

O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação¹

Aristóteles Barcelos Neto

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

Máscaras grandes do Alto Xingu. F. Krause 1960: 87; grifos meus.

Fritz Krause publicou originalmente esse artigo em Leipzig, em 1942. Dois anos mais tarde, o único exemplar da máscara gigantesca, arduamente coletado por Herrmann Meyer, era destruído pelos bombardeios de Berlim, juntamente com milhares de outros artefatos sul-americanos. É no mesmo ano dos bombardeios que a célebre expedição Roncador-Xingu redescobre os povos do Alto Xingu e abre caminhos para aquilo que chegou a ser considerado um *Eldorado* de pesquisas etnológicas no Brasil Central. Entre 1947, ano da implantação do primeiro projeto do Museu Nacional na área, liderado por Eduardo Galvão, e o fim da década de 1990, uma profusão de trabalhos foram escritos sobre o Alto Xingu.² Contudo, em nenhum deles são mencionadas as “gigantescas

¹ Agradeço aos Wauja seu valioso apoio, e ao CNPq, CAPES, FAPESP e Museu Nacional de Etnologia as bolsas e financiamentos de pesquisa. A generosidade de Lux Vidal, Pedro Agostinho, Maria Rosario Borges, Michael Heckenberger, Rafael Bastos e Bruna Franchetto permitiram que minha pesquisa no Alto Xingu se tornasse realidade. Este artigo é uma versão resumida e modificada de um trabalho publicado em Barcelos Neto (2004a).

² O Alto Xingu é uma sociedade regional multiétnica que integra, além dos Wauja, outros nove grupos de diferentes filiações linguísticas — Mehinako e Yawalapíti (Arawak); Kuikuro, Kalapalo, Matipu e Nahukwá (Carib); Kamayurá (Tupi-Guarani), Aweti (Tupi) e Trumai (de língua isolada). Essa integração é sustentada basicamente por trocas matrimoniais, rituais (sobretudo em grandes funerais), xamânicas e de presentes cerimoniais. A sociedade regional xinguana teria sua gênese mais remota por volta do século X AD (Heckenberger 2001). Transformações profundas ocorrem a partir do século XVIII, culminando com a *Pax Xinguana* instaurada pelos irmãos Villas Boas na década de 1950, a qual se estende até os dias atuais (Menezes Bastos, 1992 e 1995). Os Wauja somam uma população de aproximadamente 410 pessoas, das

máscaras” que fascinaram os pioneiros alemães. Teriam elas desaparecido como resultado da depopulação xinguana por epidemias ocorridas entre o final do século XIX e o início da década de 1960?

O fato histórico da longa e brutal depopulação orientou várias explicações etnológicas sobre as “perdas culturais” ocorridas entre os índios da Amazônia. Em meados da década de 1970, os Kamayurá explicaram que o grande trocano (*warañũmia* na língua kamayura e *pulu pulu* em wauja) estava apenas “dormindo” (Menezes Bastos, informação pessoal), sugerindo, portanto, que a ideia de perda devia ser desconsiderada. De fato, décadas de sono foram suspensas: em julho de 1997, os Wauja resolveram despertar as gigantescas máscaras rituais (chamadas *Atujuwá*, figuras 1 e 2) e, em abril de 1998, os Kamayurá despertaram definitivamente o grande trocano, confirmando a declaração feita a Menezes Bastos duas décadas antes. O sistema ritual xinguano, então contraído pela depopulação, voltava a se expandir, dessa vez com os objetos que não cantam (Menezes Bastos 1999: 169), mas que de todo modo fazem parte da imaginação conceitual da natureza sonora do cosmos.

O objetivo deste artigo não é discutir as razões históricas e conjecturais do retorno desses objetos ao mundo ritual xinguano. O que se defende aqui é que eles estavam realmente dormindo – ou seja, guardados pelas estruturas de realização do ritual, pelo sistema iconográfico e pelo estilo visual, eles sempre tiveram uma presença aos olhos dos xinguanos – e que o seu despertar revela uma complexa dimensão de um sistema de transformações. O intuito deste texto é mostrar a construção visual das transformações, as quais se dão por meio de relações internas ao estilo artístico wauja. O material empírico das descrições e análises é oriundo de dois grandes rituais de máscaras realizados pelos Wauja, um em julho-agosto de 2000 e o outro em fevereiro-março de 2002.³

A análise se processa em duas etapas tomando dois tipos de máscaras: as *Sapukuyawá* (figuras 3 e 4) que, ao contrário das *Atujuwá*, não dormiram, e estas últimas. A primeira etapa analisa a criação das identidades das máscaras *Sapukuyawá* e *Atujuwá* como *templates* de mesmo tipo, e a segunda demonstra como a forma básica desta última, ela própria emicamente identificada como um motivo gráfico, está dispersa em diferentes classes de objetos da cultura material wauja.

quais 385 residem numa aldeia circular com o sistema de praça central e casa das flautas (dados censitários FUNASA 2006).

³ Para uma descrição das condições de realização dos rituais de máscaras wauja e para uma etnografia detalhada dos mesmos vide, respectivamente, Barcelos Neto 2004b e 2009.



