a matéria fica sem vida. A carne apodrece e os ossos secam, até que virem pó” (LAGROU, 1998: 238).

indígena, se dá quando as crianças “têm seus próprios pensamentos”, ou seja, “a criança é considerada pronta para abandonar sua posição de receptor passivo, de cuidados, para se tornar um produtor ativo, de comida e de relações sociais” (Lagrou, 1998: 264). O *Nixpupima* é a passagem ritualizada da infância indiferenciada para a adolescência sexualizada – o “endurecimento” ritual do corpo e a fixação do nome preparam os jovens para a iniciação em tarefas específicas de acordo com o gênero. Durante o ritual, o corpo e a pessoa da criança são remodelados pelos esforços reunidos da comunidade⁴⁶ – a forma e estrutura dos iniciandos serão fixadas com *nixpu* ao final do ritual. O fato de a iniciação reunir meninos e meninas, sem distinção de gênero, ressalta a idéia de gênero pano – uma originária igualdade entre homem e mulher. “Uma vez estabelecida esta base em que se dão as relações de gênero, os rituais de ‘iniciação’ subseqüentes trabalharão as diferenças” (Lagrou, 1998: 266).

Uma temática recorrente na mitologia e nos cantos rituais do *Nixpupima* e do *Txidín* (festa do líder de canto) se refere à presença constitutiva da alteridade no que é considerado mais interior da vida social e do corpo. Essa questão é ilustrada pelos bens desejados do estrangeiro – nestes cantos são feitas várias referências aos bens dos *Inka*, por exemplo. Nesse sentido, a dialética pano da identidade alteridade, com suas metades englobadas e englobantes, é avessa à classificação que dispõe coisas e símbolos em categorias fixas. “O dualismo Kaxinawa, em vez de fixar a hierarquia proveniente de toda e qualquer diferença existente (de metades à diferenças de idade e gênero), recusa-se a delinear contornos nítidos e a encontrar um ponto de equilíbrio, oscilando, portanto, entre pontos de vista” (Lagrou, 1998: 278). A ênfase, aqui, é na permanente inversão de papéis e posições. Essa ambigüidade na percepção, marcada pela permanente mutabilidade do ser, subjaz a relação entre figura e fundo na tecelagem e a inversão de papéis e gênero no ritual. Exemplo da constante inversão de posições no ritual é a criação de situações de *damiwa* (transformar ou imitar) em que pessoas, temporariamente, experimentam o ponto de vista do outro. Em cada ritual, as metades invertem as posições de visitante e de anfitrião. É também latente a possibilidade da inversão das posições entre presa e predador.

⁴⁶ A autora apresenta a seqüência do *Nixpupima* como uma re-encenação metafórica da concepção, gestação e primeiros cuidados prestados ao recém-nascido. “Se outros ritos de iniciação pano podem ser analisados enquanto sacrifício metafórico dos neófitos, fazendo-os renascer (Erikson, 1996), a iniciação Kaxinawa combina ambas as imagens: a imagem da morte e do renascimento são sistematicamente alternadas às imagens da recriação e do retorno ao útero. Esta é outra razão para a ênfase explícita na sexualidade durante o ritual ganhar contornos coletivos. É, na verdade, a comunidade enquanto grupo que concebe a criança, a remodela e finalmente a expele do útero, endurecida e pronta para iniciar uma nova forma de existência, a condizente à produtividade sexual” (LAGROU, 1998: 269).

Na análise do mito de *Huan kadu*, em que um importante tema é o da imagem dos três caminhos a serem seguidos – escolher os caminhos certos significa evitar os perigos da floresta, a alteridade e a morte –, a autora retoma e relaciona essa idéia de “caminho” com o conceito de *kene*:

Bai significa caminho e traçado, representando desta maneira o espaço conhecido, cercado pela grande área de floresta desconhecida. Desenho (*kene*) é composto de caminhos (*bai*) que cobrem o tecido ou o corpo pintado. A configuração do desenho na superfície decorada sugere a continuação dos caminhos labirínticos e padronizados além do suporte e aponta desta maneira para outros territórios a serem mapeados. A palavra para desenho, *kene*, por outro lado, significa igualmente aquilo que encerra (como as paredes de uma casa), aquilo que protege e delimita o espaço conhecido do espaço desconhecido (LAGROU, 1998: 314).

Kene pode se apresentar tanto como um guia, traçando caminhos a serem seguidos, mas pode também enganar, conduzindo o *yuxin* do olho a caminhos mortais.

2.3. Etnografia Wauja

a. Rituais de *apapaatai*: a ritualização da doença e socialidade wauja

O objetivo da etnografia wauja é reconstruir os processos envolvidos na passagem da doença ao ritual, sendo o xamanismo pivô desse movimento, ao qual se somam outros movimentos que constituem um extenso ciclo de transformações sociocosmológicas, manipulações das diferenças e modos de relacionamentos com estas (Barcelos Neto, 2004: 23). A construção lógica da tese busca acompanhar a estrutura seqüencial de ações que os Wauja caracterizam por *passerar* (com), *trazer* e *fazer apapaatai*, seres prototípicos da alteridade, como já apontamos anteriormente.

Passerar com apapaatai significa sofrer de um adoecimento causado pelo deslocamento da alma do doente para o mundo dos *apapaatai*. A alma do doente é fracionada, o que permite que ela seja raptada (distribuída) por uma diversidade considerável de *apapaatai*. A ação de *trazer apapaatai* compete ao xamã visionário (*yakapá*), cujo papel é descobrir com quais *apapaatai* estão a(s) alma(s) do doente, a partir de uma terapêutica para recuperar e devolver a alma ao doente. No ritual, parentes consangüíneos e/ou afins do doente são convocados a incorporar os *apapaatai*. Esses parentes assumem o *status* de *kawoká-mona*, ou seja, de indivíduos que “apresentarão” ritualmente os *apapaatai* para o doente. A terapêutica se completa quando os *kawoká-mona fazem os apapaatai*, ou seja, os parentes se transformam em *apapaatai* em rituais e situações subseqüentes, através da cosmética, da música e da dança. Os *kawoká-mona* fabricam máscaras e/ou aerofones rituais, sobre os quais o doente (ou ex-doente) assume a posição de *nakai wekeho*, “dono do ritual”, aquele que custeia a fabricação dos *apapaatai* e que deles cuida e alimenta.

O ritual de *apapaatai* é mais que um meio de curar, pois apresenta também implicações sociológicas através dos diversos eventos subseqüentes à festa em si. Um “dono ritual” pode chegar a manter o ritual por anos a fio, apesar de que boa parte dos *nakai wekeho* não tenha condições para fazê-lo. Há duas categorias sociais permanentes e fundamentais para a manutenção do ritual: os *kawoká-mona* e o *nakai wekeho*. Das articulações destas duas categorias resulta uma série de serviços e de produtos, que correspondem à uma extensão da potência agentiva dos *apapaatai* para domínios das alianças econômicas e políticas entre os *kawoká-mona*,

os *nakai wekeho* e o restante da comunidade. “De agentes de doenças a ‘benfeitores’ rituais: esta é a transformação ideal das relações dos Wauja com os *apapaatai*. As sinalizações para essa transformação são dadas pela política cósmica xamânica” (Barcelos Neto, 2004: 24).

Nesse sentido, humanos e *apapaatai* compõem um sistema relacional baseado em estados patológicos. Adoecer significa criar relações tanto para fora (com o mundo sobrenatural) quanto para dentro (com o mundo da sociabilidade) e, ao mesmo tempo, significa criar uma interseção entre esses dois espaços. O estado patológico potencializa a produção artística, visto que é a condição primeira de transferência de estados criativos sobrenaturais para o interior da sociedade wauja. O centralismo do xamanismo wauja se justifica mais do que por uma habilidade artística e intelectual: o conhecimento xamânico auxilia a “domesticação” e a inclusão social dos *apapaatai* entre os humanos.

O estudo do estilo proposto por Barcelos Neto (2004: 26) para entender a agência social da arte wauja se baseia no método da análise estilística elaborado por Gell (1998), de onde se pretende realizar uma descrição das propriedades transformativas dos *apapaatai*, a partir de um conjunto de performances rituais. O foco é a passagem de uma realidade metafísica para uma realidade cênico-musical. Estilo, aqui, segundo o antropólogo, tem a ver com forma (ou melhor, morfologia), e, em um sentido mais profundo com *perspectiva*.

O direcionamento da investigação para os rituais de máscaras se deu através dos desenhos dos sonhos e transe dos xamãs, que conduziram Barcelos Neto (2004: 35) aos *apapaatai* e seus papéis agentivos na vida social wauja. No que tange a produção de desenhos figurativos entre os Wauja, a imagem não é uma simples representação, e sim uma réplica. Nessas condições, o desenho em si já é um contato com os seres extra-humanos – contato este envolto de perigos, pois eles são, *a priori*, agentes patológicos. As relações estabelecidas com os *apapaatai* exigem as mesmas prerrogativas morais aplicadas às relações com os afins: evitação, respeito, vergonha e silêncio. Apenas os desenhistas, ou seja, os xamãs visionário-divinatórios (*yakapá*), que possuem uma relação privilegiada com esses seres, podem manipular suas imagens sem risco.

O conjunto iconográfico produzido pelos Wauja conduz a um imenso investimento simbólico na explicação sobre o adoecimento. As máscaras de *apapaatai* possuem uma existência contínua e extensa – estão por toda parte, apesar de sua visibilidade muitas vezes restrita. Para Barcelos Neto (2004: 36), os *apapaatai* são as personagens mais atuantes na economia simbólica

da alteridade wauja e, por meio de um sistema ritual, são importantes na (re)produção de importantes laços sociais.

b. Sobre arte e patologia

Barcelos Neto (2004: 45-130) busca entender universo de seres não-humanos com capacidades patogênicas e de interação humana com os doentes graves. A categoria *apapaatai* se apresenta como uma das mais complexas e fundamentais do pensamento wauja: é por meio dela que são articuladas, conceitualmente, as continuidades e descontinuidades ontológicas entre humanos, animais, monstros, xamãs e “espíritos”.

O autor (2004: 47) retoma a interpretação de Viveiros de Castro (1977) acerca da categoria *apapatutápa* (os *apapaatai*) dos Yawalapíti, descritas como parte de um sistema de transformações contínuo-gradativas. Nesse sistema, instaura-se um problema teórico que transcende a dualidade entre Natureza e Cultura, remetendo-o para um terceiro domínio ontológico, a Sobrenatureza. “O que chamamos de sobrenatural refere-se, para os Yawalapíti, ao domínio de criação da ordem: os arquétipos dos seres e eventos do mundo atual. Mas isto que cria a ordem, escapa a ela: a prototopia é o excesso, o modelo se cria no fluxo, e a perfeição se encontra com a monstruosidade” (Viveiros de Castro, 1978: 164 apud Barcelos Neto, 2004: 48). Uma das dimensões do excesso é precisamente o extraordinário poder patogênico/terapêutico dos seres sobrenaturais, que é envolvido por um fluxo de predação/produção que pulsa entre a fealdade/dor e a beleza/prazer. A única divergência que aponta em relação à formulação de Viveiros de Castro (1978) é no que toca à idéia de a perfeição se situar no domínio da monstruosidade. No caso wauja, parece haver um desequilíbrio de poderes entre a humanidade e as outras formas de vida – Animais, Plantas, Fenômenos Naturais, seres míticos, e assim por diante. O esforço é voltado para o *controle* do perigo que esse desequilíbrio funda, e não para a sua superação. No relato mítico, temos que a perfeição está distribuída entre todas as séries de seres – há traços de perfeição e imperfeição em todos os domínios ao mesmo tempo.

Assim como Van Velthem (2003) e Lagrou (1998), Barcelos Neto (2004: 49-61) busca a compreensão do universo de imaginação conceitual, especialmente, no relato mítico wauja. Como conta o mito, antes da humanidade só existiam *Kwamutõ* (velho solitário, filho da união do morcego e do jatobá) e os *yerupoho* (Animais). Um dia, para não ser morto por ter adentrado o

domínio territorial da Onça, *Kwamutō* envia suas filhas para se casar com a Fera. Uma delas, *Atanakumalu*, foi morta grávida pela sogra. Nasceram dois gêmeos, *Kamo* e *Kejo*. Os irmãos criam o *Kaumai*, festa realizada para celebrar a mãe morta, que é atualmente o ritual inter-aldeão celebrado em homenagem aos *amunaw* (“nobres”/chefes) recém-falecidos.

Outro mito narra a criação dos humanos por *Kamo* no centro do mundo, a partir de arcos de madeira e de flechas de taquara, que, atualmente, correspondem aos *amunaw*, (“nobres”/chefes) e aos não-*amunaw*, respectivamente. Através das ações de *Kamo*, surgem os três traços fundamentais da economia simbólica da alteridade na série dos humanos: *hierarquia* (para diferenciar indivíduos no interior de um determinado grupo), *língua e tecnologia* (para diferenciar grupos entre si). Dentre esses três traços fundamentais, somente a hierarquia é um valor aplicável igualmente a todos os grupos de seres. No entanto, a mesma não é determinante da percepção mais ampla da alteridade, esta seguramente reservada para a tecnologia – exemplo disso é que os *ethos* da agressividade e do pacifismo estão diretamente ligados a escolhas tecnológicas ocorridas no passado mítico.

Nesse sentido, se no interior do *socius* a visão é moldada pela hierarquia (incluindo aqui as diferenças de gênero), no exterior é moldada pela tecnologia (que se estende, inclusive, para a série não-humana). Ainda que não possuam fogo e agricultura, os *apapaatai/yerupoho*⁴⁷ são altamente tecnológicos – característica ligada diretamente ao seu super poder xamânico. Do ponto de vista dos humanos, no entanto, “não é a tecnologia o princípio fundamental da diferença entre humanos e não-humanos, mas o corpo. Assim, se a *hierarquia* é o princípio básico para conceitualizar a diferença no *interior* das séries humana e não-humana, o *corpo* é o princípio central da diferenciação entre elas” (Barcelos Neto, 2004: 53). Nessas condições, temos a diferença centrada no corpo, cuja raiz remonta ao tempo de *Kwamutō* e se compõe de pequenos detalhes, como a ausência de umbigo nos *yerupoho* e em *Kwamutō*⁴⁸.

De que são feitos os corpos de *Kwamutō* é uma questão ausente nas exegeses wauja, mas de que são feitos os corpos dos *yerupoho* é objeto de grandes elaborações. A categoria *yerupoho* abrange seres de atributos muito diversificados – podem ser antropomorfos ou zooantropomorfos,

⁴⁷ Só para esclarecer ao leitor, nesse momento (e como veremos em seguida), os *yerupoho* são os *apapaatai* que não vestiram “roupas” ou que foram atingidos pelo sol, como conta o mito.

⁴⁸ Os “sem umbigo”, *pukaká* (aqueles cuja origem não correspondem a genitores de qualquer tipo, ou aquele que “cresceu sozinho”), possuem corpos que não foram feitos conforme os mesmos processos e/ou substâncias com os quais são feitos os corpos wauja. Os *yerupoho*, *Kwamutō* e os gêmeos fazem corpos transformando substâncias, o que implica uma diferença no modo de fabricação e nas substâncias utilizadas.

inteligentes e destemidos, débeis e medrosos, grandes chefes, grandes músicos, e assim por diante. O que a maioria desses seres têm em comum é alguma potência xamânica, manifestada de modo desigual entre eles, através da qual entram em contato com os seres humanos, raptam suas almas e “negociam” sua devolução com os xamãs humanos. Barcelos Neto (2004: 54) ressalta o fato de xamanismo e sexo contínuo (reprodução biológica) serem atividades incompatíveis. A maioria dos *yerupoho* tem aversão ao sexo e ao seu cheiro; dessa maneira, os *yerupoho* “mais” xamânicos não se reproduzem “biologicamente”, em geral fazem bonecos que depois de rezados-soprados tornam-se seus filhos.

Os *yerupoho* também possuem sangue e esperma, no entanto, tais substâncias são de natureza diferente. Nesse sentido, se as substâncias que produzem os corpos dos *yerupoho* e dos humanos são de naturezas diferentes, os produtos que delas resultam também são diferentes. O ponto que interessa à abordagem de Barcelos Neto (2004: 55), como ele próprio afirma, é o fato de tal diferença ser radicalizada, visto que o corpo dos *yerupoho* existe em uma condição patológica para os humanos. O corpo de um *yerupoho* é puro feitiço (*ixana*), o que implica que se um humano estabelece contatos corporais com os *yerupoho*, há um grande risco de ficar doente e até de morrer instantaneamente. A ênfase está não no porquê da natureza patológica do corpo dos *yerupoho*, mas nas conseqüências dessas diferenças para as relações interseriais.

No tempo das trevas⁴⁹, muitos dos animais existiam apenas em sua forma *iyãu* (“gente”), categoria que define, sobretudo, antropomorfia. Antropomorfia não implica uma humanização direta. Entre os Wauja, a idéia de “humano” não é uma categoria singularizada em um vocábulo, e sim constituída por um feixe de relações morais em concomitância com processos de fabricação do corpo/pessoa. Essa moralidade é regida por sentimentos de vergonha-respeito-medo, expressos segundo gradientes hierárquicos: os humanos têm vergonha-respeito-medo dos *yerupoho/apapaatai*, não o inverso; já os animais têm vergonha-respeito-medo dos humanos. Os animais, no entanto, constituem o *elo* moral entre os *yerupoho* e os humanos. Exemplo disso é quando os humanos utilizam mal os recursos (tais como pesca, caça e vegetais) e os “donos” destes recursos (os Animais e Plantas) voltam-se contra os humanos – daí o respeito-medo que os humanos têm por tais “donos”.

⁴⁹ No mito (cf. Barcelos Neto, 2004: 56-7), quando souberam da invenção do sol por *Kamo*, os *yerupoho* se puseram a fazer “roupas” para se protegerem do sol. Das duas versões desse mito, o autor salienta que o ponto central consiste no surgimento do astro solar, visto que com esse evento a “opção vertical” é imposta aos *yerupoho*. Outra questão importante é que os *yerupoho* eram/são muitíssimos e, assim, muitas transformações diferentes se abateram sobre eles.

Segundo o mito, os *yerupoho* que vestiram “roupas” ou que foram atingidos pelo sol viraram *apapaatai*. A categoria de *apapaatai* se define por “tudo aquilo que, temporária ou permanentemente, tenha passado de uma forma antropomorfa para uma forma animal, monstruosa, fenômeno natural, artefatural ou por uma de duas ou mais destas formas” (Barcelos Neto, 2004: 59). O dispositivo para as transformações temporárias é a “roupa”, enquanto as transformações permanentes (e irreversíveis) foram consequência da exposição dos *yerupoho* ao sol. Há, portanto, duas naturezas de *apapaatai*: uma corporal e uma “roupa”. Uma “roupa” é uma “aparência” e, portanto, seu valor ontológico é antes “artefatural” do que “corporal”. Toda “roupa” pode ser reduzida à categoria *apapaatai*, mas nem todo *apapaatai* é “roupa” – a categoria *apapaatai* subsume a categoria *yerupoho*, fazendo com que ambas impliquem-se mutuamente.

Destituídos do fogo, os *yerupoho* foram obrigados a comer cru – traço decisivo de sua condição animal. No entanto, essa é uma animalidade diferente dos animais devido a sua potência xamânica, que lhes faculta a posição de “predadores” dos humanos⁵⁰. Muitos animais do tempo presente usam “roupas” para mascarar a sua condição de *iyãu* – sem suas “roupas” exibem, geralmente, uma antropomorfia peculiar, voltando a ser *yerupoho*. Os humanos são sem-“roupa” por excelência, com exceção dos feiticeiros, que podem utilizar “roupas especiais”. Uma “roupa” envolve consequências práticas imediatas por ser uma forma-funcional, podendo possuir coisas “acopladas”, como dentes, garras, bicos e nadadeiras, que sevem para realizar certas tarefas que os humanos põem em prática através de uma série de artefatos. Os artefatos utilizados pelos humanos foram, muitas vezes, criados pelos *yerupoho* e transferidos para o mundo dos humanos via doença, xamanismo e ritual. Além das questões do disfarce e da adaptação a uma nova situação geocósmica, a invenção de “roupas” abrange também a idéia de distribuição (expansão) da pessoa, como veremos a seguir.

Barcelos Neto (2004: 64) afirma que a questão da troca de pontos de vista, elaborada por Viveiros de Castro (1996, 2002c), raramente aparece nos mitos e nas exegeses recolhidas entre os Wauja, sendo uma questão mais evidente nos processos transformacionais do corpo e da pessoa via o uso de “roupas sobrenaturais”. O autor cita Lévi-Strauss (1989) em sua idéia de que as vestes e a decoração do corpo do indivíduo possibilitam a mediação entre seu eu interior, a

⁵⁰ A linha descendente do poder predatório começa com os *yerupoho*, passa pelos humanos e termina nos animais, sendo que os grandes predadores – como a onça, a sucuri e a harpia – possuem uma posição ambígua nesse esquema, tendendo para o topo da cadeia predatória (Barcelos Neto, 2004: 59).

sociedade e o cosmos, tomando as artes de tecer e trançar como metonímias do ordenamento cósmico. Isso quer dizer que em cosmética (mascaramento) há cosmo. O pensamento ameríndio leva muito a sério tais idéias, cujo foco está na “distinção/indistinção entre Natureza e Cultura, para qual a noção de transformação é um meio heurístico bastante evidenciado. Na cosmologia wauja, a ‘roupa’ é o principal dispositivo dessas transformações” (Barcelos Neto, 2004: 64).

O regime das transformações é explicitado por quatro afixos-modificadores dos conceitos-base: *-kumã*, *-iyajo*, *-mona* e *-malu*. O papel principal de tais afixos é marcar/mudar a *natureza* das coisas e seres⁵¹. Assim, os afixos se distribuem, em uma escala contínuo-gradativa, partindo de estados de “insuficiência”, “falsidade”, “incapacidade” (*-malu*), “visibilidade”, “aparência”, “corporalidade”, “atualização” (*-malu* e *-mona*) para estados de “invisibilidade”, “alteridade”, “espiritualização”, “potência xamânica”, “prototipia” (*-kumã*), passando por estados de “excesso”, “superioridade”, “ferocidade”, “veracidade” (*-iyajo*). A condição ontológica “animal” é sempre ambígua e incerta, na medida em que está sujeita a sofrer uma transformação radical. Os animais, em sua maioria, são já uma transformação. Na transformação dos animais em monstros e/ou na transformação dos humanos em monstros, há uma ligação direta com os hábitos alimentares.

Todos os modos transformativos são, “em maior ou menor medidas, relacionantes e relacionados. Assim, animal, monstro, humano e yerupoho são potencialmente equivalentes em função das possibilidades transformativas que abrangem suas relações” (Barcelos Neto, 2004: 67). Um animal que era humano pode se transformar em monstro (*apapaatai-iyajo*), fim da linha das transformações, onde não há mais nada além de pura predação e canibalismo. A transformação de humanos em animais se dá através das “roupas”, forma eletiva de transformação. Fora do ritual, o uso de “roupas” é tido como uma ação típica de feiticeiros. A reversão da monstruosidade/animalidade só acontece quando o dispositivo da transformação é intencional e programado (transformação controlada), por meio da confecção e uso de “roupas”. Os modos definitivos de transformação são acidentais e imprevisíveis. Nessas condições, em relação aos modos reversíveis de transformação, temos que os humanos vestem “roupas” por motivos rituais e de feitiçaria, enquanto o uso de “roupas” pelos *yerupoho*, que os transforma em *apapaatai*, é um atributo diretamente ligado à multiplicação de suas almas, função da sua

⁵¹ O autor exemplifica a aplicação de cada sufixo e esquematiza os modos da transformação em um quadro (cf. Barcelos Neto, 2004: 65).

potência xamânica. Barcelos Neto (2004: 69) afirma que a transformação de *yerupoho* em *apapaatai* que interessa à sua abordagem é aquela que implica adoecimento, e não aquela que se refere à transformação dos *yerupoho* em monstros canibais, os *apapaatai-iyajo*.

