

Pulupulu e warayumia: história e imagética do trocano do alto Xingu *Pulupulu and warayumia: history and imagery of the Upper Xingu giant drum*

Aristoteles Barcelos Neto 

University of East Anglia. Norwich, Reino Unido

Resumo: Este artigo analisa as transformações históricas, visuais e cosmológicas de um raro 'instrumento musical' amazônico: o trocano, conhecido, respectivamente, como *pulupulu* e *warayumia* pelos Wauja e Kamayurá do alto Xingu. Historicamente produzido como um corpo artefactual da anaconda, esse 'instrumento musical' é central para a criação e a manutenção de um domínio de continuidade espaço-temporal entre o mundo dos espíritos aquáticos e a casa cerimonial da aldeia. Ausente da vida ritual xinguana por um período de 42 anos, o trocano foi feito, em 1998, pelos Kamayurá. Os Wauja, porém, não o fazem desde 1947. Embora entusiasmados com o retorno do trocano, os Wauja preferiram não incentivar a ideia de produzir, em sua própria aldeia, um objeto ritual tão poderoso e perigoso como esse. Pesava, então, sobre essa decisão o receio de não conseguirem alimentá-lo suficientemente. Esses fatos indicam duas coisas: que o trocano é, de fato, um objeto de ciclo ritual bastante longo e que modos mais sutis de *embodiment* dos poderes xamânicos da anaconda prevalecem no sistema de cultura material wauja. A principal hipótese desenvolvida neste artigo é que o trocano incorpora, por excelência, qualidades dos sistemas musical e gráfico, resultando, assim, em um hiper corpo de expressões sensoriais.

Palavras-chave: Amazônia indígena. Cultura material. Xamanismo. Instrumentos musicais. Wauja. Kamayurá.

Abstract: This article analyses the historical, visual, and cosmological transformations of a rare Amazonian 'musical instrument,' the giant wooden drum, known as *pulupulu* and *warayumia* by the Wauja and Kamayurá of the Upper Xingu, respectively. Historically produced as an embodiment of the anaconda, this 'musical instrument' is central to the creation and maintenance of a domain of space-time continuity between the spirits of the aquatic world and the village's ceremonial house. The giant drum was absent from Xingu ritual life for 42 years, but returned when the Kamayurá made one in 1998. The Wauja, however, have not made one since 1947; although they were excited at the return of the *pulupulu*, the Wauja preferred a more cautious approach to introducing such a powerful object in their own village. Their main concern was that they would be unable to properly feed a *pulupulu*, and they ultimately decided against making one. These developments show two things: that the giant drum in fact has a long ritual cycle, and that more subtle ways of embodying the shamanic powers of the anaconda prevail in the Wauja system of material culture. The main hypothesis in this article is that the anaconda-drum is an excellent embodiment of musical and graphic qualities, and consequently results in a "hyper-body" of sensorial expressions.

Keywords: Indigenous Amazonia. Material culture. Shamanism. Musical instruments. Wauja. Kamayurá.

Barcelos Neto, A. (2020). *Pulupulu e warayumia: história e imagética do trocano do alto Xingu*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190092. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0092

Autor para correspondência: Aristoteles Barcelos Neto. University of East Anglia. Sainsbury Centre for Visual Arts. Norwich NR4 7TJ, Reino Unido (a.barcelos-neto@uea.ac.uk).

Recebido em 27/08/2019

Aprovado em 01/11/2019

Responsabilidade editorial: Lucia Hussak van Velthem



INTRODUÇÃO

O alto Xingu é bastante conhecido na literatura etnológica das Terras Baixas da América do Sul pela existência de um sistema formal de trocas de objetos especializados. Tal especialização se dá de acordo com os grupos que compõem o sistema multiétnico e multilinguístico xinguanos. Assim, os grupos de língua arawak (Wauja, Mehinako e Yawalapíti), carib (Kuikuro, Kalapalo, Matipu, Nahukwá e Naruvotu), tupi-guarani (Kamayurá) e tupi (Aweti) são especializados, respectivamente, na produção de utensílios de cerâmica¹, colares e cintos de casca de caramujo, arcos de madeira dura e sal de aguapé (Galvão, 1953). As trocas ocorrem majoritariamente e preferencialmente nos rituais intercomunitários que acontecem ao longo do ano, sendo o *Kwaryp* e o *Yawari* os mais importantes deles (Agostinho, 1974; Carneiro, 1993; Guerreiro, 2015; Menezes Bastos, 2013a). Esses objetos de troca, altamente visíveis e prestigiosos, atuam como marcadores estéticos da xinguanidade e dos movimentos de recursos materiais nas redes políticas xinguanas (Barcelos Neto, 2012). Esse sistema de objetos de trocas rituais coexiste com um outro sistema de objetos, no qual os mesmos são menos visíveis e de circulação extremamente restrita, quando não proibida; são os objetos de *apapaatai*, os quais circunscrevem os xinguanos em relações de alteridade marcadas pelo fazimento artefactual de um diverso e extenso número de espíritos-animais (Barcelos Neto, 2008).

O presente artigo aborda, a partir das etnografias wauja² e kamayurá³, as transformações visuais e cosmológicas relacionadas à desapareição e à reaparição de um dos mais raros objetos desse sistema, o trocano, um idiofone de percussão feito de um grande tronco de árvore escavado. São também abordados aqui outros objetos, sobretudo máscaras e aerofones, que fazem parte do sistema músico-ritual integrado pelo trocano.

As primeiras notícias sobre a existência desse 'instrumento musical' provêm da segunda e da quinta expedição alemã à bacia dos formadores do rio Xingu. O trocano foi visto por Karl von den Steinen na terceira aldeia dos Bakairi, no rio Curisevo, em 6 de outubro de 1887 (Krause, 1960, p. 88), e na segunda aldeia dos Kamayurá, nesse mesmo rio, em 21 de outubro de 1887 (Krause, 1960, p. 115), e finalmente por Max Schmidt na aldeia dos Aweti em 21 de maio de 1901 (Krause, 1960, p. 89). Por quase meio século, nada mais foi registrado sobre o trocano xinguanos. Foi apenas em 1948, durante a segunda expedição do Museu Nacional do Rio de Janeiro ao alto Xingu, que ele foi novamente visto por um pesquisador não indígena (P. Lima, 1950), dessa vez entre os Wauja, que chamam esse 'instrumento musical' de *pulupulu*; os Kamayurá o chamam de *warayumia*. Embora existam registros históricos do trocano apenas entre esses quatro povos xinguanos⁴, é possível, por motivos explorados mais adiante neste texto, que outros povos xinguanos também o tivessem produzido ao longo dos séculos XIX e XX.

¹ Os Yawalapíti, embora sejam um grupo de língua arawak, não são especialistas na arte da cerâmica.

² Os Wauja estão distribuídos em cinco aldeias no Parque Indígena do Xingu, estado do Mato Grosso. A maior delas, *Piyulaga*, situa-se a 400 metros de uma lagoa homônima, ligada por um canal à margem direita do longo e sinuoso rio Batovi, pelo qual navegou, em toda sua extensão, a primeira expedição alemã ao Xingu, em 1884 (Steinen, 1886). A segunda maior aldeia, *Ulupuene*, situa-se no alto rio Batovi a poucos quilômetros da fronteira sudoeste do Parque Indígena do Xingu, com as extensas fazendas de soja e gado dos municípios de Paranatinga e Gaúcha do Norte. A terceira aldeia, *Piyulewene*, é a mais distante de *Piyulaga* e localiza-se à margem esquerda do médio rio von den Steinen, um dos formadores do rio Ronuro, que é, por sua vez, um dos formadores do rio Xingu. Duas novas aldeias, *Tsekuru* e *Topepeweke*, foram criadas em 2019 no médio rio Batovi. Em 2012, a população wauja era estimada em 542 indivíduos (SESAI, 2013). Em junho de 2019, os Wauja estimaram sua população em aproximadamente 680 indivíduos.