Figura 1 – O *apapaatai Atujuwá Ajou* (Jatobá) fêmea amedronta uma menina que retorna do rio com um caldeirão de água. Ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Foto: A. B. Neto



Figura 2 – À esquerda o *apapaatai Atujuwá Anapi* (Arco-Íris) macho, ao centro a fêmea do mesmo *apapaatai*, e à direita a fêmea do *apapaatai Atujuwá Ajou* (Jatobá). Ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Foto: A. B. Neto



Figura 3 – Máscara *Sapukuyawá* ainda sem pintura, e portanto sem identidade animal definida. Nessa fase do ritual *Apapaatai Iyãu*, todas as máscaras dançam juntas, lembrando o tempo em que a especiação ainda não tinha acontecido, ou melhor, o tempo em que humanos e animais ainda não estavam separados. Ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Foto: A. B. Neto



Figura 4 – Os *apapaatai Sapukuyawá Arikamu* (Jacaré), em primeiro plano, e *Sapukuyawá Muluta* (Peixe Cascudo), em segundo plano, posam para uma fotografia. Ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Foto: A. B. Neto

As máscaras wauja incorporam os *apapaatai*, os seres prototípicos da alteridade, cujos poderes xamânicos estão tanto na origem quanto na cura das doenças. As máscaras são corpos contingenciais (Viveiros de Castro 1998) que permitem aos *apapaatai* exercerem diversas atividades no cosmo (voar como aviões, mergulhar em águas profundas como submarinos, cavar túneis em rochas, habitar diferentes níveis tróficos, etc.) conforme suas necessidades específicas. Desse ponto de vista elas são equipamentos. Cada doença esta diretamente associada a um ou mais tipos de máscaras, e o seu correto fazimento físico e ritual é condição fundamental para a cura. Desse ponto de vista as máscaras são também equipamentos, porém de cura, cuja atuação ocorre simultânea ou posteriormente a terapias xamânicas de extração de substâncias patogênicas (« feitiços ») do corpo do doente. Para os casos menos graves, a extração é feita apenas com fumaça de tabaco. Para os casos mais graves ela é associada ao canto com maraká, num ritual extremamente delicado e perigoso que os Wauja chamam de *Pukay*.⁴

⁴ Em kamayurá o mesmo ritual é chamado de Payemeramaraka. Vide Menezes Bastos, 1984-5, para uma descrição detalhada desse ritual de natureza puramente musical.

1. Aspectos morfológicos e plásticos das máscaras wauja

Enquanto design e cosmética, as máscaras wauja veiculam ideias não-verbais sobre a transformação. Aliás, a própria transformação como noção cosmológica é muito mais marcada visualmente do que verbalmente. Segundo meus dados, não há um modelo ênico de classificação morfológica das máscaras wauja. As máscaras, como objetos rituais, são atualizações dos poderes patogênicos dos *apapaatai*. Por isso elas são identificadas segundo os graus de capacidade e atuação patogênicas dos *apapaatai* que elas « representam » (Barcelos Neto 2006 e 2009).

A quase totalidade das espécies e fenômenos naturais do cosmo pode ser ritualmente construída a partir dos 22 tipos de máscaras identificados entre os Wauja. As máscaras wauja são muito mais do que um tipo de objeto que visa a cobrir o rosto. Uma máscara wauja é, acima de tudo, uma “roupa” (*naĩ*). Sua feitura combina até quatro tipos básicos de peças: (1) *otowonaĩ* (literalmente “roupa para cabeça”), (2) *pisi* (saia), (3) *puti* (calça) e (4) *owana* (manga). A *otowonaĩ* geralmente compreende a peça que cobre o rosto (*paakai*), a qual se liga a uma estrutura trançada posterior permitindo que a máscara seja vestida e assim cubra toda a cabeça. Em alguns casos, como a *Atujuwá* (figuras 1 e 2), a *otowonaĩ* é tão grande que chega a cobrir o todo o corpo do performer acima da cintura.

Embora as *otowonaĩ* assumam formas específicas (circulares, semicirculares, retangulares, cônicas, cilíndricas, esféricas, ovais e semi-ovais), isoladamente, tais formas oferecem poucas informações sobre as identidades específicas das máscaras. É pela observação completa da *morfologia*, associada às características anatômicas das espécies, e dos *motivos visuais* (grafismos e marcas),⁵ cujo repertório é relativamente extenso, que se pode reconhecer a identidade de uma máscara.

Os fabricantes da máscara de madeira *Yuma* (peixe pirarara, figura 5), por exemplo, procuram aproximá-la às características anatômicas do peixe pirarara. Seu delineamento cilíndrico e o achatamento da parte superior da máscara aludem ao corpo desse peixe, cuja anatomia é singularizada pela robustez e pela cabeça larga e achatada — aliás, o nome científico do pirarara é *Phactcephalus hemiliopterus*.⁶ A máscara *Yuma* tem a boca muito larga e bigodes longos, que são meticulosamente feitos de cordão. Sua

⁵ As marcas são elementos visuais não identificados como motivos gráficos. Tratam-se de pompons, manchas e aderências que singularizam uma determinada máscara.

