

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Ian Ogera Andriolo

**MÁSCARAS, CANTOS E CONTAS: CORPO E ARTE NA CONSTRUÇÃO
DA PESSOA AMERÍNDIA**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Elizabeth de Paula Pissolato

Juiz de Fora
2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, Ian Ogera Andriolo, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202173029A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **MÁSCARAS, CANTOS E COLARES DE CONTAS: CORPO E ARTE NA CONSTRUÇÃO DA PESSOA AMERÍNDIA**, desenvolvido durante o período de 14 DE AGOSTO DE 2023 a 11 DE DEZEMBRO DE 2023 sob a orientação de Elizabeth de Paula Pissolato, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

Ian Ogera Andriolo

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e **assinada** pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas.

MÁSCARAS, CANTOS E CONTAS: CORPO E ARTE NA CONSTRUÇÃO DA PESSOA AMERÍNDIA

Ian Ogera Andriolo¹

RESUMO

Este artigo aborda aspectos da construção da pessoa nas sociedades indígenas nas Terras Baixas da América do Sul, buscando articular fabricação corporal, arte e artefatos. Tomando por base três contextos etnográficos distintos, a ornamentação visível e invisível dos Mamaindê, as artes vocais dos Kjsêdjê e a ativação das máscaras entre os Wauja, buscamos refletir sobre a centralidade da corporalidade, os sentidos de arte e os agenciamentos das coisas e artes na produção da humanidade. A etnografia nos leva a compreender os corpos e as materialidades como entrelaçados em complexas relações na fabricação de pessoas e reprodução da vida social.

PALAVRAS-CHAVE: Povos Ameríndios. Corporalidade. Arte. Construção da Pessoa.

1. INTRODUÇÃO

Seeger *et al* (1979), apresentaram classicamente no texto *A construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras*, como as noções tradicionais da antropologia de interpretação de sociedades através das linhagens, alianças, grupos corporados, etc, deixam a desejar quando aplicadas na tentativa de compreensão das estruturas sociais Ameríndias. “Fundamentalmente, os conceitos antropológicos que procuram definir a estrutura dos grupos sociais e da inter-relação entre os grupos não dão conta dos traços culturais deste continente (América do Sul)” (Seeger et al, 1979,p.7). Nesse sentido fica evidente a necessidade de exploração sobre as possibilidades de desenvolvimento de novas noções de interpretação das estruturas sociais ameríndias. Tal esforço vem sendo aplicado por antropólogos contemporâneos. Tendo esses aspectos em vista, este artigo busca explorar algumas dimensões centrais das sociedades ameríndias, apontadas por esses antropólogos, entre elas a corporalidade, a construção da ideia de pessoa, a produção material e a arte. Através de levantamento e revisão bibliográfica apresentarei elementos e reflexões que abrangem esses tópicos e como eles se relacionam através das dinâmicas sociais.

Através do artigo pretendo aproximar o leitor das perspectivas ameríndias sobre a arte, o corpo e a pessoa, assim como fomentar as pesquisas e interrogativas acadêmicas sobre esse assunto. O desenvolvimento será apresentado em tópicos, os dois primeiros trazendo considerações sobre o corpo e a arte, respectivamente, nas sociedades ameríndias. Em seguida serão apresentados, em mais três tópicos, contextos etnográficos que exemplificam as dinâmicas desses elementos. Começarei pelos Mamaindê e seus enfeites corporais, seguidos do contexto das artes vocais entre os Kisêdjê, e então os Wauja e suas máscaras rituais. O artigo se encerra com as considerações finais que ressaltarão os principais argumentos levantados ao longo do texto.

2. O CORPO

Vários antropólogos contemporâneos evidenciam em seus trabalhos etnográficos de sociedades sul-americanas a relevância do corpo “como instrumento, atividade, que articula significações sociais e

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientadora: Elizabeth de Paula Pissolato.

cosmológicas.”(Seeger et al, 1979, p. 11). No contexto ameríndio, o corpo adquire um papel fundamental para o estabelecimento das categorias de compreensão do mundo e dos processos da natureza. Ocupa também uma posição de ferramenta pelas quais esses processos podem se expressar.

“A originalidade das sociedades tribais brasileiras (de um modo mais amplo, sulamericana) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência à corporalidade enquanto idioma simbólico focal”(Seeger et al, 1979, p.3). A corporalidade toma então uma função de instrumento para a construção da pessoa nas sociedades ameríndias.

