

Caixa de Pandora: estilo alto-rio-negrino

Stephen Hugh-Jones
King's College, Cambridge

Resumo

Neste capítulo, proponho que o estilo relativamente uniforme da vestimenta cerimonial masculina, compartilhado pelos povos Tukano Oriental e Arawak do Alto Rio Negro, é uma das facetas de um sistema ritual que dá coerência ao sistema social regional. Partindo de dados de grupos Tukano Oriental, este capítulo analisa a ornamentação corporal de perspectivas diferentes, mas inter-relacionadas: adornos como bens herdados personificados e objetos de valor relacionados a diferenças em termos de poder e status e que entram em formas restritas de troca – caixas de enfeites como operadores cosmológicos mediando tempos ancestral e humano; enfeites como aspectos de personhood e selfhood ligados à autoapresentação e auto-ornamentação; a relação complementar entre os enfeites e a pintura corporal; as conotações indexicais e simbólicas de cores e materiais; as ligações entre ornamentação e dança, e entre política e estética. Tendo como contrapartida teórica a discussão sobre a auto-ornamentação na Melanésia, argumento que lá, onde objetos de valor que enfeitam o corpo e que participam de trocas rituais são também sujeitos de comentários simbólicos esotéricos, a análise política, econômica e cosmológica não pode ser deixada em segundo plano.

Palavras-chave: corpo; ornamentação; riqueza; troca; ritual

Abstract

In this chapter I suggest that the relatively uniform style of male ceremonial attire shared in common between the speakers of East Tukano and Arawak languages of the Upper Rio Negro is one facet of a ritual system that gives coherence to a regional social system. Using East Tukano data, this chapter analyses body ornamentation from different but interrelated perspectives: ornaments as personified heirlooms and valuables related to differences in power and status that enter restricted forms of exchange; ornament boxes as cosmological operators mediating ancestral and human time; ornaments as aspects of personhood and selfhood linked with self-presentation and display; the complementary relation between ornaments and body paint; the indexical and symbolic connotations of colour and material; the links between ornamentation and dancing and between politics

and aesthetics. Using discussions of self-decoration in Melanesia as a theoretical counterpoint, I argue that where valuable objects that are worn on the body and that enter ritual exchanges are also the subjects of esoteric symbolic commentary, political, economic, and cosmological analysis must go hand in hand.

Keywords: body, ornamentation, wealth, exchange, ritual

Frequentemente, reivindica-se que as sociedades amazônicas vivem em um universo de pobreza material, que lhes falta tecnologia elaborada e especialização técnica, e que demonstram maior interesse na produção de pessoas que na produção de objetos.¹ Em comparação com a Melanésia, isso pode ser verdadeiro, mas ainda assim é preciso tomar tais afirmações com cautela: são mais verdadeiras para a Amazônia contemporânea que para seu passado histórico e arqueológico,² além de passar ao largo de algumas diferenças significativas entre os diversos povos das terras baixas. Uma dessas diferenças reside no grau de elaboração da arquitetura e no significado que esta carrega. O mesmo se aplica a adornos: em ambos os casos, os Tukano e os Araweté encontram-se em polos opostos. No caso tukano, arquitetura e ornamentação são relacionadas: adornos são componentes-chave do patrimônio da casa-clã, uma caixa de adornos plumários ocupa um lugar proeminente no centro de suas malocas, e a caixa em si é uma espécie de casa que faz a mediação entre dois outros *continentes*, o corpo e a maloca, ambos cobertos com penas. Penas, corpos e casas são temas deste artigo.

Ao discutir por que o corpo e a modificação de suas superfícies desempenham um papel tão fundamental nas sociedades simples, Turner (1995: 147) sugere que essas sociedades tendem a fazer com o corpo o que as sociedades complexas fazem com objetos. Em sociedades com sistemas de troca diferenciados, onde objetos abundantes são o foco das elaborações técnicas e simbólicas, os valores e identidades sociais são marcados e constituídos pela troca de riquezas, dádivas e bens. Onde esses objetos são ausentes ou raros, capacidades, identidades, status, valores e estados subjetivos podem ser indexados por performances verbais e exibições visuais especializadas, direcionadas a uma audiência como dádivas virtuais. Performance e exibição são funcionalmente equivalentes à troca, mas a troca é apenas um de diversos modos de circulação.

O argumento de Turner é similar ao de Strathern (1988), que estende a noção de dádiva para além da troca mediada por objetos, incluindo aí toda uma gama de apresentações, performances e produções – tanto materiais, quanto cênicas – que constituem a ação social. Para que sejam reconhecidas, tais performances devem adotar uma forma convencional particular e, para ter efeito social e político, elas precisam ser apreciadas por uma audiência que julgue as reivindicações e capacidades das pessoas a quem dizem respeito. A questão elaborada por Wilson (1988: 114), de que a hospitalidade, a exibição política e estética de alimentos, vestimentas e linguagens elaborados, é um elemento-chave, porém ausente na teoria maussiana da troca, segue na mesma direção. Com relação à troca ritual no noroeste amazônico, o mérito desses argumentos teóricos é que eles correspondem

1 Vide, por exemplo, Rivière (1984).

2 Vide McEwan, Barreto & Neves (2001).

exatamente a uma situação empírica na qual comida, bebida, objetos, falas, cantos, danças e corpos decorados estão sendo trocados, mostrados, circulados e apreciados todos ao mesmo tempo.

Diversos autores trataram do significado simbólico e social da decoração corporal em sociedades particulares das terras baixas.³ Embora haja muitos pontos em comum entre esses grupos e os Tukano, meu objetivo aqui não é tratar a ornamentação corporal como um fenômeno em si mesmo, mas antes focalizar aspectos particulares da ornamentação usada nas danças e relacioná-los com o status dos ornamentos como itens de riqueza ou de valor. Isso irá me conduzir a uma discussão da relação entre exegese, performance e exibição.

Adornos como objetos de valor

Os grupos exogâmicos tukano e os clãs que os compõem são casas, unidades sociais corporadas ou pessoas morais definidas em relação a um patrimônio, composto de propriedade material e imaterial, que persiste no tempo por sua transmissão de uma geração a outra. Esses grupos são também “corporados” e “pessoas” à medida que são identificados com o corpo e a pessoa do ancestral-anaconda do qual derivam; indivíduo, linhagem, clã e grupo exogâmico são expansões-contrações da mesma pessoa fractal.⁴ O patrimônio da casa compreende uma língua comum e um conjunto de nomes pessoais, cantos, rituais e mitos; espécies de mandioca, coca e yagé;⁵ Jurupari, um conjunto de flautas e trombetas sagradas usadas na iniciação; e um conjunto de cocares e outros ornamentos.⁶

Para o olho e o ouvido, há pouco para distinguir a propriedade de um grupo da de outro. Em contraste com os Kayapó e Bororo, em que estilos específicos de ornamentos diferenciam casas ou clãs, aqui enfeites mais ou menos idênticos definem um regime regional no noroeste amazônico que envolve grupos de língua arawak e tukano. Grupos tukano não são diferenciados visualmente, mas sim verbalmente, por mitos e histórias de origem que conferem autenticidade às suas posses e sua continuidade, tanto por testemunhar sua aquisição em uma jornada ancestral de origem quanto pela identificação de itens de propriedade com o corpo do ancestral do grupo. Instrumentos Jurupari são seus pares de ossos, e os cocares de penas as cores de sua pele; ambos são manifestações do espírito (*ūsū*) do ancestral, do grupo e seus membros.