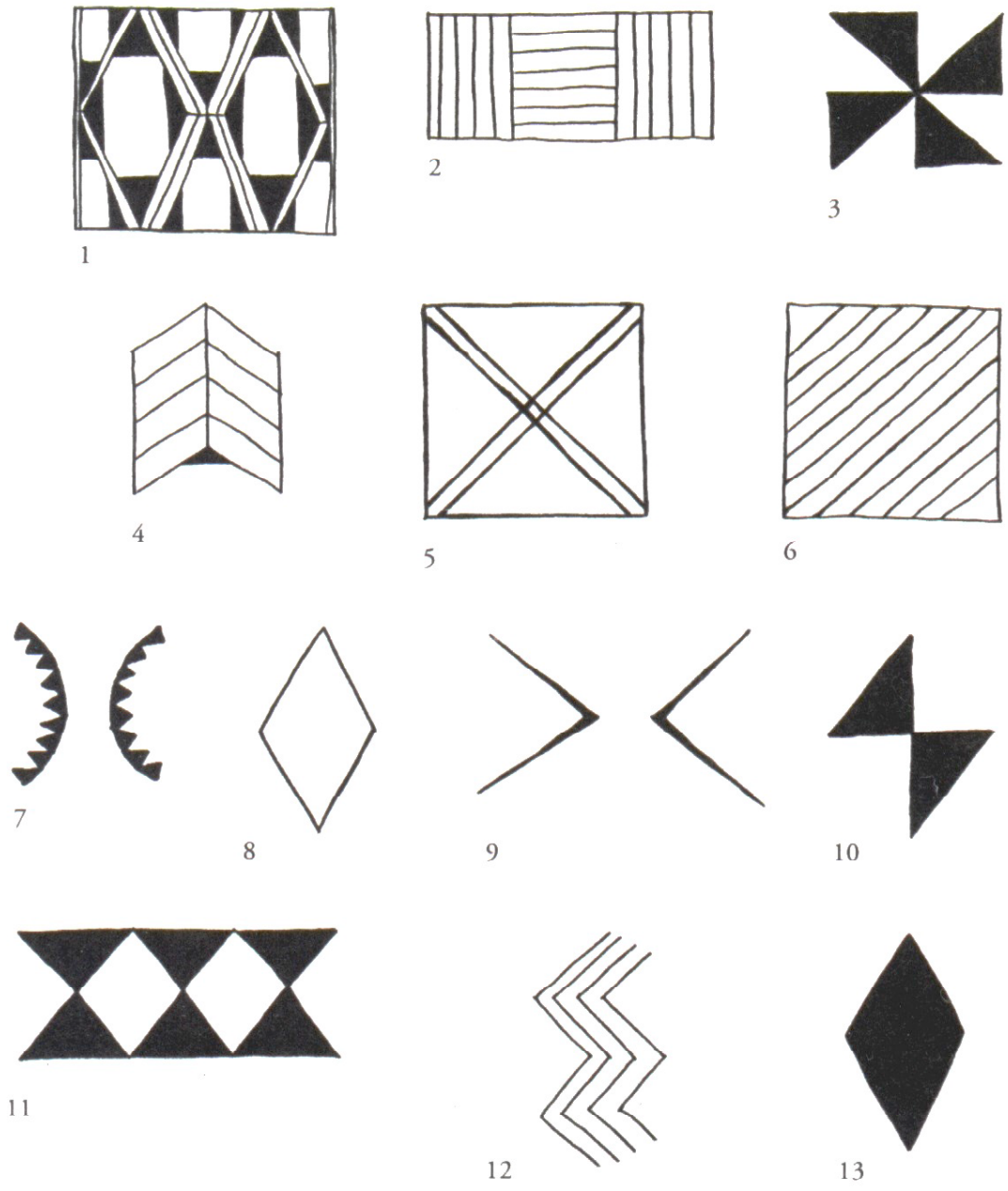
⁶ Segundo a descrição de Ferreira (1975: 1092) trata-se de um peixe amazônico com o “dorso escuro, uma faixa amarela ao longo da linha lateral, com duas séries de pigmentos amarelo-ouro; cabeça e parte anterior do dorso revestidas de uma couraça amarela, e comprimento de até 1,25m.”

semelhança com o peixe pirarara é inequívoca. A pintura desse exemplar também evidencia um interesse realista: preto no dorso e amarelo nas partes ventral e laterais. Porém, o que faz essa máscara ser invariavelmente reconhecida como *Yuma* é a sua forma e não a sua pintura. Sustento essa afirmação a partir do estudo de mais seis exemplares dessa máscara, cujas pinturas foram feitas com os motivos geométricos *kulupienê* (vide quadro 1) e *ogana paakai* (*pintura para o rosto*). A pintura pode variar, mas a forma e identidade de *Yuma* são sempre fixas.

As máscaras de tipo *Atujuwá* e *Sapukuyawá* também têm formas fixas, porém o que variam são as pinturas e algumas pequenas marcas e adornos. Contudo, no caso de ambas, na medida em que as pinturas variam as identidades não-humanas das máscaras também variam.



Figura 5 – Em primeiro plano, máscara do *apapaatai Yuma*. Ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Foto: A. B. Neto



Quadro 1: motivos de *Arakuni*. Coleção pessoal de A. B. Neto

2. Sapukuyawá: Um modelo gráfico de transformações

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

Em de 2002, levei para o campo seleções de fotografias e desenhos de máscaras de vários tipos e épocas. Olhar e comentar desenhos e fotografias alheias era um tipo de atividade que muito agradava os Wauja. As perguntas sobre o material eram feitas individualmente ou em grupo. Se alguém chegava e queria participar, o fórum estava aberto. Das conversas mais ou menos informais sobre o material selecionado, tive, acima de tudo, surpresas com o desconhecimento que muitos Wauja demonstravam ter sobre a identidade de determinadas máscaras, sobretudo das *Sapukuyawá*, precisamente o tipo de máscara que é, de longe, o mais comum e numeroso nos rituais. A maioria dos colaboradores sabia os nomes dos motivos que compunham as pinturas das máscaras, mas pouquíssimos entre eles sabiam precisar, a partir da composição gráfica, a identidade da máscara. Supus que essa capacidade exigisse um conhecimento profundo das personagens e que era algo aprendido depois de longos anos de participação ativa no fazimento ritual dos *apapaatai*. Suposição errada.