A multiplicação da alma dos *yerupoho* implica que cada unidade resultante da multiplicação está apta a vestir uma “roupa”, feita exclusivamente para cada unidade, o que aponta para um vasto repertório formal de “roupas”. Vestindo tais “roupas” – “espiritualizados” ou “xamanizados”, portanto – os *yerupoho* vagueiam pelos espaços do cosmo em busca de contato com os humanos. Essas “roupas” dos *yerupoho* são as formas-padrão visualizadas nos sonhos e transes dos *yakapá* e nos rituais – elas são usadas para disfarçar a fealdade dos rostos e corpos dos *yerupoho*, projetando e propagando a beleza. A “roupa” possui, nesse sentido, forma, função e ser. Outra característica dos *yerupoho* manifestados enquanto *apapaatai* – ou seja, quando vestidos – é que são invisíveis aos sentidos normais dos seres humanos. Mas, se o uso das “roupas” efetiva o ponto de vista do outro, não há uma “roupa” humana que permita a um animal, por exemplo, ver o mundo como os Wauja o vêem, fato demonstrado através dos próprios modos da transformação. As “roupas” operam, assim, sob um regime limitado.

Na abordagem da distribuição da pessoa dos *apapaatai*, Barcelos Neto (2004: 70) retorna aos quatro afixos-modificadores dos conceitos e coisas. O sufixo *-kumã* indica espiritualização/potência e os sufixos *-mona* e *-malu* indicam corporificação/atualização. Os seres localizados no pólo da corporificação possuem uma ligação anímica com os seres que estão no pólo da espiritualização. Uma das noções que acompanham as exegeses wauja nesse sentido se refere à noção de *wekeho* (“dono”), que objetiva/representa determinado recurso para a comunidade, fazendo o papel de mediador entre o objeto e o grupo – o *wekeho* concede e protege os recursos. É nesse sentido que a própria noção de *wekeho*, e não apenas um “dono” específico, conecta um objeto a um grupo. Da mesma forma, em outro âmbito, a categoria *wekeho* conecta um desenho e seu desenhista ao “dono” do desenho, um *apapaatai*. Um desleixo na feitura de um desenho pode custar ao desenhista uma cobrança de seu “dono” via doença. A noção de *wekeho* define relações de representação e de substância, as quais são atualizadas por corpos, artefatos, alimentos ou expressões artísticas. A conjunção entre as relações de representação e as relações de substância, implica que as “roupas” existem em função de uma condição específica da alma dos *yerupoho*, e não só em relação à manifestação corporal, indumentária. Barcelos Neto (2004: 72) afirma que o pólo da “espiritualização” não é um pólo anti-corporal. O fato de os humanos

não verem os *yerupoho* ordinariamente não quer dizer que tais seres não existam enquanto corpos, mas significa apenas que não temos acesso fácil a seus corpos e nem devemos ter, já que são seres mortais ou patogênicos para os humanos.

Um dado *yerupoho* é um correspondente antropomorfo de uma dada espécie animal, que guarda as características desta espécie. Nesse sentido, seu corpo é uma unidade *formal* singular e prototípica daquela espécie. É graças às suas potencialidades xamânicas que os *yerupoho* são capazes de expandir a unidade subjetiva através da multiplicação da alma, ou seja, do princípio de subjetividade.

Sobre a condição de materialidade do espírito, temos que o sonho (passeio) do doente e o transe do xamã revelam a condição material do mundo dos *apapaatai/yerupoho*. O doente interage com os *iyãu* (“gente”), que levam sua alma, sempre contente e satisfeita, para as suas aldeias ou para outros passeios, como pescarias, caçadas ou festas animadas por músicas e danças. O que a alma do doente come – ou seja, comida crua – com os *yerupoho/apapaatai* será rejeitado por seu corpo. É através dos vômitos do doente que os xamãs são capazes de identificar com quais *apapaatai/yerupoho* sua alma se encontra. Assim, a alma do doente transfere para o corpo a materialidade que encontra na interação com os *iyãu*, o que indica que, para os Wauja, o mundo dos “espíritos” não pressupõe imaterialidade.

No processo de identificação do agente patológico pelos xamãs, temos a formalização ritual do Animal causador da doença através de máscaras, aerofones, outros objetos rituais ou coros femininos, todos igualmente referidos como *apapaatai*. Aqui é possível constatar uma estreita aproximação dos Wauja com os seres sobrenaturais. Na relação entre doença e ritual, temos mundos sem ambigüidades: o doente vê os *yerupoho* sem “roupas”, na forma de “gente”, interagindo diretamente com ele no idioma wauja; no ritual, há “roupas”, mas sabe-se quem as estão vestindo. Doença e ritual são, nesse sentido, territórios neutros da ambigüidade ontológica, enquanto o cotidiano e os sonhos são repletos de ambigüidades e incertezas.

Na assertiva de que no corpo está a diferença entre humanos e não-humanos, Barcelos Neto (2004: 75) discute as noções de alma, imagem e cópia. As noções de corpo (*monapitisi*), imagem (*potalapitisi*) e cópia (*upeke*) se articulam para um entendimento da noção wauja de alma. “Resumidamente, podemos definir a alma humana como um duplo material/visual do corpo, passível de ser multiplicado enquanto imagem e igualmente de ser subtraído do corpo enquanto substância vital” (Barcelos Neto, 2004: 75-76). Ainda que a alma dos *yerupoho* também

seja passível de ser multiplicada, esse fato não implica numa subtração de substância vital de seus corpos. O resultado dessa equação é que os humanos adoecem, enquanto os *yerupoho* raramente adoecem. A multiplicação da alma se constitui por uma propagação imagética/substancial do corpo, semelhante a um fractal. A alma possui uma equivalência visual e substantiva com o corpo: a alma dos *yerupoho* tem a mesma potência patogênica de seu corpo. Já a alma raptada aos humanos carrega consigo a substância vital que anima o corpo, sendo que, ao se multiplicar, subtrai na mesma medida a potência vital do corpo. No entanto, a alma humana sobrevive ao contato direto com os *yerupoho/apapaatai*, enquanto seu corpo morre, o que aponta para uma incompatibilidade dos corpos dos humanos e dos *yerupoho*, mas não a incompatibilidade das suas almas, ou ainda da alma humana com o corpo dos *yerupoho*.

Segundo Barcelos Neto (2004: 76), o corpo é a matriz visual absoluta da alma. Assim, por exemplo, se alguém teve um braço amputado ou se ficou paralítico, sua alma terá essas mesmas características no *post-mortem*, em que as almas são agrupadas conforme o tipo de morte que sofreram. Por isso, a continuidade da vida (enquanto valor metafísico) como alma depende da forma última do corpo logo após a morte – o corpo é o estado formal absoluto da alma. A destruição total do corpo, como no caso daquele que é devorado por *apapaatai iyajo*, encerra qualquer possibilidade de continuidade após a morte, o que implica que a extinção do corpo equivale à extinção da alma⁵². Mas a relação entre corpo e alma não se limita apenas ao plano da isomorfia. Em um outro sentido de causalidade, experiências da alma também repercutem no corpo, especialmente quando a alma está em companhia dos *apapaatai*.

Seguimos para uma “etimologia especulativa” dos termos “corpo”, “imagem” e “alma”, todos de mesma raiz etimológica *pitsi* (“feixe” ou “forma”). Barcelos Neto (2004: 78) retoma a análise de Viveiros de Castro (2002c) sobre os afixos modificadores dos conceitos-base entre os Yawalapíti.

⁵² Sobre a preservação e os cuidados funerários com o corpo, Barcelos Neto (2004) expõe a meticulosidade empregada tendo em vista os efeitos idênticos sobre a alma. Outro aspecto que ele analisa diz respeito à morte por esquartejamento, tida como impensável para os Wauja e atribuída a índios canibais e violentos. A simples separação entre cabeça e tronco significa a “desintegração” metafísica entre alma e corpo. Para entender tal lógica, o autor recorre à geografia humana do céu, onde inexistem aldeias de pessoas sem cabeça, ou aldeias de pessoas só com cabeça. Nesse sentido, há uma “unidade formal mínima” que constitui o corpo wauja: o tronco. Segundo o antropólogo, “essa hierarquização das partes do corpo só faz sentido porque o foco da análise é a alma, é ela que nos permite entender que os corpos sem um ou mais dos quatro membros podem existir no *post-mortem*, mas na vida cotidiana o discurso sobre o corpo não é colocado nesses termos, a integridade física é uma condição moral básica” (Barcelos Neto, 2004: 77).

Em sua revisão recente sobre esses afixos-modificadores, Viveiros de Castro (2002c: 34-35) defende a idéia do sufixo *-mína* (*-mona*) como um *corporificador de substâncias*. À luz do que venho expondo, parece-me bastante acertada a sua análise que contrasta *-kumã* e *-mína* e os aproxima respectivamente aos sentidos dados aos conceitos de alma e corpo. Assim, seguindo a reflexão de Viveiros de Castro, *-kumã seria uma condição espiritual do corpo e -mína uma condição corporal do espírito* (BARCELOS NETO, 2004: 78).

Barcelos Neto (2004: 78-79) traduz *upapitsi* por “alma”, que pode tanto significar “outro corpo/feixe/forma” (visto que *upa*, de *upawa*, pode significar “outro”, enquanto *pitsi* dá a idéia de “feixe” ou “forma”), quanto aludir à idéia de “reflexo”, partindo de uma igualdade substancial (*upawa*) e de uma relação de projeção e deslocamento (*pitsi*). Dessa polissemia, o autor parte para um tipo de sinonímia entre *potalapitsi* (imagem/parte substancial) e *upapitsi* (alma): nem toda *potalapitsi* é uma *upapitsi*, mas toda alma é uma imagem/parte substancial de algum corpo. A diferença entre *potalapitsi* e *upapitsi* está nos modos pelos quais suas agências se realizam: a intencionalidade da alma está relacionada à mente (que pode ser a própria *alma*), enquanto a imagem é uma intencionalidade de uma intencionalidade, e sempre dependente de uma intenção exterior e anterior a ela.

Outra noção indispensável para o entendimento da alma *wauja* é *upeke*, cópia, algo que está em uma relação de “igualdade” com um outro. Tal termo se mostra importante tanto em contextos gerais quanto no contexto de seu “rpto”. Ainda que a cópia tenha um valor imagético, ela é mais do que imagem, pois mesmo que a relação de igualdade esteja calcada na visualidade, é necessário pensar a cópia como dotada de atributos além daqueles circunscritos à percepção de imagens. No campo semântico da relação corpo-alma, *upeke* pode ser melhor entendido como “duplo” – tanto a alma é uma “cópia” do corpo quanto este daquela. Barcelos Neto (2004: 79-80) afirma que, em sua presença, os *Wauja* nunca elaboraram uma anterioridade de um ou de outro elemento desta relação corpo-alma – não há preocupação em saber se a alma é uma “cópia” do corpo ou vice-versa, mas essa “duplicidade” parece ser ontologicamente dada. Nesse sentido, o rpto da alma consiste em “copiar” a alma a partir do contato direto do *apapaatai* com o corpo da vítima.

Nessa discussão sobre a relação imagem-cópia, o autor (2004: 80) destaca as diferenças entre ambas quanto à agência. Enquanto uma cópia da alma instaura-se de imediato como agente (em relação a um *apapaatai*), a imagem se instaura a partir de uma relação agente-paciente, visto

que é algo fabricado, sempre dependente de agências anteriores (dos artistas). As imagens são dotadas de agência *a posteriori*, em relação às cópias-almas, são agentes em “segunda instância”. Já a cópia é tão essencial e atual quanto o “original” (ou a “matriz”), razão pela qual pode ser considerada mais do que mera “imagem”.

A multiplicação da alma dos *yerupoho* é voluntária e sua condição é xamânica. No caso dos humanos, a multiplicação é involuntária e sua condição é patológica. Um *yerupoho* multiplica sua alma (ou consciência) porque deseja passear, saber o que passa em todos os lugares, por serem seres curiosos. Buscam também contato com os Wauja, pessoas para adoecerem. Barcelos Neto (2004: 80) retoma a máxima da teoria perspectivista na exegese mítica wauja: “a condição original aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (Viveiros de Castro, 1996: 199). Todos os Animais têm algum traço que lembra sua humanidade do tempo antes do Sol, como seu corpo antropomorfo e sua consciência. No entanto, os Wauja ressaltam que tais traços não são suficientes, pois os *yerupoho* não são “gente” como eles. Para os Wauja parece interessar menos um fundo comum entre humanos e não-humanos do que como lidar com as diferenças atuais entre eles. Nesse contexto, o autor lança sua hipótese:

(...) o nexos das relações entre humanos e não-humanos tem como princípio a aproximação produtiva dos dois pólos, por meio de uma minimização das diferenças entre ambos. A possibilidade de aproximar os dois pólos é dada pelas doenças graves e pelo ritual. São os *yerupoho* que oferecem aos humanos os meios dessa aproximação por meio da introdução de substâncias xamânicas no corpo dos humanos e do rapto de suas almas (BARCELOS NETO, 2004: 81).

As diferenças entre humanos e não-humanos são abordadas em torno dos eixos conceituais do corpo (“de carne e osso” ou patogênico) e da tecnologia (posse ou não do fogo e da agricultura). Nessas condições, as diferenças se minimizam em vários momentos: na doença, em que o corpo do doente está repleto de “feitiços” e sua alma se põe a passear com os *yerupoho*; quando um Wauja armazena os feitiços, fazendo dele um xamã, ou seja, alguém próximo de um estado permanente de adoecimento, o que o coloca em maior proximidade com os *yerupoho/apapaatai*; e quando estes são convidados a comer a comida dos Wauja em contexto ritual, por exemplo. É assim que a ontologia wauja parece postular a existência contextual de aspectos não-humanos na humanidade e aspectos humanos na não-humanidade, o que implica em lógicas transformacionais que ora aproximam um ser de um pólo ora de outro. As aproximações entre as séries humana e não-humana se dão via os movimentos das almas dos humanos e dos

yerupoho – o movimento das almas humanas é descrito pelo sonho e transe xamânicos e pelo rapto da alma; já o movimento das almas dos *yerupoho* é descrito pelo uso de “roupas”, função da sua capacidade de interferir em negócios humanos.

A multiplicação das almas dos *yerupoho* guarda valores formais: a multiplicação é também uma *trans-forma-ção*. Tal transformabilidade revela uma grande variação de “roupas”, em que uns seres podem se transformar em outros seres ou artefatos e vice-versa. Todos os seres possuem (ou são) um leque potencial de transformações que lhes cabem. O pensamento wauja enfatiza a idéia radical de transformação dos corpos e das almas que coloca “tudo” em movimento. Sendo assim, a questão central da ontologia wauja se constituiria menos pela forma como os não-humanos vêem os humanos e vice-versa, do que como aqueles agem sobre estes. As ações são, em primeira instância, patogênicas. O conhecimento para manipular as potências xamânica e feiticeira (e, conseqüentemente, as transformações) é xamânico em toda a sua extensão, seja na série humana ou na não-humana. “Assim, se um humano se Animaliza em função do seu adoecimento, a reversão da transformação compete unicamente a um saber e a uma prática xamânicas. Talvez sejam estas as condições fundamentais para a troca dos pontos de vista: *Animalizar-se/xamanizar-se*” (Barcelos Neto, 2004: 83).

A doença grave é tida como um processo lento de falecimento, o doente é dito estar “morto” (*kamāi*). Quando o doente recobra a consciência, ele descreve seu passeio (*tuneke*) como uma experiência onírica – contar o sonho pode ser um artifício cognitivo para explicar a doença. Quanto mais tempo se passeia com os *apapaatai*, mais se “morre aos poucos”. No entanto, a morte definitiva, ou seja, quando o corpo já não responde, é resultado de uma multiplicidade de causas. O estado específico em que principia a doença é chamado pelos Wauja de *witsixuki*. Embora as doenças se manifestem por um “estado interno”, elas são consideradas um agregado de substâncias externo ao corpo do doente. “Toda doença existe pela introdução de artefatos patogênicos no interior do corpo ou pela distribuição destes nas proximidades geográficas onde vive o doente” (Barcelos Neto, 2004: 85). Assim, um doente grave é sempre uma vítima de alguém que fez algo fisicamente concreto para adoecê-lo.

Doença é basicamente sinônimo de dor, que, por sua vez, é resultado de efeitos de substâncias estranhas ao corpo, as quais os Wauja denominam *ixana*, substância/artefato patogênico ou feitiço, termo que engloba as flechinhas de *apapaatai*, as flechinhas de *ixana*

wekeho (feiticeiro) e o *iyāu opotalá* (feitiço também manipulado por *ixana wekeho*, mas que atua fora do corpo das vítimas⁵³).

Com exceções, os corpos dos *yerupoho* são constituídos de *ixana*, são grandes feitiços ambulantes, sendo que qualquer mínima parte de seus corpos são feitiços – o problema aqui reside na relação de sinédoque entre partes descartáveis do corpo e o corpo. O feitiço de *yerupoho* é algo material/substancial e mantém uma relação direta com o corpo/“roupa” do “agressor”. É também intenção, que não se forma na consciência ou “mente” do *yerupoho*, e sim na matéria, a qual foi (é) ontologicamente constituída como doença para os humanos. Nesse sentido, a intenção, aqui, não é uma questão mental e sim corporal: o corpo/“roupa” de um *yerupoholapapaatai* é naturalmente uma intenção-doença que eles não controlam plenamente. As feitiçarias não-humanas de *apapaatai* – mestres de conhecimentos esotéricos, que só querem ajudar – culminam em festas (rituais). Já as feitiçarias humanas são voluntárias, culminam em mortes.

Os *yerupoho* se aproximam dos humanos por causa de *witsixu* ou por feitiçaria humana. *Witsixuki* é uma categoria central para o entendimento da noção de patogênese entre os Wauja. Trata-se de um estado decorrente de um desejo alimentar não satisfeito imediatamente ou, raramente, de um desejo intenso e insatisfeito de ter relações sexuais⁵⁴. Esse não é um estado corporal, e sim um estado da alma: a pessoa apresenta uma “saliência” na alma, fazendo com que esta seja percebida e seja passível de ser raptada pelos *apapaatai*. Estes percebem o *witsixuki* como uma manifestação física da alma dos humanos, que se revela visível e tátil aos olhos dos *apapaatai* – é aí que a intenção-corpo dos *apapaatai* entra em ação. Os feitiços que adentram o corpo simultaneamente ao rapto possuem forma de flechinhas (*uku*), responsáveis pela sensação de dor. Essas flechinhas são a manifestação da doença, ou seja, de uma relação com um *apapaatai*, visto que, numa relação de sinédoque, o doente passa a ter um corpo miniaturizado do *apapaatai* dentro de si, e os *apapaatai* a ter a alma humana em sua companhia. Como o *witsixuki* não tem intensidade, o rapto não depende da profundidade/intensidade do desejo, mas da força e

⁵³ As feitiçarias humana e não-humana não constituem domínios separados, mas se aproximam no que se refere às substâncias que produzem os feitiços: “(...) os feiticeiros manipulam refugos, exúvias e objetos oferecidos/abandonados por certos *yerupoho* e vice-versa (...)” (Barcelos Neto, 2004: 86).

⁵⁴ Barcelos Neto, (2004: 90-91) explica que, no que diz respeito à produção do estado de *witsixuki*, a questão centra-se mais na relação entre ver e desejar e menos na relação entre pensar e desejar: é desejo pelo que se vê, não pelo que se imagina que, em primeira instância, funda essa categoria. Em um sentido amplo, o *witsixuki* ancora-se em uma relação visual. Não é possível mensurá-lo em gradientes de intensidade, pois se manifesta apenas de modo integral e sempre por igual. Não é da ordem do sentir nem do pensar; não pode ser provocado por si ou por outrem; não tem valor moral.

agilidade do *apapaatai* que percebeu os *witsixu* da pessoa⁵⁵. Uma pessoa pode ter uma proteção contra o rapto, o que depende de uma biografia de adoecimentos e da domesticação dos *apapaatai* agressores por meio da oferta de alimentos e festas.

Barcelos Neto (2004: 1994) cita Taussig⁵⁶ em sua idéia de que a noção de cópia afeta o original em tal grau que a representação adquire as propriedades do representado. No caso wauja, o original é o corpo, e a cópia é a fração da alma, o agente afetante do corpo. A partir da “liberação” ou “afrouxamento” da frágil unidade corpo/alma, provocada pelo *witsixuki*, os *apapaatai* fazem cópias da alma. Quanto maior for a distribuição da pessoa e mais espalhadas e distantes estiverem suas frações-cópias umas das outras, mais adverso será o adoecimento e maiores também deverão ser os festejos, pois uma maior distribuição da alma implica um maior número de *apapaatai* envolvidos e, portanto, um maior número de personagens rituais a alimentar.

No *post-mortem*, a natureza múltipla da alma se evidencia também através de suas funções-destino específicas, permitindo entender melhor as relações dos Wauja com os *apapaatai*. Existem dois tipos de alma-imagem, além da *upapitsi* (substância vital ou o “outro corpo”): *yakula*, literalmente “sombra”; e *ojutai ogamawato*, literalmente “algo refletido no olho”, melhor traduzido como “alma no (do) olho” ou, simplesmente, “alma-olho”. Há ainda um tipo de alma-do-morto, *iwejekui*, que seria um “vulto” ou “espectro do morto”. As três almas são referidas como manifestações da multiplicidade da *upapitsi*, enquanto “sombra”, “reflexo” ou “espectro”. Essas três almas são a imagem do corpo do sujeito e, portanto, visualmente iguais entre si. Em vida, a sombra e a alma-olho existem em um plano potencial e imagético, mas sem a substância vital que caracteriza a *upapitsi*. No *post-mortem*, a substância vital é incorporada a uma dessas imagens, que, transformada em “espectro do morto”, segue para o céu, atualizando a sua potência subjetiva; a outra imagem permanece no plano terreno e é apreendida pelo *apapaatai* protetor (*Kawoká*).

Na relação entre corpo e alma e na doença, o autor (2004: 99) discute as propriedades sensoriais da alma. Os sonhos do doente e do xamã não são da mesma qualidade sensorial dos sonhos dos indivíduos sãos. Um sonho comum, do cotidiano, implica um desprendimento da

⁵⁵ A quantidade de alma raptada depende da força do *apapaatai* raptor contida nos objetos que ele porta e no seu corpo, feito de substâncias patogênicas. “A qualidade das doenças é função da substância e não do *witsixuki*, mas por outro lado, a quantidade de doenças é função do *witsixuki*” (Barcelos Neto, 2004: 95).

⁵⁶ Extraído de Gell (1998: 100).

alma-olho em direção a qualquer lugar. Já um sonho de um doente grave trata-se de uma experiência de outra natureza: é um passeio (*tuneke*) com os *apapaatai*, resultado do rapto. Nesta experiência, o doente estabelece um contato físico com os *apapaatai*, como prova a própria convalescença do doente e suas dores (originalmente causadas pela incompatibilidade substancial entre os corpos dos humanos e dos *apapaatai*, conduzindo o mais frágil dos corpos ao colapso)⁵⁷. Sobre a experiência do doente com os *apapaatai*, o primeiro vê os seres que o raptaram como “gente” (*iyāu*), ou seja, despidos das “roupas” animais ou monstruosas. “Na condição de ‘morto’ (*kamāi*), o sujeito está livre da natureza densa e limitada do corpo, o que permite que a sua alma (consciência, mente) realize plenamente as suas capacidades de conhecer e entender outras consciências” (Barcelos Neto, 2004: 102). Assim, o que para os sentidos do corpo é um animal, para os sentidos da alma é “gente” – ou, pelo menos, antropomorfo, mas que não significa necessariamente humano conforme a acepção wauja de humanidade. Assim, o que a alma vê é o que o corpo ordinariamente não vê. Corpos distintos não conseguem conviver, no entanto, almas humanas podem conviver com almas ou corpos de *yerupoho*, o que talvez indique que as almas são de mesma natureza, sendo a não-humanidade nada mais do que um atributo do corpo, uma aparência⁵⁸.

As múltiplas cópias-frações de alma são, em suas aparências visuais, absolutamente idênticas entre si, todavia elas podem mudar, senão na “aparência”, pelo menos na “essência”. Assim, por exemplo, se as almas não fizerem o caminho de volta para o seu corpo seu destino, elas correm o risco de se socializarem entre os *apapaatai* – o “morto” tem seu espírito *Animalizado*, pois passou a partilhar os pontos de vista daqueles que o raptaram e a exprimir um *outro* mundo real⁵⁹.