³ Os Kamayurá vivem em duas aldeias no Parque Indígena do Xingu. A maior delas, *Ipavu*, situa-se próxima às margens da lagoa homônima. A segunda aldeia, *Morená*, encontra-se na margem esquerda do rio Xingu, bastante próxima à confluência deste com o rio Ronuro. A população kamayurá foi recenseada em 604 indivíduos (SESAI, 2013).

⁴ Na década de 1920, os Bakairi xinguanos migraram da bacia dos formadores do Xingu para a região do rio Paranatinga (Barros, 2001), na bacia do Teles Pires, um dos formadores do rio Tapajós. Essa migração resultou no fim de sua participação no sistema regional xinguanos.



As fontes bibliográficas sobre o trocano xinguano são bastante limitadas. Cronologicamente, há menções sobre este instrumento em Steinen (1894, pp. 305, 326), Schmidt (1905, p. 84), P. Lima (1950, p. 7), Coelho (1991, p. 29), Mello (1999, p. 160, 2005, pp. 92, 98), Piedade (2004, pp. 66, 78, 113, 119), Barcelos Neto (2011, pp. 1001-1003; 2016, pp. 204-205) e Menezes Bastos (2013a, pp. 93, 439), e descrições sumárias em Menezes Bastos (1999, p. 160) e Mello (1999, p. 111). A essas referências bibliográficas, somam-se outras de natureza iconográfica – um desenho do trocano realizado por Pari Kamayurá, em 1974, para Rafael Menezes Bastos; quatro realizados pelos Wauja, em 1980, para Vera Penteadó Coelho; três, em 1998, para mim; e um para Maria Inez Mello, também em 1998 – e fotográfica – cinco imagens do trocano feitas por mim, na aldeia kamayurá de Ipavu, em julho de 2000. Nenhuma etnografia de seu ritual foi ainda produzida.

Além desses catorze registros visuais do trocano propriamente dito, os quais analisarei individualmente neste artigo, a minha pesquisa identificou pelo menos sessenta desenhos presentes nas coleções etnográficas de Vera Penteadó Coelho e na minha própria, cujos temas têm relações diretas com o trocano, os quais dizem respeito aos modos transformativos dos espíritos-animais na cosmologia wauja. Na sua história recente (1947-2001), o trocano xinguano tem sido primordialmente identificado como sendo uma anaconda (*Eunectes murinus*). Tal identificação está explicitada por um conjunto de evidências visuais, orais e escritas, tanto wauja quanto kamayurá. Duas das mais relevantes evidências correspondem a um desenho realizado por Aruta Wauja, que descreve suas lembranças do último trocano existente entre os Wauja, feito em 1947 e destruído por volta de 1953, e minhas observações *in situ* do trocano realizadas na aldeia kamayurá de Ipavu. Meu argumento central é de que o trocano é mais do que um mero 'instrumento musical'; ele é um tipo específico de 'corpo artefactual' (ou corpo contingente, conforme Viveiros de

Castro, 2012, p. 94) de espíritos-animais, cuja capacidade principal é acompanhar música. Este artigo propõe uma análise da história e da imagética do trocano, com o objetivo de ampliar e aprofundar o entendimento dos sentidos transformacionais da cultura material xinguana e do papel da iconografia na construção desses sentidos.

DÉCADA DE 1950: O 'ADORMECIMENTO' DO TROCANO-ANACONDA

O primeiro e único registro sobre a presença do trocano-anaconda entre os Wauja data de janeiro de 1948 e foi realizado pelo zoólogo Pedro Lima, que subiu o rio Batovi, acompanhado de Leonardo Villas-Bôas, em uma expedição do Museu Nacional do Rio de Janeiro, com o objetivo de visitar a aldeia wauja de Tsariwapoho. Esta era, naquela época, a única aldeia wauja, a qual abrigava também alguns poucos Kustenau que sobreviveram à sequência de epidemias que ocorreram entre 1884, ano da primeira expedição científica alemã ao Xingu (Steinen, 1886), e 1944, ano da expedição do Serviço de Proteção do Índio (Franchetto, 1992, p. 351). Em 1948, a população Wauja era de 95 indivíduos (P. Lima, 1950, p. 7). Uma violenta e abrupta epidemia de sarampo os atingiu em 1954 (Nutels, 1968, p. 70). Sobre os efeitos demográficos da epidemia, escreve Ireland (1988, p. 162):

In compiling genealogies, I found that of the thirty-one Waurá who are still alive and who lived through the last epidemic [1954], nearly 70 percent lost a first-degree relative, that is, a parent, child, spouse, or sibling; and over a third of all survivors lost two or more such relatives, that is, a mother and husband, or wife and two children, and so on. As a result, many children were orphaned by this disaster. I refer here not to adults. . . . or to children who lost only one parent, but to children who were too young to marry and suddenly found themselves with no parents. Of all the Waurá alive today [1981-1982] who lived through that time, nearly 20 percent were such orphans.

As consequências da epidemia foram devastadoras, resultando na relocação dos Wauja para uma nova aldeia, muito mais próxima do Posto Leonardo Villas Bôas, com



o objetivo de facilitar o apoio aos sobreviventes. O local da nova aldeia, às margens da lagoa Piyulaga, já era, desde tempos imemoriais, uma área de acampamento de pesca dos Wauja. Piyulaga está aproximadamente a 20 quilômetros de distância da aldeia kamayurá de Ipavu. A assustadora mortandade e o total abandono de Tsariwapoho em 1954 foram eventos profundamente traumáticos para os Wauja, cujos impactos ainda se fazem presentes. O trocano-anaconda foi destruído pelos Wauja antes da sua relocação para Piyulaga, em algum momento entre 1952 e 1953. Algumas flautas de madeira (*kawoká*), possivelmente dois trios, foram enterradas nas proximidades de Tsariwapoho, com a esperança de que algum dia elas pudessem ser recuperadas, o que nunca chegou a acontecer, segundo fui informado, em 2002, por Itsautaku Wauja, um dos sobreviventes do surto epidêmico.

Foi apenas em 1964 que os Wauja receberam, pela primeira vez, a visita prolongada de um etnógrafo. Harald Schultz, então funcionário do Museu Paulista, permaneceu em Piyulaga de julho a novembro daquele ano, e compôs uma coleção de 669 artefatos wauja para esse mesmo museu (Hartmann & Damy, 1986). Essa coleção etnográfica, transferida na década de 1990 para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, quando associada à documentação fotográfica de seu trabalho de campo, permite notar vários aspectos de uma vida ritual vibrante, apesar da então reduzida população wauja⁵. Os registros fotográficos da pesquisa de Schultz (1964a, 1964b, 1964c) mostram que os Wauja realizaram, então, o importante ritual feminino *Yamurikumã*, um ritual de máscaras *sapukuyawá*, o ritual do zunidor, e se preparavam para participar, em outra aldeia, do ritual funerário *Yawari*⁶. Em 1964, Schultz coletou para o Museu Paulista alguns objetos do

sistema músico-ritual integrado pelo trocano: clarinetes, zunidores e quatro máscaras *yakui*, as quais são um claro sinal, como veremos mais adiante, da existência virtual do trocano, ou seja, em seu estado de 'adormecimento'. Não encontrei, contudo, nenhuma menção a ele nos registros etnográficos e nas publicações de Schultz (1965) e Schultz e Chiara (1971, 1976).