Quando se estuda um grande ritual de máscaras (*Apapaatai Ìyãu*) *in situ*, como fiz em julho-agosto de 2000, a identidade das máscaras parece ser, a primeira vista, algo claramente padronizado pelas pinturas e marcas. Pensa-se que aquela *Sapukuyawá Kuwa* (figura 7) *tem* aquela pintura e *só* aquela. Assim, tal pintura é o que faz um *Kuwa* ser *Kuwa*. Ali, no meio da praça, enquanto *Sapukuyawá Kuwa* dançava com as demais máscaras, a sua identificação, pelos Wauja, era inequívoca. Porém, passados dois anos, quando mostrei uma foto daquela mesma *Sapukuyawá Kuwa*, ela já não foi mais identificada como *Kuwa* pelos Wauja, que hesitavam em lhe atribuir uma identidade precisa. Simplesmente tinham-na “esquecido.” Então, quando lhes revelei que se tratava de um *Kuwa*, receberam a revelação com indiferença. Situações semelhantes repetiram-se ao longo de toda a temporada de 2002. Foi a partir daquela altura que comecei a perceber que o regime de atribuição de identidades das máscaras não pode ser questionado fora de sua performance e do conjunto ritual completo em que elas estão

inseridas.

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

Os motivos que os Wauja denominam com nomes animais não são cópias dos grafismos que lhes são peculiares, são sobretudo *motivos*, i.e. *formas estilizadas*. Nas artes decorativas, a estilização pode evocar uma ideia de representação, quiçá de código visual (Munn 1973; Vidal 1992). O caso wauja, não inclina para nenhuma dessas direções. Embora as formas visuais e gráficas sejam padronizadas de um ponto de vista estilístico, elas não implicam conteúdos invariáveis.

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

A identidade dos objetos de arte está geralmente relacionada a elementos gráficos e formais, o que leva o pesquisador a refletir sobre as questões de referente-referência e forma-conteúdo. Será que em mundos altamente transformacionais como os ameríndios (Rivière 1995; Viveiros de Castro 1998), as artes visuais teriam alguma ressonância sobre essas questões? Ou elas se voltariam mais para a inconstância e para as identidades ambíguas e múltiplas? Será que devemos achar que toda máscara wauja pintada com

motivos ictiomorfos sempre será uma representação de uma ave ictiófaga ou de um peixe?

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

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

Como disse na seção anterior, as máscaras passam por dois processos técnicos que formalizam a sua identidade. O primeiro é a feitura da sua forma básica (retangular, circular, esférica etc.), o segundo é a aplicação de marcas e pinturas. Para máscaras como *Yuma* o primeiro processo já é suficiente para determinar sua identidade. Entretanto, para máscaras como *Sapukuyawá* e *Atujuwá* é o segundo processo que é imprescindível.

Sapukuyawá é uma máscara retangular feita com a técnica de trançado de fibra de buriti. A trama, bastante fechada, resulta em uma superfície ideal para a aplicação dos grafismos. A parte superior da *otowonaĩ* é presa a uma vara de madeira muito reta e cilíndrica de aproximadamente 100 cm de comprimento, em cujas extremidades pendem

fios de algodão que têm, em suas pontas inferiores, um pequeno pompom feito de fios de algodão. Abaixo da *otowonaĩ* estende-se o *puhutapa*, uma espécie de cauda que cobre os ombros e parte do abdome de quem veste a máscara. Um par de calças e mangas, também feitas de fibra de buriti, completam a “roupa.” *Sapukuyawá* é uma máscara que consegue expressar imenso equilíbrio formal. A vara com cordões e pompons atados que atravessa horizontalmente a *otowonaĩ* cria um enquadramento retangular que acentua e equilibra a verticalidade da “roupa.” Quando alguém veste uma “roupa” é óbvio que o seu corpo lhe conferirá volume, mas a ideia da “roupa” é propor uma outra anatomia. Assim, quem vestir *Yuma* apresentará uma cabeça achatada e alongada. As máscaras apresentam outras possibilidades anatômicas, nem humanas, nem animais, mas *apapaatai*.

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

A pintura das *Sapukuyawá* é um excelente exemplo para se analisar o sistema de transformações que relaciona forma gráfica e identidade. A sua pintura segue dois padrões básicos que consistem em seccionar ou não o campo plástico. São três os tipos de seccionamento: transversal, vertical e horizontal, sendo o primeiro o mais recorrente. As *Sapukuyawá Arikamu* (figura 6), *Kuwa* (figura 7), *Yusitsētsi* (figura 8) e *Ukixá* (figura 9) têm como motivo gráfico uma faixa preta que secciona transversalmente o espaço plástico em duas partes. As *Sapukuyawá Yutapá* (figura 10) e *Muluta* (figura 11) têm o mesmo motivo de secção transversal, porém bicolor (preto e amarelo).

Listar as características morfológicas das espécies animais, verificar como elas se manifestam nas máscaras e depois deduzir uma identidade animal é ir em direção contrária ao pensamento e a prática artísticas wauja, é supor, de partida, que os animais são o modelo para a criação arte gráfica e das personagens rituais. Se seguirmos a trilha dos mitos, veremos que os animais são tanto arte quanto as máscaras, pois ambos são coisas fabricadas a partir de elementos formais que os Wauja reconhecem como *ogana* (desenho) e *opotalapitsi* (imagem). Máscaras (“roupas”) e animais podem ser vistos como transformações/variações uns dos outros, e, neste caso, dizer o que precede, como modelo, é analiticamente pouco útil. O impulso de transformações ocorrido com o

surgimento do astro solar explica a criação da maioria dos animais pelos *yerupoho*, mas há animais que *Kamo* e *Kejo* (os gêmeos Sol e Lua, respectivamente) criaram, e outros que ninguém sabe exatamente como apareceram. Portanto não há o jacaré, o tucunaré, o urubu etc. O que há são múltiplas origens de muitos dos animais conhecidos pelos Wauja e isso implica igualmente nas múltiplas identidades dos animais.