A concepção wauja de alma humana e não-humana suscita, simultaneamente, um problema de *aparência* e *essência*, e também de *agência*, visto que a alma guarda um substrato

⁵⁷ Barcelos Neto (2004: 107-8) ressalta uma continuidade física existente entre alma e corpo, cujas provas podem ser as fezes e vômitos decorrentes da comida crua dos *apapaatai* ingerida pela alma e sentidas pelo corpo. Tal prova serve também para a questão do contato direto entre humanos e *apapaatai*.

⁵⁸ Retomando novamente a teoria juruna descrita por Lima (1999), Barcelos Neto (2004: 102-103) afirma que é possível tornar esse problema mais complexo em, pelo menos, dois pontos. Em linhas gerais, o primeiro ponto é que há níveis de diferenças e variações no regime cosmológico juruna que classifica humanidades diferentes para determinados seres, apontando para a ausência de um ponto de vista do todo; o segundo ponto, discute a privilegiada capacidade reflexiva dos humanos, sendo que os não-humanos são incapazes de perspectivar a si mesmos.

⁵⁹ Na interpretação de Viveiros de Castro: “O mundo real das diferentes espécies depende de seus pontos de vista, porque o ‘mundo’ é composto das diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergência entre elas enquanto pontos de vista: não há pontos de vista sobre as coisas – as coisas e os seres é que são pontos de vista” (Viveiros de Castro, 2002: 384-5 apud Barcelos Neto, 2004: 103).

de intencionalidade que é dito estar por trás dos eventos e ações decorridos no “mundo real”. As almas que vagueiam, trajando “roupas” invisíveis ou não, constituem uma das ordens causais do mundo vivido. O xamanismo, como processo de conhecimento abduativo, revela a origem de tais intencionalidades. Os sonhos dos doentes graves e dos xamãs se apresentam como um meio de interação interpessoal plena com os *apapaatai*. Como não existe uma oposição entre corpo e alma, mas uma composição – ou melhor, uma multiplicação fractal – há, muitas vezes, a possibilidade do corpo recuperar o conhecimento apreendido pela alma⁶⁰.

Barcelos Neto (2004: 106) afirma que os Wauja não elaboraram nenhuma exegese sobre o motivo de, diferente do corpo, a alma humana conseguir conviver com os *yerupoho/apapaatai*. A suposição do autor é que a razão envolva as diferentes naturezas das substâncias que compõem o corpo e a alma. “Mesmo não tendo conseguido informações sobre do que é constituída a *upapitsi*, sei, por negação, que ela não é feita nem de esperma nem de sangue, como o *monapitsi* (corpo). Seria a alma imaterial?” (Barcelos Neto, 2004: 106). Não há indícios de uma noção wauja de imaterialidade, sendo a redução mínima da noção de alma é a invisibilidade.

A feitiçaria entre os Wauja é, do ponto de vista da sociocosmologia, um dos temas mais polêmicos e incômodos. O Alto Xingu é uma “sociedade de feitiçaria” sem feiticeiros – o feiticeiro existe, na maioria das vezes, em uma condição de virtualidade, que apenas se atualiza com a perseguição ou a execução do acusado. Um feiticeiro jamais confessa ou se vê como tal. Em vários aspectos, a feitiçaria é a antítese do xamanismo; no entanto, ambas operam de forma igual, por meio de uma epistemologia abduativa, sendo que o cruzamento epistemológico dos dois se dá, sobretudo, na “contra-feitiçaria”, o *tupaki*⁶¹.

Se o xamanismo nas Guianas tem uma natureza bipolar – pode curar ou agredir, como vimos em Van Velthem (2003) e Lagrou (1998) –, no Alto Xingu, tal técnica se difere da feitiçaria, além de esta não corresponder a uma prática maléfica do xamanismo. A insistência na separação entre xamanismo e feitiçaria se justifica não apenas por ser um dispositivo êmico de classificação das relações sociocosmológicas, mas porque essa separação permite pensar aspectos

⁶⁰ Exemplo disso é o *mapitsai*, um outro tipo de interação com os *apapaatai* via alma. É uma experiência de revelação imediata dos sentidos da alma para os sentidos do corpo; é uma visão presente, imediata, porque alma e corpo não estão separados por estados oníricos ou por patologia crônica. Portanto, o *mapitsai* acontece apenas quando a pessoa está acordada e plenamente consciente e é marcado pelo imediatismo na transmissão dos sentidos da alma para o corpo.

⁶¹ O *tupaki* é o contra-feitiço, uma violência legalmente praticada contra o feiticeiro, que pode dar o veredicto final numa situação de suspeita de feitiçaria. É a forma sancionada pela pureza e pelo resguardo da pureza. Assim como, o *iyau opotalá*, funciona com uma atuação espacialmente limitada.

obscuros do sistema xinguano e confrontá-lo à teoria ontológica da predação amazônica. Nesse contexto, no Alto Xingu, feitiçaria (*ixanaki*) e xamanismo (*yatamaki*) são consideradas atividades basicamente antagônicas. A primeira requer uma formação em privado, é um saber transmitido patrilinearmente, também existindo feitiçaria feminina, mas sem poder letal; o segundo exige uma formação em público, com iniciação e apresentações formais. A diferença primordial entre o feiticeiro e o xamã é que o primeiro só tem feitiço guardado no mato, é um tecnólogo do mal; já o xamã tem poder curativo inefável (*yutsi*) (Viveiros de Castro, 1977: 227 apud Barcelos Neto, 2004: 110). No feiticeiro é algo externo ao corpo, no xamã é algo que constitui seu corpo.

O feiticeiro é o anti-modelo de pessoa humana porque expõe, segundo os valores wauja, a face mais brutal da violência, a morte⁶². Ele trabalha contra a sociedade como um todo. No Alto Xingu, a violência se liga a não-humanidade, sendo deslocada para fora do campo da intencionalidade humana. Ao contrário das doenças graves de *apapaatai*, a feitiçaria não corresponde a um modo de predação, considerando-se predação a apreensão de subjetividades humanas e não-humanas por meio de uma ação violenta. A feitiçaria xinguana não se enquadra no conceito de predação, pois seu objetivo não é se apropriar de outras subjetividades ou instaurar um tipo de troca ou reciprocidade forçada. A “lógica canibal” xinguana centra-se nas doenças graves de *apapaatai*, e não na feitiçaria humana.

Em relação aos feiticeiros, os *apapaatai* estão mais próximos (sociologicamente) dos humanos porque são passíveis de serem “domesticados”. O divisor ontológico entre os feiticeiros e os *apapaatai* postula que os primeiros só querem morte e destruição, enquanto os segundos querem aliança. A fenomenologia da doença e da morte estabelece relações hierárquicas entre os feitiços não-humanos e humanos, sendo que, muitas vezes, o primeiro tipo de feitiço funciona como um facilitador da ação de feiticeiros. O feiticeiro é considerado um oportunista, pois aproveita o enfraquecimento inicial da pessoa, causado pela introdução das flechinhas de *apapaatai*, para lhe preparar um feitiço letal. Feitiços feitos pelos humanos são artefatos dotados de intenção e, depois de fabricados, agem sozinhos. O feitiço é uma “descoberta” do xamã; na sua qualidade artefactual, é o único índice explicativo para o estado moribundo de um doente

⁶² Segundo os Wauja, os feiticeiros são movidos pela raiva e pela inveja, e não pelo desejo de poder político. De todo modo, ele incorpora uma imagem de poder, que, porém, opera apenas em uma esfera oculta, não assumindo o foro público necessário para torná-lo fundamentalmente político. “O seu poder de matar é anti-político, pois ele redundava em desrespeito: o feiticeiro é alguém por quem não se tem respeito. Dele só se tem medo” (Barcelos Neto, 2004: 117).

grave. O xamã sai em busca de um feitiço quando todas as possibilidades de extração de flechinhas de *apapaatai* e outras práticas terapêuticas tenham se esgotado.

Os feitiços (*iyãu opotalá*) se constituem de figuras antropomorfas ou zoomorfas em miniatura. A semelhança entre o feitiço e a vítima é substancial e não visual. Esses feitiços são uma extensão material de uma intenção que pode ser espalhada à vontade, o que demonstra uma dispersão espacial da pessoa do feiticeiro; tratando-se da sua distribuição em “outras pessoas”, que ele é capaz de produzir e espalhar. O poder do *iyãu opotalá* abrange as imediações em que ele se encontra fisicamente – seu poder não é, portanto, metafísico ou místico.

c. A construção ritual e a cosmopolítica wauja

Um doente em estado grave (*kamãi*, “morto”) mobiliza três categorias de pessoas humanas – o *yakapá*, xamã; o *akatupaitsapai*, quem cuida do doente, geralmente um parente consanguíneo co-residente, que, na maioria das vezes, é quem contrata o *yakapá* para o doente; e os *kawoká-mona*, aqueles que “apresentam” para o doente os *apapaatai* que raptaram sua(s) alma(s) – e uma categoria de pessoa não-humana, o(s) *apapaatai*. À exceção do *akatupaitsapai*, as demais pessoas humanas estão ontologicamente muito próximas dos *apapaatai*, principalmente o *kamãi*. Na terapêutica ritual, a agência do doente é colocar em relação essas quatro categorias de pessoa.

A relação pivotal num processo de cura é estabelecida entre o *yakapá* e os *apapaatai* que o adoeceram (seus *iyakanãu*, seus “guias”)⁶³, os quais lhe conferem, por meio da doação de uma substância específica (*yalawo*⁶⁴) e do auxílio como guias e intérpretes, poderes terapêuticos capazes de, juntamente à uma seqüência de intervenções, retirar as flechinhas de feitiço do corpo do doente, de interpretar os sonhos deste, de identificar os *apapaatai* que raptaram sua alma e de

⁶³ “O mundo dos *apapaatai* nunca é apreendido e experienciado de modo igual pelos *yakapá*, pois a sua percepção desse mundo se dá unicamente através do que os seus *iyakanãu* conhecem e decidem lhe mostrar. (...) As ênfases que cada *yakapá* confere à descrição do mundo do *apapaatai* são devedoras do viés do seu ‘guia’” (Barcelos Neto, 2004: 136-7).

⁶⁴ A *yalawo* é uma sustância de *yerupoho-apapaatai*, que contém potência xamânica, ou melhor, que ativa capacidades de cura. A posse da *yalawo* é o que diferencia um xamã de um não-xamã. A *yalawo* lembra ao xamã sua condição de proximidade ontológica dos *apapaatai*. Ela segue o mesmo princípio da “roupa”: ambas cumprem funções corporais, a primeira sendo interior e a segunda exterior ao corpo. “A ‘roupa’ permite voar, a *yalawo* permite ver o invisível, ouvir o inaudível, pegar feitiço e correr de olhos fechados” (Barcelos Neto, 2004: 133). Essa substância é ativada por meio da ingestão da fumaça do tabaco (por sua associação a tal substância, o tabaco assume uma posição de excelência).

resgatá-la. A dor é a principal sensação que caracteriza a atividade xamânica – o *yakapá* é um “doente permanente” (Viveiros de Castro, 1977 apud Barcelos Neto, 2004: 134), pois têm que suportar manter em seu corpo substâncias que provocam dor. Entre os Wauja, não há poder xamânico puramente transcendental, e sim um poder “substancial” material, visto que dependente da quantidade correta de *yalawo* que o *yakapá* carrega em seu corpo.

A condição do *yakapá* em estado de transe por intoxicação com tabaco (*metsepui*) é a mesma condição de “morto” do doente em estado grave, o que quer dizer que tanto a alma do doente quanto a do *yakapá* estão fora de seus corpos, em companhia dos *apapaatai* – no entanto, não é todo montante de alma que é levada a vaguar, mas uma fração dela, o que, de todo modo, implica em riscos. O processo de identificação dos *apapaatai* começa pela extração das flechinhas para aliviar a dor do doente; continua com a atenção para os odores e para as formas das flechinhas; e segue com a atenção para as evidências materiais que começam a surgir, que trazem em sua materialidade pistas sobre tais agentes ocultos. Concluída a revelação, o *yakapá* sai de cena e os postulados ontológicos xamânicos continuarão a se enunciar por meio de novos outros agentes, os *kawoká-mona*.

No ritual de trazer *apapaatai*, é oferecido mingau aos *apapaatai* que raptaram a alma do doente, ou seja, aos convocados para serem os *kawoká-mona* do doente. Após consumirem o mingau, os convocados assumem a identidade dos *apapaatai* que eles deverão levar/apresentar ao doente, portando enfeites/objetos-insígnia improvisados e entoando o canto próprio de cada *apapaatai*. O ritual de trazer *apapaatai* é uma medida extrema que atua em três frentes: a primeira é a familiarização dos *apapaatai* através da oferta de comida, que implica numa produção de parentesco (a operação lógica presente, aqui, é a da oposição entre [alimentação carnívora e crua] e [alimentação vegetariana e cozida]) e numa relação de reciprocidade negociada; a segunda é o reconhecimento dos *apapaatai* visitantes como personagens rituais e potenciais; e a terceira é a reintegração da(s) alma(s) do doente ao seu corpo, isto é, cada *apapaatai* devolve ao doente a fração de alma que raptou⁶⁵.

⁶⁵ Caso a doença reincida, ninguém dirá que o ritual de trazer *apapaatai* “falhou”, pois seu objetivo é sempre alcançado. Se o doente não melhora é porque alguma fração-alma (fração de sua substância vital), que o *yakapá* (ainda) não logrou localizar, continua dispersa. Quando um doente não recobra sua saúde, faz-se necessária a realização do *Pukay*, um poderoso ritual xamânico que tem como objetivo recuperar a alma *in loco*, ou seja, na área próxima ao seu rapto. Entre os Wauja, o *Pukay* é um ritual secreto e absolutamente vetado aos não-xamãs. É um ritual que se encerra em si mesmo, não se estendendo a novas relações rituais e sociais, como é o caso do ritual de trazer *apapaatai* (Barcelos Neto, 2004: 142).

No que concerne à potência terapêutica dos *kawoká-mona*, num sentido restrito, eles mediam uma relação e, num sentido amplo, eles correspondem a uma extensão/distribuição da pessoa dos *apapaatai*. Seguindo os estudos dos afixos-modificadores, os *kawoká-mona* são precisamente aqueles que trazem o “espírito” em corpo⁶⁶. Os *apapaatai* patogênicos existem em um estado *-kumã* – prototípico, poderoso, invisível. Dessa forma, a única condição em que os humanos podem ter uma experiência não-patogênica/não-letal com seres nesse estado é quando eles são “rebaixados” a uma natureza-*mona*, ou seja, de “espírito” a corpo. Sobre a reciprocidade entre o *kawoká* (condição especial do *apapaatai*) e o doente (ou ex-doente), temos que os *apapaatai* vêem os humanos como provedores de alimentos cozidos, enquanto os humanos os vêem como protetores contra a investida de outros *apapaatai*. O que outrora foi uma subtração de alma vem a ser uma soma de novos sujeitos, os *apapaatai*. Nesse sentido, o ritual, como oferta de alimentos, é a maneira de positivar a doença.

No momento em que os *apapaatai* aceitam o mingau oferecido, eles se tornam seus *kawoká*, “protetores” espirituais do doente, que passará a ser *kawoká* (*apapaatai*) *wekeho* (“dono” de *kawoká*), devendo assumir os cuidados alimentares de seus “protetores”. Se o ex-doente parar de cuidar dos seus *kawoká*, através da freqüente oferta de comida, estes o abandonarão, deixando-o sem proteção e sob o risco de novos adoecimentos. Sonhar com *apapaatai* indica um rapto da alma, que está sendo *Animalizada* no “outro mundo”. Este caso difere do sonho com *kawoká* (*apapaatai* “familiarizado”, *apapaatai* protetor), pois não é a substância vital (*upapitsi*) que vagueia, mas a alma olho (*ojutai ogamawato*), que leva consigo parte da consciência do sonhador. Ter *kawoká* significa, nesse sentido, poder conhecer, o que depende da qualidade do tratamento dispensado aos *kawoká-mona*.

Quando doentes, os humanos são comensais com os *apapaatai*, seus “predadores” e mestres da transformação dos humanos em Animais. Assim, temos que tanto no caso de adoecimento grave (“morte”) quanto no processo terapêutico, especialmente na visitação dos *kawoká-mona*, a comensalidade funda um princípio de transformação e identidade. “Se o idioma fundamental do adoecimento é a substância, não menos o é para a cura. Esta, porém, lança mão de dispositivos mais complexos que dependem diretamente dos modos de conceber a vida em grupo” (Barcelos Neto, 2004: 146).

⁶⁶ Um dos exemplos dessa idéia de corporificação do “espírito” é a flauta *Kawoká*, flautas de madeira proibida às mulheres, que são a forma modelar da espiritualidade xinguna – é a corporificação do “espírito” de *kawoká* (Barcelos Neto, 2004: 144).

Ainda que não sejam xamãs, os *kawoká-mona* possuem imenso poder terapêutico: têm o poder de devolver a(s) alma(s) aos doentes, pois a pessoa dos *apapaatai* se distribui na pessoa dos parentes através da aceitação da comida oferecida e da performance. Barcelos Neto (2004: 146) recorre a Gell (1998) na descrição da *distribuição da pessoa* por meio da produção de ídolos e de rituais de consagração. Nos termos do antropólogo britânico, os *kawoká-mona* constituem índices de um poder terapêutico, cuja concentração máxima encontra-se entre os *apapaatai/yerupoho*. Os *kawoká-mona* complementam o trabalho do *yakapá*⁶⁷. Em comparação a outros povos das terras baixas sul-americanas, os Wauja possuem a especificidade de estender a todos da aldeia o poder de atuar como agentes de cura.

As condições do xamanismo wauja se resumem em estar no limiar da morte e em uma via dupla de transformações, em que há a dissolução das auto-identidades: parentes se tornam *apapaatai* (*kawoká-mona*) e estes se tornam “parentes” (“familiarizados”, pelo menos). O papel do *yakapá* é apontar a arena pantanosa e obscura das identidades – o xamã é um pouco não-humano para que os outros Wauja não se tornem animais. No esforço de criar um campo intersubjetivo entre humanos e não-humanos num nível plenamente corporal, e também de superar a condição puramente espiritual (anímica) da relação com os *apapaatai*, os *yakapá* e os *kawoká-mona* estão, conjuntamente, num processo de (re)fabricação do corpo do doente, de torná-lo, mais uma vez, parente, humano, pelo menos.

Na abordagem sobre o “fazimento” ritual dos *apapaatai*, nos é apresentado como os agentes patogênicos (*apapaatai*) se tornam personagens em grandes rituais de máscara. Se inicialmente partiu da “roupa” – passando pelo parentesco/sociabilidade –, Barcelos Neto (1998: 150) retorna a elas, porém, como máscara ritual e outros artefatos. A noção de que as coisas retêm/reproduzem a *persona* dos *apapaatai* é o que sustenta a elaboração teórica da etnografia e o que une conceitualmente as “roupas invisíveis” de *apapaatai*, suas imagens oníricas reproduzidas em desenhos pelos *yakapá*, as flechinhas de *apapaatai*, os *kawoká-mona*, os artefatos rituais e os alimentos – essa retenção não é uniforme, mas é transformativa em seu próprio processo.

No ritual, a forma que os *apapaatai* (via *kawoká-mona*) irão assumir depende, direta e exclusivamente, da forma como eles se apresentaram aos *yakapá* durante os transes – portanto, é

⁶⁷ Barcelos Neto (2004: 147) afirma que enquanto os *kawoká-mona* são “xamãs por expediente”, ou seja, sua “potência xamânica” é função do seu conhecimento das performances rituais; os *yakapá* são “xamãs permanentes”, pois sua potência é inefável (*yalawo*) e se comunicam com os *apapaatai*.

no curso da divinação xamânica que estas formas são identificadas e informadas. Dentre as formas rituais dos *apapaatai*, a forma ritual “máscara” é mais freqüente e a que gera o maior número de rituais; em seguida vêm os clarinetes, os coros femininos de *Yamurikumã* e as flautas⁶⁸. A nomeação da doença e do ritual (o nome do ritual é mesmo do *apapaatai* causador da doença) segue o diagnóstico xamânico, sendo que inexistem nomes específicos para as doenças, o que parece seguir um princípio etiológico de que ter uma doença é ter/estar com *apapaatai*.

O grande ritual de máscaras, *Apapaatai Iyãu*, é o maior ritual “intratribal” wauja e se mostra particular por associar cênica, musicológica e cosmologicamente máscaras e flautas (podendo haver rituais de flautas sem máscaras e vice-versa). Esse ritual ocorre com freqüência irregular e segundo motivações terapêuticas. A decisão de se festejar, de converter os *apapaatai* de “bens metafísicos” a artefatos rituais é, antes de tudo, uma decisão individual e envolve uma negociação intensa com o grupo, além de depender de um forte apoio dos *amunaw* (“nobre”/“chefes”). Nessas condições, temos que patrocinar um *Apapaatai Iyãu* não depende apenas do número de *apapaatai* que se possui, mas implica em acionar uma rede de produção ritual.

Um verdadeiro chefe (*amunaw-iyajo*) é um homem que gosta de festas – deve cuidar da transmissão do conhecimento sobre elas, bem como manter alto o ânimo do grupo quanto à participação em rituais. O sistema ritual wauja possui eficientes dispositivos, que asseguram as capacidades produtivas do ritual⁶⁹. A organização do trabalho ritual é gerida pelo “conselho dos *amunaw*”, composto pelo chefe *putakanaku wekeho*, os “donos” de rituais permanentes de *apapaatai* e os grandes especialistas rituais do sexo masculino. No *Apapaatai Iyãu* presenciado, Barcelos Neto (2004: 165) notou certo interesse do *putakanaku wekeho* em virtude do *status* que o ritual possui. Para um *putakanaku wekeho* não há ocasião melhor para se mostrar uma habilidade em organizar rituais. Para os Wauja, quanto maior o número de máscaras, maior é a alegria dos *apapaatai* no ritual. “De um ponto de vista ‘socioeconômico’, um número reduzido de máscaras significa que houve desinteresse de membros da comunidade em se engajar em uma produção coletiva; para os Wauja isso é um sinal de egoísmo e de falta de respeito com o ‘dono’ dos *apapaatai*” (Barcelos Neto, 2004: 165).

⁶⁸ As formas rituais são hierarquicamente organizadas em torno da posição central que os aerofones e o troceno ocupam nesse sistema.

⁶⁹ Segundo Barcelos Neto (2004: 168), um *Apapaatai Iyãu* pode ser preparado num prazo de até duas semanas.

As frentes de trabalho no *Apapaatai Iyãu* são compostas por patrocinadores e fabricantes/*performers*, e são estruturadas de modo a equilibrar o fluxo de prestações e contra-prestações rituais. O patrocínio ritual só funciona se ocorrer por unidade residencial, sendo que o sistema que o controla tem dispositivos de limitação que regula a distribuição de prestígio e poder no sistema político-residencial. Ainda que a participação no ritual seja ampla, é perceptível a desigualdade na distribuição dos excedentes simbólicos e materiais – o esforço é de configurar uma rede de produção que centralize a atribuição do status de *nakai-wekeho* (“dono” ritual) aos seniores e “nobres” adultos. O sentido de troca que marca o ritual é dependente de uma integração produtiva que envolve as diferentes casas participantes – para os Wauja, seria ilógico que a comida ritualmente produzida em uma casa retornasse para a mesma casa (a comida deve retornar, sim, mas como máscaras, panelas e outros objetos na forma de pagamento ritual).

Barcelos Neto (2004: 169-176) descreve todo o funcionamento do ritual e suas etapas, a partir da seqüência de eventos do *Apapaatai Iyãu* de *Piyulaga* (a aldeia em questão), ocorrido em julho de 2000. Num dos importantes momentos da atividade ritual, observa o esforço em atribuir identidades específicas às máscaras por meio da pintura, sob um regime de alternância mais ou menos aleatória dos motivos e marcas – sem as pinturas, as máscaras são apenas formas genéricas. Esse é um momento em que os jovens exercitam técnicas específicas de encordoamento e trançado e aprendem a usar o repertório de motivos visuais que confere identidade às máscaras.