Dez anos após a visita de Schultz aos Wauja, chega à aldeia kamayurá de Ipavu o então aluno da Universidade de Brasília, Rafael Menezes Bastos, para realizar sua pesquisa de mestrado, que resultaria no seminal livro "A musicológica kamayurá", originalmente publicado em 1978. Assim como os Wauja, os Kamayurá também foram gravemente afetados pela epidemia de sarampo de 1954. Baseado em informações de Takumã, Wahu e Pari, importantes nobres (*morerekwat*) kamayurá daquele tempo, Menezes Bastos (1999, p. 172) estima que o trocano teve sua "última aparição" por volta de 1956. Alguns Kamayurá afirmaram que o mesmo tinha "acabado", isto é, já estava extinto. Porém, Takumã, um dos que estavam "muito interessados em retomar a prática desse instrumento", advertiu Menezes Bastos (1999, pp. 171-172) que o "instrumento 'não acabou não. . . está descansando". Tal 'descanso' parecia, segundo o autor, estar vinculado às consequências da epidemia.

Menezes Bastos (1999, p. 160) descreve *warayumia* como sendo um "idiofone de percussão com baquetas e mão. . . , cujo tamanho varia de 7 a 8 metros de comprimento e de 1 a 1,2 metros de diâmetro". No sistema kamayurá de "instrumentos musicais" (*marakatap*), *warayumia* faz parte do subsistema *Yaku'i* (*Kawoká*, em wauja), o qual é integrado pelos seguintes "instrumentos": *yaku'i* (aerofone tipo flauta, *kawoká*, para os Wauja), *parapara* e *uriwuri* (aerofones livres, ambos denominados de *matapu* entre os

⁵ O senso realizado em julho de 1967 contou 62 indivíduos (Nutels, 1968, p. 69).

⁶ A incorporação do *Yawari* no sistema ritual wauja se deve muito possivelmente às relações mais estreitas que os Wauja passaram a ter com os Kamayurá de Ipavu, quando se mudaram para Piyulaga em 1954. Segundo informação que obtive do chefe Atamai, em junho de 2000, foi apenas por volta de 1970 que os Wauja foram de fato anfitriões de um *Yawari*.



Wauja), *tarawi* (aerofone de palheta livre, *talapi*, em wauja), *kuyãhapi*, *arikamõ* e *kuyãhãm* (aerofones tipo trompeta, inexistentes entre os Wauja), *yaku'iakãmity* e *yakokoakãmity* (idiofones tipo chocalho, ambos chamados de *uaum* entre os Wauja), *2kuruta* e *2kuruta'i* (aerofones tipo flauta, respectivamente chamados de *kuluta* e *kawokatãi*, entre os Wauja) (Menezes Bastos, 1999, pp. 158-165).

Todos os doze tipos de 'instrumentos musicais' do subsistema *Yaku'i* pertencem ao mundo aquático e estão relacionados aos peixes, com exceção dos aerofones *2kuruta* e *2kuruta'i*, que pertencem ao mundo da floresta e estão relacionados aos animais de pêlo (Menezes Bastos, 2011, p. 77). Os Wauja possuem um pequeno aerofone tipo flauta chamado *mutukutãi*, que é inexistente entre os Kamayurá. Apesar dessas pequenas diferenças, podemos, para efeitos analíticos, considerar a estrutura classificatória do sistema *marakatap*, tal como descrita por Menezes Bastos (1999), também válida para o caso wauja, em especial porque ambos povos compartilham um mesmo sistema músico-ritual com algumas variações mutuamente reconhecidas e valorizadas como tal. Retomaremos a discussão sobre o subsistema *Yaku'i/Kawoká* oportunamente mais adiante.

A única referência visual publicada por Menezes Bastos sobre o *warayumia* consiste em um pequeno desenho sobre papel, feito em 1974, por Pari Kamayurá (Figura 1), o qual apresenta *warayumia* como sendo um objeto de superfície inteiramente monocromática, em preto, com quatro pés e uma 'antena', algo que parece ser um apêndice no canto superior esquerdo do trocano. Embora ele tenha sido identificado como de domínio aquático, nenhuma identidade animal-espiritual específica foi claramente marcada no corpo dessa versão de *warayumia*. Porém, eu não descartaria a possibilidade de a superfície homogeneamente pintada de preto ser o motivo cromático que os Wauja chamam de *ejemoná*, encontrado na decoração de alguns objetos, sobretudo na cerâmica e na pintura corporal masculina.

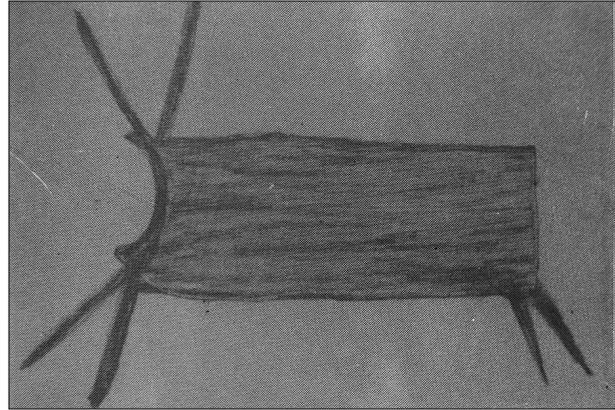


Figura 1. Pari Kamayurá, *Warayumia*, 1974, lápis grafite sobre papel. Fonte: Menezes Bastos (1999, p. 296, foto 43).

Mello (1999, p. 111) descreve o *pulupulu* em termos praticamente idênticos aos de *warayumia* e reconhece ambos como sendo o 'mesmo' "instrumento musical", adicionando que:

... o tronco deve ser escavado e queimado por dentro para ficar oco ainda no local onde foi cortado e levado para a aldeia somente à noite, pois sua visão é interdita às mulheres, permanecendo durante o tempo necessário dentro da *kuwakuho*, 'casa dos homens', e quando finda o ritual deve ser totalmente incinerado.

Estimulados por Vera Penteado Coelho, então pesquisadora do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, os Wauja produziram, entre 1978 e 1983, 646 desenhos sobre papel, abordando sobretudo temas zoomorfos, motivos gráficos, artefatos da cultura material, cenas de rituais e personagens míticos. Entre esse extenso e extraordinário conjunto, pelo menos uma centena de desenhos se destaca por expressar as muitas e possíveis formas corporais que os *apapaatai* podem assumir. Essa produção – bastante sistemática, aliás – desponta como um primeiro exercício bem sucedido, pelos Wauja, de explorar a técnica do desenho sobre papel ao modo de uma exegese visual da cosmologia transformacional wauja. Embora Coelho (1983, 1988, 1991, 1991-1992, 1993, 1995) não tenha explorado a questão da cosmologia transformacional – que se tornou fundamental desde as publicações de

Viveiros de Castro (1996) e T. Lima (1996), mas que em seu período de pesquisas sobre os Wauja (1978-1995) ainda estava se consolidando⁷ –, ela ofereceu a oportunidade para que os Wauja pudessem experimentá-la livremente, deixando, assim, uma valiosa documentação etnográfica para o estudo das transformações visuais e cosmológicas⁸.