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

Muluta (peixe cascudo) é um peixe todo preto e pequeno (20 cm em média), porém com a cabeça e a boca grandes, desproporcionais ao corpo, assim como o peixe pirarara (*yuma*). Se a espécie *muluta* fosse um modelo para a representação, a máscara *Sapukuyawá Muluta* (figura 11) deveria, no mínimo, ser totalmente preta, ou então ter uma forma parecida com a da máscara *Yuma*, cuja cabeça é achatada e a boca larga. Mas o exemplar de *Muluta* no *Apapaatai Iyãu* do ano 2000 foi feito na forma de *Sapukuyawá*, com uma metade da pintura em preto e a outra em amarelo, e com marcas (pequenos detalhes decorativos) em vermelho, características formais que não podem ser elevadas ao estatuto de referências. A máscara *Sapukuyawá Ejekalu* (figura 15), que aliás é também um peixe totalmente preto (espécie não identificada), foi inteiramente pintada de preto. O que a análise a seguir mostra é que essas *mesmas* identidades formais podem ser invertidas. Ou seja, *Ejekalu*, como máscara, poderia ser *Muluta* e vice-versa, pois assim como ambos são pretos, ambos também podem se apresentar como não-pretos. Se os elementos formais são intercambiáveis, a forma tem, portanto, a identidade que se lhe atribui ao momento da fabricação de cada máscara. O problema que as máscaras colocam é que as diferenças entre as identidades não são necessariamente fixas. Vejamos estas questões a partir de um repertório mais extenso de exemplos.

Para efeitos de demonstração analítica, denomino o motivo monocromático⁷ de secção transversal de *motivo gráfico X* e o bi-cromático de *motivo gráfico Y*. Conforme a amostra apresentada o *motivo gráfico X* foi empregado em quatro *Sapukuyawá*:

⁷ Os motivos monocromáticos não têm, tal como os motivos de *Arakuni* (quadro 1), nomes específicos. Eles são apenas chamados de *ejetaku* (campo preto), *mohājatuku* (campo vermelho), *kisuatuku* (campo branco), *weruiyatuku* (campo amarelo).



Figura 6 – *Sapukuyawá Arikamu eneja* (Jacaré macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Desenho: A. B. Neto



Figura 7 – *Sapukuyawá Kuwa eneja* (Peixe Curimatá macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Desenho: A. B. Neto



Figura 8 – *Sapukuyawá Yusitsetsi eneja* (Peixe Voador macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro-março de 2002. Desenho: A. B. Neto



Figura 9 – *Sapukuyawá Ukixá eneja* (Peixe Pacu grande macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro-março de 2002. Desenho: A. B. Neto



Figura 10 – *Sapukuyawá Yutapá eneja* (Peixe Pacu macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Desenho: A. B. Neto



Figura 11 – *Sapukuyawá Muluta eneja* (Peixe Cascudo macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Desenho: A. B. Neto



Figura 12 – *Sapukuyawá Yuma eneja* (Peixe Pirarara macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro-março de 2002. Desenho: A. B. Neto



Figura 13 – *Sapukuyawá Isejo eneja* (Peixe Cascudo Liso macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro-março de 2002. Desenho: A. B. Neto



Figura 14 – *Sapukuyawá Wajai eneja* (Peixe Tambaqui macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Desenho: A. B. Neto



Figura 15 – *Sapukuyawá Puixa eneja* (Peixe Matrinchã macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de julho-agosto de 2000. Desenho: A. B. Neto

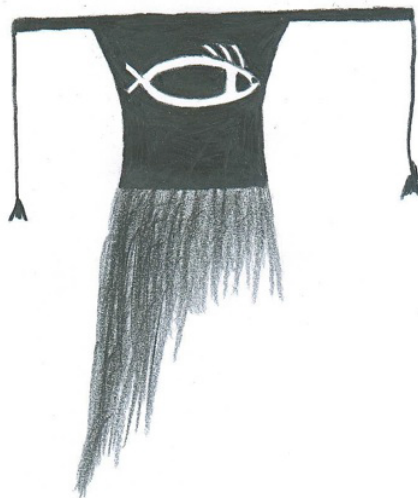


Figura 16 – *Sapukuyawá Ejekalu eneja* (“Peixe Preto” macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro-março de 2002. Desenho: A. B. Neto



Figura 17 – *Sapukuyawá Ejekalu eneja* (“Peixe Preto” macho). Desenho da máscara usada no ritual *Apapaatai Iyãu* de fevereiro-março de 2002. Desenho: A. B. Neto

- Arikamu*, doravante *identidade A* (figura 6)
- Kuwa*, doravante *identidade B* (figura 7)
- Yusitsëtsi*, doravante *identidade C* (figura 8)
- Ukixá*, doravante *identidade D* (figura 9)

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

- Yutapá*, doravante *identidade E* (figura 10)
- Muluta*, doravante *identidade F* (figura 11)
- Yuma*, doravante *identidade G* (figura 12)
- Isejo*, doravante *identidade H* (figura 13)