Se este não é o caso em outras partes da Amazônia, pelo menos aqui os objetos de fato representam partes ou aspectos de pessoas e relações entre pessoas: o clã e seu ancestral, os membros do clã e o clã em relação com seus afins. Mas essa personificação vai além, no sentido de que tanto os instrumentos Jurupari quanto os adornos cerimoniais são tam-

3 Vide, por exemplo, Howard (1991) e Mentore (1993) para os WaiWai, Turner (1969, 1995) e Verswijver (1992) para os Kayapó, Seeger (1975) para os Kîsêdjê (Suya), Erikson (1986) para os Matis e Montagner (1986) para os Marubo. Minha análise é inspirada nos trabalhos de Turner e Howard.

4 Vide também Hugh-Jones (1995: 233).

5 Banisteriopsis, um alucinógeno.

6 Estes últimos itens são hee gaheuni, “posses espirituais, valores”, objetos de uma ordem diferente dos bens ou posses ordinárias, gaheuni. Gahe-, “outro”, -uni, “coisa”, o que sugere um status alienável e relacional do Eu.

bém pessoas em si mesmos. De acordo com a narrativa de origem tukano, os ornamentos foram vomitados por uma divindade, adentraram o corpo da cobra-canoa ancestral como espíritos puros, viajaram rio acima a partir do leste, pararam ao longo do caminho para dançar e cantar e finalmente emergiram no centro do mundo como seres humanos completos, os ancestrais clânicos e filhos da divindade/anaconda ancestral.⁷ Que adornos são como o sêmen de corpos-tubos, que a caixa de adornos plumários e a cobra-canoa são pessoas, casas e *continentes* de caráter uterino, que a jornada é uma gestação e que os enfeites são pessoas, tudo isso já está suficientemente claro. Ao contrário do que sugere Descola (2001: 112), essas objetificações e personificações são explícitas, bem entendidas localmente e não requerem uma “interpretação sofisticada do discurso simbólico” por parte do analista.

Enquanto heranças ancestrais que asseguram a continuidade com o passado, bem como a descontinuidade no presente, ornamentos e instrumentos Jurupari trazem as marcas das posses inalienáveis de Weiner (1992), aspecto também notado por Descola. Parcialmente correto, Descola sugere que os instrumentos Jurupari “podem constituir uma figura intermediária entre homossubstituição e heterossustituição: eles sozinhos representam algo mais, e eles sozinhos não podem entrar na rede de reciprocidade” (Descola 2001: 113, tradução minha) – a metade que falta são os ornamentos, que estão para o Jurupari assim como tubos para conteúdos, e que entram nas redes de reciprocidade.

Ainda que ambos operem no mesmo campo dialético de centro e periferia, consanguinidade e afinidade, os grupos cognáticos e endógamos, típicos de outras partes da Amazônia, tentam manter suas irmãs para si próprios e trazer de fora bens exóticos ou troféus como signos ou substância de corpos e identidades alógenos. Já os Tukano devem oferecer suas irmãs em casamento, mas tentam reter suas relíquias como personificações de suas próprias identidades. Os primeiros devem superar a diferença radical em um mundo onde a predação nega a troca; os segundos devem evitar a perda de diferença e identidade em um mundo de troca constante com outros similares.

A exogamia e a descendência patrilinear tukano apresentam um paradoxo: para reproduzir a si próprios, os grupos devem se encontrar e se fundir. Mas, para que isso ocorra, eles devem também permanecer separados e distintos. Esse paradoxo é parcialmente resolvido no balanço complementar entre os cultos de iniciação e a troca ritual. A cada geração, os cultos de iniciação sublinham a distinção entre relações de mesmo sexo dentro do clã e relações de sexo cruzado com esposas e afins, uma diferenciação primordial entre pessoas que, de outra maneira, corresponderiam a um tipo único em um sistema social comum; periodicamente as festas que têm lugar nas trocas rituais congregam os clãs em transações econômicas, matrimoniais e simbólicas necessárias para sua reprodução.⁸ O paradoxo é também resolvido por meio da peculiar combinação do “manter-enquanto-se-dá” que as posses inalienáveis permitem (Weiner 1992, *keeping-while-giving*). Pessoas mantêm sua língua, mas oferecem falas – músicas, cantos e saudações formais; mantêm suas variedades de plantas, mas oferecem seus produtos – cerveja, coca e yagé – em trocas de hospitalidade; mantêm suas mulheres como irmãs, mas as dão como esposas; guardam seus instrumentos Jurupari ciosamente, mas os tocam ruidosamente;⁹ exibem

7 Vide Umúsin Panlôn Kumu & Tolamã Kenhíri (1980).

8 Vide também Hugh-Jones (1995, 2001).

9 Eu observei uma ocasião em que instrumentos Jurupari foram trocados por um conjunto de objetos

seus adornos, itens mais alienáveis e contrapartes dos Jurupari, em performances que revelam e demonstram as capacidades de seus proprietários – enquanto artesões, parceiros de troca, homens de influência e seres dotados de potências ancestrais; e às vezes dispõem de seus enfeites estrategicamente como itens de troca em si mesmos.

Mulheres e riquezas foram antigamente os alvos principais de pilhagens intercomunitárias, e dádivas de riquezas proporcionavam proteção contra essas investidas;¹⁰ trocas pacíficas desse tipo estabeleciam relações de afinidade ritual complementares à troca de irmãs entre afins. Homens influentes são por vezes capazes de substituir riquezas por irmãs ou serviço da noiva, uma forma restrita de “preço da noiva”. Tudo isso sugere que, em alguns aspectos, pares de flautas e adornos plumários são equivalentes a irmãs e mulheres: em diferentes contextos esses pares não são apenas “irmão mais velho/irmão mais novo”, mas também “marido/mulher” e “irmão/irmã”. Nisso, e nas suas práticas e exegeses rituais, os Tukano se parecem com os Gimi da Melanésia. No limite entre os polos da homossubstituição e da heterossubstituição, ambos trocam irmãs e bens rituais em conjunto, os Tukano tendendo ao primeiro, com troca próxima de irmãs, os Gimi ao segundo, com preço da noiva como substituto pela irmã verdadeira.¹¹

Até aqui eu me concentrei em um nível estrutural geral. Para irmos além é necessário introduzir uma dimensão histórica e política. Ainda que os Barasana falem de seus clãs como donos coletivos de uma caixa de adornos plumários e um conjunto de flautas Jurupari, na prática esse ideal é nuançado por contingências históricas e por distinções hierárquicas. As pessoas afirmam que aqueles que constroem grandes casas de dança e controlam itens cerimoniais são idealmente pertencentes aos clãs mais elevados hierarquicamente – são os chefes, dançarinos e cantores que têm o direito a essas prerrogativas. Até certo ponto isso é verdade, mas reivindicações de senioridade e os direitos que implicam dependem de genealogias míticas que podem ser desafiadas por rivais.¹² Além disso, nem todos os de alta hierarquia possuem o poder e a influência para mobilizar os recursos humanos necessários para construir casas grandes e de prestígio, e nem todos que o conseguem controlam ao mesmo tempo uma caixa de adornos plumários. Grupos perdem suas riquezas através de roubos e incêndios ou as dispersam via demandas de troca, e, em todos os casos, à medida que os grupos se segmentam, suas riquezas são herdadas por indivíduos particulares vivendo em casas particulares.

Assim como no alto Xingu, onde a chefia, ainda que herdada, requer a demonstração de qualidades de liderança e onde pleitos por legitimidade podem ser manipulados e desafiados,¹³ no Uaupés status político e hierárquico diz respeito tanto à atribuição quanto à conquista. Os itens cerimoniais e o trabalho articulado de clãs menores e de grupos Makú associados são formas de riqueza e são ambos simbolizados em grandes casas, elas próprias resultado do trabalho e pré-requisito para os encontros rituais onde a riqueza é

indígenas e mercadorias ocidentais.

10 Vide também Howard (1991: 131, nota 7).

11 Vide Gillison (1981) e compare Hugh-Jones (2001).

12 Esses desafios tipicamente afirmam que aquele que reivindica a senioridade é, na verdade, alguém que não nasceu da anaconda ancestral, mas de um grupo que enganou seus superiores para que estes os chamassem de “irmãos mais velhos”. Bidou (1976) fornece uma discussão extensa acerca desse tipo de debate entre os Tatuyo. Ver também Chernela (1996) para os Wanano.