Itsautaku Wauja⁹ nasceu em Tsariwapoho e tinha mais ou menos cinco anos de idade quando o ritual

do *pulupulu* foi realizado em 1947. Ele realizou dois desenhos do *pulupulu* para Vera Coelho. O primeiro, totalmente em preto e branco (Figura 2), foi feito em julho de 1980 e mostra o *pulupulu* sendo tocado com baquetas de percussão por dois homens, um de cada lado do instrumento, e no canto superior esquerdo encontra-se o mestre de canto do ritual do *pulupulu*. O corpo central está dividido em duas seções horizontais

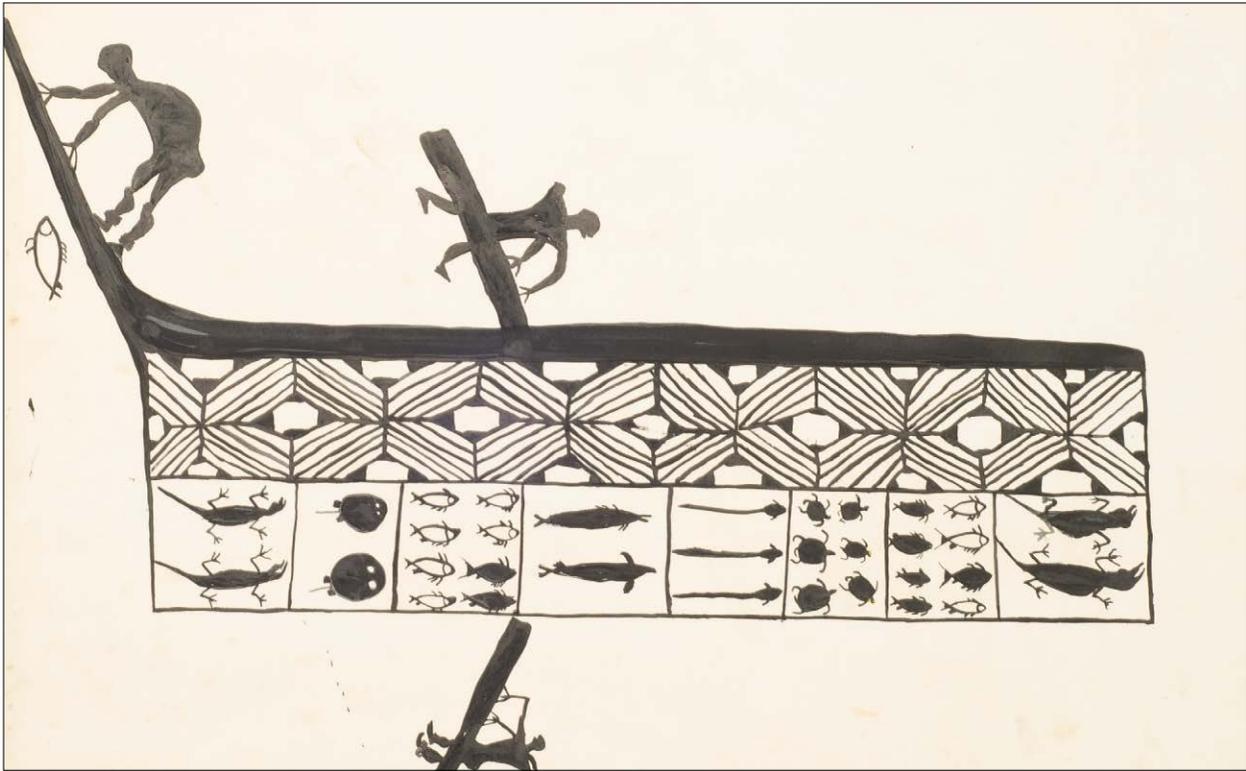


Figura 2. Itsautaku Wauja, *Pulupulu*, 1980, acrílica sobre papel, 50 x 70 cm. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Vera Penteadó Coelho (WD80-111). Foto: Ader Gotardo (2014).

⁷ Quatro importantes trabalhos de temáticas e escopos variados sobre determinados aspectos das cosmologias transformacionais amazônicas foram publicados no fim da década de 1970: Carneiro da Cunha (1978), C. Hugh-Jones (1979), S. Hugh-Jones (1979) e Seeger et al. (1979). Enquanto esses autores, juntamente com muitos outros antropólogos das Terras Baixas da América do Sul, se distanciavam dos paradigmas africanistas e oceanistas, Coelho (1991-1992, 1993, 1995) os abraçava. Entre as suas principais referências teóricas, encontravam-se os trabalhos de Gerbrands (1957), Chipp (1971), Munn (1973), Korn (1978) e Anderson (1979), os quais eram majoritariamente dedicados às artes da África subsaariana e da Oceania. Em suas publicações sobre os Wauja, Coelho (1981, 1983, 1988, 1991, 1991-1992, 1993, 1995) não demonstrou interesse pelo rendimento teórico do americanismo tropical.

⁸ A primeira coleção de desenhos figurativos xinguanos foi constituída por Fénelon Costa (1988) entre 1961 e 1978, a maior parte deles oriunda dos Mehináku. Fora essa única publicação de 1988, que traz uma seleção de 70 desenhos, nada mais se sabe sobre essa coleção, que foi destruída no incêndio que consumiu o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2 de setembro de 2018.

⁹ Itsautako na grafia de Coelho (1980a).

do trocano está inteiramente decorada por dois motivos, um geométrico (*mipiyãku*, alusivo a uma planta aquática) e o outro figurativo (*puixa opotalapitsi*, literalmente figura do peixe matrinhã, *Brycon cephalus*), distribuídos alternadamente em cinco seções paralelas horizontais.

No segundo desenho (Figura 5), o *pulupulu* é acompanhado de uma solitária máscara *yakui*, cuja superfície está decorada com o motivo *kupato onapo* (espinha de peixe). Matiri repete aqui a decoração utilizada na primeira versão com duas pequenas variações – a combinação do motivo *mipiyãku* com um motivo de círculos (*ueri ueri*) na primeira e na terceira seções, e, na quarta seção, a substituição do motivo figura do peixe matrinhã pelo

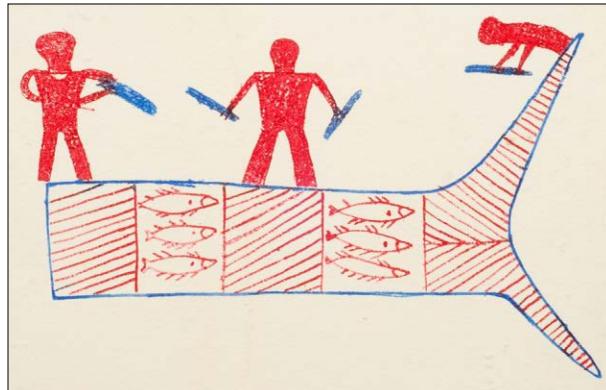


Figura 4. Matiri Wauja, *Pulupulu*, 1980, acrílica sobre papel, 50 x 70 cm. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Vera Penteadó Coelho (WD80-291A). Foto: Ader Gotardo (2014).