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

- Motivo gráfico X* → *identidade A* (figura 6)
- Motivo gráfico X* → *identidade B* (figura 7)
- Motivo gráfico X* → *identidade C* (figura 8)
- Motivo gráfico X* → *identidade D* (figura 9)
- Motivo gráfico Y* → *identidade E* (figura 10)
- Motivo gráfico Y* → *identidade F* (figura 11)
- Motivo gráfico Y* → *identidade G* (figura 12)
- Motivo gráfico Y* → *identidade H* (figura 13)

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

Um outro meio recorrente de diferenciação é a inserção de uma forma figurativa (doravante *marca visual Y*). Para diferenciar duas *Sapukuyawá Ejekalu* (identidades *K*, figuras 16 e 17), num mesmo ritual (o *Apapaatai Ìyãu* de fevereiro-março de 2002), empregou-se essa marca. Assim, a *Ejekalu* da figura 16 tem o desenho estilizado de um peixe a ocupar o centro do campo plástico, ou do *ejetaku*, como diriam os Wauja. Vê-se repetir nas máscaras *Sapukuyawá Wajai* (figura 14) e *Puixa* (figura 15) esse mesmo recurso, que neste caso é apenas um detalhe a mais que as diferenciam das outras máscaras de *motivo gráfico X*.

Outro recurso de diferenciação é o emprego de motivos gráficos do repertório de *Arakuni* (doravante *marca visual Z*), o qual pode ser observado nas máscaras *Sapukuyawá Isejo* (identidade *H*, figura 13) e *Wajai* (identidade *I*, figura 14). No caso de *Isejo*, é precisamente o motivo *mitsewenê* (dente de piranha), disposto transversalmente, que a diferencia, por exemplo, de *Muluta* (figura 11), além obviamente das *marcas visuais X*. No caso de *Wajai*, o *mitsewenê* é mais um detalhe que a torna diferente de *Puixa* (figura 15) e das demais máscaras de *motivo gráfico X*.

Os exemplos acima podem ser resumidos no seguinte esquema:

Marca visual X → identidade *D* (figura 9)
Marca visual X → identidade *G* (figura 12)
Marca visual X → identidade *I* (figura 14)
Marca visual Y → identidade *I* (figura 14)
Marca visual Y → identidade *J* (figura 15)
Marca visual Y → identidade *K* (figura 16)
Marca visual Z → identidade *H* (figura 13)
Marca visual Z → identidade *I* (figura 14)

A análise da iconografia das máscaras mostra que, neste sistema, A pode ser B, C ou D (ou ainda E, F e G, se consideramos o *motivo gráfico Y* uma variante do *motivo gráfico X*) e que a *marca visual X* pode, por exemplo, transformar A em D ou F em G. Já a *marca visual Z* pode, por sua vez, transformar F em H. Nesta sequência de máscaras,

passa-se de uma identidade a outra tendo como recurso ligeiras (re)combinações formais sob uma forma básica. Esse fenômeno pode ser conceituado como *template*:

A structure of possible relationships between sets of things, which generates both alternative paintings and alternative interpretations of them. (Morphy *apud* Kùchler 1987: 246)⁸

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

3. Atujuwá: máscara e motivo gráfico

O *Apapaatai Ìyãu* de 2000 tinha dois casais de *Atujuwá*: um Jatobá (*Hymenaea courbaril*, *Ajou*, figura 1) e um Arco-Íris (*Anapi*, figura 2), ambos pintados com o mesmo motivo de sucessivos arcos de cores alternadas. A única diferença saliente entre Jatobá e Arco-Íris está no uso da cor amarela para caracterizar este último. Não penso que tenha prevalecido aí outro ponto de vista além do estético. Ora, pintar as quatro máscaras com o mesmo motivo, procedendo apenas a uma variação cromática, é exatamente a estratégia de gerar continuidade formal entre as personagens; observamos este mesmo processo ao analisar acima o caso das máscaras *Sapukuyawá* nos *Apapaatai Ìyãu* de 2000 e

⁸ Embora o conceito de *template* tenha sido originalmente empregado por Morphy na década de 1980, seu desenvolvimento parece mais bem resolvido nos trabalhos de Kùchler (1987 e 1992) sobre as máscaras *malangan* da Melanésia. Se no caso *malangan* os *templates* estão ligados à morte e à consequente mudança de aldeia, no caso dos *apapaatai* eles estão ligados a novos adocimentos, ou melhor, às interpretações xamânicas advindas dos mesmos. Os casos *malangan* e *apapaatai* geram respectivamente fragmentações do grupo e da alma (Barcelos Neto 2007), que apenas as máscaras podem recompor.

2002. Assim, Jatobá e Arco-Íris são estética e ontologicamente aproximados não apenas pelo mesmo tipo de máscara que vestem, mas também pelas pinturas que as identificam como personagens rituais.

Para entender o universo de criação das personagens rituais enquanto máscaras é pouco útil (salvo algumas poucas exceções) pensar em termos de analogias formais com as espécies/fenômenos naturais. Em geral, o processo criativo enfatiza elementos estéticos e estilísticos. Tal ênfase aponta para questões centrais da imaginação conceitual da cultura material wauja. Se nos limitarmos apenas aos problemas da pintura das máscaras e da atribuição de suas identidades não-humanas, *Atujuwá* não nos dirá praticamente nada sobre suas possíveis relações formais e conceituais com o universo da cultura material wauja. Porém, se observamos cuidadosamente um conjunto mais amplo de objetos, veremos que a forma básica de *Atujuwá*, que é emicamente identificada como o motivo *Atujuwá opaka* (literalmente cara de *Atujuwá*, figura 18), surge na decoração do fundo externo das grandes panelas de cerâmica (figura 19),⁹ nas pás e torradores de beiju (figura 20), na pintura corporal e nas linhas que marcam as sepulturas (figura 21), entre outros objetos. Karl von den Steinen (*apud* Krause 1960: 111-113) já tinha notado, há mais de um século atrás, a estreita relação entre a iconografia dessas máscaras e da cerâmica e a pintura corporal. Observe na figura 22 que a iconografia dessa máscara *Atujuwá* é precisamente a mesma usada nas cerâmicas das figuras 19 e 20. O fundo circular de ambos objetos, pintado com os motivos *Atujuwá paka* e *kulupienê*, se confunde com a própria a máscara.