A análise formal realizada por Barcelos Neto (2004: 177), não é feita a partir da terminologia indígena – aliás, alguns motivos nem sequer têm nomes. Há questões próprias da etnografia wauja que podem ser formuladas a partir da forma e de uma controlada vinculação aos mitos e exegeses. No estudo dos aspectos morfológicos e plásticos das máscaras, ou seja, das formas visuais que os Wauja conferem visualmente aos *apapaatai*, a questão da atribuição de identidades específicas às máscaras é central. “Enquanto *design* e cosmética, as máscaras veiculam idéias não-verbais sobre a transformação. Aliás, a própria transformação como noção ontológica é muito mais marcada visualmente do que verbalmente” (Barcelos Neto, 2004: 178). Na busca compreender a construção visual das transformações, as quais se dão por meio de relações internas ao estilo artístico wauja, vemos que não há um modelo êmico de classificação morfológica das máscaras wauja, visto que a classificação êmica de maior saliência está centrada

nos distintos graus de poder dotados pelas máscaras enquanto agentes patogênicos. Há, aqui, uma relação direta entre potência patogênica, hierarquia e continuidade ritual.

A máscara wauja é, acima de tudo, uma “roupa” (*nāi*), cuja feitura combina até quatro tipos básicos de peças: a *otowonai* (“roupa para a cabeça”), que geralmente compreende a *paakai* (peça que cobre o rosto); a *pisi* (saia); a *puti* (calça); e a *owana* (manga)⁷⁰. Para o reconhecimento da identidade de uma máscara, é necessária uma observação completa da morfologia, associada às características anatômicas das espécies, e dos *motivos visuais* (grafismos e marcas)⁷¹, cujo repertório formal é relativamente extenso.

No debate sobre a relação das máscaras com espécies Animais e Vegetais, Fenômenos Naturais e Artefatos⁷², temos que as máscaras dividem-se em duas grandes categorias: as de “relações variáveis” e as de “relações fixas”. A de “relações fixas” expressam um nítido “apelo icônico”, ou seja, as identidades são definidas pela morfologia. Já no âmbito das “relações variáveis”, na medida em que as pinturas variam, as identidades das máscaras também variam – o que revela que determinado espírito está sendo vestido por uma onça, por exemplo, serão elementos como as suas pinturas e marcas/acessórios e, secundariamente, as suas canções auto-enunciativas. No caso das “relações variáveis”, as identidades são graficamente construídas; já nas “relações fixas”, as identidades são morfológicamente “dadas”.

Nesse sentido, a atribuição de identidades aos *apapaatai* evidencia tanto o emprego de convenções visuais, assentadas em aspectos morfológicos, quanto uma aversão a tais convenções. No entanto, ainda que não opere ao modo de convenções, o grafismo emprega, pelo menos, um tipo de “esquema visual”⁷³. As possibilidades combinatórias – e a conseqüente mudança de identidade – dos motivos gráficos é uma resposta visual à propriedade de cada *yerupoho* de se transformar em *apapaatai* (ou, neste caso, de vestir uma “roupa”). É preciso uma amplitude de combinações de motivos gráficos que consigam singularizar cada espécie, ainda que a forma da “roupa” seja a mesma.

⁷⁰ Saia, calça e manga são unidades que apresentam poucas diferenças num coletivo de máscaras; já *paakai* (rosto) e *otowonai* são peças de identidades singulares. Dentre os materiais empregados para a confecção das *paakai* e *otowonai* estão a cera de abelha, cabaças, madeira, cipó e fibras de buruti e de taquarinha de espessuras e flexibilidades variáveis. Em contraste com as demais, estas duas peças são de confecção complicada, sendo ainda as superfícies em que se aplicam as pinturas mais elaboradas.

⁷¹ Cf. Quadro 12: Motivos gráficos criados pelo personagem mítico *Arakuni* (Barcelos Neto, 2004: 181).

⁷² Cf. Quadro 11: Tipologia das máscaras (Barcelos Neto, 2004: 179).

⁷³ Sobre essa idéia de “esquema visual”, o autor expõe: “*Segundo Clegg (1977) um esquema é um modelo mental que opera uma redução de uma idéia complexa em um simples motivo, em geral abstrato-geométrico. Os esquemas podem ter naturezas ‘conceituais’ e/ou ‘representativas’*” (Barcelos Neto, 2004:184).

Na análise de algumas máscaras, temos que os motivos gráficos não convencionam identidades e, além disso, há uma tensão entre os planos plástico (da morfologia) e gráfico (dos motivos). “Um aspecto fundamental dessa tensão reside nas esquematizações, as quais permitem ver a tensão a partir do ponto em que ela articula significados comuns entre as diferenças dos dois planos” (Barcelos Neto, 2004: 186). Um exemplo de motivo gráfico e esquema é a forma visual de dois arcos em elipse dispostos lateralmente, com as aberturas voltadas para o exterior. Enquanto motivo gráfico, a forma visual dos arcos em elipse é denominada *yetulaga naku* (“campo do jogo da bola”); enquanto esquema, é alusiva à antropomorfia, pois os arcos configuram o tronco dos seres antropomorfos. Este esquema de antropomorfia está presente em diversos artefatos xinguanos, desde pequenos objetos do cotidiano, como as pás de virar beiju, até as grandes sepulturas para os *amunaw*.

Os dados e análises de Karl von den Steinen e Krause da arte xingwana foram importantes para a busca em desenvolver uma síntese estilística. O etnólogo (2004: 187) aponta a dificuldade encontrada por Krause ao tentar encontrar um princípio conceitual que explicasse a distribuição do mesmo motivo sobre suportes aparentemente tão diferentes, e que relacionasse coerentemente todos esses objetos e o corpo humano. Herrmann Meyer esteve mais perto de solucionar esse problema ao apontar o aspecto híbrido das máscaras xinguanas, em que é marcante a confusão entre o humano e o animal. O autor argumenta que é um esforço inútil tentar separar as “partes componentes da máscara” segundo as categorias “humano e animal”, pois as máscaras são as duas coisas, são objetos próprios do tempo em que os *yerupoho* começaram sua especiação. “Se a ontologia Wauja nos diz que a condição original dos *yerupoho* é a humanidade, portanto, é razoável supor que a condição corporal dos *yerupoho* é a antropomorfia” (Barcelos Neto, 2004: 190). A hipótese para explicar a relação dos *yerupoho* com os objetos é que, para os Wauja, a idéia de antropomorfia tem um sentido, sobretudo, visual. Objetos e pessoas adquirem uma continuidade pensada como antropomorfia por meio de uma esquematização, expressa por determinados motivos gráficos ou formas plásticas. Ou seja, o conceito de antropomorfia depende da sua possibilidade de ser visualmente sintetizado.

Barcelos Neto (2004: 190) recorre à Lévi-Strauss (1989) para tentar entender por que a estrutura anatômica das máscaras (e das flautas também) é majoritariamente antropomorfa. Lévi-Strauss (1989) propõe que o corpo humano é um dos principais “símbolos naturais” envolvidos na ordenação do pensamento sobre a natureza dos seres e objetos, sendo que uma das formas

clássicas de ordenação consiste na projeção da anatomia/fisiologia humana sobre as coisas. A esquematização da antropomorfia por meio das elipses não significa uma redução/simplificação de um motivo mais complexo. Pelo contrário, notamos a complexidade do esquematismo wauja em sua capacidade de criar relações conceituais entre artefatos e seres distintos. O esquema sugere uma “essência humana” compartilhada pela maioria dos seres e coisas do mundo. No entanto, essa essência se manifesta como aparência, e a arte é o lugar dessa manifestação. Na aparência, na definição formal de uma “roupa” ou flauta, está o sentido perspectivista da arte wauja. Sobre essa questão da aparência, à luz do perspectivismo ameríndio, temos que:

O perspectivismo é capaz de associar cada aparência (corpo, “roupa”, artefato) a um ponto de vista singular e de, ao mesmo tempo, depreender de um ponto de vista externo e diferente uma essência comum. As máscaras e flautas são uma manifestação *sui generis* do animismo/perspectivismo na arte, carregando em sua própria forma a dualidade/mistura entre o humano e o não-humano e a variação dos pontos de vista. Elas articulam a “essência comum” de humanidade com a aparência singular de cada *apapaatai*. Uma consequência disso é que elas permitem projeções das intenções e desejos dos *apapaatai/yerupoho* sobre os *kawoká-mona*. No contexto dessas projeções, as máscaras e as flautas passam a ter uma existência homóloga àquela que seus “donos” têm no mundo “sobrenatural” (BARCELOS NETO, 2004: 191-2).

Isso nos remete, mais uma vez, à questão da indissociação entre alma (essência) e corpo (aparência). Um conjunto de artefatos (máscara, panela, pá de beiju, por exemplo) justifica tal questão através de uma *síntese formal*, cujo conceito atravessa distintas relações cosmológicas. A síntese alcançada pelas elipses é um traço distintivo do estilo wauja. Outras sínteses modelares são formadas por meio de esquemas lineares – exemplo disso é a linha sinuosa encontrada nos desenhos de corpos de *apapaatai* feitos pelo *yakapá* Kamo, que expressa um esquema de monstruosidade⁷⁴. Os desenhos tratam do que vem a ser uma possibilidade real de corpo monstruoso e apresentam uma síntese formal, que agrupa uma quantidade de seres muito diversos entre si (do ponto de vista anatômico) e que permite que esses mesmos seres sejam contrastados com outras sínteses formais. “Se no caso da antropomorfia foram os arcos em elipse que estavam por trás de uma síntese formal, aqui é a linha sinuosa que está por trás do conceito de monstruosidade, um conceito que é sinteticamente pensado pela forma” (Barcelos Neto, 2004: 193). Ambas as sínteses formais são, portanto, uma reflexão mais ampla sobre a corporalidade.

⁷⁴ Cf. Barcelos Neto, 2004: 193.

O grafismo é uma chave interpretativa elementar do sistema de transformações dos *apapaatai*. O domínio mais profundo dessa arte é xamânico, pois são os *yakapá* que vêem os *yerupoho* vestidos e descobrem, com a ajuda de seus *iyakanãu*, a identidade dos *apapaatai*. Assim, o regime de atribuição de identidades das máscaras não pode ser questionado fora de sua performance e do conjunto ritual completo em que elas estão inseridas. A identidade das máscaras não é algo padronizado pelas pinturas e máquinas, é arbitrária e dependente do contexto ritual. Embora as formas visuais sejam padronizadas de um ponto de vista estilístico, elas não configuram um “código” fundamental e, portanto, não veiculam identidades em si. Na arte gráfica wauja, uma forma não implica um conteúdo invariável; o valor de um conteúdo tem uma duração, no máximo, “biográfica”, pois corresponde ao tempo de um eixo relacional doente/xamã/performer, cujo auge é o “fazimento” ritual dos artefatos em grupo. A possibilidade de variação na imaginação visual dos *apapaatai* e do poder visionário dos *yakapá* só demonstra como o mundo dos *apapaatai* é inconstante. A idéia da “roupas”/máscaras é propor uma outra anatomia – apresentam outras possibilidades anatômicas, nem humanas, nem animais, mas *apapaatai*.

As “roupas” revelam um esforço de combinar/alterar os elementos que se encontram isolados na “natureza” ou separados conforme cada espécie animal – as “roupas” não são representações de animais, e os motivos são formas estilizadas, e não cópias. Nesse sentido, para os Wauja, o grafismo ou sistema gráfico (*yanaiki*, que também inclui as cores⁷⁵) é um universo de expressões sem fronteiras cosmológicas muito claras. O *yanaiki* surgiu no tempo em que os *yerupoho* confeccionaram suas “roupas”, e também no tempo em que o jovem *Arakuni* transformou-se em uma cobra monstruosa e gigantesca.

Um padrão é singularizado mais pelo ritmo e (as)simetria empregados e menos pelos motivos que o compõe. Serão os tipos de combinação entre os ritmos e as simetrias (ou assimetrias) que determinarão a quantidade de padrões num estilo artístico⁷⁶ – tais combinações são a base modelar do estilo e um dos aspectos formais mais complexos de uma arte gráfica geométrica. A complexidade do motivo wauja se encontra na diversidade de motivos que podem ser desenhados a partir de variadas estruturas rítmico-simétricas, questão diretamente relacionada

⁷⁵ Barcelos Neto (2004: 199-200) enumera três tipos de pigmentos: resinas vegetais misturadas com fuligem, que dão a cor preta; urucum, que dá a cor vermelha; e raiz de urucum, que dá a cor amarela.

⁷⁶ O autor expõe que os padrões (i.e. tipos de combinação de motivos) não têm nome em wauja, apenas os motivos. O motivo mais importante no repertório wauja é *kulupiene* (cf. quadro 12. Barcelos Neto, 2004: 181).

à variedade de suportes. Os motivos inventados pelo personagem mítico *Arakuni* para recobrir sua “roupa”-cobra são os mais usados.

Seguindo o relato mítico, temos que os animais são tão arte quanto as máscaras, visto que os dois são coisas fabricadas a partir de elementos formais conhecidos como *ogana* (desenho) e *opotalapitsi* (imagem). Barcelos Neto (2004: 200) afirma que as máscaras (“roupas”) e animais podem ser vistos como transformações/variações uns dos outros – sendo assim, dizer o que precede, como modelo, é analiticamente pouco útil. Os aspectos anatômicos e morfológicos dos animais não determinam a *natureza* do animal, o que implica que, acima da aparência, o que mais importa é saber que tipo de “gente” é aquele animal. São para esses modos de relacionar aparência e essência que os rituais de máscaras e aerofones se voltam.

Na análise iconográfica das máscaras, Barcelos Neto (2004: 204) aponta para as (re)combinações formais sob uma forma básica em que se passa de uma identidade a outra. Esse fenômeno pode ser chamado de *template*, a base para a apreensão de um estilo. As máscaras analisadas possuem os mesmos motivos, procedendo apenas uma variação interna mínima, que é exatamente a estratégia de gerar continuidade formal entre as personagens. Por isso, pensar o universo de criação das personagens rituais em termos de analogia com as espécies/fenômenos naturais se mostra inútil (salvo raras exceções), pois estamos em um mundo onde a morfologia animal/vegetal tem um rendimento artístico e estético baixo: a ênfase, aqui, é formal e estética. As máscaras pintadas parecem ser modelos de si próprias.

Voltando aos motivos de *Arakuni*, a “roupa”-cobra trançada por ele contém a totalidade do *iyanaiki* (sistema gráfico) wauja. Ao trançar sua roupa, os motivos passaram de um ao outro, explicitando um modelo de continuidade e transformação: é como se a linha tivesse autonomia expressiva. A totalidade que *Arakuni* anuncia é a infinitude do desenho. A roupa de *Arakuni*, dentre todas outras do cosmo wauja, é a paradigmática, pois, além de carregar todos os motivos gráficos existentes e possíveis, ela veicula a idéia de que os motivos se transformam uns nos outros na medida em que eles vão sendo executados, o que nos remete às pinturas corporais da *anaconda* tal como analisadas por Van Velthem (2003) e Lagrou (1998), que também serão retomadas por Barcelos Neto (2004). Tão importante quanto a invenção dos desenhos por *Arakuni* foi sua posterior cópia, manutenção e reinvenção de tais desenhos pelos *apapaatai*. Aliás, há desenhos que não foram criados por *Arakuni*, mas que foram e são criados por outros *apapaatai*.

As cobras são seres paradigmáticos da transformação e da invenção do grafismo na Amazônia. Barcelos Neto (2004: 207) cita o caso de Lagrou (1998), em que *Yube*, a *anaconda* mítica, contém o mundo em seu desenho, mostrando o poder de síntese cosmológica operado pelo desenho. Além disso, *Yube* pode se abrir à entrada de “novas formas”, ou seja, o processo criativo é contínuo e pela própria natureza da linha ele pode ser pensado como infinito. “Nos mundos ameríndios, música e imagem são, muitas vezes, princípios indissociáveis de materialização do (no) mundo. A cobra é a manifestação máxima desses princípios porque ela os tem ‘naturalmente’ ordenados em sua pele, e, além disso, ela o renova de acordo com ciclos” (Barcelos Neto, 2004: 207). Outro ponto que o autor assinala se refere à associação simbólica entre as técnicas do trançado e da tecelagem com as peles das cobras em várias partes da Amazônia. Isso porque os desenhos surgem com o trançar e o tecer, não havendo uma dicotomia entre o suporte e o desenho⁷⁷ – além do apelo metafórico, o trançado e a tecelagem são também técnicas de natureza mimética, pois seus produtos são, em um sentido de apreensão direta, “peles de cobras” (essa mesma relação encontramos em Van Velthem (2003)). Os motivos gráficos se confundem também com os movimentos curvilíneos e a maleabilidade do corpo das cobras.

Voltando à análise ritual⁷⁸, na reflexão sobre a oferta de comida dos humanos aos *apapaatai*, temos que os rituais parecem tentar “corrigir” a assimetria tecnológica que sustenta a diferença entre humanos e Animais – essa diferença, porém, nunca será superada, visto que os *apapaatai* jamais serão plenamente humanos. Outro apontamento diz respeito à relação entre a “incorporação” (*embodiment*) e a imanência espiritual dos artefatos rituais, que é levada muito à sério pelos Wauja. Os *apapaatai*, “capturados” como objetos de arte, passam a viver na mesma casa de seu “dono” e tornam-se comensais com a sua família. O recolhimento das máscaras próximas ao “dono” e impedidas de contato visual com as mulheres (mesmo que seja sua “dona”), demonstra o estabelecimento de um universo moral entre os Wauja e os *apapaatai*,

⁷⁷ O autor apresenta o trançado e tecelagem como o inverso lógico da cerâmica – os primeiros são marcados pela maleabilidade e pelas superfícies retilíneas (*continuum* infinito); enquanto a segunda se caracteriza pela fixidez e pelas superfícies circulares (especialmente encerradas em si mesmas). Além disso, outra imensa relevância simbólica assenta-se sobre a idéia de que, nos seus processos de produção, o trançado e a tecelagem tornam-se “naturalmente” desenhos – em função das suas próprias especificidades técnicas, os desenhos surgem concomitantemente aos atos de trançar/tecer.

⁷⁸ Barcelos Neto (2004: 211-219) descreve detalhadamente o dia da grande dança dos *apapaatai* no *Apapaatai Iyãu*, com a coreografia, as canções, os pormenores do pagamento dos *Kawoká-mona* ao “dono” em retribuição ao alimento oferecido, e assim por diante. Descreve também os dias que se sucedem à grande dança, marcados por brincadeiras, cujo mote é o ocultamento da pessoa que veste a máscara e a expressão de um comportamento provocativo, com uma certa algazarra.

ancorado por sentimentos de respeito e vergonha, inveja e ciúme, motores da manutenção e suspensão dos próprios rituais.

Na cosmopolítica wauja, temos que os artefatos rituais e os *kawoká-mona* são condições “incorporadas” dos *apapaatai*, que ocupam condições associativas no esquema de distribuição e permanência da *persona* dos *apapaatai* entre os humanos, associação esta que extrapola o plano da performance ritual. Assim, os Wauja tornam permanente a distribuição das pessoas dos *apapaatai*, sendo que, nessa fase de prolongamento da distribuição, as relações não mais de predação, mas de produção ritual, marcada por uma geração de processos de trocas, que têm uma repercussão profunda na socialidade wauja. Os *kawoká-mona*, como grupos cerimoniais, revestem-se de sentido político, tanto em direção aos homens quanto em direção aos *apapaatai*. O autor (2004: 222) se refere a uma “economia simbólica do poder” e a uma “economia política da beleza” como idiomas que concorrem mutuamente para a produção da socialidade wauja. A conjunção beleza e poder resulta em uma proliferação de objetos que carregam e expandem a *persona* dos *apapaatai* e em trocas de enunciados morais – respeito, vergonha, generosidade e ciúme-inveja. O par ciúme-inveja, aliás, exerce uma força de contra-poder, pois está na base das imagens conceituais da feitiçaria e da contestação da legitimidade dos *amunaw*⁷⁹.

Outro ponto importante para se entender o plano de permanência dos *apapaatai* e a organização produtiva dos seus rituais se encontra nas matérias-primas que constituem cada personagem ritual. As matérias-primas são veículos de transmissão/manifestação dos poderes patogênicos e terapêuticos dos *apapaatai*. “O fazimento ritual dos *apapaatai* implica necessariamente o uso de matérias. Neste caso específico, o sentido de poder está ancorado numa homologia entre dureza e permanência” (Barcelos Neto, 2004: 223). A ordem de dureza das matérias explica a hierarquia entre flautas, coros femininos e máscaras. As distinções hierárquicas são pressupostas pela dureza (durabilidade/longevidade), o que implica que quanto mais durável for um objeto, mais prolongada poderá ser a manutenção do seu ritual.

Sobre a organização sócio-econômica dos rituais de *apapaatai*, o autor (2004: 227) aponta para a importância da divinação xamânica: há uma distribuição controlada dos potenciais consumptivos e produtivos dos *apapaatai*, pois o *yakapá* desenha o edifício sociológico da

⁷⁹ É possível a suspensão da produção de artefatos pelos grupos cerimoniais em favor de um determinado “dono” ritual, bem como o direcionamento para um outro “dono” motivada por um desequilíbrio das expectativas de generosidade, respeito e vergonha que selam as relações de produção/distribuição entre os “donos” rituais e seus *kawoká-mona* (Barcelos Neto, 2004: 222).

associação entre humanos e *apapaatai*. Assim, dificilmente um *yakapá* diagnosticará como causador de uma doença um *apapaatai* que demanda rituais dispendiosos⁸⁰ para um doente sem recursos, o que causaria confusão e decepção, e pode acarretar na perda de confiança do grupo no *yakapá*. Nesse sentido, o prestígio e a confiança em torno do *yakapá* dependem de sua capacidade de organizar e bem distribuir o potencial sobrenatural dos *apapaatai* entre os Wauja.

A passagem do ritual de trazer *apapaatai* para a etapa do fazimento ritual das personagens implica a análise sobre os *kawoká-mona* e a manutenção dos rituais de *apapaatai*. Dos *kawoká-mona* depende a atualização do potencial produtivo dos *apapaatai*. Eles possuem um papel fundamental no curso das mudanças dos *status* sociocosmológicos dos seus “donos”. Nesse contexto, o autor se refere a uma linguagem política e também a uma moralidade privada dos rituais de *apapaatai*. Não é a simples oferta da possibilidade de cuidar de *apapaatai* que assegura a continuidade prolongada do seu ritual. A passagem plena da condição de “dono” de *apapaatai* para “dono” de ritual depende de uma série de fatores, como a disponibilidade de especialistas rituais para levar a cabo as performances com certa frequência e uma parentela numerosa o suficiente para produzir e processar alimentos para os *kawoká-mona* por um longo período de tempo. A seleção dos *kawoká-mona* depende do conhecimento ritual das pessoas que se pretende convocar e, num segundo momento, se essas pessoas não estão sobrecarregadas de compromissos rituais. Um ritual para levar *apapaatai* para um *amunaw* requer pessoas que gostam de festas, que se animem a criar condições de manutenção mais prolongada do ritual. Para se manter um ritual é preciso também ter uma parentela co-residente que inclua sua esposa ou esposo e pelo menos duas filhas casadas ou dois filhos casados para o auxílio na produção de alimentos. Manter um ritual depende, ainda, de um consenso do grupos de *kawoká-mona* originalmente convocado para performatizar o ritual de trazer *apapaatai*. A instauração de rituais permanentes de *apapaatai* origina um sistema de crédito e débito entre um “dono” ritual e o restante do grupo – isso significa a montagem de uma estrutura produtiva interna a pleno vapor.

Para Barcelos Neto (2004: 237), o motor da manutenção dos rituais não tem ligação direta com a doença, e sim com uma noção de “nobreza” (ao *status* de *amunaw*) e a um projeto de progressão desse *status*, representado por determinados indivíduos. Quando os *kawoká-mona* realizam tarefas para um “dono” ritual, eles estão lhe conferindo um “crédito de confiança”. “É

⁸⁰ “O auto custo de um ritual de flautas deve-se, em primeiro lugar, ao pagamento da fabricação das flautas com objetos de luxo e ao fornecimento de comida durante o longo ciclo desse ritual” (Barcelos Neto, 2004: 228).

por meio desses rituais que uma quantidade extraordinária de excedentes alimentares e de artefatos circulam, permitindo que os *amunaw* demonstrem um aspecto extremamente importante da chefia wauja: a generosidade” (Barcelos Neto, 2004: 237).