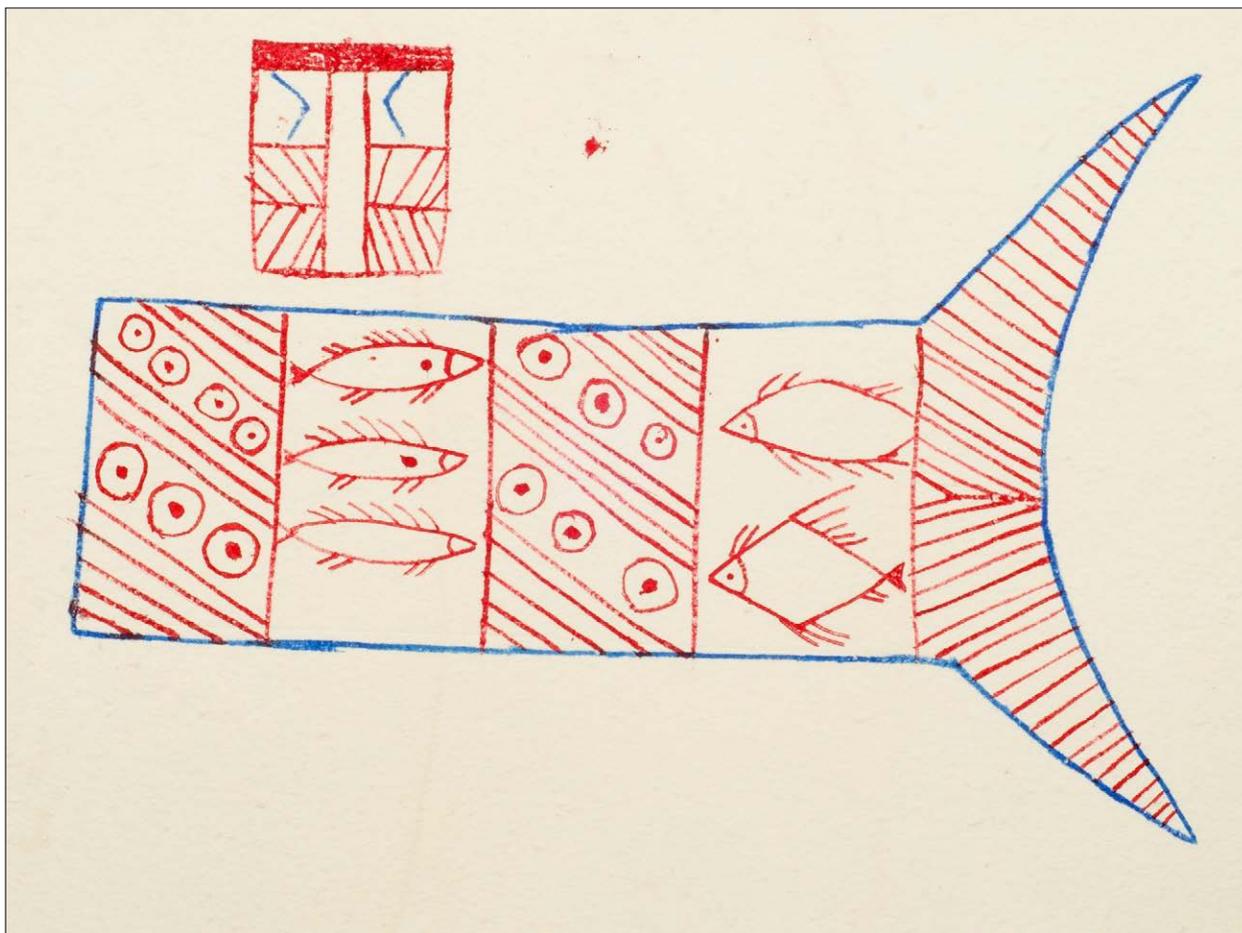


Figura 5. Matiri Wauja, *Pulupulu*, 1980, acrílica sobre papel, 50 x 70 cm. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Vera Penteadó Coelho (WD80-292A). Foto: Ader Gotardo (2014).

motivo figura do peixe pacu (*Piaractus mesopotamicus*). Em uma anotação na ficha catalográfica desse desenho de Matiri, Coelho (1980a) registra que "pulo-pulo é, pelas informações que recebi, uma festa que começa com a derrubada de uma árvore". Ambos desenhos são marcados por uma rigorosa economia cromática, característica fundamental identificada na totalidade do conjunto de dezesseis desenhos realizados por Matiri para Vera Coelho.

Embora tanto Itsautaku quanto Matiri tenham oferecido pistas sobre a natureza musical do *pulupulu*, por meio da representação dos percussionistas, Coelho (1980a, 1980b, 1980c) parece não ter se dado conta de que se tratava de um trocano, fixando-se apenas nas identificações parciais do *pulupulu* como sendo uma "árvore sobrenatural" e uma árvore que se derruba para dar início a uma festa.

Diferentemente do que Menezes Bastos (1999) registrou entre os Kamayurá, os Wauja nunca mencionaram para mim que o *pulupulu* estivesse 'dormindo', tampouco que ele tivesse desaparecido. Talvez uma das questões incômodas para os Wauja fosse a associação muito direta que o *pulupulu*, como manifestação poderosa-perigosa de espíritos-animais, tem com a aldeia de Tsariwapoho, local, como já vimos, da devastadora mortandade de seus familiares próximos. De todo modo, para os Wauja, a morte de certos rituais não significa seu completo esquecimento. Em 1980, Malakuyawá, o grande chefe e xamã wauja que emergiu no período pós-Tsariwapoho, fez um desenho do ritual intercomunitário *Yetulaga Naku*, jogo da bola de mangaba (Coelho, 1991-1992, lâmina 1), do qual ele era campeão (Coelho, 1980d). Esse ritual deixou de ser realizado na década de 1930, na sequência dos surtos epidêmicos e dos deslocamentos ocorridos durante a década de 1920 (informação de Atamai Wauja, filho de Malakuyawá). O *Yetulaga Naku* não existe mais. Porém, sua lógica de competição intercomunitária ritualizada mantém-se no que se constituiu, ao longo do século XX, como 'futebol xingano'.

O fim do ritual do *pulupulu* entre os Wauja compreende diferentes e complexos motivos, como veremos a seguir. Não é tanto o seu fim que nos interessa aqui, mas os esforços de lembrá-lo e de manter aberta a possibilidade de trocas de perspectivas com os espíritos-animais associados ao *pulupulu*. Talvez não seja, portanto, a presença física do *pulupulu* o que exatamente importa aos Wauja, mas as suas potencialidades transformacionais observadas nas relações interartefatuais e nas muitas e nem sempre previsíveis relações entre os espíritos-animais. É para essas questões que nos voltamos nas seções seguintes.

IPAVU, 1998: O 'DESPERTAR' DO TROCANO-ANACONDA

Durante minha primeira temporada de pesquisa entre os Wauja, em 1998, em meus dez primeiros dias em campo, recebi três desenhos do *pulupulu*, um feito por Aulahu, filho de Itsautaku, em 1 de abril, outro por Aruta, importante xamã-cantor, em 5 de abril, e o último por Itsautaku, no dia 7 desse mesmo mês. Apenas o desenho de Aulahu foi espontâneo¹¹. Os três desenhos permitem ampliar significativamente as possibilidades de entendimento da história e do simbolismo cosmológico do *pulupulu* e de *warayumia*.

Por já conhecer os desenhos do *pulupulu* realizados em 1980, eu tinha um interesse especial em ver novas versões do mesmo. Assim, pedi a Aruta que o desenhasse para mim (Figura 6). Aruta, que respondia pelo nome de Yacinto no tempo de Vera Coelho, nasceu por volta de 1925 e era o pai de Itsakumã (Matiri). Em 1998, Aruta era o mais velho dos únicos três homens wauja que tinham participado do ritual *pulupulu* no fim da década de 1940. Em seu desenho, ele recorda o *pulupulu* em um evento preciso – o momento em que ele foi ritualmente introduzido na *kuwakuho* (a 'casa dos homens' ou 'casa das flautas') por um grupo de cinco homens, que o arrastaram sobre uma fileira de troncos rolantes. Acompanham-no dois pares de

¹¹ Fénelon Costa (1988) e Coelho (1991-1992) empregaram o método de desenhos espontâneos, que consistia em oferecer aos indígenas a livre escolha sobre o que desenhar. Eu optei por combinar esse método com o de encomenda de desenhos específicos sobre grafismos e espíritos-animais que eu queria conhecer mais detalhadamente.



máscaras *yakui*, que são vistas no canto superior esquerdo. O corpo do *pulupulu* coube completamente no interior da *kuwakuho*, ficando para fora apenas uma parte da raiz, *i.e.* seu rabo, sobre o qual foi pendurado um chocalho. É importante ressaltar que essa é uma imagem do *pulupulu* precisamente visto por Pedro Lima, em janeiro de 1948, na aldeia de Tsariwapoho. Assim o descreveu P. Lima (1950, p. 7):

No interior da Kuakúhy encontramos um grande tronco de árvore completamente oco, aberto nas extremidades, medindo pouco mais de um metro de diâmetro e se estendendo em todo o comprimento da casa. Esse tronco apresentava ainda desenhos vários, na maioria zoomorfos, por toda a sua parte externa.