13 Vide Heckenberger (2005: 105-106) e Coelho de Souza (1995: 181-183).

exibida. Para manter seu status e garantir sua continuidade através do tempo, um clã ou “casa” de alta hierarquia deve tomar sua riqueza ritual como estática, como relíquias permanentes; mas, para garantir sua reprodução, deve ao mesmo tempo ativar essa riqueza por meio de sua exibição e de seu investimento em alianças. Para se tornar alguém influente, um homem deve construir uma casa de dança e adquirir controle sobre ornamentos rituais. Herança é um modo de obtê-los; fabricação, troca e venda são outros meios.¹⁴ Os que controlam uma caixa de adornos plumários podem dominar os processos rituais em um dado território e exercer influência sobre seus agnatos e afins.¹⁵

A caixa de ornamentos como operador cosmológico

As grandes casas que detêm ornamentos rituais e instrumentos sagrados atuam como pontos focais e centros cerimoniais. Seu status como centros sociopolíticos também apresenta uma dimensão cosmológica, que é encapsulada na caixa de adornos plumários que possuem, o análogo das relíquias focais nas sociedades-casa da Indonésia (McKinnon 2000). A caixa é suspensa sobre o centro da maloca, o “assento do sol poente” próximo ao poste de luz e sobre a área onde o cocho de caxirí, outra manifestação da cobra-canoa, é mantido, onde pessoas importantes são enterradas em canoas e ao redor do qual se dança. Penas são fontes de luz e são enterradas com os mortos. A caixa é o coração, *üsü*, da casa concebida como um corpo, e, em termos cosmológicos, o centro da casa é também o centro do mundo. Esse mundo é às vezes retratado como uma aldeia com quatro casas nos pontos cardeais e uma quinta no zênite. Essa quinta casa, a própria caixa, é a casa e o corpo da divindade-trovão que vomitou os adornos.¹⁶ A caixa é, assim, uma casa em miniatura, um microcosmo e um centro cósmico verticalmente localizado (Helms 1993) que concentra propriedade espiritual e poder ancestral, tornando-os tangíveis e visíveis. Constitui-se como um dentre uma série de continentes – corpo, caixa, cocho de caxirí, cobra-canoa, casa – que evocam um ao outro, são ordenados pelos mesmos princípios abstratos e estão encaixados em uma relação fractal entre si, ora como continente, ora como conteúdo. Esse centro vertical, que evoca os pássaros, encontra-se em relação complementar com os instrumentos sagrados que, como evocação dos peixes, são guardados em um espaço horizontal distante, no fundo de um riacho na selva. Penas cobrem o corpo, e flautas são ossos; quando trazidos para a casa e vestidos como adornos, um movimento análogo à jornada de origem mencionada acima, esses ossos ancestrais despertam e ganham vida para cantar e dançar.

Esses movimentos transformadores entre centro e periferia, alto e baixo, indicam que a caixa de adornos plumários é também um operador espaçotemporal, aspecto confirmado em dois mitos que a correlacionam com a origem da palha de teto, do sono e da noite.¹⁷ Para obter palha, os primeiros seres pré-humanos visitaram o Dono do Caraná (palmeira da qual se retira a palha), um pássaro gigante cujas penas correspondem às diferentes

14 Ao invés de os fazer, os Cubeo compram seus enfeites de seus vizinhos (Goldman 1979: 153).

15 Vide também Århem (1981: 85).

16 Vide também Hugh-Jones (1995: 234-5).

17 Vide por exemplo Correa (1989: 37-39, Kawiyeri; 1996: 343-345, Taiwano; 1997: 60-65, 151-154, 167-170, Cubeo); Diakuru & Kisibi (1996: 93-100, Desana); Stephen Hugh-Jones (1979: 267-268, Barasana); Umúsin Panlõn Kumu & Tolamã Kenhiri (1980: 109-112, Desana).

variedades de folhas de palmeira que fornecem a palha de teto, cada variedade sendo propriedade de um grupo diferente. Ele lhes deu folhas e ornamentos de dança fechados em uma caixa, dizendo para não abrirem antes de chegar em casa. Mas claro que abriram. As folhas voaram, espalhando-se por todos os lugares onde são encontradas hoje e trazendo com elas certas doenças de hoje em dia. Eles cobriram sua casa com folhas, fazendo com que seu interior se tornasse escuro como a noite, e usaram os enfeites em uma festa para celebrar a ocasião.

No caso do sono e da noite, os mesmos seres pré-humanos estavam cansados de viver em uma claridade perpétua. Eles visitaram o Dono da Noite e do Sono, um ser identificado com grilos ou sapos que cantam à noite, o qual mantinha a noite e o sono em uma caixa de adornos. A cada noite, para marcar a passagem do tempo, ele batia na caixa com um chicote e cantava enquanto a caixa se movia lentamente pelo piso. Primeiro, ele lhes deu uma panela cheia de doenças e depois, em troca de sua irmã em casamento, lhes deu a noite e o sono fechados como ornamentos de plumas em uma caixa ou panela. Novamente, ele lhes diz para não abrirem a caixa antes que chegassem em casa, mas novamente eles abriram. A noite voou e cobriu a terra com escuridão e chuva. A normalidade é restaurada através de danças e cantos, tanto pelos cantos das criaturas noturnas que marcam a passagem do tempo até o nascer do sol, ou por seres pré-humanos que entoam a estrofe de fechamento de um canto que é cantada ao amanhecer.

Esses mitos tomam a mesma forma básica, uma ordem não obrigatória que leva a uma mudança de micro para macro-espaco e a uma transição abrupta e perigosa de luz para escuridão, que é subsequentemente revertida pelo cantar. O mesmo ocorre nas danças: em tempos normais, os adornos de plumas e os poderes espirituais que eles representam estão estáticos e “adormecidos”; nos rituais a caixa é aberta, a maloca se expande a proporções cósmicas, e os ornamentos são distribuídos aos dançarinos que, assim, assumem a estatura e as qualidades dos espíritos. Dançando em círculos, pela periferia da maloca, eles marcam sua estrutura espacial e a animam como um centro cósmico estável. A passagem do tempo é marcada por uma sequência estrutural de canto e dança que termina ao amanhecer, quando a normalidade é restaurada. Em suma, esses mitos tornam claro que a caixa de ornamentos de plumas é um operador espaçotemporal, uma manifestação do sol, um ser vestido com uma coroa brilhante de plumas que ordena a passagem do tempo. Assim, o uso e a exibição de ornamentos durante as trocas rituais referem-se, por um lado, a relações sociopolíticas em curso entre grupos e indivíduos e, por outro, ao contato com forças sobrenaturais e à expressão de uma ordem cosmológica, uma troca entre os vivos e uma troca entre estes, os espíritos e os mortos.

Fazendo corpos, fazendo coisas

Como em qualquer outra parte da Amazônia, no Uaupés a habilidade de fabricar objetos que são ao mesmo tempo úteis, decorativos e imbuídos de significado esotérico é a marca do status adulto e da própria civilização como tal. Como Guss (1989: 70) nota para os Yekuana, competência técnica e simbólica vão lado a lado, de modo que líderes e especialistas rituais são aqueles que demonstram maior competência na produção de bens. Pessoas em reclusão pubertária ou de pós-iniciação passam seus dias fazendo cois-

as – cerâmica no caso das meninas, cestaria no caso dos rapazes – e são sistematicamente treinados, um treinamento que é tão intelectual e espiritual quanto técnico. Sentar tranquilamente e criar objetos são uma forma de meditação que fornece *insights* acerca da interconectividade entre objetos, corpos, pessoas, malocas e mundo. Esse treinamento e aprendizagem continuam até a vida adulta e logo avançam para técnicas mais especializadas – fala formal, oratória, canto e dança. O período que se segue à iniciação é um tempo favorável para o jovem adulto fabricar objetos cerimoniais, uma atividade potente e perigosa cuja contraparte feminina é a produção de pintura vermelha: ambas as atividades envolvem um estado corporal análogo ao da menstruação.