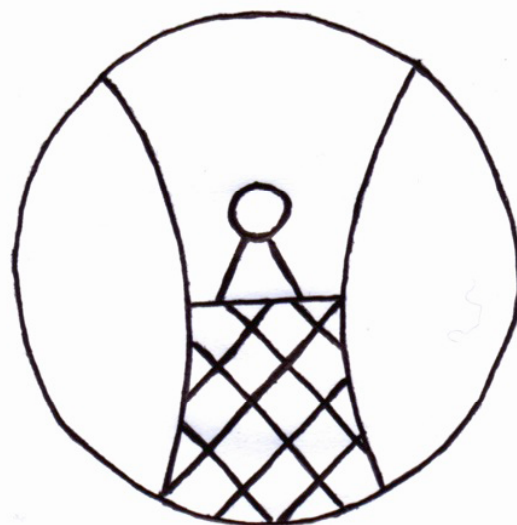


Figura 18 – Motivo *Atujuwá opaka* (literalmente cara de *Atujuwá*) feito na areia, nas imediações da aldeia mehinako em 1887, e reproduzido por Karl von den Steinen (1894). Desenho: A. B. Neto

⁹ A panela de cerâmica é o objeto por excelência da cultura material wauja.

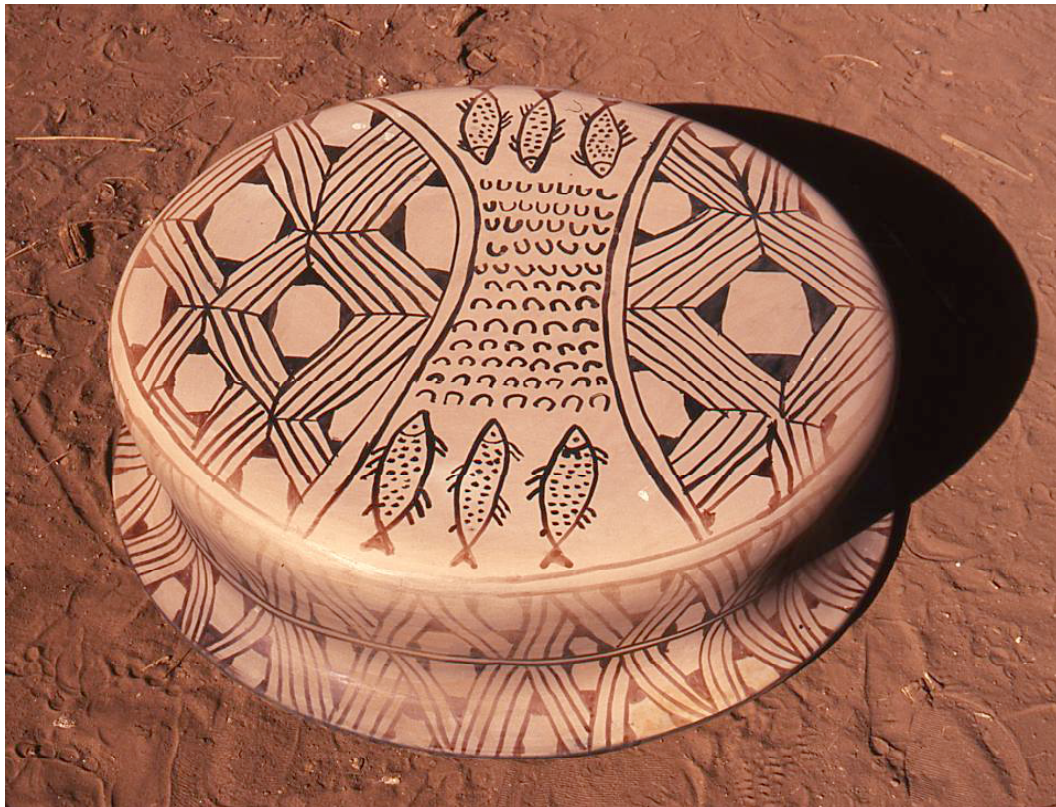


Figura 19 – Pintura do fundo externo de uma panela *kamalupo*. O motivo *Atujuwá opaka* delinea a borda e o centro formando três seções. As duas seções laterais foram preenchidas com o motivo *kulupienê* e a central com figuras de peixinhos (*kapatotâi*). Aldeia wauja, outubro de 2000. Foto: A. B. Neto



Figura 20 – Pintura do fundo externo de um torrador de beiju (*heje*). O motivo *Atujuwá opaka* delinea a borda e o centro formando três seções, as quais foram completamente preenchidas com o motivo *kulupienê*, na seção central o motivo aparece inciso e coberto com tinta preta. Aldeia wauja, julho de 2001. Foto: A. B. Neto



Figura 21 – Sepultura de pessoa adulta. Aldeia wauja, julho de 2001. Foto: A. B. Neto