P. Lima (1950) parece não ter se dado conta de que se tratava de um trocano. Sabemos, através do desenho de Aruta, que os desenhos zoomorfos mencionados pelo autor – mas não especificados – eram de uma anaconda, um peixe-elétrico e uma arraia. Como Aruta não desenhou o outro lado do *pulupulu*, é impossível saber se havia figuras de mais outras espécies de animais. Porém, sabendo da

maneira precisa que os Wauja descrevem as posições hierárquicas dos espíritos-animais nos rituais xinguanos, podemos afirmar com segurança que os três bichos que aparecem na superfície do *pulupulu* são os que, de fato, mais importam. Assim, seguindo a lógica da produção artefactual dos corpos dos espíritos-animais, que alguns rituais xamânicos wauja têm por objetivo, o trocano dá corpo à anaconda, e é acompanhado por um peixe-elétrico, que corresponde ao trompete *laptawana*, e por uma arraia, que corresponde à flauta globular *mutukutāi*.

No início de maio de 1998, o xamã-cantor e mestre de música de flautas Kaomo Wauja, contemporâneo de Aruta, realizou para Mello (1999, p. 111) um desenho do *pulupulu*, que consiste em uma imagem bastante didática a respeito deste instrumento. O desenho é composto por onze elementos: o corpo do *pulupulu* propriamente dito, ocupando o centro da composição, está marcado por duas faixas decorativas horizontais – a inferior, com quatro imagens figurativas do espírito do peixe matrinxã (*Puixakumā*), e a superior, com o motivo gráfico *kulupiyene*;

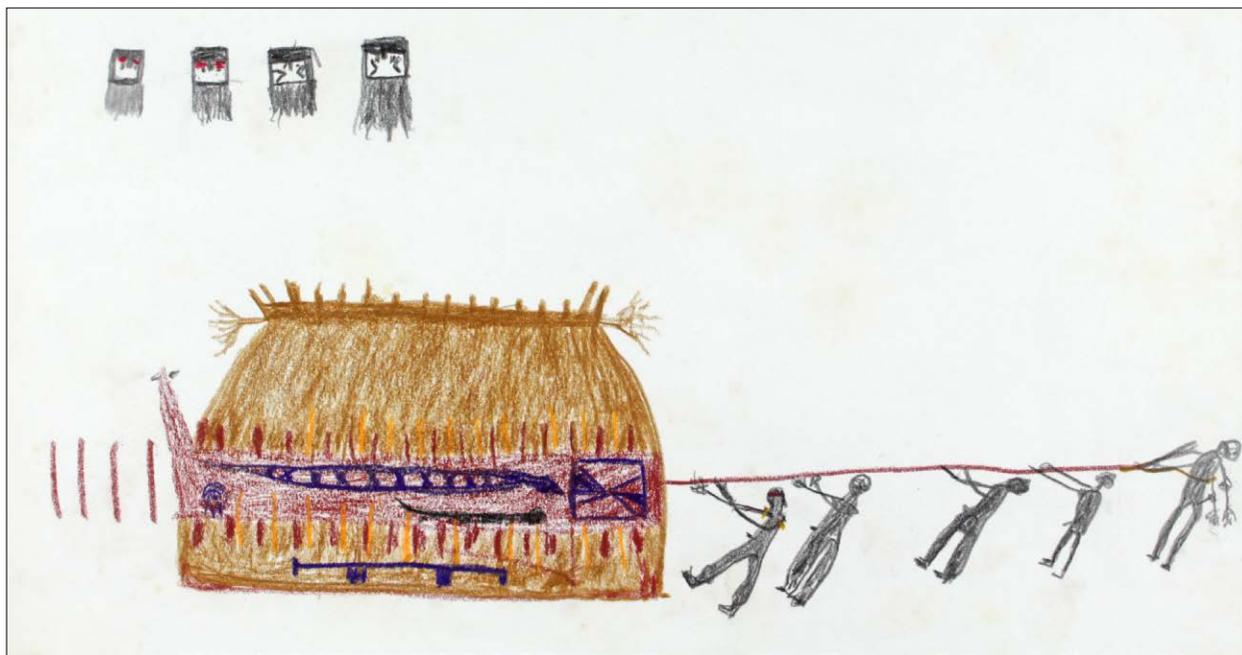


Figura 6. Aruta Wauja, o *pulupulu* da aldeia de Tsariwapoho, 1998, crayon sobre papel, 44 x 32 cm. Coleção Aristoteles Barcelos Neto (ARU.1998.001.731). Foto: A. Barcelos Neto (2018).

adjacente à faixa superior, vê-se uma fileira de dezesseis baquetas de percussão; o corpo do *pulupulu* apresenta uma prolongação, que é a raiz da árvore. Sobre esta, vê-se, em pé, uma pequena figura antropomorfa, dita ser de um animador (*kulapagato*); na parte inferior do *pulupulu*, vê-se, de ponta-cabeça, uma segunda figura antropomorfa, o cantor (também chamado de *kulapagato*); o último elemento consiste em uma imagem figurativa do espírito do peixe piranha (*Yulumakumã*), que aparece isolada no canto esquerdo da composição e em tamanho significativamente superior em relação a todos os demais elementos, exceto ao corpo do *pulupulu*. Kaomo identificou esses dois peixes como sendo os donos espirituais do *pulupulu*.

Apesar da detalhada explicação oferecida por Kaomo, nenhuma informação foi revelada sobre a identidade precisa do trocano, ou seja, a que espírito-animal ele dava corpo. Também não lhe interessou desenhar o *pulupulu* que ele conheceu na aldeia Tsariwapoho. Nem eu, nem Maria Inez Mello fizemos pedidos para que os Wauja representassem um *pulupulu* específico. As escolhas sobre que detalhes expressar ficaram completamente a critério deles.

Em meados de abril de 1998, durante a minha primeira temporada de trabalho de campo entre os Wauja, escutamos conversas no rádio de que os Kamayurá de Ipavu estavam se preparando para realizar a festa do *warayumia* (como o *pulupulu* é chamado por esse povo tupi-guarani), a qual, de fato, ocorreu durante a primeira quinzena do mês de maio. Porém, os acordos e as decisões que levaram à realização dessa festa tinham começado uns dois meses antes, e os Wauja estavam cientes deles. Naquela ocasião de produção ritual, não pude ir a Ipavu. No ano 2000, retornei a Piyulaga e, por ocasião de um *Kwaryp*, pude finalmente ir a Ipavu, onde conheci o *warayumia* e pude registrar vários de seus detalhes iconográficos e morfológicos (Figuras 7A a 7E). O enorme trocano que vi no interior da 'casa das flautas' era impressionantemente semelhante ao *pulupulu* wauja de 1947, desenhado por Aruta em 5 abril de 1998, com exceção do rabo, que era ausente, pois os Kamayurá haviam, nesse caso, cortado a raiz que normalmente dá forma ao rabo do trocano.

Sobre toda a extensão de *warayumia* estavam pintadas duas anacondas, uma de linhas retilíneas de um lado (Figura 7A) e uma de linhas sinuosas do outro (Figuras 7B e 7C). A primeira já estava bastante apagada devido a desgastes decorrentes de intempéries, bem como a intervenções intencionais com objetos cortantes. Do segundo lado mencionado, logo abaixo da parte central do corpo da anaconda, havia um desenho muito bem definido e claramente identificável de um peixe jundiá (*Rhamdia sebae*, Figura 7B). Do outro lado, havia desenhos de cinco espécies de peixes, mas apenas uma pode ser seguramente identificada, a de um peixe pacu (*Piaractus mesopotamicus*), os demais já estavam muito danificados para serem identificados com precisão. Havia objetos guardados em cada uma das duas aberturas de *warayumia* (Figuras 7D e 7E): um conjunto de vários aerofones diferentes em uma delas e, na outra, uma máscara de madeira, conhecida entre os Wauja como *yakui*.