A reclusão que se segue à primeira menstruação e à iniciação é um processo de transformação no qual o corpo é treinado para fazer objetos de beleza e é ele mesmo tornado um objeto de beleza. Beleza é uma qualidade social e não natural: materiais naturais como as plumas só se tornam belas quando são transformadas, uma socialização da natureza paralela à maneira pela qual a produção de objetos e o uso de ornamentos socializam o corpo. A relação recursiva entre o corpo e os objetos que corpos produzem é manifesta na decoração de certos objetos rituais à maneira de corpos. Os desenhos negros, ao estilo daqueles dos trançados, aplicados à pele dos dançarinos também são pintados nos bancos em que eles se sentam. As extremidades das flautas Jurupari são vestidas com os mesmos cocares daqueles que as tocam. A mesma relação é também sublinhada no discurso xamânico, no qual o corpo é retratado como um objeto – uma cesta a ser preenchida com conhecimento e sabedoria; um banco sólido e firmemente fixado no solo – ou um conjunto de objetos (flautas, bancos, cuias, cestas, que correspondem a suas partes e órgãos internos – ossos, pélvis, coração e pele).¹⁸ Esse modo de pensar se sustenta sobre uma analogia geral e penetrante feita entre corpo e maloca: o telhado é a cabeça, dedos e plumas; os esteios são ossos; e as portas os orifícios; de modo que todos os utensílios caseiros são partes do corpo.¹⁹ Objetos fluem dos dedos como o som flui das flautas e as pessoas fluem das malocas. Fabricar coisas é também autofabricação e fabricação do mundo. Em seguida, passarei a uma exploração desse ponto em relação ao corpo decorado que é exibido nas danças rituais.

O corpo decorado

Nas danças rituais, os homens mais jovens usam uma coroa de palha circundada com penas de tucano vermelhas e amarelas e um diadema de penas amarelas de japú com duas penas vermelhas de cauda de arara no meio. Homens mais velhos usam o conjunto completo de ornamentos. Começando pela cabeça, esse conjunto é formado pelos seguintes itens: na testa está a) uma coroa de penas amarelas e vermelhas de arara com uma base inferior de penugem branca; atrás desta vem b) uma pluma de cauda de garça em uma base de cabelo humano e de macaco; c) uma pena vermelha de cauda de arara amarrada com um penacho branco; d) um osso tubular de onça preenchido com pelo de onça; e) uma vareta envolvida em penugem branca com duas penas amarelas ou verdes no topo; pendendo na nuca estão f) uma asa branca de garça e g) feixes de cordas de pelo de ma-

18 Vide Hugh-Jones (2009).

19 Vide Hugh-Jones (1995).

caco e preguiça; no bíceps esquerdo estão h) um bracelete de pelo de macaco com penas amarelas de japú, chocalhos de caracol e asas de besouro na ponta; ao redor da cintura está i) um cinto de dentes incisivos de onça ou queixada com j) um avental pregueado feito de entrecasca com desenhos vermelhos pendendo até abaixo dos joelhos; amarrado no tornozelo direito está k) um chocalho de casca de certo tipo de castanha; a decoração corporal é completada com tiras de entrecasca nos tornozelos e ervas aromáticas presas no cinto e nos braceletes.

Esses itens são propriedade comunal do clã, e cada dançarino usa o mesmo traje. Além disso, cada um usa um conjunto de acessórios individuais. Brincos para as orelhas feitos de cana (*cane ear-plugs*) com penas amarelas e vermelhas e brincos feitos de lâminas de cobre polido,²⁰ um colar de dentes de onça ou triângulos prateados polidos, um pingente cilíndrico de quartzo em um colar de sementes, braceletes de semente de palmeiras, braceletes de pele de lagarto nos pulsos, cordões de miçangas de vidro ao redor do pescoço e pulsos, e ligaduras em ocre nas panturrilhas, os dois últimos itens sendo feitos por mulheres. Hoje, muitos dançarinos também usam itens de manufatura ocidental – toalhas drapeadas sobre os ombros, lenços na cabeça ou no pescoço, e até mesmo camisetas, shorts e sapatos.

Feitos pelo seu proprietário ou adquiridos por troca, esses acessórios indexam a personalidade do dançarino, sua história de vida, sua riqueza, influência e contatos, bem como suas habilidades enquanto caçador, artesão ou nas relações da troca. Cada acessório condensa histórias de caçadas, fabricação, posses anteriores e intercâmbios; e o mesmo se aplica aos ornamentos de posse coletiva, cada um dos quais também veiculando a biografia e a genealogia de um mito.²¹ Ornamentos não são apenas partes de corpos sobre diferentes partes do corpo, são também elementos distribuídos das vidas e identidades de pessoas individuais e coletivas, as contrapartes visuais dos nomes. Assim como os itens que vestem, os nomes dos dançarinos derivam de três diferentes fontes. Primeiramente possui o espírito secreto ou nome secreto de um ancestral que faz parte de um conjunto limitado que seu grupo possui, a contraparte dos ornamentos de posse coletiva; em segundo lugar conta com um ou mais apelidos dados por seus parentes ou afins próximos, as contrapartes de seus acessórios pessoais; finalmente, possui um nome estrangeiro, dado por um missionário ou comerciante, que são a contraparte de sua vestimenta ocidental.²²

Olhando para o dançarino como um todo, vemos que os ornamentos principais que usa se agrupam ao redor da cabeça e das genitais, chamando atenção para essas áreas e emoldurando o torso, ponto enfatizado por um contraste entre ornamentos e pintura. A demarcação do espaço corporal se estende para os braços e pernas, de modo que o torso central é delineado por dois círculos, um interior – marcado pelos braceletes na parte superior dos braços e ligaduras nas panturrilhas – e um exterior – marcado por tiras nos pulsos e tornozelos, áreas de divisão que terminam nos dedos em dispersão. Esses círculos concêntricos marcados no corpo evocam os compartimentos familiares que ficam ao redor do espaço central da maloca como fronteiras entre casa, pátio, roçados e floresta circundante. A progressão vertical é marcada tanto visualmente, no contraste geral entre corpo pintado e cabeça emplumada, quanto substancialmente, por pinturas, sementes,

20 Vide Bidou (1996) para uma análise destes.

21 Vide Hugh-Jones (1992).

22 Vide Hugh-Jones (2006).

entrecasca e dentes, oriundos de roças, plantas e animais terrestres, na parte inferior do corpo, enquanto a parte superior e a cabeça levam ornamentos feitos a partir de pássaros e macacos.²³

Em suma, no noroeste amazônico encontramos a mesma associação entre organização do espaço corporal, espaço social e cosmos que encontramos entre os Yekuana, Wai-Wai e Kayapó, e, em cada caso, os princípios básicos e os processos que eles ordenam são bastante semelhantes.²⁴ O espaço-tempo tukano é organizado por meio de princípios linear e concêntrico combinados – com um eixo linear ou vertical que vai no sentido leste-oeste ou cabeça-dedo do pé e que secciona uma série de círculos concêntricos que vão de centro a periferia. O eixo linear relaciona-se com o ciclo vital, iniciação, descendência e hierarquia, enquanto a concentricidade corresponde aos processos complementares, cíclicos e reversíveis de casamento, afinidade e troca²⁵ No ciclo da vida humana, e para pessoas individuais, processos lineares são irreversíveis. Através das gerações, eles são replicados em um nível coletivo e, no espaço-tempo cosmológico da caixa de plumas, em que rios e substâncias corporais fluem em ambas as direções, eles são trazidos à tona por meio da complementaridade reversível de sexo, gênero e troca e dos ciclos diurnos e sazonais.