Figura 22 – Máscara *Atujuwá* pintada com o motivo *kulupienê*. Montpellier, julho de 2005. Coleção do Musée du quai Branly. Foto: A. B. Neto

Como argumentei anteriormente (Barcelos Neto 2007 e 2009), a existência dos *apapaatai* como entidades espirituais está ancorada na doença e na divinação/cura xamânicas. Porém, a longa baixa demográfica entre 1890 e 1965, causada por sucessivas epidemias (Heckenberger 2001), impediu que a custosa festa de *Atujuwá* pudesse ser realizada. Ainda que seu corpo-contingente tenha hibernado, o perigoso espírito de *Atujuwá* sempre perambulou pelo Xingu a espreita de vítimas. Embora a máscara *Atujuwá* tenha temporariamente desaparecido como entidade material (ou corpo-contingente), o seu modelo visual foi mantido ativo e disperso, de modo que ela pudesse ser despertada na conjuntura mais apropriada. Dizer que *Atujuwá* dormia, como modelo reduzido, sobre a superfície decorada de outros objetos, sobretudo da cerâmica, tem antes um sentido concreto do que metafórico. É importante mencionar aqui que *Atujuwá* desperta como personagem ritual primeiramente na aldeia wauja em 1997, exatamente a aldeia do principal povo ceramista do Alto Xingu, para depois fazer suas aparições, na década seguinte, nas aldeias Mehinaku e Kalapalo (João Veridiano, informação pessoal).

A interpretação do retorno dessas máscaras à cena xinguana parece-me fortemente vinculada ao entendimento das operações lógicas que ordenam a construção xamânica das personagens rituais e o sistema de objetos wauja. Esse sistema tende a conservar a forma esquemática de certos objetos em modelos gráficos reduzidos, os quais se atualizam no contínuo processo de produção de formas visuais e na sua distribuição em diferentes classes de objetos. No sistema wauja, um objeto sempre implica um segundo, um terceiro ou mais objetos, mesmo que eles não estejam materialmente presentes. Trata-se de um mundo onde pouquíssimas coisas (para não dizer nada) existem no singular. Enfim, sugiro que são as relações coesas entre os modos de continuidade, variação e totalidade no estilo visual que conferem à cultura material wauja (e xinguana por extensão) o seu caráter peculiar de despertar objetos que dormem.

Aristóteles Barcelos Neto

Lecturer in Arts of the Americas no Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas (University of East Anglia), membro do Grupo de Antropologia Visual da USP e professor colaborador do PPGAS-UFSCar

Referências bibliográficas

- BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2002.
- _____. “As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen”. *Société Suisse des Américanistes*, bulletin 68: 51-71, Genebra, 2004a.
- _____. *Visiting the Wauja Indians: masks and other living objects from an Amazonian collection*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004b.
- _____. “[De divinações xamânicas e acusações de feitiçaria: imagens wauja da agência letal](#)”. *Mana - Estudos de Antropologia Social*, 12(2): 285-313, Rio de Janeiro, 2006.
- _____. “Witsixuki: desejo alimentar, doença e morte entre os Wauja da Amazônia Meridional”. *Journal de la Société des Américanistes*, 93(1): 73-95, Paris, 2007.
- _____. “The (de)animalization of objects: food offerings and the subjectivization of masks and flutes among the Wauja of Southern Amazonia”. In Fernando SANTOS-GRANERO (editor), *Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: University of Arizona Press, 128-153, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, 1517 páginas.
- HECKENBERGER, Michael. “Epidemias, índios bravos e brancos: contato cultural e etnogênese do Alto Xingu”. In Bruna FRANCHETTO e Michael HECKENBERGER (eds.), *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, pp. 77-110.
- KRAUSE, Fritz. “Máscaras grandes do Alto Xingu”. *Revista do Museu Paulista* 12: 87-124, São Paulo. Traduzido do original alemão de 1942 “Großmasken im Schingú-Quellgebiet, Zentral-Brasilien. Der Trommelbaum im Schingú-Quellgebiet”. *Mitteilungsblatt der Deutsch Gesellschaft für Völkerkunde* (Leipzig), 11(3-19): 20-55, 1960.
- KÜCHLER, Susanne. “*Malangan*: art and memory in a Melanesian society”. *Man* (Londres) 22: 238-255, 1987.
- _____. “Making skins: *Malangan* and the idiom of kinship in Northern New Ireland”, in: Coote Jeremy e Shelton Anthony (eds.), *Anthropology, art, and aesthetics*, pp. 94-112. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MENEZES BASTOS, Rafael. “O *payemeramaraka* kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto Xingu”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 1984-85, 27/28: 139-177.
- _____. “Exegeses Yawalapiti e Kamayura da criação do Parque Indígena do Xingu e a invenção da saga dos irmãos Villas Boas”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 30: 391-426, 1992.
- _____. “Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e outros nomes e coisas: uma etnologia da sociedade Xinguara”. *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, 94: 227-269, 1995.
- _____. *A musicológica kamayura. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.
- MUNN, Nancy D. *Walbiri iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society*. Ithaca: Cornell University Press, 1973.



- RIVIÈRE, Peter. "AAE na Amazônia". *Revista de Antropologia*, 38(1): 191-203, São Paulo, 1995.
- STEINEN, Karl von den. *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*. Berlin: Dietrich Reimer, 1894.
- VIDAL, Lux. "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Catete", in: VIDAL, Lux (ed.), *Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética*, pp. 143-189. São Paulo: EDUSP, Studio Nobel, 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4: 469-488, London, 1998.

Recebido em 18/01/2011
Aprovado em 18/01/2011