“Este privilégio da corporalidade se dá dentro de uma preocupação mais ampla: a definição e construção da pessoa pela sociedade. A produção física de indivíduos se insere em um contexto voltado para a produção social de pessoas, i. e., membros de uma sociedade específica”(Seeger et al, 1979, p.3-4)

“O corpo físico, por outro lado, não é a totalidade do corpo; nem o corpo a totalidade da pessoa.”(Seeger et al, 1979, p. 13) Seeger *et al* sugerem que existe uma tendência a ocorrer uma divisão dual da pessoa em diversas sociedades, que aparece, em linhas gerais, entre individual e coletivo ou social, entre os ameríndios, no entanto, essa dualidade parece convergir. “O ponto a ser enfatizado é o *locus* privilegiado, pelas sociedades tribais da América do Sul, como a arena ou o ponto de convergência dessa oposição”(Seeger et al, 1979, p. 13). Essa dualidade não pode ser entendida simplesmente como polos opostos ou complementares nesse contexto, essa relação aparenta ser muito mais flexível e dinâmica. “O corpo é a grande arena onde essas transformações são possíveis, como faz prova toda a mitologia sul americana que deve, agora, ser relida como histórias com um centro: a ideia fundamental de corporalidade” (Seeger et al, 1979, p. 14).

O mito de origem da festa do rato, cerimônia do povo Kisêdjê que habitam o Parque Indígena do Xingu, é descrito por Seeger(2015), “narra a passagem ou a separação entre natureza e sociedade, e descreve a integração de um produto natural - o milho e um menino- ao próprio seio da sociedade - a casa dos homens”(Seeger, 2015 p. 108). A manutenção dessa relação é exercida através das atividades ritualísticas de cantos e danças que compõem a festa do rato e que garantem ao menino ao qual é dedicada a cerimônia, uma posição, uma identidade em relação ao grupo.

Através de atividades estéticas e ritualísticas exercidas com e no corpo a dimensão social penetra na corporalidade:

É essa penetração gráfica, física da sociedade no corpo que cria as condições para engendrar o espaço da corporalidade que é a um só tempo individual e coletiva, [...] Quando tal trabalho se completa, o homem está completo, [...], reforçando a coletividade e a complementaridade com ela.(Seeger et al, 1979, p. 15)

Neste sentido a arte ameríndia tem uma característica construtiva, capaz de moldar a vida, o mundo e o corpo. No entanto, a concepção da arte nesse contexto deve ser entendida de uma forma muito diversa daquela como a qual se entende tradicionalmente na cultura ocidental.

3. A ARTE

Els Lagrou salienta em seu texto *Arte ou Artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas*, de 2010, o fato de sociedades originárias ameríndias não compartilharem a mesma ideia de arte que a cultura ocidental. O próprio conceito equivalente à ‘arte’ não existiria nesse contexto, assim como a distinção entre arte e artefato, “ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados”(Lagrou, 2010, p. 3), e como se pode imaginar também não se diferem o ‘artista’ e o ‘artesão’. Segundo a autora, aspectos técnicos da artesanaria e da performance são considerados como atributos do produtor do artefato, “quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre

atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões”(Lagrou, 2010, p. 8). O valor atribuído à forma não está diretamente subjungido a concepções estéticas da comunidade, e sim na sua capacidade de agência no mundo, segundo as palavras de Els Lagrou:

Por exemplo, o que caracteriza a pintura corporal e facial ritualmente mais eficaz e, portanto, mais apreciada no ritual de passagem de meninos e meninas kaxinawa é o fato de ela ser mal em vez de bem feita: as linhas grossas aplicadas com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão, permitem uma permeabilidade maior da pele à ação ritual quando comparadas com as pinturas delicadas aplicadas com finos palitos enrolados em algodão, pinturas estas que são consideradas bem feitas e esteticamente mais agradáveis e que são usadas pelos adultos nessa e em outras ocasiões. (Lagrou, 2010, p. 13).

A arte, a performance e a produção material, agem no corpo e através do corpo, exponenciando a capacidade de ambos na produção de pessoas. Apresento a seguir, em três contextos etnográficos distintos, aspectos da construção da pessoa articulados ao uso de objetos e técnicas que agem com e no corpo.