Pelo e Dente

Enfeites são feitos de plumas, pelos, ossos e dentes de animais e pássaros caçados, a maioria dos quais também é consumida como alimento. A partir do momento em que é tratado por um xamã, sua carne pode ser consumida com segurança. O que não pode ser consumido é, de um lado, seu sangue ou vitalidade e, de outro lado, suas cores, roupas, capacidades e identidades inalienáveis, propriedades que são expressas na noção de *küni oka*, um conceito que, assim como os brasões de armas heráldicos, combina escudo, armadura, roupa, desenho, identidade e poder.²⁶ As “armas” ou identidades inalienáveis dos animais, seu pelo ou plumas, devem ser queimados para retornarem a suas malocas espirituais ou então convertidos em identidades humanas na forma de enfeites. Mulheres cozinham a substância interior dos animais e pássaros enquanto comida e domesticam seus filhotes como *minia*, que significa tanto “pássaros” quanto “animais de estimação”. Seus maridos manipulam as peles e penas dos animais e os ossos de sua parte mais interna, de modo a domesticar e se apropriar de suas identidades: assim, tanto as flautas Jurupari quanto os ornamentos são chamados também de *minia*, animais de estimação dos homens. Maridos também “consomem” suas esposas deixando suas identidades intactas, mas apropriando-se das crianças dela como suas próprias. O intercâmbio de substância e identidade, Eu e outro, dentro e fora, com o mundo animal apresenta continuidade com a troca de mulheres, riquezas e identidades entre humanos.

Genericamente, ornamentos são *maha hoa*, “penas de araras”. Araras são pássaros prototípicos, animais de estimação por excelência e próximos aos humanos, espíritos e ances-

23 Quando penas negras de mutum que habitam o chão são utilizadas nos enfeites tukano, eles são regularmente colocados na base.

24 Vide Guss (1989), Howard (1991), Turner (1969, 1995).

25 Vide Christine Hugh-Jones (1979).

26 Vide Viveiros de Castro (1998) e Hugh-Jones (1996) sobre roupas como capacidades e identidades.

trais.²⁷ *Hoa*, em sentido abstrato, significa “excrescência, crescimento, cobertura”; concretamente significa “penas, pelos, barbatanas, cobertura florestal e bolsas ou recipientes”.²⁸ Desse modo, os ornamentos de cabeça representam e enfatizam a noção de “cabelo” em todos os seus sentidos, uma extensão forte e excessiva do cabelo sobre a cabeça, uma peruca que contrasta com a pele lisa da face e do corpo, de onde o cabelo é cuidadosamente removido.²⁹ Condensada e sintetizada nesse cabelo, acha-se toda uma gama de experiências cotidianas – a capacidade de nadar e voar; fertilidade, energia, vitalidade; identidade de gênero, sexualidade, processos de crescimento e temporalidade –, os ciclos reprodutivos, a migração e maturação dos peixes e pássaros, o cabelo cortado da puberdade, o cabelo comprido e livre da juventude, o cabelo amarrado dos adultos e o cabelo grisalho dos anciões.

Pessoas com mais conhecimento apontarão que o cabelo é uma manifestação de espírito e alma; que os cordões de pelos dos braceletes emplumados são caminhos de comunicação através do cosmos os quais permitem aos xamãs abrir as malocas dos animais e liberar a caça; que o caminho de leite é o cabelo da divindade Xamã Mulher; que o cabelo na base das plumas de garça é cortado de garotas na primeira menstruação; e que a própria visão do cabelo faz as mulheres menstruarem da mesma maneira que a visão dos instrumentos Jurupari faz com os homens³⁰ – em resumo, em um registro visual e cromático, o cabelo é o equivalente a tudo que o Jurupari representa em um registro sonoro. O osso tubular de onça cheio de cabelos, uma flauta Jurupari em miniatura que se usa na cabeça, sugere que os enfeites são contrapartes públicas e visíveis das flautas secretas do Jurupari.³¹ Um desenho desana do Jurupari vestido como um dançarino com sons “plumários” emanando de seu corpo sublinha isto claramente.

Temas de fertilidade, crescimento, processo e periodicidade que derivam de relações complementares são também expressos por cores. Plumagens brilhantes são colocadas sobre o cabelo negro humano. O amarelo e o vermelho da coroa frontal, as cores dominantes dos enfeites, são as cores do sol, da energia e da vitalidade. Amarelo também é a cor dos povoados humanos. Negro é a cor da noite, da morte e da floresta (“cabelo”). Em relação aos espíritos e animais, humanos são escuros e sem cor e por isso precisam de pintura e decoração – estão a meio caminho entre origem e destino, entre o peixe proto-humano que tem pinturas vermelhas e pretas e os espíritos pós-humanos que possuem plumas. Em relação aos homens, mulheres são escuras e sem cor, mas nas pinturas que elas produzem possuem uma superabundância de cores. O amarelo-vermelho da faixa emplumada frontal contrasta com o branco das penas e asas de garça que pendem atrás.³² Do mesmo modo

27 Em Barasana, pessoas são *masa*, e araras *maha*; em línguas vizinhas, pessoas são *maha*, e araras *ma'a*. Esse deslizamento fonológico parece seguir uma identidade simbólica e é uma reminiscência do famoso tropo Bororo – vide Turner (1991).

28 Dessa forma, em *güda-hoa*, estômago, útero; *waheri-hoa*, escroto; *waso-hoa*, saco de roupas.

29 Vide O'Hanlon (1992) para perucas semelhantes no contexto melanésio.

30 Vide Stephen Hugh-Jones (1979).

31 Compare as flautas Gimi grampeadas com pelos pubianos femininos (Gillison 1993: 180). Durante a dança *oko-wewo* (“flauta-de-pã da água”) que finaliza o ciclo iniciatório, os dançarinos *barasana* carregam na mão direita esses ossos de onça vestidos com rufos de plumas de japú, que são utilizados para decorar as pontas das flautas *Yurupari*.

32 Este contraste é reduplicado nas cores da coroa emplumada frontal (a); no penacho branco acima da pena vermelha do rabo de arara (c); e no topo amarelo em contraste com a haste branca mais abaixo.

que as garças migrantes, cujo aparecimento e reprodução delimitam o verão, constelações de garça marcam o começo e o fim das chuvas.³³ Amarelo é a cor da gordura e do sêmen, do verão e do Sol criador, Pai Terra que fertiliza sua consorte Mulher Xamã, a Terra, com sua luz e calor. Branco é a cor dela, a cor do leite, da mandioca, das nuvens e chuva e da fria e escura estação chuvosa – seu fluxo menstrual que reverbera no cabelo disposto na base da pluma de garça. Assim como vermelho e amarelo, o branco e o preto são considerados como um par e também denotam morte ou decadência.³⁴ A relação complementar e alternada entre dia e noite, o verão e as chuvas, homem e mulher, parente e afim, marcada na cor dos enfeites, também está contida na caixa de plumas, uma caixa de Pandora que traz as relações sexuais e as doenças, a alternância entre a vida e a morte.³⁵