A decisão de um grupo de *kawoká-mona* em tornar um “dono” de *apapaatai* em “dono” de rituais permanentes possui motivações políticas implícitas. Entre os Wauja, o *status* de *amunaw*, isoladamente, não garante poder político, sendo extremamente importante somá-lo ao *status* de *nakai wekeho* para fortalecê-lo e para evitar que os conflitos sejam enquadrados pelo idioma da feitiçaria. A categoria *amunaw*⁸¹ e o patrocínio de rituais de *apapaatai* indicam os espaços de atuação e de conflito político entre os Wauja.

Os rituais de *apapaatai* promovem verdadeiras apoteoses dos objetos. A espetacularização dos objetos rituais é o foco de duas noções cruciais do pensamento wauja: a beleza e a alegria. A beleza é essencial para a produção de alegria, estado imprescindível para a obtenção do sucesso terapêutico em caso de doenças graves (“morte”). Nesse sentido, o que tem eficácia terapêutica é a beleza. O ideal de beleza impregna o campo ritual, mas ele começa no *corpo* de indivíduos singulares, com a pintura corporal ou dos artefatos. “Antes de iniciarem qualquer atuação ritual, os Wauja devem estar minimamente pintados e adornados, pois é inconcebível que alguém dance sem qualquer marca visual sobre o corpo” (Barcelos Neto, 2004: 251). A alegria dos Wauja é destinada aos *apapaatai* no ritual – a alegria doméstica sua monstruosidade, neutraliza (ou minimiza) a potência patogênica. A alegria começa com a beleza, mas não termina aí: o ritual é marcado por fartura de comida, música e dança, que se articulam mutuamente.

Na relação entre cosmopolítica e artefatos, a circulação de objetos rituais produz pessoas “nobres”, mas também consideradas belas. No mundo xinguano, a obtenção de objetos belos envolve o enobrecimento de quem dá e de quem recebe. Isso é levado tão a sério que as coisas feias são enquadradas no campo da feitiçaria. A beleza também está ligada ao ato: é preciso produzir objetos continuamente.

Tomar o conceito de *apapaatai* como central no pensamento sociocosmológico wauja e, assim, aproximar ontologicamente máscaras e roças, cestos e flautas, casa e pás de beiju, como continuidades/extensões da permanência (ou passagem) dos *apapaatai* na vida dos Wauja, implica

⁸¹ A substância de *amunaw* herdada patri e/ou matrilinearmente. Para ser considerado um grande chefe wauja é preciso conseguir potencializar a substância “nobre” que herdou (Barcelos Neto, 2004: 240-4).

que panelas, cestos, canoas, roças operam para seus “donos” a transformação de um “poder simbólico” (os *apapaatai*, enquanto pura potência) em um “poder sociopolítico” (infraestrutura para distribuição de alimentos cozidos: pura atualização). As artes wauja podem, segundo Barcelos Neto (2004: 254), ser chamadas, nos termos de Gell (1998), *arts of empowerment*, ou seja, artes que trabalham com altos níveis de fixação da forma e de elaboração estilística. A abordagem de Gell (1998), que busca no estudo da arte de uma cultura o que ela mobiliza esteticamente em termos de interação social, converge com o estudo de Barcelos Neto (2004) da arte wauja. É nesse caminho que o autor define sua abordagem da estética gráfica wauja em dois movimentos: “isolando determinados objetos cerâmicos considerados ‘belos’ pelos Wauja e observando esses mesmos objetos e outros semelhantes no âmbito dos pagamentos rituais aos ‘donos’” (Barcelos Neto, 2004: 255).

Entre os Wauja, a fealdade está fora do espaço imaginativo concebido para a criação artística – a fealdade existiria por si, seria da ordem do dado, enquanto a beleza seria da ordem do construído (do controle e do contato com o mundo extra-humano, a partir da doença, do longo aprendizado e do labor meticuloso). As questões de socialidade envolvidas na produção de objetos graficamente decorados (ritualmente ou não) são compreendidas a partir da transposição das categorias de “bonito” e “feio”, respectivamente, para as noções de “eficácia” e “ineficácia” estéticas.

Se acionarmos uma chave stratherniana, notaremos os objetos eficazes encapsulados por uma “*socialidade política*” (Strathern, 1988: 96-97), na qual eles têm uma participação ativa na produção de imagens de “nobreza”. Todavia, eles também estão encapsulados por uma “*socialidade doméstica*”, o que os coloca numa posição de estreita intersecção entre ambas as “socialidades”. Ou seja, os objetos *eficazes* são tanto uma questão de *ações coletivas* (aqui lidas como objetivos comuns e gerais de produção ritual) quanto de *relações particulares* (aqui lidas como as trocas, equilibradas ou não, entre um patrocinador ritual e seus *kawoká-mona*, e a relação que estes têm com seus cônjuges) (BARCELOS NETO, 2004: 258).

Partindo do lugar que a beleza ocupa na socialidade wauja, temos que, mais do que produto, estamos nos referindo a algo que produz relações por meio de uma interação ativa entre a distribuição de poderes rituais e suas contra-prestações. São analisados alguns contextos em que beleza e fealdade adquirem saliências sociais. Em linhas gerais, os *apapaatai* apenas subsistem/permanecem entre os humanos quando existe uma relação contínua entre a oferta de

alimentos e a produção de artefatos, ou seja, pagamentos (*upete*) – qualquer ação ritual específica gera pagamentos. Os artefatos são índices de agências patológicas que objetificam relações de aliança entre não-humanos e humanos e destes entre si por meio da produção ritual de bens. Podemos, enfim, dizer que a etnografia wauja, aqui apresentada, propõe e realiza uma ampla visada sobre a dinâmica produtiva criada pelos rituais de *apapaatai* para sustentar a hipótese de que a ritualização dos *apapaatai* converte-se em índices de poder político.

PARTE III – Arte e agência: alguns elementos para comparação

1. Entre humanos e não-humanos: a arte como meio para se tornar “outro”

No contexto das terras baixas, a arte indígena engloba processos de transformação, metamorfose, manutenção e renovação cosmológica. Assim, a arte se apresenta como um meio de administrar as relações entre humanos e não-humanos, o que é atualizado no cotidiano desses grupos. Na etnografia wayana, Van Velthem (2003: 219) afirma que o poder dos objetos se encontra na articulação entre os humanos e os demais componentes cosmológicos: “cada objeto é tanto um meio de visualizar essa oposição como representa, igualmente, uma possibilidade de interação desses componentes, na busca da identidade wayana”. Entre os Wayana, os objetos são dotados de capacidades transformativas reais e simbólicas – não apenas transformam alimento cru em cozido, como também se transformam em seres primordiais. A ordem cósmica é considerada parte da ordem social e, assim, os componentes estéticos se ligam ao universo cosmológico (Van Velthem 2003: 64-5). Para além de representar entidades sobrenaturais e conceitos cosmológicos, a arte wayana representa a produção original do tempo mítico, assumindo papel de mediador para a cognição cósmica. “No desempenho deste papel, os objetos e os elementos decorativos atuam enquanto ‘imagens’ e assim fornecem expressão tangível a uma outra realidade, a seres que evoluem em outros *domínios*” (Van Velthem, 2003: 65). A arte e a estética possibilitam, dessa forma, a expansão desses domínios, assim como da essência wayana, ou seja, dos aspectos formais dos seres e dos princípios criativos primordiais.

Entre os Wayana, a valorização de um artefato se sustenta justamente na relação mútua que se estabelece entre o artefato e o sobrenatural e os seres dotados de características predatórias metamórficas. Mas o artefato pode ser incrementado com outros integrantes da sobrenatureza, entidades predadoras fundamentais, que reelaboram com suas técnicas os padrões pertencentes ao repertório da *anaconda*, reforçando os seus aspectos deletérios e estéticos. A presença do repertório da *anaconda* somada aos aspectos de outros integrantes do cosmo, como *jaguares* e inimigos, constitui a máxima valoração de uma pintura, visto que amplia os princípios ontológicos e expressivos da alteridade e da estética, pois “o belo é a fera”, e esta se torna mais bela quanto mais feroz.

A noção de “estética da predação” wayana nos remete, de certa maneira, à “fascinação kaxinawa pela beleza perigosamente atraente dos seus ‘outros’ poderosos” (Lagrou, 1998: 171). Como nos referimos na descrição da etnografia kaxinawa, esse grupo sustenta uma admiração secreta e um desejo de integração com os emblemas da alteridade e de poder. Vale lembrar que a relação dos Kaxinawa com o não-humano se apóia na formulação do problema da identidade e da alteridade, que se liga à relação dinâmica entre forma fixa e forma não-fixa. É através do controle entre os estados de ser que se produz o equilíbrio entre fluidez e fixidez, estabilidade e transformação. “Os poderes fluidos, a fertilidade, e as qualidades opostas dos agentes ‘sobrehumanos’ devem ser controlados e fixados para produzir seres humanos. Humanos, entretanto, somente conseguem se nutrir destes poderes e produzir uma mistura criativa ao tornar as fronteiras permeáveis” (Lagrou, 1998: 171). Os deuses predam as almas humanas e precisam ser forçados a compartilhar seus poderes via guerra e roubo. Assim, os humanos devem ficar atentos para que as fronteiras entre seres e fenômenos do mundo não se diluam. Por outro lado, é preciso que diferentes mimeses e transformações se realizem, pois o mundo é feito da mistura das diferenças – o que permite que os humanos experimentem os vários estados possíveis do ser.

O dualismo marcante da cosmovisão kaxinawa engloba fenômenos e seres do universo, mostrando a interdependência constante de pares complementares, que não existem em estado “puro”, não-misto. A definição das fronteiras entre o “eu” e o “outro” é expressa pelo termo *nawa*, que pode denotar uma “verdadeira” alteridade – inimigos, brancos e os mitológicos deuses canibais *Inka*. Nesse contexto, o sistema endogâmico de aldeia, que se sustenta na noção de consubstancialidade, é complementado pelo desejo da afinidade potencial projetada após a morte, em que a pessoa, transformada num ser imortal, poderá se casar e viver com o pólo extremo da alteridade, o “inconvivível” outro, os *Inka*. A constante busca em se tornar o “outro” será efetivada, assim, no *post-mortem*. A produção e reprodução da alteridade através da semelhança e da semelhança através da alteridade, no caso dos Kaxinawa, representa o artifício do dualismo como um meio para tornar-se um ao invés de dois, e para tornar-se “mesmo” e “outro”. Na visão de mundo kaxinawa, divisões ontológicas são posicionais e temporais, o que significa que são relativas e cambiáveis, não essenciais ou substanciais, nunca fixas (Lagrou, 1998: 27). As diferenças, assim, não são do tipo oposicional, mas de um tipo gradual.

Essas divisões ontológicas estão presentes no desenho kaxinawa. Lagrou (1998: 174) mostra, em analogia com os conceitos de *studium* e *punctum*, que o “tecido da vida”, de acordo

com a cosmologia dualista do grupo, é um entrelaçamento de elementos iguais, sendo que cada um pertence a umas das metades contrastantes representadas por figuras escuras alternadas com figuras claras. O tecido mostra a formação de um padrão infinito através do entrelaçamento repetido e sistemático de opostos complementares, opostos em cor e iguais em forma. “Assim, um tecido reúne o que é oposto mas ao mesmo tempo essencialmente igual em forma, substância e qualidade: motivos pretos e brancos são feitos do mesmo algodão, e *inu* e *dua*, ou homem e mulher são ambos feitos dos mesmos fluidos corporais e agência *yuxin*” (Lagrou, 1998: 174).

Na decoração corporal kaxinawa, assim como na arte wayana, que representa a ferocidade dos seres da sobrenatureza, temos expressa a beleza de seres como os *Inka* e os *Yuxibu*, que são belos e sedutores e decorados com *keneya* (com o desenho verdadeiro). Sobre os *Inka*, o povo das cobras, Lagrou (1998: 172) diz que “sua beleza é o reflexo do seu poder, conhecimento, e saúde, e é expressa no uso da decoração corporal (especialmente na plumária, na pintura e nos colares). Sua aparência é tida como colorida e luminosa, uma energia visual que deriva do *dua*, brilho destes seres”.

A relação entre as séries humana e não-humana, entre os Wauja e os seres prototípicos da alteridade, os *apapaatai*, conduz toda a análise sobre o processo pelo qual a arte se torna um agente social. Barcelos Neto (2004: 15), ao expor a questão central para sua tese, que diz respeito justamente às relações interseriais e ao lugar da arte nesse panorama relacional, conclui que a arte se insere como um personagem não integrante da série não-humana. Assim como entre os Wayana (Van Velthem, 2003: 219), os Wauja se esforçam em transferir os múltiplos atores do universo do plano metafísico para o plano das formas expressivas, conferindo-lhes uma participação sensível na vida social wauja através de máscaras, aerofones, painéis, desenterradores de mandioca, cestos, canoas, dentre outros. Através dos artefatos, temos um Alto Xingu obsessivo pela hierarquia, pelo prestígio, pela acumulação e pelo refinamento. A transformabilidade do mundo também está presente na cosmologia wauja:

De um modo sumário, podemos dizer que os *apapaatai* estão compreendidos por uma escala de *transformações ontológicas múltiplas e desiguais* que os apreende como animais, monstros, artefatos, ‘espíritos’, ‘heróis culturais’, e/ou xamãs; essa mesma escala, em sua amplitude máxima, inclui, (trans) contextualmente, os próprios Wauja (BARCELOS NETO, 2004: 17).

Essas “transformações ontológicas” abrangem as transformações da *natureza* dos seres, sejam nos domínios dos seus corpos, “roupas”, afetos, intenções, capacidades ou perspectivas. As identidades dos seres estão diretamente ligadas, dessa maneira, ao modo como esses domínios se organizam e se apresentam no curso das (rel)ações que os seres empreendem no mundo. Para o etnólogo, um dos aspectos que torna a arte wauja teoricamente interessante é a fraca distinção entre as categorias *animal* e *arte*. A pele e a plumagem dos animais são consideradas, pelos Wauja, realizações artísticas e estéticas em função da natureza da pessoa não-humana. “Esse pensamento lança a arte para fora do mundo do objeto e da representação; inclusive o que nos parece tão objeto – os artefatos – tem uma potência subjetiva que pode se atualizar conforme certos eventos” (Barcelos Neto, 2004: 22).

Como vimos na segunda parte, humanos e *apapaatai* compõem um sistema relacional baseado em estados patológicos, que originam relações tanto com o mundo sobrenatural quanto com o mundo da sociabilidade, criando, ao mesmo tempo, uma interseção entre esses dois espaços. Assim, “(...) a doença é um estado que potencializa a produção artística e intelectual, pois ela é a condição primeira de transferência de estados criativos sobrenaturais para o interior da sociedade wauja” (Barcelos Neto, 2004: 25). É o conhecimento xamânico, o *trazer apapaatai*, que possibilita a “domesticação” e a inclusão social dos *apapaatai* entre os humanos. No “fazimento” ritual dos *apapaatai*, o universo metafísico ganha sentido sociologicamente produtivo na medida em que os artefatos/seres são produzidos na forma de máscaras. As máscaras causam inquietação por seu caráter ambíguo entre o humano e o não-humano.

Para os Wauja, as máscaras são expressões de vida e “morte”, de uma relação entre um eu e um outro, de histórias pessoais que reportam à intimidade da relação de um indivíduo wauja com uma pessoa não-humana. As máscaras wauja contam também uma história visual, a da transformação de “antigos” seres antropomorfos em animais, monstros e “espíritos”, os quais se tornam agentes (ou co-agentes) de doenças (BARCELOS NETO, 2004: 26).

O conjunto iconográfico wauja é produzido a partir de um investimento simbólico na explicação sobre o adoecimento, estado da pessoa que concentra e encadeia as principais noções cosmológicas. Na produção de desenhos figurativos, vimos que a imagem não é uma simples representação, e sim uma réplica, o que implica que o desenho em si é já um contato com os seres extra-humanos – contato este envolto de perigos, pois eles são, *a priori*, agentes patológicos.

O ritual é o momento mais explícito de interação e transformação entre humanos e não-humanos. No caso kaxinawa, nos rituais do *Nixpu*, é “que a pessoa se torna mais consciente, através do espaço cósmico, de todos os possíveis outros mundos e corpos a serem vividos, e é no ritual que a mudança de posições (entre os gêneros, por exemplo) ocorre com mais frequência” (Lagrou, 1998: 10). Entre os Wauja, vimos que no momento de *trazer apapaatai* o *yakapá* identifica o(s) agente(s) patológico(s), o que levará à formalização ritual do Animal causador da doença através de máscaras, aerofones, outros objetos rituais ou coros femininos, todos igualmente referidos como *apapaatai*. Nesse momento, se estabelece uma estreita aproximação dos Wauja com os seres sobrenaturais. Em suma, como afirma Barcelos Neto (2004: 81), o nexo das relações interseriais busca a aproximação produtiva dos dois pólos via doenças graves e ritual, sendo que os meios para tal aproximação são oferecidos pelos *yerupoho* através da introdução de substâncias xamânicas no corpo dos humanos e do rapto de suas almas. Como vimos, a ontologia wauja parece postular a existência contextual de aspectos não-humanos na humanidade e aspectos humanos na não-humanidade, o que resulta em lógicas transformacionais que ora aproximam um ser de um pólo ora de outro.

2. A arte da vida social: o entrelaçamento entre juízo estético e o “senso de comunidade”

Como afirma Van Velthem (2004: 219), entender a articulação entre humano e não-humano, no entanto, ultrapassa as evidências captadas pela visão, sendo necessário buscar a compreensão de sua lógica. Isso nos leva ao esforço de Overing (1991), no seu artigo *A estética da produção: o senso da comunidade entre os cubeo e os piaroa*, em trazer o “senso de comunidade” de volta para o domínio da estética. Convém, antes de continuarmos a análise comparativa, nos determos aos argumentos dessa autora.

A proposta de Overing (1991) é uma reflexão sobre o entrelaçamento do julgamento estético e da moralidade, ou melhor, sobre um “senso de comunidade” com intenção moral e estética. O objetivo é demonstrar que a falta de estruturas de hierarquia ou instituições de coerção não significa falta de organização social dos índios da floresta tropical sul-americana, mas, ao contrário, representa um senso de comunidade político, com propósito moral e estético. Cabe lembrar que os dados apresentados por essa autora se referem a um contexto etnográfico diferente

dos contextos aqui comparados. A abordagem de Overing (1991) é orientada a partir de uma comparação do senso de comunidade dos Piaroa e dos Cubeo (estes últimos são abordados segundo os dados apresentados por Goldman).

Overing (1991: 7) segue o uso de Vico do conceito de “senso de comunidade”, “enquanto senso do certo e do bem comum, que é adquirido através da vida em comunidade, e articulado às estruturas e aos objetivos específicos desta última”. Tal conceito possui, nessas condições, sentido político e moral, bem como abarca uma estética, além de uma metafísica, da ação. A autora (1991: 8) ressalta a importância em enfatizar as implicações teóricas e práticas da articulação entre cotidiano e julgamento e atividade estéticos. Nesse sentido, “para entendermos o que é ‘o social’ para os índios da floresta tropical sul-americana, devemos retornar à nossa concepção primeira, segundo a qual estética não era a categoria autônoma que é hoje, mas, ao contrário, uma categoria moral e política”⁸². A reintegração do julgamento estético ao moralmente bom e ao moralmente ruim, e de ambos, julgamento e moralidade, ao conhecimento e à atividade produtivos, possibilita nossa compreensão da economia, da organização política e da filosofia social de tais povos.

Para os Piaroa, povo que vive na bacia do Orinoco, a produção em si é uma atividade produtiva – que tanto pode ser bonita ou feia, social ou a-social, domesticada ou perigosa – e o comportamento belo é controlado, criando comunidade, o que não ocorre com o comportamento feio, marcado pelo excesso. Isso demonstra que, nesse caso, a beleza é uma noção moral, que se relaciona com a moralidade das relações pessoais e com o uso das forças produtivas. “A estética, em sentido lato, onde beleza é vista como uma expressão de valor moral e político, torna-se crítica para uma compreensão da vida social cotidiana dos Piaroa, e de sua própria apreciação cotidiana a respeito dessa última” (Overing, 1991: 8).

Podemos afirmar que essas idéias retomadas por Overing (1991), de “senso de comunidade” e de estética como categoria moral e política, podem ser ilustradas através de vários exemplos narrados nos três casos etnográficos que nos propomos a comparar. No estudo das artes wayana, kaxinawa e wauja, os antropólogos mostraram – cada um de sua maneira e em sua

⁸² Overing (1991: 7-8) discute a forma ocidental de se pensar a estética, mostrando como esse pensamento reservou à arte o lugar da inspiração, ou seja, de uma atividade a-social, que não pertence ao cotidiano. A empresa kantiana da filosofia moral teria purificado a ética de toda estética e de todo desejo, limitando também a idéia de conhecimento ao uso, teórico e prático, da razão, de onde a estética está igualmente excluída. A remodelação kantiana também teria eliminado da filosofia o julgamento estético na área da lei e da moralidade, abandonando a idéia de “senso de comunidade” (*sensus communis*) do domínio da estética.

medida – como os domínios da estética, política, da moralidade, do senso de certo e errado, do bom e do ruim, se interpenetram. Vejamos alguns exemplos.

Na classificação wayana dos objetos no espaço da sociedade, são apresentados os paradigmas do que é próprio e apropriado ao grupo. No processo valorativo dos objetos, fundamental para os processos metamórficos atuais (aos moldes dos primordiais), como vimos, os objetos são ditos *ipokan*, *ipokerá* e *imakhé*. *Ipokan* se refere ao que é apropriado e próprio aos Wayana, sendo utilizado também para se referir a componentes imateriais da cultura, inclusive aqueles que referendam a própria integração social, como, por exemplo, a relação que se deve estabelecer com os consangüíneos; *ipokerá* é dito para o que não é apreciado e nem correto; e, para os objetos dotados de certas particularidades, *imakhé* abrange a possibilidade de ordenação e categorização sob um prisma estético e valorativo, não se referindo apenas a um adorno, mas ao componente que ornamenta o que o contém ou lhe serve de apoio. Sobre esta última categoria, Van Velthem (2003: 220) afirma que a categoria *imakhé* corresponderia ao que os ocidentais chamariam de “obra de arte”, tendo em vista a possibilidade de julgamento estético que carrega enquanto paradigma da ornamentação wayana. Para ser *imakhé*, um objeto tem que preencher os requisitos técnicos, estéticos e funcionais estabelecidos.

No debate sobre a ligação entre estética e ética, Lagrou (1998: 172) ressalta a importância em se distinguir prática social e imaginação social. A prática do julgamento estético é intrínseca e ligada a problemas ontológicos que ocupam a reflexão nativa.

Assim, no julgamento estético concreto, os Kaxinawa valorizam a moderação, nitidez e detalhe nos cuidados com o corpo, no comportamento e no uso de ornamentos e desenhos. A relação da arte com o senso de comunidade e com a criação de um modo culturalmente próprio de vida é construtiva ao invés de destrutiva. O estilo artístico não demonstra nenhuma tendência de quebrar com a tradição pois a criatividade é considerada possível somente dentro e nunca fora da sua rede específica de sentidos sociais e sensíveis (LAGROU, 1998: 173).

Nesse sentido, as regras que guiam a criação e o juízo artísticos possibilitam a visualização de outro aspecto da imaginação estética que aquele expresso nas manifestações perigosas do excesso, da ostentação, dos seres poderosos do outro mundo. Ao invés de experimentarem as manifestações perigosas do excesso, os Kaxinawa expressam a lógica da moderação e da medida, o que revela uma prática estética que exprime o funcionamento

pragmático de uma filosofia social que não permite a diferença extravagante e exagerada na vida incorporada.