4.1 CONTAS MAMAINDÊ

Em seu livro *As Coisas: Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê*(2007), Joanna Miller descreve a cultura material da etnia Mamaindê, do Mato Grosso, assim como a relação desses com os processos sociais e de construção da pessoa Mamaindê, e seu papel nas as práticas xamânicas.

Como descrito por Miller(2007), entre os Mamaindê, assim como entre outros grupos Nambiquara, os colares de contas pretas são um dos enfeites corporais mais presentes. Os Mamaindê o fabricam a partir do coco tucum, perfurando a casca, aparando e lixando ela, até formarem pequenos discos com um furo no centro, por onde passam o fio trançado a partir da fibra da palmeira de tucum. Podem ser produzidos por homens e mulheres, apesar de Miller(2007, p.74) indicar que “atualmente a fabricação dos colares é uma atividade feminina”.

Segundo as descrições de Miller(2007) todos utilizavam os colares de contas, cruzados sobre o peito em várias voltas, pendurados no pescoço, como pulseiras ou tornozeleiras e em volta da cintura. Ressalta-se, no entanto, a maior importância de se enfeitar as crianças, como parte da construção de seus corpos e para protegê-las espiritualmente, considerando sua maior vulnerabilidade nesse sentido.

Ao falar sobre o processo de formação do corpo das crianças, os Mamaindê enfatizam a importância do uso de determinados enfeites corporais, particularmente nos primeiros anos de vida. As crianças são consideradas seres extremamente frágeis e, por isso, devem ser especialmente enfeitadas com muitas voltas de colar de contas pretas (yalikdu) pelos seus pais e, principalmente, pelos seus avós. Portanto, dentre todas as pessoas, com exceção do xamã, as crianças são as mais enfeitadas com várias voltas de colar. (Miller, 2007, p.131)

Enfeitar as crianças é um ato de “carinho e cuidado”, ajuda a proteger de doenças e estabelece as relações da criança com seu círculo de parentes, já que são enfeitadas principalmente pela mãe e pela avó (Miller, 2007, p.132).

Miller descreve como colares são utilizados para constituir o corpo da criança. Também são usados remédios, feitos a partir de corpos animais e vegetais, como o remédio de veado, uma pasta feita com canela de veado, “essa pasta é passada na canela da criança para que ela ande logo e saiba correr no mato sem tropeçar nos galhos, assim como faz o veado”(Miller, 2007, p.135), ou o remédio da linha de tucum, “passada na barriga da mulher durante o parto ou na barriga da criança”(Miller, 2007, p.135), “para que a criança não

fique enrolada no cordão umbilical, e também [...] para que a criança não sinta dores e não fique se contorcendo”(Miller, 2007, p.135).

Ao descrever a fabricação do corpo das crianças, os Mamaindê enfatizam a sua vulnerabilidade. Além disso, quando descrevem a importância de enfeitar as crianças como uma forma de garantir uma certa estabilidade ao seu corpo, eles descrevem, sobretudo, o processo de parentesco: “uma criança sem enfeites é uma criança sem parentes, abandonada”, dizem. Nesse sentido, os cuidados com a criança, especialmente o ato de enfeitá-la com muitos colares, podem ser concebidos não apenas como mecanismos de constituição do corpo, mas também como uma forma de conectá-la a um grupo de parentes (gente/nagayandu). (Miller, 2007, p.136)

A construção do corpo da criança se dá então fixando e estabelecendo sua relação com as pessoas, os seres humanos, dentro de um cosmo de possibilidades de existência, a animalidade, ou a relação de parentesco que a criança poderia estabelecer com outras espécies. Essa relação deve ser sempre equilibrada e fabricada através do enfeitamento.

Apesar de caracteristicamente as crianças serem enfeitadas, qualquer membro pode estar enfeitado. No contexto do casamento, descrito por Miller, esse aspecto fica bem claro, assim como a concomitância entre enfeite e relação.

Miller descreve como os Mamaindê falam da existência também de enfeites invisíveis que ficam dentro do corpo. Estes só podem ser vistos e tornados visíveis pelo xamã. “O Xamã que enxerga os enfeites, sobretudo enxerga as relações que constituem o corpo”(Miller, 2007, p.141) Os enfeites, tanto os visíveis quanto os invisíveis compõem o que, os Mamaindê chamam de espírito (yauptidu) ou coisas (wasain’du), demonstrando uma correspondência entre a essência que compõe a identidade social da pessoa, ou suas formas de relação com aqueles que a cercam, e esse tipo de produção às vezes material, às vezes imaterial. Segundo Miller(2007, p.150) esses termos indicam “uma qualidade ou uma capacidade do sujeito”, “capacidade de sonhar, de ter rumo, de lembrar-se dos parentes”.