No acampamento dos convidados Wauja para o *Kwaryp* kamayurá, conversamos, eu e um pequeno grupo de anciões, sobre o *warayumia* e se os Wauja tinham interesse também em fazer a festa desse *apapaatai*. Aruta, que então estava em Ipavu a convite dos Kamayurá para atuar como mestre de canto no *Kwaryp*, e que sempre se mostrava entusiasmado com qualquer festa de *apapaatai*, alegrou-se com a ideia de realizar a festa do *pulupulu*. Ele era um dos únicos cantores wauja que conheciam o repertório de cantos dessa festa e, como já tinha avançada idade, desejava que os mais jovens conhecessem esse ritual. Poucos dias depois, já de volta à Piyulaga, perguntei a Atamai, o principal chefe wauja naquele tempo, por que os Wauja nunca mais fizeram o *pulupulu*. Sem hesitar, ele simplesmente respondeu: "é muito caro". De fato, trata-se de um ritual caro, tanto pelo número de músicos que ele envolve, quanto pelo trabalho para fabricar o trocano. Segundo me contaram os Wauja, para realizar o ritual do *warayumia*, os Kamayurá teriam contado com o apoio de uma produtora de audiovisual estrangeira, que teria pago parte dos custos do ritual e mais uma quantia em espécie pelos direitos de gravação e de veiculação de imagem.

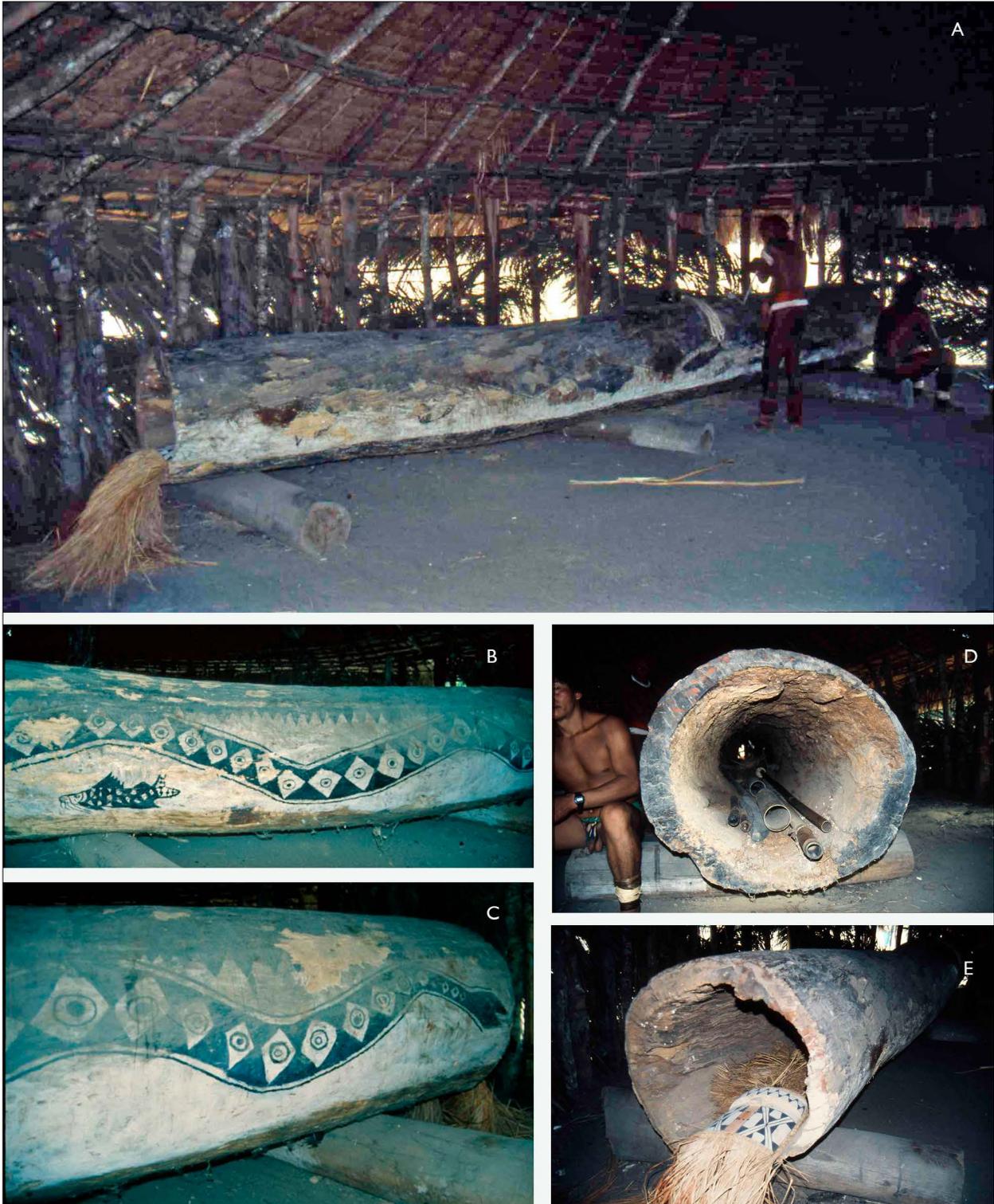


Figura 7. A-E) *Warayumia*, aldeia kamayurá de Ipavu, 2000. Fotos: A. Barcelos Neto (2000).



Segundo me explicaram Aruta e Atamai, juntamente com o *pulupulu*, todos os outros instrumentos musicais e máscaras a ele associados devem também ser feitos, os quais precisam, assim como o *pulupulu*, ser generosamente alimentados, pois, caso contrário, ficariam enciumados e bravos, podendo adoecer as pessoas na aldeia, sobretudo os mais vulneráveis. Segundo Atamai e seu irmão Mayaya, um trio de flautas *kawoká* deve ser mobilizado para liderar os demais aerofones e as máscaras da festa. Naquele ano de 2000, os Wauja já estavam sobrecarregados de obrigações rituais com os *apapaatai*. Havia treze rituais de *apapaatai* constituídos e atuantes, excluindo aqueles já constituídos, porém não atuantes, mas que poderiam ser reativados a qualquer momento por necessidade terapêutica de seus donos humanos (Barcelos Neto, 2012, pp. 76-77). Desses treze, três grupos rituais estavam dedicados às flautas *kawoká*, cinco aos clarinetes *tankwara* e cinco aos coros femininos de *yamurikumã*. A maioria desses grupos tinha sido constituída ao longo da década de 1990, sendo, portanto, muito nova e ainda precisava de cuidados rituais frequentes. A menção ao alto custo do ritual feita por Atamai seguia um cálculo pragmático de riscos e perigos em fazer um *apapaatai* cujas demandas não poderiam ser completas e corretamente atendidas.

Segundo a informação que recebi dos Wauja, o *warayumia* foi queimado no centro de Ipavu por volta de 2001-2002, quando da morte de seu dono, Pirarowo Kamayurá. Não há, no presente, nenhum trocano ativo no alto Xingu. Com exceção dos trocanos feitos pelos Wauja, em 1947, e pelos Kamayurá, por volta de 1950 e em 1998, não é encontrada, na literatura etnológica xinguna dos últimos cem anos, nenhuma menção sobre sua existência.

Baseado nos materiais etnográficos das expedições alemãs aos formadores do rio Xingu nos anos de 1887, 1896, 1899 e 1901, Fritz Krause identifica uma “ligação entre o grande trocano e as gigantescas máscaras de dança” (Krause, 1960, p. 87), e também entre os motivos de decoração gráfica das painéis grandes e essas máscaras (Krause, 1960, pp. 114, 120). A limitação do material

disponível até o início da década de 1940, quando o autor escreveu seu artigo, não o permitiu elaborar os detalhes dessa ligação. Proponho, na próxima seção, avançar sua hipótese à luz de dados mais abundantes e melhor descritos sobre a imaginação iconográfica xamânica e as relações simbólicas entre a morfologia dos artefatos e o grafismo como sistema de transformação e de identificação dos espíritos-animais no sistema *marakatap*.