Como vimos em Lagrou (1998: 39), a alteridade para os Kaxinawa não implica em falta de humanidade, subjetividade ou agência, e sim em ininteligibilidade e diferença nos modos de perceber e olhar as coisas, o que leva ao relacional, e não ao essencial e ao substancial. A alteridade é função não de qualquer qualidade inerente, mas do tipo de relação, uma relação de excesso de alteridade que um “eu” pode suportar (diferente do caso wauja, em que, do ponto de vista dos humanos, o princípio fundamental da diferença entre humanos e não-humanos se encontra no corpo). Lidar com a alteridade requer que se torne o outro ou que se imite o ser outro, no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa. Para os Kaxinawa, o mundo se divide em “eu” (*huni*, nós propriamente humanos) e o “outro” (*nawa*, outro, inimigo potencial), sendo que essa é uma relação intersubjetiva em que ambos os envolvidos possuem agência e subjetividade. A diferença está entre o conhecido, agência propriamente humana (social) e o desconhecido, agência imprópria e anti-social. Outro elemento presente nas relações entre diferentes seres, sendo que todos os seres são diferentes, é que há sempre desequilíbrio de poder, apesar de ser hipoteticamente reversível. Essa lógica da diferença gradual se sustenta no dualismo de metades e em toda conceitualização de complementaridade nas relações e no mundo. Disso implica que, no pensamento ameríndio, duplicidade supõe diferença – duplicidade na singularidade é possível, o que não é possível é a igualdade duplicada.

Essa lógica pode ser ilustrada na arte kaxinawa, em que a simetria do desenho é corrigida por um pequeno detalhe assimétrico, que demonstra a alteridade presente. O estilo gráfico kaxinawa, segundo Lagrou (1998: 40), pode ser tomado como a visualização do valor social da autonomia pessoal, manifesta na sutileza dos detalhes idiossincráticos, imersos no padrão simétrico. Retomando as noções de *studium* e *punctum*, no caso do desenho kaxinawa, o *studium* (discurso dominante) seria a repetição de elementos iguais num ritmo simétrico e o alto valor dado à execução delicada de finas linhas paralelas. O estilo gráfico kaxinawa se caracteriza pelo *horror vacui*, isto é, toda a superfície dos corpos pintados deve ser coberta com desenhos e nenhuma linha pode ficar aberta. O padrão pode ser cortado onde a superfície pintada termina, sugerindo uma continuação do mesmo padrão para além daquele suporte. Esse efeito demonstra a função do desenho como algo que une mais do que separa. O desenho visualiza a qualidade *yuxin*

(força animadora) que permeia o mundo kaxinawa. O *punctum* seria a dissonância próxima do detalhe invisível, a surpresa, necessária para a dinâmica visual, que se manifesta como uma pequena diferença no padrão repetitivo, um ponto assimétrico no interior de uma simetria. O *punctum*, a marca sutil da personalidade do artista, parece congruente com o modo com que os Kaxinawa experienciam a vida: criar comunidade é fruto do forte desejo de viver tranquilamente com os parentes próximos, tornando a sociabilidade possível através da autonomia da pessoa e o respeito pela autonomia alheia⁸³.

O entrelaçamento entre o “senso de comunidade” e a estética wauja pode ser exemplificada pela idéia de que os conflitos no Alto Xingu são mediados por padrões de aceitabilidade estético-morais. Isso implica que o xamanismo e a feitiçaria configuram um “sistema artístico”, juntamente com expressões como a música e o grafismo. Nesse contexto, o feiticeiro é localizado no pólo da fealdade não somente por suas características físicas (baixa estatura, “fala feia”, ou seja, propensão a fofocar, musculatura pouco desenvolvida, abdome saliente), mas também, e principalmente, por sua arte de produzir objetos patológicos, letais e anti-sociais. Segundo Barcelos Neto (2004: 129), o *ethos* da feitiçaria e seus produtos – tais como o *kuretsi*⁸⁴, o *ixana* e o *iyãu opotalá* – teriam um sentido paradigmático para o que se pode chamar de anti-arte wauja.

Os comportamentos sociais e as expressões plásticas tidas como feias apontam para uma condição moral *opotalá* (ou seja, vil), devendo ser marginalizadas das experiências estéticas relevantes para a socialidade wauja. A beleza ocupa um lugar distante da feitiçaria na conceitualização wauja. Do ponto de vista prático, as expressões de beleza (canto xamânico,

⁸³ Ao abordar o senso de comunidade Cubeo, Overing (1991: 12), afirma que esse grupo manifestava na vida diária uma aparente contradição, pois valorizava, ao mesmo tempo, um individualismo e um coletivismo. Quando este último ficava muito pesado, privilegiava a autonomia. Nesse sentido, o senso de comunidade Cubeo enfatizava uma complementaridade entre comunidade e autonomia social – isso demonstra, segundo Overing (1991: 12), que, para o índio, ao contrário do que ocorre na cosmologia ocidental, somente por meio da autonomia pessoal pode se obter o social. Entre os Cubeo, havia uma separação entre proveito político e proveito econômico, visto que o produto econômico total encontrava-se divorciado das considerações de status e poder. O social era entendido pelos Cubeo como dependente da criação de ânimo (pela chefia) entre os membros da comunidade, o que faz sentido tendo em vista a recusa de se instaurar relações de comando-obediência e com o trabalho incentivado sob um mínimo de direcionamento (de acordo com o valor da autonomia social). Conseqüência disso é a criação de conforto material no contexto Cubeo de materialidade e de falta de interesse na abundância material. Segundo Overing (1991: 14), o que está em jogo é uma ética da socialidade – o entendimento de moral alto desse povo implica num senso particular de moralidade, que valoriza em muito as relações de harmonia e cooperação.

⁸⁴ *Kuretsi* é um feitiço que muda ou manipula a consciência através do uso de determinadas substâncias. É causa de muitas brigas entre mulheres que acusam umas às outras de enfeitiçamento dos seus maridos. Ele age sobre a consciência e o comportamento de um modo geral, podendo inclusive apagar a memória de alguém sobre algum fato recém ocorrido (Barcelos Neto, 2004: 113).

palavras da reza, desenho simétrico, máscaras e flautas perfeitamente confeccionadas, pagamento ritual feito com esmero) são meios que tentam revelar e anular a feitiçaria. A beleza é, assim, tudo aquilo que não é feitiçaria – é, pois, um paradigma do universo terapêutico, este propriamente um contra-modelo da feitiçaria. Nesse sentido, a arte wauja é revestida de puro valor terapêutico, sendo sua ação caracterizada como cosmética (reordena/equilibra as relações entre diferentes domínios do cosmo).

A análise da cosmopolítica wauja também nos conduz a reflexões sobre a arte wauja e a permanência da *persona* dos *apapaatai* entre os Wauja, momento não mais de predação (patologia), mas de produção ritual (oferta de alimentos e de objetos). Como vimos na segunda parte desta dissertação, nesse momento, os grupos cerimoniais (*kawoká-mona*) se revestem de um sentido político, tanto em direção aos homens quanto em direção aos *apapaatai*. “Os idiomas fundantes dessa política seriam tanto o controle e o poder – neste caso, vistos como formas de cancelamento da reciprocidade e de coerção por meio de constrangimentos morais – quanto a estética” (Barcelos Neto, 2004: 222). Entra em jogo, aqui, uma “economia simbólica do poder” e a uma “economia política da beleza”, concorrendo mutuamente para a produção de socialidade wauja. “Entre as linhas do poder e da beleza, transitam praticamente todos os predicados sociocosmológicos wauja, sobretudo aqueles atribuídos aos *amunaw* (chefes), aos especialistas rituais e aos *yakapá*” (Barcelos Neto, 2004: 222). Dada sua natureza *-kumã*, os *apapaatai* são essas três coisas ao mesmo tempo. O encontro entre beleza e poder acarreta uma enorme produção de objetos (que carregam e expandem a *persona* dos *apapaatai*) e trocas de enunciados morais, tais como respeito, vergonha, generosidade e ciúme-inveja. O par ciúme-inveja exerce uma força de contra-poder ligada às imagens conceituais da feitiçaria e da contestação da legitimidade dos *amunaw*.

Nesse mesmo viés, encontramos as noções de beleza e alegria como cruciais no pensamento wauja no que se refere aos objetos rituais. A beleza tem eficácia terapêutica, pois produz a alegria necessária para o sucesso na cura das doenças graves, visto que é a alegria que domestica a monstruosidade dos *apapaatai*, neutralizando ou minimizando a potência patogênica. O ideal de beleza invade o campo ritual, começando pelos *corpos* dos indivíduos, que devem estar minimamente pintados e adornados. Quanto à relação entre cosmopolítica e artefatos, vimos que a circulação de objetos rituais produz pessoas tão “nobres” quanto “belas”. Dar e obter objetos belos envolve o enobrecimento de quem dá e de quem recebe. As coisas feias são

enquadradas no campo da feitiçaria. A beleza também está ligada ao ato de produzir objetos continuamente.

3. Corpos e “roupas”

Outro tema que perpassa as abordagens de Van Velthem (2003), Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2003) se refere à corporalidade, partindo da idéia de corpo como uma “matriz de símbolos e um objeto de pensamento” (Da Matta, Seeger, Viveiros de Castro, 1979). Em Van Velthem (2003) temos que pessoas e coisas são tidas pelos Wayana como “fabricadas” por uma mesma tecnologia. Objetos são seres corporificados, ou seja, representam corpos ou partes de corpos. O corpo humano, assim como um artefato, é fabricado não só no momento da concepção, mas durante toda a vida. Coisas e pessoas fazem parte do corpo de quem as produziu. Como vimos, para os Wayana, não só pessoas e coisas são “fabricadas”, mas a própria cultura é compreendida como algo a ser produzido cotidianamente. De forma semelhante, temos que, para os Kaxinawa, a arte é incorporada e os objetos são extensões do corpo, o que para Lagrou (1998: 168-9) explica o fato de as expressões estéticas mais elaboradas serem ligadas à decoração corporal, tais como a pintura corporal, a arte plumária, colares e enfeites feitos de miçangas, roupas e redes tecidas com motivos decorativos.

A construção do corpo entre os Kaxinawa é expressa também pela consubstancialidade alcançada pelo compartilhar de vida e comida e pelo contato corporal. Como vimos, *nukun yuda*, que significa “nosso corpo”, transmite a idéia de um corpo coletivo, construído e cuidado de um modo que é “nosso”. Outros povos também possuem seu corpo, mas é um corpo diferente. “Adotando-se um ponto de vista a partir da noção de corpo, o outro absoluto é um ser sem um corpo e sem um lugar próprio. Neste contexto, o morto é o outro real, assim como os *yuxin*, familiares do morto” (Lagrou, 1998: 155). Tendo em vista que os *nawa* (verdadeiros estrangeiros) não cultivam seus corpos como os *huni kuin* fazem – ou seja, compartilhando comida, fluidos, experiências, etc –, considera-se que seus corpos são diferentes e, por isso mesmo, não são nem designados corpos. Não há referência ao processo de crescimento da carne e do corpo dos *nawa*. Estes poderiam ser considerados como *yuxin*, já que vagam solitários e se alimentam de farinha de mandioca e café. Outro ponto destacado por Lagrou (1998: 209-343) diz respeito, na análise do ritual e da mitologia kaxinawa, à importância do corpo e da pele, que ao

serem pintados, marcados ou escondidos revelam e comunicam o estado de ser de um corpo para os outros seres.

No rito de passagem *Nixpupima*, a fabricação do ser envolve um lento processo de sucessivas intervenções sociais sobre o corpo e a identidade social dos jovens, o que também é apresentado nos rituais subseqüentes. Durante o *Nixpupima*, o corpo e a pessoa da criança são remodelados pelos esforços reunidos da comunidade, implicando a fabricação de um novo corpo. Essa fabricação não concerne somente ao físico do jovem, mas também à sua pessoa. “Enquanto a comunidade modela o corpo do jovem, está simultaneamente dando forma a hábitos e pensamentos. Neste sentido, *nixpu* dá estrutura ao corpo mas também fixa o nome da criança e o *yuxin* do olho a ele associado” (Lagrou, 1998: 285).

Na análise dos cantos rituais (Lagrou, 1998: 295), a questão do corpo como artefato também aparece de forma destacada: o artefato humano, ou seja, o corpo do jovem iniciante é produzido da mesma forma como um artefato é produzido a partir de materiais provenientes da morte de pássaros ou do corte de árvores e plantas – o artefato humano também exige o sacrifício e a transformação de outros seres, caças e vegetais. Segundo Lagrou (1998: 319), o corpo do iniciante é o mais bonito dos artefatos, fabricado através das mesmas técnicas que outros produtos fabricados.

A reflexão sobre a corporalidade entre os Wauja implica a reflexão sobre a noção de “roupas”, os principais dispositivos para a transformação na cosmologia wauja, como nos mostram os afixos-modificadores dos conceitos-base *-kumã*, *-iyajo*, *-mona* e *-malu*. A diferença no interior do *socius* é moldada pela hierarquia, enquanto no exterior (entre os grupos) é moldada pela tecnologia, o que se estende, inclusive, para as séries não-humanas⁸⁵. No entanto, como lembramos mais acima, do ponto de vista dos humanos, o princípio fundamental de diferença entre humanos e não-humanos não é a tecnologia, e sim o corpo. Assim, a diferença é centrada no corpo desde o tempo de *Kuamutõ*, se constituindo de pequenos detalhes como a ausência de umbigo e a diferença nas substâncias que produzem e formam os corpos. A diferença entre humanos e *apapaatai/yerupoho* é radicalizada, dada a condição patológica do corpo desses últimos.

Além de servir para o disfarce e para a adaptação a uma nova situação geocósmica, o uso de “roupas” abrange também a idéia de distribuição (expansão) da pessoa: no momento de

⁸⁵ Conforme o mito da criação dos humanos por *Kamo* (Barcelos Neto, 2004: 51).

multiplicação da alma dos *yerupoho*, cada unidade está apta a vestir uma “roupa” e ser um agente patológico. Um dado *yerupoho* é um correspondente antropomorfo de uma dada espécie animal, que guarda as características desta espécie – seu corpo é, assim, uma unidade *formal* singular e prototípica para aquela espécie. Graças às suas potencialidades xamânicas, os *yerupoho* podem expandir a unidade subjetiva através da multiplicação da alma, ou seja, do princípio de subjetividade.

Barcelos Neto (2004: 72) segue o uso etnográfico do conceito de alma na Amazônia indígena, que, diferente de seu equivalente na filosofia e teologia ocidentais, postula o problema da imanência da alma (e não transcendência, como para o ocidente). As etimologias wauja apresentadas mostram que a alma é antes um “outro corpo”, porém com propriedades ligeiramente distintas “desse corpo”. Ainda assim, o valor ontológico do corpo é tanto anímico quanto o da alma é corporal. Barcelos Neto (2004: 72) recorre a Viveiros de Castro, que acentua, num contraponto à leitura tradicionalmente platonizante feita do dualismo indígena do corpo e da alma (em que aparência se opõe a essência), que deve-se privilegiar uma “interpretação dessas duas dimensões como constituindo o fundo e a forma uma para outra: o fundo do corpo é o espírito, o fundo do espírito é o corpo” (Viveiros de Castro, 2002: 444 apud Barcelos Neto, 2004: 73). Por esse viés, Barcelos Neto (2004: 73) explica que o corpo dos *yerupoho* não muda – exceto se forem expostos ao sol –, o que muda são suas aparências, as “roupas” que vestem. O que está por baixo da “roupa” só pode ser identificado pelo xamã. Nesse sentido, a “roupa” é a síntese de uma ontologia da ambigüidade, possuindo a capacidade de instaurar dúvidas.

Na discussão sobre a relação alma/corpo, surge a questão da materialidade do espírito, na qual temos que o sonho (passeio) do doente e o transe do xamã revelam a condição material do mundo dos *apapaatai/yerupoho*. O que a alma do doente come – ou seja, comida crua – durante o passeio com os *yerupoho/apapaatai* será rejeitado por seu corpo e, através dos vômitos do doente, os xamãs identificam com quais *apapaatai/yerupoho* sua alma se encontra. Assim, o mundo dos “espíritos” não pressupõe imaterialidade. A noção wauja de alma humana pressupõe um duplo material/visual do corpo, que pode ser multiplicado enquanto imagem (como um fractal) e subtraído enquanto substância vital (o que implica em adoecimento). Como vimos na parte anterior, a alma humana sobrevive ao contato direto com os *yerupoho/apapaatai*, enquanto seu corpo morre, o que indica uma incompatibilidade dos corpos dos humanos e dos *yerupoho*, mas não a incompatibilidade das suas almas, ou da alma humana com o corpo dos *yerupoho*.

Outra questão apontada se refere à idéia de corpo como matriz visual absoluta da alma – a alma leva consigo as mesmas características do corpo em sua última forma para o *post-mortem*. Em um outro sentido de causalidade, as experiências da alma também repercutem no corpo, como quando a alma está em companhia dos *apapaatai*.

4. O contexto e a análise formal

Outro ponto comum entre as três etnografias que estamos comparando e alguns dos principais autores que utilizamos na reflexão sobre uma antropologia da arte se refere à atenção para o contexto em que a obra de arte se situa. Geertz (1997) e Gell (1998), em especial, reafirmam que propriedades estéticas não podem ser abstraídas do processo social em torno dos objetos de arte em seu cenário social (ou seu *habitat natural*, como expôs Geertz (1997)). No momento da análise da arte propriamente dita, podemos afirmar que Van Velthem (2003), Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2003) buscam uma análise do todo, ou melhor, buscam uma síntese.

No estudo dos elencos decorativos wayana, elementos comuns de um elenco possibilitam visualizar o aspecto formal dos demais. Os padrões buscam comunicar outras realidades, mesclando aspectos relevantes da natureza e da sobrenatureza, dos tempos atuais e dos tempos primevos. A proposta de Van Velthem (2003: 307), como assinalamos na segunda parte, é uma análise formal que busca as configurações dos modelos, parciais ou integrais, ou seja, que busca nas representações, a cabeça, tronco e membros de um animal ou apenas uma parcela de seu corpo. Entretanto, qualquer que seja a configuração, é possível identificar os seres representados através do “traço definidor”, que permite a visualização dos elementos que associam um padrão a seu modelo. Van Velthem (2003: 310-311) se refere às metáforas visuais, ou seja, “*um determinado elemento é descrito visualmente através da morfologia de outro elemento e entre ambos há uma correspondência formal icônica*”. Entretanto, o significado intrínseco do padrão não é desprezado, uma vez que expressa os cânones formais do conceito expressivo. Essa idéia de “metáfora visual” é somada ao intento de se compreender o “diálogo interno” de um padrão. Tal diálogo repousa na idéia de que a sua característica icônica nem sempre é unívoca, mas se mostra múltipla, ou seja, configura vários modelos. É o repertório da *anaconda* que servirá de elo para o conjunto representacional dos grafismos e que origina toda a estética. A exegese do “diálogo

interno”, para Van Velthem (2003: 313), se operacionaliza numa leitura cosmocêntrica, que une representação e sentido:

A primeira corresponde ao grafismo em si e aos seus múltiplos significados, a exegese, entretanto, vai além e evidencia a predação animal e sobrenatural e os sentidos da metamorfose, temas capitais do sistema cognitivo wayana que influenciam diretamente a sua estética, evidenciando-se nos objetos de uso cotidiano e ritual (VAN VELTHEM, 2003: 313).

Essa abordagem “cosmocêntrica” de Van Velthem (2003) também será encontrada em Lagrou (1998) e em Barcelos Neto (2004). Os três autores pensam os objetos de arte sempre em relação à cosmologia nativa, e não apenas na exegese dos significados dos grafismos. Talvez seja possível afirmar que Van Velthem (2003) e Barcelos Neto (2003) estejam mais próximos em suas análises formais, por se aterem mais ao objeto enquanto sua potencialidade agentiva dentro do grupo, e menos às metáforas que ele busca comunicar.

Lagrou (1998: 42) se atém ao padrão de estilo, e não à unidades isoladas constitutivas do padrão, optando por uma leitura mais gestáltica ou estrutural dos padrões como um todo, o que, no caso kaxinawa, proporcionaria uma melhor compreensão dos seus usos e significados. Aqui, “analogias entre esse código visual e outros códigos verbais e não-verbais, que juntos formam o pano de fundo para a significação cognitiva e emocional do estilo artístico, são essenciais” (Lagrou, 1998: 42). Em sua análise formal do estilo, sempre pensado a partir da cosmologia kaxinawa, Lagrou (1998: 175) alcança uma “unidade sintética da dualidade”, em que da mesma forma que o mundo é constituído do entrelaçamento de qualidades opostas, o tecido ou a pintura é também a síntese da sistemática repetição das unidades de desenho.

Já em sua análise formal, Barcelos Neto (2004: 27) extrai da teoria de Gell (1998) a idéia de construção de um modelo estilístico que define “eixos de coerência” numa determinada obra de arte, que funcionarão como ferramentas conceituais para se pensar a relação entre o estilo e a cultura. O modelo de Gell (1998) enfatiza uma análise formal cuidadosa dos grupos de simetria, das regras que governam a variabilidade das proporções entre os motivos e as transformações e fusões motivicas. Tais “eixos de coerência” possibilitam a identificação dos princípios relacionais no interior do estilo, o que Gell (1998) chama de “*relations between relations*”, como vimos na primeira parte. As relações dos artefatos entre si são relações sociais, que são por sua vez mediadas por um estilo comum. “Neste caso, o estilo está para as obras de arte assim como a

identidade grupal está para os agentes sociais discretos: o estilo é a identidade das obras de arte, e toda identidade é, como bem sabem os antropólogos, relacional” (Barcelos Neto, 2004: 27). Nesse sentido, nos termos de Gell (1998), as obras de arte cooperam umas com as outras de forma sinérgica, ou seja, elas não fazem seu trabalho cognitivo isoladamente. O estilo é a base de tal ação sinérgica. São os “eixos de coerência” ou as transformações dentro do estilo que Barcelos Neto (2004) busca na análise das formas presentes nas máscaras de *apapaatai* e nos demais artefatos wauja.

5. A distribuição dos objetos no tempo e no espaço

Como já percebemos, os artefatos wayana, kaxinawa e wauja oscilam entre o tempo mítico e o tempo presente. Não só a origem dos objetos, como também os padrões que os decoram nos tempos atuais, possui sua justificativa de estar no mundo nos tempos primordiais. Em Van Velthem (2003), as pessoas e as coisas consistem em modelos arquetípicos criados pela ação demiúrgica, que foram transmitidos aos Wayana, que os reproduzem no cotidiano e no ritual. Como vimos, a produção de artefatos opera numa temporalidade presente e pretérita, e num espaço abrangente, composto pela natureza, pela sobrenatureza e pela sociedade. A transcendência dos objetos rituais implica que a realidade mítica retorna à aldeia. Um exemplo disso é a máscara *olok*, que, no momento do ritual de iniciação, traz o risco da irrupção da sobrenaturalidade no espaço social e transporta os humanos para o cosmo. Outro exemplo é a casa cerimonial que, enquanto um espaço tanto social quanto sobrenatural, opera num tempo que é atual e primordial. Na casa cerimonial, o mais transformador dos espaços wayana, ocorre as principais produções da sociedade wayana, não só em termos de pessoas e coisas, mas também em termos das relações sociais entre os membros da sociedade e entre estes e os visitantes.

Em Lagrou (1998: 222) vimos como os mitos são experimentados e vividos na vida ritual kaxinawa, sendo atualizados no nível oral (no cotidiano) e no nível existencial (via experiência imaginativa induzida pelo cipó). No rito de passagem *Nixpupima*, temos o enegrecimento ritual da nova denteição dos jovens, que vem “endurecer” o corpo e fixar o nome para a iniciação em tarefas específicas de acordo com o gênero. A forma e a estrutura dos iniciandos será fixada com *nixpu* ao final do ritual. A criança é “batizada” porque já tem seus próprios pensamentos, já estando apta a se tornar um produtor ativo, de comida e de relações sociais, ou seja, a criança

passa para um período da vida de responsabilidade social. A temática da alteridade se mostra recorrente na mitologia e nos cantos rituais do *Nixpupima* e do *Txidín* (festa do líder de canto), o que pode ser ilustrado pelos bens desejados do estrangeiro, como o *Inka*, por exemplo.

Barcelos Neto (2004: 45-130), na tentativa de apreender a complexidade da categoria *apapaatai*, busca a compreensão do universo de imaginação conceitual através da mitologia wauja, principalmente no mito de *Kuamutõ*, tempo em que só existia o velho e os *yerupoho*, e no mito da criação dos humanos por *Kamo*, em que, com a criação do sol, alguns *yerupoho* se vestiram com “roupas” ou foram atingidos e transformados pelos raios solares, se tornando *apapaatai*. Vimos que Barcelos Neto (2004: 61), ao abordar a funcionalidade das “roupas” dos *yerupoho-apapaatai*, afirma que muitos dos artefatos utilizados pelos humanos (os “sem-roupa” por excelência) foram criados e transferidos para o mundo dos humanos via doença, xamanismo e ritual.