As doenças são entendidas como o rompimento de algum enfeite, ou de alguma relação. diz-se que a pessoa perdeu o seu “espírito” (yauptidu) ou as suas “coisas” (wasain’du). Neste contexto, os Mamaindê costumam, inclusive, traduzir o termo wasain’du (coisa) por “espírito”, em português, indicando que a perda da linha/colar equivale à perda do próprio espírito. (Miller, 2007, p.146)

A doença também pode se dar quando o enfeite de alguém é roubado ou trocado por algum espírito do mal. O espírito do Mamaindê então não estará mais fixo no corpo e estará suscetível a relacionar-se com outros tipos de seres. Isso muda a perspectiva da pessoa, que então não consegue mais ver seus companheiros humanos como gente, mas os enxergam como bichos. “Se, como vimos, o ato de enfeitar relaciona a pessoa a um grupo de parentes, então, a doença, descrita pelos Mamaindê como um rompimento dos enfeites corporais, também é, neste sentido, um processo de ‘desaparentamento””(Miller, 2007, p.145). Miller(2007, p.172) conta: “Como me explicou um jovem Mamaindê em outra ocasião, ‘uma pessoa sem enfeites é uma pessoa sem parentes’. E uma pessoa que não tem parentes torna-se mais facilmente parente de outros seres”. A humanidade da pessoa, caracterizada pela sua relação com outros seres humanos, se dissolve. Cabe ao xamã, através de um processo de cura, resgatar essa relação e trazer de volta a humanidade do enfermo.

O xamã tem a capacidade de transitar entre os mundos de diferentes perspectivas, através das relações que ele tem com outros tipos de seres, espíritos representantes desses dão essas relações, enfeites, ao xamã na sua iniciação, também as pode receber de outros xamãs. O xamã é “definido como

alguém que recebe enfeites e objetos (wasain'du) dos espíritos dos mortos e de outros xamãs”(Miller, 2007, p.191).

Os Mamaindê descrevem a iniciação xamânica como um tipo de morte. Ao andar sozinho na floresta, o futuro xamã leva uma surra de borduna dos espíritos dos mortos (munnadu) e desmaia (/do-/, morrer) [...] Nesse momento, ele recebe desses espíritos vários enfeites e objetos “mágicos”. (Miller, 2007, p.185 - 186)

“Ao receber os enfeites diretamente dos espíritos dos mortos e acumulá-los em seu corpo através de restrições alimentares e sexuais, o xamã se torna capaz de enxergá-los”(Miller, 2007, p.191). Assim como vê as relações que determinam a humanidade de um Mamaindê, ele enxerga também as relações, enfeites, que determinam outras espécies, ve os animais como gente que se relaciona.

É justamente por enxergar os animais como gente que os Mamaindê afirmam que o xamã iniciante não consegue caçar. Quando ele olha para os animais, só vê gente (nagayandu) e, assim, não atira, pois tem medo de matar um parente. Ao enxergar os animais como gente, o xamã enfatiza, ainda, que os vê como pessoas enfeitadas. Foi o que me contou, certa vez, um dos xamãs atuantes na aldeia mamaindê. Para ele um passarinho era uma moça enfeitada, um tucano era uma pessoa enfeitada com penas de tucano, o mutum era uma pessoa enfeitada com um cocar de penas de mutum, a anta ele via como uma pessoa grande com um colar de sementes, a cobra cascavel era um homem enfeitado com penas de gavião real, os porcos eram vistos como um monte de gente com seus enfeites e tabocas. Nesse sentido, para o xamã, o que diferencia as diversas espécies de animais parece ser o tipo de enfeite que elas usam, já que, de um modo geral, todos os animais podem ser vistos por ele como pessoas enfeitadas. (Miller, 2007, p.193)

O xamã se caracteriza por ter a possibilidade de se transformar, por meio dos fios de relações dados a ele pelos espíritos dos mortos, e transitar entre esses mundos de diferentes formas de ser. Assim ele pode encontrar e resgatar os espíritos dos Mamaindê adoecidos que estão à deriva com a ajuda dos espíritos dos mortos.