Ao vestir os dentes e ossos de predadores como troféus, os dançarinos apropriam-se dos poderes agressivos dos animais, assim como se apropriam dos atributos dos pássaros que cantam, dançam, voam e fazem a mediação entre domínios cósmicos. Em sentido geral, os dentes juntam-se às plumas, cabelos, garras e unhas como índices de crescimento, vitalidade e sexualidade, mas seu posicionamento na área genital sugere uma ligação particular entre agressão e potência sexual. Em outro registro, a síntese complementar de plumas e dentes, beleza e agressão, indexa o estado interior do dançarino, um equilíbrio delicado entre amizade e hostilidade. Mais genericamente, isso se relaciona aos papéis rituais complementares entre dançarino e guerreiro e a dois ideais opostos de masculinidade: a compreensão tolerante do dono de maloca (*ühü*) e a autoafirmação beligerante do guerreiro, o homem de fúria (*guamü*). Compreensão e autoafirmação também encapsulam dimensões diferentes da personitude e de orientações perante o mundo, estando a primeira característica ligada à receptividade, ao ver, ao ouvir e ao identificar-se com os outros, que é esperado dos anfitriões; a segunda com o ruído, a fala e o autoengrandecimento e exibição, que se espera de seus hóspedes.³⁶

Pinturas

Em conjunto, pelos e plumas, dentes e ossos são as partes mais duras e duráveis do corpo humano. Nesse sentido, elas estão em marcado contraste com o outro componente principal da decoração corporal, a pintura efêmera. Os ornamentos descritos acima derivam da floresta, são feitos por homens e são prerrogativas exclusivamente masculinas. Eles se dispõem em conjuntos uniformes, e seu uso determina o grupo de dançarinos como uma unidade de mesmo sexo, um clã ou segmento de clã, que está em continuidade com seus ancestrais e diferenciado internamente por pequenas variações no nível dos acessórios. Já a pintura vem das plantas dos roçados, é posse e produção das mulheres, tendo o ato de pintar o corpo de outro conotações de afinidade e de sexo cruzado.

Dois tipos de pintura são utilizados nas danças: um pó vermelho-escarlate e um líquido corante azul-negro. Ser pintado com tinta vermelha é um ato de renovação e, assim

33 Vide Hugh-Jones (1982: 186).

34 O termo *barasana botise*, “branco”, é cognato com o termo *tukano boâ-*, apodrecer.

35 No mito, cores alternadas em um colar de sementes conotam tanto periodicidade quanto sequências de estrofes de canções – vide, por exemplo, Diakuru & Kisibi (1996: 94-100).

36 Ver Turner (1991) para um contraste *kayapó* análogo entre valores de “beleza” e “dominação”.

como em qualquer outra parte da Amazônia, é marca de visibilidade, sociabilidade, prontidão, atividade física e engajamento e de um corpo aberto a intercursos sociais. Vermelho é a cor do sangue, identificado com sangue menstrual, uma substância que fortifica o sangue e produz a pele, um índice de vitalidade. Por outro lado, com sua cor associada ao sono, à noite, à morte e à decadência e pelo fato de que leva várias semanas para desaparecer, a pintura negra denota periodicidade e estados de transição.³⁷ Em outros contextos, a pintura negra é utilizada para proteger as pessoas do perigo, disfarçando seus corpos e tornando-os invisíveis. Enquanto cobertura ou escudo e como marcador da reclusão pubertária, concentra mais intensamente conotações de fechamento e de suspensão da existência social usual e de interação com os outros.

Cada dançarino aplica tintura vermelha nas suas têmporas e pinta seu próprio rosto com desenhos em vermelho que lhes são próprios. Junto a seus enfeites privados, esses desenhos expressam seu caráter e individualidade. O dançarino também cobre suas mãos, pulsos, pés, tornozelos e joelhos em negro uniforme. Junto às ligaduras, essas áreas uniformes de negro nos joelhos e tornozelos segmentam o corpo e cobrem os dedos e juntas, pontos por onde a alma pode fugir dos ossos tubulares, similares a flautas. Física e socialmente, a abertura do corpo deve ser cuidada e controlada.

O dançarino então pede para uma mulher pintar seu corpo. Ela aplica uma camada de pó vermelho antes de pintar desenhos pretos lineares nas suas panturrilhas, coxas e braços. A mulher que o pinta não pode ser sua mulher e de preferência ela é sua *henyerio*, uma amiga cerimonial e afim honorária, uma das que primeiramente o pintou quando ele deixou a reclusão pós-pubertária.³⁸ A *henyerio* é também sua parceira de troca, que lhe fornece colares de contas e as ligaduras que fazem com que suas panturrilhas pareçam fortes e sedutoras. As afins femininas de um homem o distinguem de seus pares da mesma maneira como as parceiras de dança temporariamente segmentam a linha contínua dos dançarinos.

Assim como a caixa de plumas, cuja abertura explosiva denota uma mudança em escalas cósmicas de tempo e espaço, o corpo decorado do dançarino também opera sobre escalas. Usando ornamentos cujos materiais derivam de todas as partes do cosmos, ele condensa em seu corpo um microcosmo, assim como este se expande em proporções macrocósmicas e sua identidade comuta entre Eu e ancestral – ao mesmo tempo parte e todo em uma escala singular que vai do indivíduo à linhagem, ao clã, ao grupo exogâmico e finalmente a todos os grupos tukano.

Enquanto posses inalienáveis associadas com ancestrais em malocas de pedra e enquanto objetos feitos de dentes, cabelo e ossos duráveis, enfeites corporais são “ícones de permanência” (Weiner 1992: 8).³⁹ Em uma série encaixada de relações parte-todo, o que está unido em um nível do corpo total está dividido no nível seguinte. De um ângulo geral, enfeites agregam-se ao redor das partes duras e ósseas do corpo, crânio, articulações e genitálias, enquadrando as partes mais moles e carnis, que são cobertas de pinturas efêmeras. No nível seguinte, esse contraste maior é reduplicado em cor e pintura: o contraste entre as plumas amarelo-vermelhas e brancas de diferentes enfeites da cabeça é

37 Vide Stephen Hugh-Jones (1979).

38 Vide Stephen Hugh-Jones (1979).

39 Vide Helms (1993: capítulo 11), sobre durabilidade tangível.

reduplicado em cada um; pinturas vermelha e preta são combinadas, mas áreas uniformes de preto nas articulações duras das mãos, joelhos e cotovelos se realçam face a desenhos de preto e vermelho misturados que aparecem nas partes mais moles do tronco, braços, antebraços, panturrilhas e coxas.

A totalidade do corpo decorado do dançarino apresenta, assim, uma síntese e um balanço de opostos, encapsulados em pares de enfeites, que, por sua vez, fazem par com as pinturas. Assim como irmão-irmã ou marido-mulher, os pares de enfeites são marcadamente generizados, o que se evidencia nas suas atribuições de posse e de produção. Vermelho e preto são implicitamente generizados em sua complementaridade. Alguns aspectos desses processos de pareamento e síntese foram discutidos acima em relação à temporalidade e à modulação entre abertura e fechamento. A seguir tratarei de sua relação com o Eu físico e social.

O Eu, a Autoapresentação e a Exegese

Para os povos tukano, peixes, cobras, pássaros, palmeiras e corpos humanos são todos tubos. Corpos humanos são feitos de outros tubos, os ossos dos braços e pernas, as vísceras, o pênis e a vagina. A vida é algumas vezes imaginada como uma passagem através de um tubo, e o que os tubos produzem é a vida humana ou sua “alma” (*üsü*) em todas as suas manifestações, não apenas sêmen e crianças, mas também cabelo, respiração, fala, canto, música, mercadorias, enfeites e pinturas, as belas e cromáticas criações dos homens e mulheres que fluem de seus tubos. Os protótipos de todos esses tubos são Jurupari, um “pênis” que produz vento, som e cores como “sêmen” tal como as palmeiras produzem frutas coloridas e folhas como penas. Porém, se Jurupari e seus produtos se referem à “cosmologia”, devemos entendê-los não em termos transcendentais ou estruturais, mas como um constructo teórico geral ou como uma maneira indígena de falar sobre processos sociais, capacidades humanas e dinâmicas psicosssexuais, sobre as maneiras como as pessoas “mostram aquilo de que são feitas”.