Essa oscilação do artefato entre o tempo mítico e o atual – questão que nos insere, mais uma vez, no debate da irrupção da sobrenaturalidade no social – nos encaminha para discussão da oscilação da temporalidade e da espacialidade em torno do artefato, como nos mostra Gell (1998). Podemos pensar a arte indígena como um *corpus* de obras de arte espaço-temporalmente dispersas. Assim como a arte Marquesã analisada por Gell (1998), na arte ameríndia há uma integridade interior ao *corpus*, um todo macroscópico, ainda que haja uma mudança de contexto – no nosso caso, essa mudança de contexto inclui a obra num tempo primordial, mítico. Podemos aplicar a idéia de *isomorfia de estrutura* entre os processos cognitivos (consciência) e as estruturas espaço-temporais dos objetos distribuídos no domínio artefactual. A isomorfia estrutural se dá entre algo “interno” (mente ou consciência) e algo “externo”, o que implica que as obras compõem um agregado de “objetos distribuídos”, que combinam multiplicidade e dispersão espaço-temporal com coerência imanente.

Em analogia com outro exemplo de “objeto distribuído” analisado por Gell (1998), as esculturas Malangan do norte da Nova Irlanda e algumas ilhas adjacentes, podemos pensar a arte ameríndia como exemplo de “distribuição” do objeto e/ou pessoa distribuído no tempo e no espaço, e também de imagens de alguma coisa (protótipo) que fazem parte dessa coisa (como um objeto distribuído). Como vimos, entre os Wayana e os Kaxinawa os objetos se apresentam como extensões do corpo. Essa idéia também é pertinente para os Wauja. Neste último caso, temos como exemplo de “pessoas distribuídas” as flechinhas de *apapaatai*, bem como a multiplicação

da alma dos *yerupoho* e dos humanos. Essa questão também emerge na abordagem da constituição do corpo dos *yerupoho*, ditos serem “puro feitiço”, o que implica que cada mínima parte de seus corpos é dotada de feitiço e, portanto, dotada de capacidades patogênicas. Entre os Kaxinawa, como nos mostra Lagrou (1998: 315-318), essa idéia de distribuição da pessoa/coisa pode ser ilustrada pelo laço metonímico de cada banquinho associado à cada criança a ser iniciada e à grande matriz da samaúma, árvore permeada de agência e consciência de *yuxibu*. Um exemplo claro de objeto espacialmente (além de temporalmente) distribuído é a máscara wauja, que possui uma existência contínua e extensa: as máscaras estão por toda parte (como, por exemplo, nos sonhos, nos transe e nos cantos escuros das casas), apesar de sua visibilidade muitas vezes restrita.

A seguir, em nossas considerações finais, nos concentraremos um pouco mais na proposta de Gell (1992, 1998), não só no que concerne a idéia de agência social da arte e suas implicações, como também em sua idéia de arte como sistema técnico, como “tecnologia do encantamento” fundada no “encantamento da tecnologia”. Vale ressaltar, mais uma vez, que se paramos por aqui o momento reservado para a comparação propriamente dita, não queremos afirmar que as interlocuções entre os autores tenham se bastado. Pelo contrário, cada visada sobre os três textos nos proporcionará novas reflexões. Uma questão interessante em se relacionar essas três etnografias é que elas, talvez, possam ilustrar a caminhada dos estudos de estética na etnologia brasileira, desde meados dos anos 1990 até o presente. Podemos pensar em quantas questões Van Velthem (2003) e outros autores apontaram num momento de emergência dos estudos da arte e cosmologia, e como tais questões foram sendo identificadas em outros contextos etnográficos e desenvolvidas por outros tantos autores, dentre eles Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2004).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ora, nos concentraremos mais nas reflexões de Gell (1992, 1998), assim como nas reflexões em torno dele suscitadas nas recentes discussões em torno da antropologia da arte. Em artigo de 1992, *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, esse autor enfatiza a idéia de arte como um componente tecnológico, reconhecendo uma obra como resultado de um processo técnico, para o qual o artista é devidamente habilitado. As várias manifestações de arte são, assim, tidas como componentes de um vasto sistema técnico, essencial para a reprodução das sociedades humanas, que Gell (1992: 43) chama de “tecnologia do encantamento”. A idéia de “encantamento” implica que tal sistema de arte contribui para a participação do indivíduo numa rede de intencionalidades. Como sistema técnico, a arte deve ser pensada por uma antropologia da arte no sentido da produção das conseqüências sociais que resulta da produção dos objetos.

Um exemplo que Gell (1992: 44) analisa são as exuberantes proas das canoas trobriandesas, que seriam um tipo de obra de arte com intenção de funcionar como uma “arma” numa “guerra psicológica”. Essas suntuosas canoas teriam o objetivo de fascinar o observador – ou seja, seu parceiro de *kula*, que já a enxerga da praia – e debilitar seu poder num efeito desmoralizante. O fato de tais canoas serem uma potente arma psicológica não é uma conseqüência direta dos efeitos visuais que elas produzem, mas sua eficácia decorre de que esses distúrbios são interpretados como evidência do poder mágico que emanam, ou seja, é o poder mágico que destitui o espectador de sua razão. Nessas condições, Gell (1992: 46) expõe que a eficácia dos objetos de arte, enquanto componentes da “tecnologia do encantamento”, é ela mesma o resultado do “encantamento da tecnologia”, isto é, do fato de que os processos técnicos são construídos magicamente, de forma que, por nos encantarem, fazem os produtos desses processos parecerem plenos de poderes mágicos. Da mesma forma, a manifestação do talento artístico, ou seja, a virtuosidade técnica é explicável apenas em termos mágicos, algo que foi construído com propósitos mágicos num contexto social. “It is the way an art object is construed as having come into the world which is the source of the power such objects have over us – their becoming rather than their being” (Gell, 1992: 46).

Da mesma maneira, as abordagens de Van Velthem (2003), Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2004) convergem para essa idéia de se tomar a arte (também) como um sistema técnico, uma tecnologia do encantamento, que emerge do encantamento da tecnologia. Como vimos, os autores discutem a estética do grupo a partir da produção concreta de objetos – tecidos, máscaras, decoração corporal, etc. As tecnologias wayana, kaxinawa e wauja são “encantadas” na medida que não constituem simples artefatos, mas são objetos que transcendem o domínio material. Como notou Van Velthem (2003: 206), uma máscara não visa uma simples representação de um ser sobrenatural, mas se torna ela própria a manifestação desse ser. No caso da máscara wayana *olok*, ela resulta de uma metamorfose e possibilita uma transformação, a manifestação da sobrenaturalidade. A noção de encantamento da tecnologia também pode ser encontrada em Barcelos Neto (2004: 178), que afirma que as máscaras wauja, enquanto *design* e cosmética, comunicam idéias não-verbais sobre a transformação – a noção ontológica de transformação é muito mais marcada visualmente do que verbalmente. No caso kaxinawa (Lagrou, 1998: 14, 175), o desenho estilizado e padronizado (*kene*) comunica a dualidade existente do mundo, a obsessão com a fixação das formas e das imagens que circundam o mundo desincorporado dos *yuxin*, é uma técnica de fixação, que delinea e ordena o corpo. O desenho vem separar o “dentro” e o “fora” do corpo ou do mundo, mas possibilita também a comunicação entre os dois lados.

Ainda segundo Gell (1992: 54), nas sociedades não-ocidentais, a arte surgiria em dois contextos: do ritual (especialmente, com sentido político) e de trocas cerimoniais ou comerciais. No primeiro caso, as obras são produzidas e manifestadas num contexto em que o poder político está num processo de legitimação pela associação com forças sobrenaturais. Já no segundo caso, a arte é dissipada em objetos que são transacionados nas esferas de troca de mais prestígio ou cujo objetivo é se valorizar no mercado. Assim, por exemplo, a cosmopolítica dos rituais de *apapaatai* narrados por Barcelos Neto (2004: 221-298) nos traz uma combinação do ritual político e das trocas cerimoniais, visto que, após a predação (patologia), se inicia a produção ritual (oferta de alimentos e objetos) com o objetivo de prolongar a permanência dos *apapaatai* entre os Wauja. O tipo de sofisticação técnica envolvida naqueles dois casos citados por Gell (1992: 54) é a tecnologia da transformação rápida de materiais, no sentido de que o valor das obras de arte está condicionado à dificuldade em se obter o produto final dos materiais. No entanto, é certo que nessa definição de virtuosidade técnica devem ser incluídas considerações

sobre os princípios estéticos do grupo, o que já nos lembra a formulação de Overing (1991) sobre a imbricação de juízo estético e senso de comunidade.

Se, por uma questão cronológica⁸⁶, Barcelos Neto (2004) é quem cita e adota como cartilha os propósitos teóricos de Alfred Gell, que enfatiza a agência, o causar, o resultado e a transformação, podemos afirmar que, explícito ou não, estes temas também estão presentes nas etnografias wayana e kaxinawa, cada uma à sua maneira, em vista do seu material etnográfico. Van Velthem (2003: 61-62) mostra como os artefatos são dotados de “vida social”, ou seja, dotados de capacidades transformativas reais e simbólicas, atuando sobre pessoas, coisas e outros elementos. Tais ações se desenvolvem no espaço social da aldeia, sendo que o artefato se movimenta nesse espaço em sua vida útil. Já em sua proposta de uma “etnografia do gosto”, Lagrou (1998) demonstra que o domínio estético não pode ser tomado como separado dos outros campos de reflexão e ação, ressaltando que não busca reduzir o “estético” ao “sociológico”.

No entanto, o conceito de agência se mostra ainda mais complexo do que o “agir socialmente no mundo”. É possível notar as várias formas de se perceber a potência agentiva da arte: as intencionalidades podem se encontrar no âmbito do visível e/ou do invisível. Em um trabalho posterior (ver nota 2) à sua tese de doutorado, Lagrou (2007) explora de forma mais explícita a questão da agência da arte kaxinawa. No entanto, em vista desse contexto etnográfico, essa agência não é, exclusivamente, uma agência que implica num nexo de relações sociais, nos termos de Gell (1998), pois a arte kaxinawa é uma arte minimalista – temos, aqui, uma crítica à abordagem de Gell (1992, 1998), que ainda teria sua atenção voltada a penas para a “arte do difícil”, ou seja, nos fenômenos extraordinários e mágicos, como as canoas trobriandesas. Entre os Kaxinawa, a idéia de agência da arte é explorada a partir do poder das imagens materializadas e imaginadas que habitam um mundo habitado por humanos e não-humanos. Essa forma de poder agentivo da arte está o tempo todo presente nas etnografias que analisamos, por exemplo: na relação entre arte e os predadores do cosmo, entre os Wayana; nos poderosos e onipresentes *apapaatai*, entre os Wauja; e no problema da identidade e da alteridade, na relação dinâmica e temporal entre forma fixa e não-fixa, que guiam as relações dos Kaxinawa com as imagens e formas presentes no mundo.

⁸⁶ Já mencionamos, logo na Introdução deste trabalho, que, no momento em que as etnografias de Lagrou (1998) e Van Velthem (2003) foram escritas, a obra póstuma de Gell (1998), *Art and agency: an anthropological theory*, ainda não havia sido publicada.

Para finalizarmos, é válido que nos detenhamos um pouco mais nas reflexões de Lagrou (2003, 2007) sobre estética, arte e antropologia. Nessa discussão, a vida e a obra de Alfred Gell é destaque, pois este, com seu “estilo agonístico”, expressou melhor do que ninguém a relação ambígua existente, desde sua origem, entre a antropologia e a arte moderna (Lagrou, 2003, p. 95). Segundo Lagrou (2003, 2007), as discussões teóricas atuais na antropologia trouxeram um novo vigor ao interesse pelo poder da imagem e pela “vida dos objetos”. A vida dos objetos está justamente no universo imaginativo que eles são capazes de invocar e condensar. Se, antes, os antropólogos da arte não participavam das discussões teóricas centrais da disciplina, essa situação mudou, principalmente com a obra de Gell, “que deu novo impulso à reflexão sobre o potencial de renovação teórica contido nos estudos dos objetos; objetos pensados como extensões de pessoas e com papel crucial na interação social” (Lagrou, 2007, p. 38). Foram realizados debates (Ingold, 1996), em 1993, em que Peter Gow e Joanna Overing defenderam a abolição de conceito de “estética” com aplicabilidade transcultural, apontando as origens históricas e culturais de tal conceito (Lagrou, 2007, p. 46).

O radicalismo de Gell (1998), como vimos na Parte I, rechaça abordagens que utilizavam termos de outras disciplinas, tais como a estética, a semiótica e a lingüística – estas não seriam abordagens próprias da nossa disciplina (ou seja, da antropologia inglesa que ele defendia). Antes de *Art and Agency* (1998), a crítica maior desse autor era direcionada para a estética. Segundo Lagrou (2003: 98), na obra de 1998, a estética entra disfarçada sob o manto da análise formal proposta por Gell (1998), pois não “existe preocupação com o estilo de uma obra ou de um conjunto de artefatos possível sem um mínimo de atenção às qualidades da forma, simetria etc.; e Gell acaba dando muita atenção à forma e às várias relações de transformação entre as formas”. Para Nicholas Thomas, que escreve a introdução à obra de Gell (1998), esta seria a parte menos inovadora de sua obra; já para Lagrou (2003: 98-99), é aí que o autor faz as pazes com um tema “ao qual dedicou os últimos dez anos da sua vida com tanta paixão, o de entender o ser da arte em termos comparativos”.

Mas, em *Art and Agency*, a crítica à estética é retomada sinteticamente – afinal de contas, já havia acontecido o debate de 1993 (Ingold, 1996). Gell (1998) atacava, agora, a abordagem lingüística, semiótica e/ou simbólica. Lagrou (2003: 100) reproduz uma crítica de Robert Layton (2003), que afirma que Gell (1998) faz, sim, uso da semiótica de Peirce para definir seu modelo

de agência da arte, pois não é possível sustentar que é preciso eliminar o sentido, o que, aliás, Gell (1998) não consegue realizar na prática.

Layton mostra também que existe um problema no uso indiscriminado feito por Gell de conceitos peirceanos distintos, como *ícone* e *índice*. Por não querer pensar ou falar em cultura ou quadros de referência que guiam a percepção, Gell acaba chamando todos os objetos artísticos de índices inseridos em redes de ação; mas é claro que estes índices só funcionam desta maneira porque são de fato de alguma maneira ícones e que requerem um certo tipo de interpretação informada e contextualizada para desencadear a rede de interações nas quais Gell está interessado (Lagrou, 2003: 100).

Por outro lado, Lagrou (2003) enxerga como uma grande contribuição da obra de Gell (1998) a ampliação que esse autor realiza da categoria de objetos que podem ser tratados como “pessoas”, proposta que se mostra convincente para os casos da Melanésia e dos índios das terras baixas sul-americanas. “É na relação entre o esquema conceitual de um povo, suas interações sociais e a materialização destes em artefatos que se encontra a fertilidade do novo método proposto” (Lagrou, 2003: 102).

Em nosso estudo, Gell (1998) é umas das principais de referências para nossa comparação por sua importância para os debates sobre arte na agenda da teoria antropológica, bem como pelo seu tratamento do conceito de agência, muito retomado atualmente. Radicalismos à parte, esse autor aborda questões que entram em ressonância com o material etnográfico que analisamos nas monografias de Van Velthem (2003), Lagrou (1998) e Barcelos Neto (2004). É claro que não queremos afirmar que esse material tem que entrar em ressonância com a teoria de Gell (1998) – é certo que a teoria utilizada por cada etnólogo será definida, antes de tudo, por cada contexto etnográfico. No entanto, algumas questões abordadas por esse autor – como a relação objeto/pessoa, a noção de objeto distribuído, entre outras – surgiram, muitas vezes, como interessantes pontos de reflexão no momento de nossa exegese sobre os textos comparados.

Nosso esforço comparativo entre as três etnografias revela que os três etnólogos nos ensinam que, pelo menos na experiência ameríndia, não podemos compreender a arte fora de seu contexto relacional, da cosmologia nativa e das relações sociais e políticas em que está inserida (e que, claro, engendra). Dito de outra forma, a arte indígena está diretamente conectada ao mundo dos humanos e dos não-humanos, dotados de agência, consciência e intencionalidade.

GLOSSÁRIO

1. Termos Wayana – Família/Língua Karib

Anikparé: não predador.

Ehemtakaimé: termo que indica troca de coisas, como a reciprocidade entre esposos, pais, filhos ou troca de pessoas não aparentadas. O mesmo termo também nomeia a troca de mulheres (irmãs) e a troca de mortos (em contexto de guerra, o morto tem que ser trocado por um vivo).

Ijan: novo (objeto).

Imakhé: elementos dotados de certas particularidades valorizadas (“ali está o que é meu”). Não constitui um adorno, por si só, mas o componente que ornamenta aquilo que o contém ou que lhe serve de apoio. Esse termo se aplica aos elementos que se adequam às normas técnicas, estéticas, funcionais, pré-estabelecidas. Exemplos de objetos que estão sob este referencial são as edificações, as aldeias, as roças maduras, as epidermes sadias e pintadas e os cabelos penteados dos humanos. A arte wayana também é dita *imakhé*, ou seja, é própria e apropriada ao uso.

Imirikut: repertório dos seres sobrenaturais; indica a posse não-Wayana do repertório de “pintura corporal”; “pintura deles” (ver: *mirikut*). Cada *imirikut* se aloja em um repertório específico e expressa diferenças formais, pois os padrões representam seres individualizados, existentes em diferentes espaços e domínios.

Iolok: categoria de sobrenaturais que conta com numerosos elementos. Dispersos por todo o território wayana, possuem cantos, implementos, adornos e motivos decorativos próprios, sendo associados especialmente às doenças. “(...) os componentes dessa categoria subdividem-se entre os *ipokiorok*, ‘apropriados’, e os *iorok ipokerá*, ‘inapropriados’. Os primeiros auxiliam o *xamã* na cura e os outros inoculam enfermidades e assim matam os humanos para poderem devorá-los, pois são antropófagos” (Van Velthem, 2003: 424).

Iolok imirikut: pintura dos sobrenaturais *iolok*.

Ipó: designa os componentes da sobrenaturalidade, que habitam espaços não ocupados pelos humanos (céu, água, subterrâneo) edificando aldeias onde domesticam seus animais (cativos).

Ipokan: comportamento apropriado aos Wayana; componentes imateriais da cultura wayana: canto, idioma, música, tradição oral, vida social e afetiva.

Ipokerá: tudo o que não é apreciado como correto.

Irmató: indivíduo que possua objetos dos quais desconhece a tecnologia de fabricação. Esse termo pode ser aplicado no contexto matrimonial, assim como nas relações com a alteridade.

Iwonó: ato de portar determinados adornos.

Kaikuimë: “jaguar descomunal” (ou “onça sobrenatural”); designação genérica para a essência predatória dos grandes felinos amazônicos.

Kamnanaimë: *anaconda*/arco-íris, indivíduo cuja pintura corporal reproduz as listras horizontais observáveis nesse fenômeno. Sua efígie constitui a forma decorativa *tepiatxé*, “listrado”.

Kapekom: outros humanos dotados de colorações diferentes daquela dos Wayana, como os descendentes de europeus e africanos.

Koroké: cor branca; revestimento corporal/cosmológico branco.

Kuékekon: os outros índios não-Wayana.

Kuyulitom: os demiurgos.

Maruana: roda-de-teto.

Maruanã: arraia sobrenatural.

Maruanã imirikut: pintura da arraia sobrenatural.

Mirikut: padrão de “materialização pela cor”, que engloba as noções de grafismo, desenho e motivo, considerados em sua essência representativa. Esse termo pode ser empregado no singular para designar um padrão específico, embora o sentido mais correto seja o de repertório – *mirikut* faz referência à decoração dos sobrenaturais em seu conjunto e enquanto criações inerentes e permanentes desse seres, a sua “pintura corporal” repertório de decoração dos sobrenaturais, sua “pintura corporal”.

Nekparé: predador.

Okaiá: um dos mais importantes demiurgos, que recriou os animais/homens após o dilúvio.

Okomoman: ritual iniciático masculino.

Okoiwuimëi: “cobra descomunal”, serpente arquetípica. Designação genérica para a essência predatória das serpentes constritoras (sucurijú e jibóia) – essência esta denominada *anaconda* para diferenciá-las das congêneres naturais. Representa a própria sobrenaturalidade e tem como características principais o corpo serpentiforme e suas “pinturas corporais” que conformam padrões.

Olok: máscara ritual, efígie do sobrenatural antropomorfo *Olokóimë*.

Olokóimë: quintessência da sobrenaturalidade (o “monstruoso dos monstruosos”), daquele que detém a supremacia sobre seus congêneres e que reúne em si todas as doenças.

Pahié: entalhe; técnica decorativa feita por escarificações com “dente de roedor”.

Piré: cor vermelha; revestimento *corporal/cosmológico* vermelho.

Pitpë: pele; nome genérico dado aos revestimentos dos elementos corporificados do cosmo.

Tanukhé: processos metamórficos sofridos por objetos rituais.

Tanuktai: “ficar como”; metamorfose; refere-se aos processos de transformação contados nos mitos.

Tariri: cor preta; revestimento *corporal/cosmológico* negro.

Tepiatxdem: pintura corporal em forma de listras. Representa o arco-íris, manifestação física de *kamnanaimë*, anaconda/muçum primordial, além de outros seres sobrenaturais e, ainda, a própria natureza, que se revela através de seus representantes.

Tewatuwanmai: manifestação do poder predatório sobrenatural no espaço social. Domina a vida ritual e cerimonial.

Tihé: fazer; produzir – se refere tanto à ação humana exercida sobre matérias corporais como sangue e sêmen, que vai resultar no filho, quanto à ação humana sobre matérias naturais como penas, pêlos, caniços, folhas, cipós, argila, madeiras, que vai resultar nos objetos.

Timirikem: pintura corporal em forma pontilhada; “com pintas”. Representa iconicamente a pelagem da onça pintada, os demais animais e o espaço no qual vivem, ou seja, a natureza.

Tipumuhé: técnica decorativa da amarração, feita em fios de miçanga ou semente.

Tohophé: pintura corporal, que consiste em untar o corpo.

Tonophem: pintura de urucu.

Tukuxipan: casa cerimonial, “lugar de muitos peixes *tukuxi*”.

Tuluperê: anaconda/larva, excessivamente pintada com motivos marchetados em vermelho e negro. Sua efígie é constituída por suas pinturas corporais, na totalidade e individualmente, que compõem o elenco decorativo empregado pelos Wayana.

Tuluperê imirikut: pintura de anaconda.

Ukuktop: refere-se à particularidade do objeto relacionada à reprodução imitativa do resultado da atividade dos demiurgos. É a “imagem” requerida para visualização do padrão (*mirikut*), enquanto mediadora do conhecimento humano sobre a natureza.

Urú: beiju, principal produto obtido da mandioca.

Wayanaimë: seres antropomorfos.

Wayanaman: “semelhante à gente”.

2. Termos Kaxinawa - Família/Língua Pano

Ba: “cozinhar”; referente à concepção do corpo, em que o sangue feminino coagula através da repetida mistura com o sêmen, modelando o feto, o que quer dizer que a mulher cozinha (*ba*) a criança em seu útero enquanto o homem dá a forma e a estrutura de sustentação (*damiwa*).

Bai: significa caminho e traçado, representando o espaço conhecido, cercado pela grande área de floresta desconhecida. As unidades mínimas de desenho são chamadas de *bai*, “caminhos”, que cobrem o tecido ou o corpo pintado.

Bemakia: totalmente “outro”.

Betsa: “outros” próximos.

Dami: imagem figurativa ou tridimensional, que possui uma relação de transformação e mascaramento com o objeto ao qual se refere. Consiste numa réplica imperfeita de um ser ou de uma imagem, uma transformação deste ser ou, ainda, uma produção em processo de fabricação, uma produção não finalizada. É utilizado para se referir a transformações de imagens percebidas com o cipó e significa modelar, produzir formas. *Dami* é um tornar-se ou um devir (transformação) e conota movimento; é imagem deformada ou em processo de ser formada. Esse é um termo relacional, um signo que existe enquanto referência a algo que é exterior ou que o transcende.