[...] Se a posse dos enfeites corporais é uma forma de constituir a pessoa, na medida em que a relaciona a um grupo de parentes com os quais se compartilha a mesma perspectiva, ela é, também, o que lhe confere a possibilidade de se transformar em outro tipo de gente. [...] Neste caso, a troca de enfeites equivale a uma troca de perspectivas. Portanto, neste contexto etnográfico, os enfeites corporais são concebidos como componentes da pessoa porque são, precisamente, aquilo que permite a sua transformação, tornando-a visível para outros tipos de seres. (Miller, 2007, p. 172)

Diante desse contexto descrito por Joana Miller tão profundamente em sua etnografia sobre a produção material e da pessoa entre os Mamaindê chamada *As Coisas* (Miller, 2007), a relação entre estes aspectos e seus efeitos sociais fica bem evidente.

Ao descrever os enfeites corporais usados pelos Mamaindê, procurei demonstrar que eles podem ser concebidos como componentes da pessoa. Assim, observei que o próprio ato de enfeitar o corpo é descrito pelos Mamaindê como uma forma de fabricar o corpo, conectando-o a um grupo de parentes. (Miller, 2007, p. 161)

4.2 ARTE VOCAL KISÊDJÊ

Em seu trabalho sobre os Kisêdjê, do Mato Grosso, intitulado *Por Que Cantam os Kisêdjê?*(2015), Anthony Seeger explora a dimensão performática das artes vocais dessa sociedade, entendendo esse elemento como central no estabelecimento das relações sociais e construtor do mundo, da vida, do corpo e da pessoa. No caso dos Kisêdjê basicamente nenhum instrumento musical é utilizado na produção musical, com exceção de alguns instrumentos percussivos, logo o corpo tem uma papel centralizado na produção musical, ou como ele vai dizer, na produção de “artes vocais”. A musicalidade Kisedje se dá praticamente através do canto. O autor elabora sobre as diferentes formas artísticas vocais, contextualizando assim a música. Seeger explica a necessidade de analisar holisticamente o leque de formas de performance vocais pois a relação de estrutura e de conteúdo se relaciona entre elas e só é possível “entendê-la quando se examina todo o espectro de música e fala”(Seeger, 2015, p.113).

Seeger mostra como os principais aspectos da vida social Kisêdjê eram definidos através das artes vocais. Descreve que espaço da aldeia se dispunha em um pátio central, onde se passavam a maior parte das cerimônias, rodeado de habitações residenciais. O pátio era “dominado” pela presença performática masculina enquanto o entorno era “domínio” feminino. As mulheres representavam a principal plateia das performances que se davam no pátio. A Aldeia, como um todo, apresentava uma transparência sonora, cada expressão do gênero penetrava a vida comunitária, um neném recém nascido que chora, uma reunião familiar repleta de gargalhadas, uma avó que conta histórias, eram eventos que ditavam as relações e acontecimentos que se passavam no interior da aldeia. Aquilo que se pretendia deixar na esfera individual, praticava-se em silêncio, “se o ruído caracterizava o público, o coletivo, o eufórico, o silêncio era a marca das emoções fortes, porém socialmente destrutivas.” (Seeger, 2015, p.142)

De acordo com as reflexões de Seeger, o tempo era dividido através de cerimônias e não cerimônias, o calendário seguia uma determinação social, referenciado em tempos de chuva e tempos de seca, mas não subjugados a estes. O ano Kisêdjê era composto de pequenos momentos de arte vocal, que no entanto estavam sempre em conexão e relação, permitindo a visualização do ano como um grande concerto, em que os dias se unem através da arte vocal. Essa arte vocal era um tecido de músicas que se sobrepunham e eram sobrepostas por risadas, gritos, choros e toda a diversidade sonora do ambiente da aldeia.