No entendimento tukano da concepção, os ossos e a alma vêm do sêmen do pai, enquanto a vitalidade, o sangue, a carne e a pele vêm do sangue da mãe. O primeiro é derivado da medula, e o último do útero e da vagina. Sêmen, assim, vem dos ossos dos homens como plumas de seu Jurupari; o sangue e a pintura vermelha das mulheres vêm do Jurupari das mulheres. Ossos interiores, uma manifestação durável do corpo do clã, são vestidos e complementados com carne e pele efêmeras oriundas de fontes maternas e afins externas, moldados por ligaduras de panturrilhas cobertas com desenhos fornecidos por mulheres afins. Acima e além da pele pintada, enfeites plumários, os produtos exteriorizados dos ossos internos, aparecem como mais uma camada, *hoa*, tanto “cabelo” como “saco”. Em um sentido geral, a decoração sobre o corpo exterior representa seu interior e as relações sociais que esse interior implica, assim como as pessoas que ele constitui.

Como uma cebola, as pessoas – sua medula, osso, carne, pele, pintura e plumas – formam uma série de níveis concêntricos, ora continente, ora conteúdo. E aqui ornamentos de pluma apresentam alguma ambiguidade. Eles são centrais na maloca, mas periféricos em relação ao Jurupari na floresta; eles derivam tanto de si próprios, roupas inalienáveis

que englobam em si conexões afins, quanto partes alienáveis de afins que podem ser destacados de suas pessoas e anexados ao Eu como parte de sua própria pessoa e identidade. Assim como as pessoas das Ilhas Marquesas são embrulhadas em imagens por seus parentes matrilineares (Gell 1998: 215), também os corpos tukano são embrulhados em “roupas” – carne, pele pintada, ornamentos plumários – fornecidas por seus afins. Esse embrulho estende-se ao teto de suas malocas, outra forma de plumas, também providenciadas por seus afins.⁴⁰ Como um correlato da patrilinearidade e da exogamia, os Tukano são “dotados” com partes de outros e “carregam” ou “dotam” outros fazendo eles próprios parte desses outros em um processo incessante de encadeamento (Wagner 1991: 163).

O Eu físico incorporado nos ornamentos é também um Eu social, expandido e engrandecido por esses ornamentos, exteriorização dos aspectos do Eu que estão distribuídos na pessoa. Os Barasana falam de cabeças e corpos de pessoas sendo envolvidos por uma aura. Podemos entendê-lo como um enunciado sobre suas personalidades, como elas emergem através da exteriorização de seus corpos, de sua aparência, palavras e comportamento, daquilo que fazem e fabricam. O traje do dançarino é como uma hiperforma dessa aura, assim como a linha movente de dançarinos completamente trajados e enfeitados é a quintessência da beleza, completude, poder, saúde, vitalidade e energia humanas. Enfeites são metonímias e índices de poderes, capacidades e identidades ancestrais, e aqueles que os usam se tornam operadores espaçotemporais engrandecidos, apropriando para si mesmos qualidades espaçotemporais condensadas na caixa de ornamentos plumários. É por essa razão que comecei este artigo com uma discussão sobre o significado do controle dos ornamentos.

Ornamentos são veículos e índices de controle sobre o mundo natural e sobre o ambiente social. Eles são a contraparte das pessoas engrandecidas em proporções cósmicas e são extensões e expansões do Eu que atraem, persuadem e estendem sua influência sobre os outros, com a aparência e os cantos dos dançarinos apresentados como dádivas virtuais que atraem sexo, comida, riqueza e mulheres, os prêmios da troca cerimonial.⁴¹ Para Gell (1998), a arte é uma tecnologia de encantamento usada em uma guerra psicológica, com os objetos de arte sendo extensões distribuídas de vários agentes e índices de suas capacidades e intenções. O que nós chamamos de “beleza” é, assim, política, um veículo e manifestação de poderes e intenções, teoria que está de acordo com as visões e práticas tukano. Assim como caçadores se pintam para se disfarçar e seduzir e cercar sua presa, também os dançarinos se decoram para atrair e capturar outros nas redes de suas intenções. Gell nos lembra de que pessoas vivas podem também ser objetos de arte, ponto que é especialmente relevante no presente contexto. De minha parte, adicionaria que a arte corporal é tanto cosmética quanto cosmológica e concerne também a princípios de ordem, equilíbrio e complementaridade.

Trocas cerimoniais são “torneios de valor”, exibições mútuas em que indivíduos e coletividades ativam seus nomes, suas riquezas e suas capacidades para impressionar e influenciar outros, que consomem e avaliam essas performances enquanto, ao mesmo tempo, apresentam as suas. Na Melanésia, onde a disparidade entre arte elaborada e fraca exegese verbal tem sido frequentemente notada, a análise antropológica da arte procede tipicamente a um nível estrutural para produzir interpretações que podem não ser verbalizadas ou entendidas por seus criadores. Por outro lado, onde povos indígenas in-

40 Vide Hugh-Jones (1995).

41 Vide Howard (1991) e Munn (1986).

troduzem palavras na arte, trata-se mais de avaliação do que interpretação e significado (O'Hanlon 1992). Previsivelmente, as avaliações de bem-estar, força e uníssono que os Barasana acionam quanto às ornamentações corporais em suas trocas rituais são muito semelhantes àquelas relatadas para as terras altas da Papua-Nova Guiné.⁴²

Em sua insistência sobre a essência visual da arte e de que esta corresponde a uma forma de ação instrumental, Gell está correto em seu ceticismo quanto aos modelos linguísticos que tomam a arte como uma "linguagem" ou um "código". Mas rejeitar a linguagem como modelo não necessariamente implica a rejeição das palavras. Gell propõe uma teoria que se aplica tanto às "performances" verbais e musicais quanto às ações e relações que são mediadas por artefatos, reconhecendo que, na prática, artes visuais, verbais e musicais são, na maioria das vezes, inseparáveis (Gell 1998: 13, 67). Se é assim, então palavras devem ser reinseridas na cena, não apenas como constituintes de performances verbais, mas também como portadoras de ressonâncias simbólicas dos artefatos aos quais se relacionam. Enquanto tais, elas podem ser componentes intrínsecos das inferências abduativas que os artefatos motivam e parte de seus poderes cativantes.⁴³ Se Melanésios e Amazônicos algumas vezes não querem ou não podem fornecer comentários exegéticos sobre obras de arte,⁴⁴ os Tukano são capazes e estão prontos para produzir mitos e comentários neles baseados acerca de corpos decorados e outros objetos de arte. Em conjunto com o conhecimento de pessoas e suas relações, o conhecimento do mito é um componente da avaliação da exibição e da performance. Além disso, a recitação dos mitos e a entoação de cantos derivados dos mitos são intimamente associados aos enfeites que os dançarinos usam. Dançarinos expressam e encorporam o mito, e os mitos informam o que eles são e fazem.

Ao afirmar isso, de modo algum quero sugerir que as palavras podem adequadamente expressar o significado da arte e da performance, tampouco que o que escrevi acima seria formulado desse modo pelas pessoas que conheço. O que eles veem em suas performances é função de sua experiência, status e situação atuais. Mas também é uma função do que eles sabem – a que ponto eles conhecem cada mito e o quanto conseguem captar a partir de suas várias camadas de significados. Mas não devemos esperar que mitos digam sempre as coisas clara e explicitamente. Ainda que muito do que foi dito tenha sido explicado pelos Barasana ou seja dito direta ou indiretamente em seus mitos e nos de seus vizinhos,⁴⁵ esses mitos devem ser entendidos como teorias que permitem às pessoas perceber e entender conexões novas ou latentes, aplicando seus princípios sobre si mesmos. Tubos e recipientes são princípios desse tipo. Ao abrir a caixa de adornos plumários, exibindo seus conteúdos e os relacionando com suas contrapartes ocultas, minha intenção foi a de indicar algo do conhecimento potencial que diferentes observadores podem proporcionar sobre o corpo do dançarino em um leque de diferentes interpretações possíveis.