Damiwa: dar estrutura de sustentação (o pai modela o feto na barriga da mãe); transformar ou imitar, como ocorre no ritual, em que as metades invertem as posições de visitante e de anfitrião.

Dau: encanto, remédio ou veneno.

Dua: brilho; qualidade oposta a *inu*; metade Kaxinawa associada a *Yube*.

En betsa: na terminologia de parentesco, significa “meu outro”, alguém que ocupa a mesma posição (usado para designar um irmão, irmã ou primo paralelo do mesmo sexo de *ego*).

En nabu: parentes próximos; consubstancialidade alcançada pelo compartilhar de vida e comida e pelo contato corporal.

Hawendua: termo kaxinawa para “bonito”.

Huan kadu: personagem mítico, que fixa a estrutura e a forma das criaturas recentemente trazidas à vida.

Huni: nós, os propriamente humanos.

Huni kuin: como todos os pano referem-se a si próprios, ou seja, “realmente pessoas como nós”, parentes.

Inka: deuses canibais; dono do mundo celeste, o “inconvivível outro”, símbolo de semelhança e de extrema alteridade. A figura mítica do *Inka* se comporta como um canibal (ou onça) em relação àqueles que considera demasiadamente diferentes. Os Kaxinawa são presas enquanto vivos e, quando mortos, vivem nas aldeias celestes e são alimentados pelos *Inka*.

Inka hawendua: “*Inka*, o mais belo dos seres”.

Inu: qualidade oposta a *dua*; metade Kaxinawa associada à onça e ao *Inka*.

Ixai: cunhado.

Katxanawa: ritual da fertilidade.

Kayabi: não “outro”.

Kene: desenho estilizado e padronizado, executado por mulheres. Seu papel é o de fixar a fluidez das formas e das imagens que habitam o mundo desincorporado dos *yuxin*. O desenho padronizado é, assim, aquilo que adere aos corpos, o que fixa sua forma.

Keneya: desenho verdadeiro; aquilo decorado com o desenho verdadeiro.

Kene kuin: desenho verdadeiro.

Kuin: verdadeiramente “eu”.

Kuinma: não “eu”.

Manuaiti: saudade de um parente próximo; necessidade d'água.

Mexupa: cor negra.

Nami: carne.

Nawa: estrangeiro; denota o “outro”, o inimigo potencial, a verdadeira alteridade. Pode referir-se aos inimigos, aos brancos, aos mitológicos *Inka* (deuses canibais), a um não-índio, a um não-humano, dentre outros. Equivale a um ser sem forma (*yuxin*) ou “gente de um certo tipo”. Usado também para diferenciar e nomear vizinhos e, até mesmo, para nomear grupos internos à própria comunidade. *Nawa* permanece sempre sendo o “outro”, embora um “outro” que pode, facilmente, ser transformado no “mesmo”.

Nawa kene: a escrita (*kene*) dos brancos.

Nixpupima: ritual de enegrecimento da nova dentição dos jovens, meninos e meninas, que acabaram de perder seus dentes de leite; passagem ritualizada da infância indiferenciada para a adolescência sexualizada.

Ni ibu: mestre da floresta; “dono” da floresta.

Nunkun yuda: mais inclusiva auto-definição kaxinawa: pessoa que pertence ao “nosso mesmo corpo”, corpo este que é produzido coletivamente por pessoas que vivem na mesma aldeia e que compartilham a mesma comida.

Txami: mentiras.

Txasa: brilho.

Txidín: ritual do gavião real (festa do líder de canto).

Uxupa: cor branca.

Yube: dono do mundo aquático, cujas manifestações são a lua e a cobra cósmica; princípio cosmogônico atribuído a uma das metades Kaxinawa.

Yuda: corpo individual de uma pessoa, assim como corpo de uma coletividade de pessoas que vivem juntas, o que implica uma idéia de substância partilhada. Expressa também a idéia de corpo vivo, pensante, *locus* do conhecimento.

Yuda baka: *yuxin* do corpo, que, juntamente com o *yuxin* do olho (*bedu yuxin*), pode ser considerada verdadeira “alma” no sentido normalmente dado para o termo, isto é, que anima e dá consciência a um ser.

Yuxibu: seres (“monstros”) descorporificados do outro mundo, dotados de grande poder transformativo.

Yuxin: ser sem forma; força vital, alma, espírito; aquilo que dá forma à matéria e pode ser percebido como imagem, movimento e energia. A água (ou outro líquido), o deslocamento de ar, o vento e a respiração são veículos do *yuxin*. Todo fenômeno do mundo tem seu lado *yuxin* – força vital, agência, consciência e intencionalidade –, mas nem todos os seres podem ser chamados dessa maneira. *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados do mundo. Um ser é *yuxin*, quando houver um desprendimento à fixidez de uma forma corporal, possibilitando o abandono de um corpo sem, entretanto, acarretar a perda de seu poder de agência intencional. O fogo e o calor, responsáveis pela transmutação da matéria, são capazes de desconectar o *yuxin* de um corpo. O apodrecimento/morte é outra forma de o *yuxin* ser

liberado – esse estado é marcado por uma intensa mutabilidade. *Yuxin* somente ganha existência quando separado do corpo.

3. Termos Wauja - Família/Língua Aruak

Akatupaitsapai: quem cuida do doente, geralmente um parente consanguíneo co-residente, e quem na maioria das vezes contrata o *yakapá* para o doente.

Amunaw: “nobre”, “chefe”.

Amunaw-iyajo: verdadeiro chefe, ou seja, um homem que gosta de festas, que deve cuidar da transmissão do conhecimento sobre as mesmas, bem como manter alto o ânimo do grupo quanto à participação em rituais.

Apapaatai: seres prototípicos da alteridade.

Apapaatai iyajo: monstros que predam o corpo e a alma de suas vítimas a um só tempo, diferente dos *apapaatai*-‘roupa’ (ou simplesmente *apapaatai*), que são antes raptos de almas humanas, e não predadores no sentido estrito do termo.

Apapaatai Iyãu: maior ritual “intratribal” wauja. Esse ritual se mostra particular por associar – cênica, musicológica e cosmologicamente – máscaras e flautas (podendo haver rituais de flautas sem máscaras e vice-versa). Tal ritual ocorre com frequência irregular e segundo motivações terapêuticas.

Apapatutápa: categoria que corresponde aos *apapaatai* dos Yawalapíti (Viveiros de Castro, 1977).

Arakuni: personagem mítico, que ao se transformar numa cobra monstruosa e gigantesca, criou parte dos grafismos wauja.

Atanakumalu: uma das filhas de *Kwamutõ*, mãe de *Kamo* e *Kejo*.

Iyãu: “gente”, ou seja, seres despidos das “roupas” animais ou monstruosas que normalmente os ocultam.

Iyãu opotalá: feitiço também manipulado por *ixana wekeho*, mas que atua fora do corpo das vítimas. Os *iyãu opotalá* são figuras antropomorfas ou zoomorfas em miniatura. A semelhança entre o feitiço e a vítima é substancial e não visual. Esses feitiços são uma extensão material de uma intenção que pode ser espalhada à vontade, o que demonstra uma dispersão espacial da

pessoa do feiticeiro; tratando-se da sua distribuição em “outras pessoas”, que ele é capaz de produzir e espalhar. O poder do *iyãu opotalá* abrange as imediações em que ele se encontra fisicamente – seu poder não é, portanto, metafísico ou místico.

Ixana: feitiço.

Ixana wekeho: feiticeiro.

Ixanaki: feitiçaria

-iyajo: um dos quatro afixos-modificadores dos conceitos-base, que explicita o regime das transformações na *natureza* das coisas e seres. Na escala contínuo-gradativa em que os afixos são distribuídos, *-iyajo* é utilizado para estados de “excesso”, “superioridade”, “ferocidade”, “veracidade”.

Iyakanãu: *apapaatai* que adoeceram o *yakapá* (xamã), os quais lhe conferem, por meio da doação de uma substância específica (*yalawo*) e do auxílio como guias e intérpretes, poderes terapêuticos capazes de, a partir de uma seqüência de intervenções, retirar as flechinhas de feitiço do corpo do doente, de interpretar os sonhos deste, de identificar os *apapaatai* que raptaram sua alma e de resgatá-la.

Iwejekui: tipo de alma-do-morto, que corresponde a um “vulto” ou “espectro do morto”.

Kamãi: morto; doente em estado grave.

Kamo: um dos gêmeos filhos de *Atanakumalu*, neto de *Kwamutõ*, criador dos humanos.

Kaumai: segundo o mito, se refere à festa realizada pelos gêmeos *Kamo* e *Kejo* para celebrar a mãe morta; consiste, atualmente, no ritual inter-aldeão celebrado em homenagem aos *amunaw* (“nobres”/chefes) recém-falecidos.

Kawoká: *apapaatai* protetor.

Kawoká-mona: aqueles que apresentam para o doente os *apapaatai* que raptaram sua(s) alma(s)

Kejo: um dos gêmeos filhos de *Atanakumalu*, irmão de *Kamo* e neto de *Kwamutõ*.

-kumã: um dos quatro afixos-modificadores dos conceitos-base, que explicita o regime das transformações na *natureza* das coisas e seres. Na escala contínuo-gradativa em que os afixos se distribuem, apresenta estados de “invisibilidade”, “alteridade”, “espiritualização”, “potência xamânica”, “prototipia”. No caso da categoria *apapaatai*, o sufixo *-kumã* indica *espiritualização/potência*.

Kwamutô: velho solitário, filho da união entre o Morcego e o Jatobá, que envia suas filhas para se casar com Onça para se livrar da morte. Uma das filhas, *Atanakumalu*, foi morta grávida pela sogra. Nasceram dois gêmeos, *Kamo* e *Kejo*.

-malu: um dos quatro afixos-modificadores dos conceitos-base, que explicita o regime das transformações na *natureza* das coisas e seres. Na escala contínuo-gradativa em que os afixos são distribuídos, apresenta estados de “insuficiência”, “falsidade”, “incapacidade”; se aproximando do afixo *-mona*, pode demonstrar estados de “visibilidade”, “aparência”, “corporalidade”, “atualização”. No caso da categoria *apapaatai*, o sufixo *-malu* e *-mona* indicam *corporificação/atualização*.

Mapitsai: outro tipo de interação com os *apapaatai* via alma. É uma experiência de revelação imediata dos sentidos da alma para os sentidos do corpo; é uma visão presente, imediata, porque alma e corpo não estão separados por estados oníricos ou por patologia crônica. Acontece quando a pessoa está acordada e plenamente consciente e é marcado pelo imediatismo na transmissão dos sentidos da alma para o corpo.

Metsepui: tabaco.

-mona: um dos quatro afixos-modificadores dos conceitos-base, que explicita o regime das transformações na *natureza* das coisas e seres. Na escala contínuo-gradativa em que os afixos são distribuídos, apresenta, assim como *-malu*, de “visibilidade”, “aparência”, “corporalidade”, “atualização”. No caso da categoria *apapaatai*, o sufixo *-malu* e *-mona* indicam *corporificação/atualização*.

Monapitisi: corpo.

Nãi: roupa (máscara wauja).

Nakai wekeho: “dono” ritual.

Ogana: desenho.

Ojutai ogamawato: literalmente “algo refletido no olho”, melhor traduzido como “alma no (do) olho” ou, simplesmente, “alma-olho”.

Opotalapitsi: imagem.

Otowonai: na máscara de *apapaatai*, consiste a “roupa para a cabeça”, que geralmente compreende a *paakai* (peça que cobre o rosto); a *pisi* (saia); a *puti* (calça); e a *owana* (manga).

Owana: manga da máscara/“roupa” de *apapaatai*.

Paakai: na máscara/“roupa” de *apapaatai*, consiste na peça que cobre o rosto.

Pisi: saia da máscara/“roupa” de *apapaatai*.

Pitsi: “feixe” ou “forma”.

Piyulaga: nome da aldeia Wauja na qual Barcelos Neto (2004) realizou presenciou o *Apapaatai Iyãu* em julho de 2000.

Potalapitisi: imagem.

Pukaká: “sem umbigo”, corpo que não foi feito conforme os mesmos processos e/ou substâncias com os quais são feitos os corpos wauja.

Pukay: ritual xamânico poderoso realizado quando um doente não recobra sua saúde. Seu objetivo é recuperar a alma *in loco*, ou seja, na área próxima ao seu rapto. Entre os Wauja, o *Pukay* é um ritual secreto e absolutamente vetado aos não-xamãs. É um ritual que se encerra em si mesmo, não se estendendo a novas relações rituais e sociais, como é o caso do ritual de *trazer apapaatai*.

Putakanaku wekeho: chefe do “conselho dos *amunaw*”

Puti: calça da máscara/“roupa” de *apapaatai*.

Tuneke: passeio com *apapaatai*.

Tupaki: contra-feitiço, uma violência legalmente praticada contra o feiticeiro, que pode dar o veredicto final numa situação de suspeita de feitiçaria. É a forma sancionada pela pureza e pelo resguardo da pureza. Assim como, o *iyau opotalá*, funciona com uma atuação espacialmente limitada.

Upapitsi: alma.

Upeke: cópia; no campo semântico da relação corpo-alma pode ser melhor entendido como “duplo”. Como vimos, o rapto da alma consiste em “copiar” a alma a partir do contato direto do raptor com o corpo da vítima.

Upete: pagamentos (referidos, aqui, como pagamentos rituais).

Wekeho: “dono”. Por exemplo, *nakai wekeho* é o termo empregado para “dono ritual”.

Witsixu: condição em que a alma se torna apreensível aos *apapaatai*, que conseguem vê-la e tocá-la.

Witsixuki: estado decorrente de um desejo alimentar não satisfeito imediatamente ou, raramente, de um desejo intenso e insatisfeito de ter relações sexuais. Não é um estado corporal, e sim um estado da alma. A questão centra-se mais na relação entre ver e desejar e menos na relação entre

pensar e desejar, isto é, é o desejo pelo que se vê, e não pelo que se imagina, que, em primeira instância, funda essa categoria.

Yakapá: xamã visionário-divinatório.

Yakula: “sombra”; um dos tipos de alma-imagem.

Yalawo: uma substância de *yerupoho-apapaatai*, que contém potência xamânica, ou melhor, que ativa capacidades de cura. A posse da *yalawo* é o que diferencia um xamã de um não-xamã. A *yalawo* lembra ao xamã sua condição de proximidade ontológica com os *apapaatai*. Ela segue o mesmo princípio da “roupa”: ambas cumprem funções corporais, a primeira interior e a segunda exterior ao corpo. Essa substância é ativada por meio da ingestão da fumaça do tabaco – por sua associação a tal substância, o tabaco assume uma posição de excelência.

Yamurikumã: forma ritual.

Yanaiki: o grafismo ou sistema gráfico wauja; também inclui as cores.

Yatamaki: xamanismo.

Yerupoho: seres de atributos muito diversificados – podem ser antropomorfos ou zooantropomorfos, inteligentes e destemidos, débeis e medrosos, grandes chefes, grandes músicos, e assim por diante. “*O que a maioria dos yerupoho tem em comum é alguma potência xamânica, manifestada de modo bastante desigual entre eles. É por meio da sua potência xamânica que os yerupoho entram em contato com os humanos, raptam as almas destes e ‘negociam’ a sua devolução com os xamãs humanos*” (Barcelos Neto, 2004: 54). Como conta o mito, os *yerupoho* que vestiram “roupas” ou que foram atingidos pelo sol viraram *apapaatai*.

Yetulaga naku: motivo gráfico composto pela forma visual de dois arcos em elipse dispostos lateralmente, com as aberturas voltadas para o exterior.

Yutsi: como é chamado o poder curativo inefável do xamã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980 *apud* LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- BOAS, Franz. The formal element in art. In: _____. *Primitive art*. New York: Dover Publications, 1955. p. 17-63.
- _____. *El arte primitivo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947. p. 15-93.
- _____. *Primitive art*, Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, 1927 *apud* MOURA, Margarida Maria. Arte, cultura, língua. In: _____. *Nascimento da antropologia cultural: a obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 291-369.
- _____. *Primitive art*, Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, 1927 *apud* LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 279-304.
- DAWSON, Alice. 1975. Graphic Art and Design of the Cashinahua. In: Dwyer, J. P. (org.). *The Cashinahua of Eastern Peru*. Philadelphia: Haffenreffer Museum of Anthropology, 1995. p. 131-150 *apud* LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- DESCOLA, Philippe. The genres of gender: local models and global paradigms in the comparison of Amazonia and Melanesia. In: GREGOR, T., TUZIN, D. (orgs.). *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley: University of California Press, 2001. p. 91-114 *apud* BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ERIKSON, Philippe. *La Griffes des Aieux: Marquage du Corps et Demarquage Ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris/Leuven: Peeters, 1996. 365p *apud* LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GALLOIS, Dominique. Apresentação. In: VELTHEM, Lucia Hussak Van. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio&Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003. p. 25-33.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE & SHELTON (orgs.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Claredon Press, 1992a, p. 40-63.

_____. *The anthropology of time: cultural constructions of temporal maps and images*. Oxford/Nova York: Berg, 1992b *apud* BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press, 1998. 271p.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: _____. *O saber local*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 142-181.

GUSS, David. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rain forest*. Berkeley: University of California Press, 1990. 274p. *apud* VELTHEM, Lucia Hussak Van. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio&Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003. 446p.

HANSON, F. A. When the map is the territory: art in maori culture. In: Washburn, D. K. (ed.). *Structure and cognition in art*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 74-89 *apud* GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press, 1998. 271p.

INGOLD, Tim (org.). Aesthetic is a cross-cultural category?. In: ____ (org). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996. p. 249-293 *apud* LAGROU, Elsje. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Topbooks: Rio de Janeiro, 2007. p. 19-155.

LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: PRICE, Sally. *A arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000. p. 9-13.

_____. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *Mana*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 29-61, abr. 2002.

_____. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha*. Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.

_____. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Topbooks: Rio de Janeiro, 2007. p. 19-155.

LAYTON, Robert. Art and agency: a reassessment. *Journal of The Royal Anthropological Institute*, n. 9, p. 447-464, 2003 apud LAGROU, Elsje. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha*. Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 279-304.

_____. *Des symboles et leurs doubles*. Paris: Plon, 1989 apud BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MOURA, Margarida Maria. Arte, cultura, língua. In: _____. *Nascimento da antropologia cultural: a obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 291-369.

MUNN, N. *The Fame of Gawa: a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua New Guinea) society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986 apud VELTHEM, Lucia Hussak Van. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio&Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003. 446p.

OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso da comunidade entre os cubeo e os piaroa. *Revista de Antropologia*. São Paulo, n. 34, p. 7-34, 1991.

_____. O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 107-140, out. 1995.

- PRICE, Sally. *A arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000. p. 9-13.
- SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 2-19, 1979.
- SZTUTMAN, Renato. *O agente e seu revés: um problema para a teoria antropológica contemporânea*. Departamento de Antropologia da USP, São Paulo, 2002 (Trabalho apresentado à disciplina “Sobre a relação”) *apud* BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- VELTHEM, Lucia Hussak Van. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio&Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003. 446p.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico. In: Viveiros de Castro, Eduardo, CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1993. p. 149-210 *apud* LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- _____. *Indivíduo e sociedade no Alto Xingu: os Yawalapíti*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1977 *apud* BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- _____. Notas sobre a cosmologia yawalapíti. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 163-174, 1978 *apud* BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- _____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p 115-144, 1996.
- _____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002a. p.347-399.

_____. Xamanismo e sacrifício. In: _____. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002b. p. 459-472.

_____. Esboço de cosmologia yawalapíti. In: *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002c. p. 347-399.

ANEXOS

Figura 1



FIGURA 1: A *maruana* (roda-de-teto) na casa cerimonial. Disco ornamentado e pintado com desenhos de um ser sobrenatural (*maruana*), cujo correspondente zoológico é a raia de água doce. Foto de Lúcia Hussak Van Velthem (1984). Disponível em: http://www.socioambiental.org/home_html

Figura 2

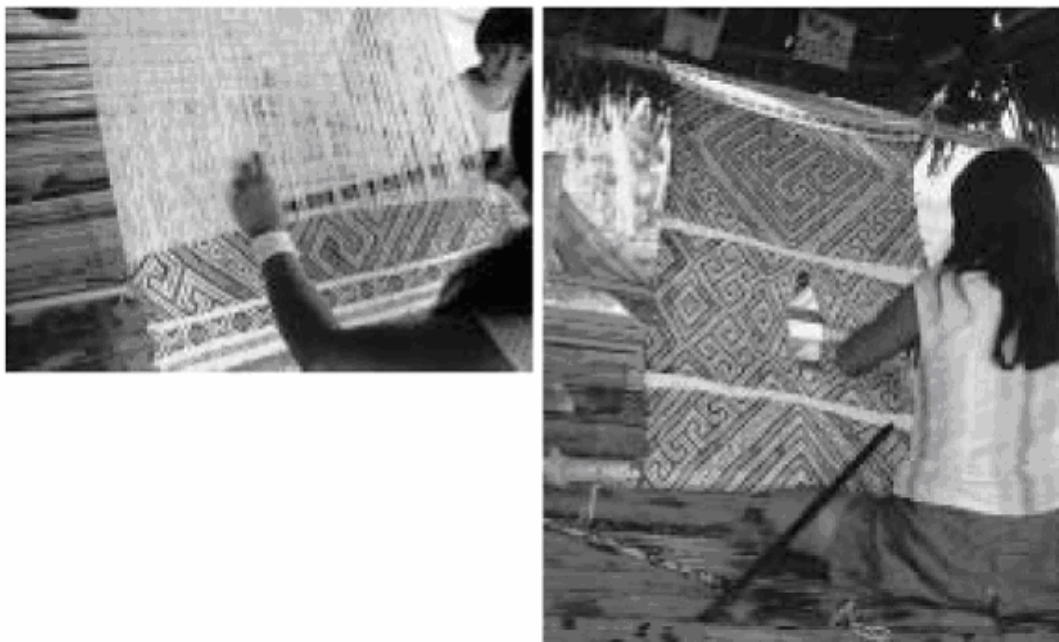
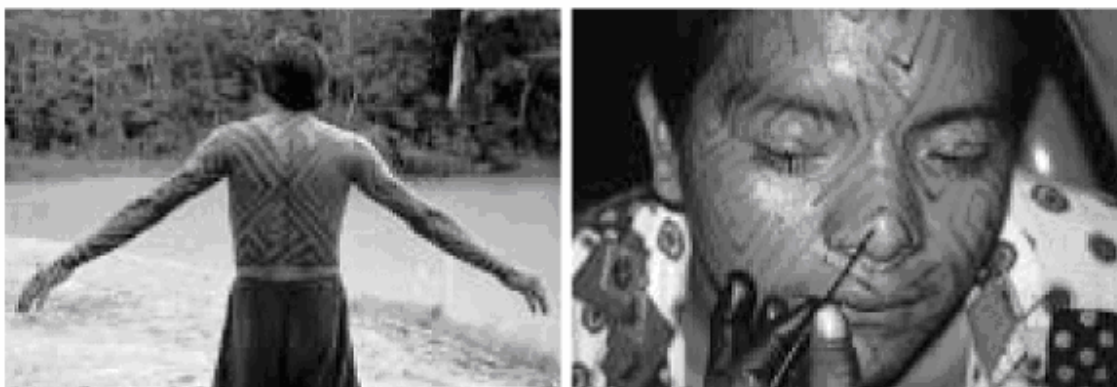


Figura 3



FIGURAS 2 e 3: Desenho kaxinawa na tecelagem e na pintura corporal. Fonte: LAGROU, Elsje Maria. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=&nrm=iso>. Acesso em: 29 2008. doi: 10.1590/S0104-93132002000100002.

Figura 4



FIGURA 4: Kamo toca clarinete *tankwara* à entrada da casa de Itsautaku, acompanhado pela sua cunhada. Atrás deles, a máscara do *apapaatai Atujuwá Anapi* (“Redemoinho Arco Íris”). Foto: Aristóteles Barcelos Neto.

Disponível em:

<http://www.ipmuseus.pt/ta.aspx?langID=pt§ionID=noticias&typeID=n&contentID=25688&templateID=ta&virtualWeb=>