As cerimônias serviam como uma forma de reforçar relações dentro da aldeia, um homem que canta para sua irmã, uma mulher que serve seu amante, através das atividades performáticas, afirma-se quem se é, ou quem se quer ser em relação à comunidade:

A continuidade da performance era essencial para a reafirmação ou a transformação de valores, relações, práticas e ideias [...] As etnografias tendem a congelar as formas de ação social, em vez de ver nela os elementos de escolha e de criatividade, porque o antropólogo costuma não estar a par da mutabilidade do que observa. (Seeger, 2015, p.178-179)

O corpo, como um instrumento musical, é a dimensão por onde perpassavam todas essas forças, através da boca que canta e fala, dos ouvidos que escutam, do corpo que dança. “O espaço, o tempo, o corpo, e a identidade social, todos definiam e se definiam pela arte vocal” (Seeger, 2015, p.179)

Seeger descreve como nos cantos que acompanham os rituais, como os da Festa do Rato, associa-se a ação da música a animais, por exemplo: o rato pula e canta, o macaco dança. Ao mesmo tempo essas ações eram praticadas pela pessoa que cantava, apresentando uma ambiguidade de expressão. Esse tipo de anfibiologia também é descrita por Seeger(2015) em outras práticas vocais, como nas “Invocações”, estas são cânticos tranquilos usados em várias situações, utilizam-se sistemas complexos de metáforas para invocar atributos animais ou vegetais. “A metáfora destilará (a propriedade) através da pele do(a) paciente, em seu corpo” (Seeger, 2015 p.85). O autor diria: uma invocação pode tornar, por exemplo, uma criança um pouco “porco-do-mato”. Sobre essa relação, Seeger(2015, p.84) diz que, para os Kisedje, “algum grau de animalidade é desejável; muito é perigoso”. A autorreferência dos cantos demonstra uma metamorfose pela qual passam os Kisêdjê, “no canto a ambiguidade está no sujeito: É um homem ou rato cantando? [...] O que a autorreferência das letras faz, entretanto, é trazer os dois participantes para a performance”(Seeger, 2015,

p. 106). O indivíduo se torna parte rato, integra através da performance artística, uma imagem quimérica em seu corpo, que durante o ritual se torna sua pessoa.

4.3 MÁSCARAS WAUJA

Os Wauja são um povo que habita o Parque Indígena do Xingu, contam com uma cultura material riquíssima. Barcellos Netto, em artigo intitulado *O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação* de 2010, explora aspectos da produção material desse povo, a sua relação entre si e com os seres extra-humanos.

Barcellos foca suas considerações nas máscaras rituais, as Sapukuyawá e as Atujuwá. As Máscaras, nos rituais Wauja, estão ligadas a processos de cura, ao passo que “as máscaras wauja incorporam os apapaatai, os seres prototípicos da alteridade, cujos poderes xamânicos estão tanto na origem quanto na cura das doenças” (Barcellos Netto, 2010, p.47). Afirma “cada doença está diretamente associada a um ou mais tipos de máscaras, e o seu correto fazimento físico e ritual é condição fundamental para a cura.” Essa afirmação se aplica não só as categorias Sapukuyawá e Atujuwá, mas também os diferentes tipos de cada uma dessas.

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. (Barcellos Netto, 2010, p. 48)

Elas são “equipamentos” (Barcellos Netto, 2010, p.47) 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” (Barcellos Netto, 2010, p.47) assim como “equipamentos [...] de cura, cuja atuação ocorre simultânea ou posteriormente a terapias xamânicas de extração de substâncias patogênicas (« feitiços ») do corpo do doente” (Barcellos Netto, 2010, p.47).

Apesar da forma gráfica e visual das máscaras estarem relacionadas a espécies animais e fenômenos naturais específicos, enquanto material, segundo Barcelos (2002, p. 155), conforme citado por Barcelos (Barcellos Netto, 2010, p.52), elas “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”

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. (Barcellos Netto, 2010, p. 52)

As formas apresentam em uma entidade, elementos da natureza manipulados e combinados, sem que isso pareça incoerente. “Embora as formas visuais e gráficas sejam padronizadas de um ponto de vista estilístico, elas não implicam conteúdos invariáveis” (Barcellos Netto, 2010, p.52).

Supor que os animais são o modelo para a criação dos personagens rituais e deduzir a identidade animal de cada máscara a partir de suas características morfológicas, vai contra o pensamento e a prática artística wauja.(Barcellos Netto, 2010, p.54). “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)”(Barcellos Netto, 2010, p.54). “O que se pode depreender disso é que os aspectos anatômicos e morfológicos dos animais não determinam a natureza do

animal. Acima da aparência, o que mais importa é saber que tipo de gente é aquele animal” (Barcellos Netto, 2010, p.55).