Tradução de Lênon Kramer

Revisão técnica de Geraldo Andrello

42 Vide Strathern & Strathern (1971), O'Hanlon (1992).

43 Vide as contribuições de Campbell (2001) e D'Alleva (2001) em Thomas & Pinney (ed.).

44 Vide O'Hanlon (1989: 18) e Howard (1991: 52).

45 Vide, por exemplo, Umúsin Panlôn Kumu & Tolamân Kenhíri (1980) e Diakuru & Kisibi (1996).

Referências

- ÅRHEM, Kaj. 1981. *Makuna Social Organization*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- BIDOU, Patrice. 1976. "Les fils de l'Anaconda Céleste (les tatuyo): Étude de la structure socio-politique". Thèse de Doctorat en ethnologie, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Paris.
- _____. 1996. "Trois mythes de l'origine du manioc (Nord-Ouest de l'Amazonie)". *L'Homme*, XXXVI(140):63-79.
- CAMPBELL, Shirley. 2001. "The captivating agency of art: many ways of seeing". In: Christopher Pinney & Nicholas Thomas (ed.), *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford: Berg.
- CHERNELA, Janet. 1996. *The Wanano Indians of the Brazilian Amazon*. Austin: University of Texas Press.
- COELHO DE SOUZA, Marcela. 1995. "Da complexidade do elementar: para uma reconsideração do parentesco do Xingu". In: Eduardo Viveiros de Castro (org.), *Antropologia do parentesco: estudos ameríndios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- CORREA, François. 1989. *Relatos míticos kabiari*. Bogotá: SCC.
- _____. 1992. *Relatos míticos cubeo*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación.
- _____. 1996. *Por el camino de la anaconda remedio*. Bogotá: Tercer Mundo.
- _____. 1997. *Los Kuwaiwa creadores del universo, la sociedad y la cultura*. Quito: Abya-Yala.
- D'ALLEVA, Anne. 2001. "Captivation, representation, and the limits of cognition: Interpreting metaphor and metonymy in Tahitian *Tamau*". In: Christopher Pinney & Nicholas Thomas (ed.), *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford: Berg.
- DESCOLA, Philippe. 2001. "Genres of gender: local models and global paradigms in the comparison of Amazonia and Melanesia". In: Thomas Gregor & Donald Tuzin (ed.), *Gender in Amazonia and Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- DIAKURU (Américo Castro Fernandes); KISIBI (Dorvalino Moura Fernandes). 1996. *A mitologia sagrada dos Desana-Wari Dihputiro Põrã*. São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN.
- ERIKSON, Philippe. 1986. "Altérité, tatouage, et anthropophagie chez les Pano: la belliqueuse quête du soi". *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 73:185-210.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press.
- GILLISON, Gillian. 1981. "Images of nature in Gimi thought". In: Carol MacCormack & Marilyn Strathern (ed.), *Nature, Culture and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1993. *Between Culture and Fantasy*. Chicago: Chicago University Press.
- GOLDMAN, Irving. 1979. *The Cubeo*. Urbana: University of Illinois Press.
- GUSS, David. 1989. *To Weave and Sing*. Berkeley; London: University of California Press.

- HECKENBERGER, Michael. 2005. *The Ecology of Power*. Routledge: New York.
- HELMS, Mary W. 1993. *Craft and the Kingly Ideal*. Austin: University of Texas Press.
- HOWARD, Catherine. 1991. "Fragments of the heavens: feathers as ornaments among the Waiwai". In: Ruben E. Reina & Kenneth M. Kensinger (ed.), *The Gift of Birds*. Philadelphia: University Museum, University of Pennsylvania.
- HUGH-JONES, Christine. 1979. *From the Milk River*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGH-JONES, Stephen. 1979. *The Palm and the Pleiades*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1982. "The Pleiades and Scorpius in Barasana cosmology". In: Anthony F. Aveni & Gary Urton (ed.), *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics, Annals of the New York Academy of Sciences*, 385:183-201. New York: New York Academy of Sciences.
- _____. 1992. "Yesterday's luxuries, tomorrow's necessities: business and barter in Northwest Amazonia". In: Caroline Humphrey & Stephen Hugh-Jones (ed.), *Barter, Exchange and Value*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1995. "Back to front and inside out: the androgynous house in NW Amazonia". In: Janet Carsten & Stephen Hugh-Jones (ed.), *About the house*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1996. "Bonnes raisons ou mauvaise conscience ? De l'ambivalence de certains Amazoniens envers la consommation de la viande". *Terrain*, (26):123-148.
- _____. 2001. "The gender of some Amazonian gifts: an experiment with an experiment". In: Thomas Gregor & Donald Tuzin (ed.), *Gender in Amazonia and Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2006. "The substance of Northwest Amazonian names". In: Gabriele vom Bruch & Barbara Bodenhorn (ed.), *The Anthropology of Names and Naming*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2009. "The fabricated body: objects and ancestors in NW Amazonia". In: Fernando Santos-Granero (ed.), *The Occult Life of Things*. Tucson: University of Arizona Press.
- McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo. (ed.). 2001. *Unknown Amazon*. London: British Museum Press.
- McKINNON, Susan. 2000. "The Tanimbarese Tavu: The Ideology of Growth and the Material Configurations of Hierarchy". In Susan D. Gillespie & Rosemary Joyce. (ed.), *Beyond Kinship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MENTORE, George. 1993. "Tempering the social self: body adornment, vital substance, and knowledge among the Waiwai". *Journal of Archeology and Anthropology*, 9:22-23.
- MONTAGNER, Delvair. 1986. "Simbolismo dos adornos corporais Marúbo". *Revista do Museu Paulista*, 31:7-41.
- MUNN, Nancy. 1986. *The Fame of Gawa*. Cambridge: Cambridge University Press.

- O'HANLON, Michael. 1989. *Reading the Skin*. London: British Museum Press.
- _____. 1992. "Unstable images and second skins: artefacts, exegesis and assessments in the New Guinea Highlands". *Man*, 27(3):587-608.
- RIVIÈRE, Peter G. 1984. *Individual and society in Guiana*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEEGER, Anthony. 1975. "The meaning of body ornaments: a Suyá example". *Ethnology*, 14(3):211-224.
- STRATHERN, Marilyn 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley; London: University of California Press.
- STRATHERN, Andrew; STRATHERN, Marilyn. 1971. *Self-decoration in Mount Hagen*. London: Backworth.
- TURNER, Terence. 1969. "Tchikrin: a Central Brazilian tribe and its symbolic language of bodily adornment". *Natural History*, 78:50, 52, 57-59, 70.
- _____. 1991. "'We are parrots', 'twins are birds': Play of tropes as operational structure". In: James W. Fernandez (ed.), *Beyond Metaphor*. Stanford: Stanford University Press.
- _____. 1995. "Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity and sociality among the Kayapó". *Cultural Anthropology*, 10(2):143-179.
- UMÚSIN PANLÕN KUMU (Firmiano Arantes Lana); TOLAMÃN KENHÍRI (Luiz Gomes Lana). 1980. *Antes o mundo não existia: Mitologia dos antigos Desana Kêhíripõra*. São Gabriel: UNIRT/FOIRN.
- VERSWIJVER, Gustaaf. 1992. *Kaiapó amazonie: plumes et peintures corporelles*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1998. "Cosmological deixis and Amerindian perspectivism". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4(3):469-488.
- WAGNER, Roy. 1991. "The fractal person". In: Marilyn Strathern & Maurice Godelier (ed.), *Big Men and Great Men*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEINER, Annette. 1992. *Inalienable possessions*. Berkeley; Oxford: University of California Press.
- WILSON, Peter. 1988. *The Domestication of the Human Species*. London: Yale University Press.