“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” (Barcellos Netto, 2010, p.53).

A identificação de cada entidade máscara está necessariamente ligada a seu contexto ritualístico, Barcellos explica:

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. (Barcellos Netto, 2010, p.53)

Junto a componentes que revestem o corpo, as máscaras compõem uma “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. [...] As máscaras apresentam outras possibilidades anatômicas, nem humanas, nem animais, mas apapaatai” (Barcellos Netto, 2010, p.54). “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” (Barcellos Netto, 2010, p.61). O esforço em manter uma continuidade formal entre as máscaras dentro de uma certa categoria descrito por Barcellos(2010, p.60), gera segundo este, uma “minimização das formas gráfico-plásticas e maximização das personagens”.

Barcellos(2010) conta como durante um período de tempo de baixa demográfica entre os Wauja, as máscaras *Atujuwá* não tenham sido produzidas, no entanto, durante esse período, “o seu modelo visual foi mantido ativo e disperso”(Barcellos, 2010, p.64), através de “modelos gráficos reduzidos, os quais se atualizam no contínuo processo de produção de formas visuais” do cotidiano wauja. Ele então argumenta que o espírito *Atujuwá* nunca tenha deixado de perambular pelo Xingu, mantendo sua existência, nos termos wauja, adormecida, através de uma linha de artefatos ligados por uma “forma esquemática”(Barcellos, 2010, p.64). “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” (Barcellos, 2010, p.64).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo acentuou-se a forma relativa como se deve considerar e elaborar os conceitos antropológicos, e em alguns casos a necessidade da formulação de novos conceitos e novas maneiras de lidar com diferentes fenômenos sociais.

A partir da apresentação desses contextos etnográficos, evidenciou-se mais uma vez o argumento que indica a centralidade do corpo como categoria de entendimento do mundo dentro das sociedades ameríndias. Salientou-se também como através do corpo se possibilita que o indivíduo se posicione dentro de seu grupo de parentes e se construa como humano. A constante presença da relação com as espécies de animais endêmicas de cada contexto indica o estabelecimento de uma existência conjunta e dependente a estas, sendo a relação com elas essencial para o estabelecimento da identidade do próprio indivíduo como pessoa humana.

Buscou-se uma relativização do conceito de arte tendo em consideração as diferenças de perspectivas e agenciamentos que as artes e os artefatos apresentam dentro das sociedades ameríndias em relação aos conceitos ocidentais. Como indica Els Lagrou(2010) sobre o contexto ameríndio:

Nada na forma, nem no sentido ou contexto das coisas as predispõe a serem classificadas como arte ou não. Podem ser obras de arte corpos humanos esculpidos pela intervenção ritual, cuja forma é moldada tanto pelo canto, quanto pelo banho medicinal, pela dieta e ainda pela modelagem mais propriamente física (que pode consistir em diferentes técnicas de produção de corpos/pessoas considerados belos/éticas e esteticamente corretos. (Lagrou, 2010, p.20)

Foi ressaltada a significância da arte como prática que através do corpo permite a ação e a construção do mundo, a exemplo dos Kisêdjê que em relação às artes vocais, estabelecem sua distribuição no espaço e no tempo. A proximidade e às vezes equivalência de corpo e artefato que podem ser construídos ou manufaturados, como no caso dos enfeites Mamaindê, ficou evidente. Os corpos e as materialidades passam a ser compreendidos conforme as relações que estabelecem com as outras entidades que os circundam. As relações geradas através da dinâmica entre prática artística e corporalidade estabelecem uma possibilidade de construção da pessoa nestas sociedades.

REFERÊNCIAS

BARCELOS NETO, Aristóteles. **O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação.** *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, São Carlos, v.2, n.2, p.43-66, jul/dez. 2010

DEMARCHI, André. **Armadilhas, Quimeras e Caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea.** *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 177-199, jul./dez. 2009.

LAGROU, Elsje Maria. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas, Proa: Revista De Antropologia E Arte**, Campinas, SP, vol.1, n.2, nov. 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2385> Acesso em: 4 dez. 2023.

MILLER, Joana. **As Coisas: Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara).** 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social)-Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2007.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico.** 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, abr/2015.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras.** *Boletim do Museu Nacional*, Série Antropologia, n. 32, p. 2-19. maio. 1979.