CONCLUSÃO: ASPECTOS ICONOGRÁFICOS E INTERARTEFATUAIS DAS TRANSFORMAÇÕES

A representação das transformações é uma das principais questões filosóficas das artes indígenas amazônicas, que se consolida, sobretudo, a partir do investimento estético e plástico na aplicação de grafismos na superfície das coisas e dos corpos (Gallois, 2002; Vidal, 1992). A representação das transformações tem um tema preferencial: a predação (Velthem, 2003). Esse tema é realizado pela produção artefactual/visual dos agentes predatórios, ordenados, muitas vezes, de acordo com suas posições na cadeia trófica. Nesse panorama temático, as serpentes são uma materialização estética e plástica exemplar tanto das transformações quanto da predação, constituindo um tema visual de excepcionais capacidades relacionais, sobretudo, como argumentei em um trabalho anterior (Barcelos Neto, 2011), com o universo sonoro-musical. As três principais serpentes da arte wauja, *Arakuni*, *Kamaluhai* e *Pulupulu*, apresentam, respectivamente, as seguintes particularidades: têm a pele feita de cantos, carregam painéis cantoras e contêm música dentro de seu corpo. Se essa percepção musical da cultura material aponta para as relações fundamentalmente hierárquicas entre os variados objetos de qualidades musicais, a percepção fundamentalmente visual da transformação aponta para relações interartefatuais. A análise dos motivos gráficos empregados sobre a superfície dos objetos de natureza sonoro-musical permite entender melhor como ambas as percepções se relacionam. Vejamos mais cinco desenhos de grandes serpentes, nos quais é explorada a capacidade dos motivos gráficos de criarem continuidades ontológicas.



Em julho de 1980, Itsautaku realizou, para Vera Coelho, um desenho espontâneo da *Walamá-kumã* (Figura 8), a anaconda sobrenatural. Seu corpo foi inteiramente recoberto com o motivo gráfico *kulupiyene* – alusivo a peixes em cardume, porém mais comumente relacionado ao peixe pacu. Em *Walamá-kumã*, Itsautaku produz uma versão amazônica do tema andino da serpente de corpo repleto de peixes (Lévi-Strauss, 1947), com a peculiaridade do uso de uma dinâmica cromática que intensifica o sentido rítmico da sua composição com o motivo *kulupiyene*, criando, assim, uma percepção de animação e movimento. Essa foi a mesma escolha plástica também utilizada no seu segundo desenho do *pulupulu*, realizado em agosto de 1980 (Figura 3). Em abril de 1998, pedi a ele que desenhasse o *pulupulu* para mim (Figura 9). Ele optou por desenhá-lo como personagem sobrenatural que viu em seu sonho, no qual o trocano aparece sendo tocado por seis percussionistas. No canto superior direito, vê-se o líder de canto do grupo (*kulapagato*); no canto inferior direito, um peixe-életrico; logo acima dele, uma arraia, que mais tarde se transformariam, respectivamente, em *laptawana*, o trompete de bambu, e em *mutukutã*, a flauta globular, e que, em algum momento, poderiam entrar no *pulupulu* para em seu interior habitar. Itsautaku deu interessantemente o mesmo tratamento de superfície a esses três seres/objetos. Em abril de 1998, seu filho Aulahu, então aprendiz de xamanismo onírico com seu pai, realizou, espontaneamente, dois desenhos, um da cobra grande *Arakuni* (Figura 10) e, em seguida, um do *pulupulu* (Figura 11). Esses cinco desenhos mostram claramente a existência de uma continuidade ontológica, por meio do trabalho de superfície, entre as grandes cobras de corpos repletos de peixes-canções e o *pulupulu*.

Dezoito anos separam a realização de *Walamá-kumã* (Figura 8) e *Pulupulu* (Figura 3) do *pulupulu* onírico (Figura 9). Itsautaku nunca voltou a ver seus desenhos de 1980. Portanto, a versão de 1998 do *pulupulu* não poderia ter sido inspirada na observação dos desenhos que ele fez dezoito anos antes. Essa impressionante consistência

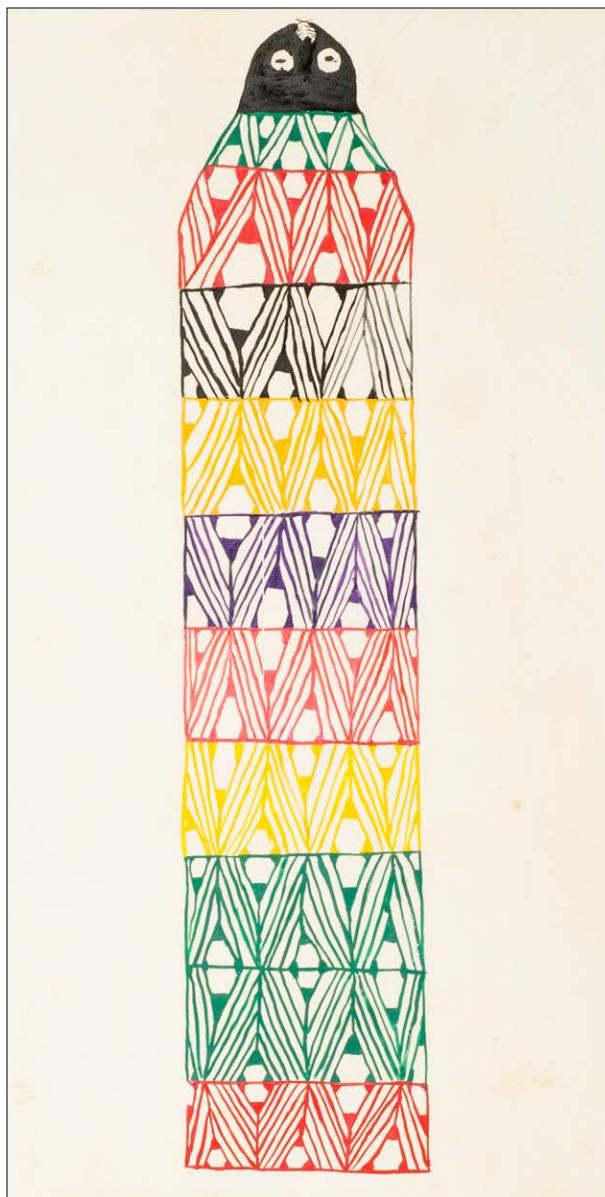


Figura 8. Itsautaku Wauja, *Walamá-kumã* (cobra grande), 1980, caneta hidrocor sobre papel, 50 x 70 cm. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Vera Penteadó Coelho (WD80-114). Foto: Ader Gotardo (2014).

estilística diz muito mais respeito a um ‘modelo gráfico’ para gerar continuidade ontológica do que a uma idiosincrasia do artista. A análise de outros exemplos históricos, em outros conjuntos artefatuais, nos permite entender a extensão desse modelo.



Figura 9. Itsautaku Wauja, *Pulupulu*, 1998, crayon sobre papel, 44 x 32 cm. Coleção Aristoteles Barcelos Neto (ITS.1998.014.395). Foto: A. Barcelos Neto (2018).

Dados resultantes dos estudos dos sistemas gráficos kamayurá (Agostinho, 1974), trumai (Monod-Becquelin, 1993), yawalapíti (Ribeiro, 1993) e wauja (Coelho, 1993; Waurá, 2018), associados ao exame de objetos wauja de coleções etnográficas e de campo, permitem lançar luz sobre a hipótese de Krause (1960) sobre a ligação entre o trocano, as máscaras e as grandes painéis.

Há dois motivos gráficos historicamente empregados pelos povos xinguanos associados às grandes cobras constritoras amazônicas. Uso aqui suas grafias em wauja. São eles *temepi-ogana* (desenho de jiboia, Figuras 12 a 15) e *walamá-oneputaku* (literalmente, cabeça de anaconda, Figura 16, motivo da seção esquerda da panela). O primeiro é basicamente formado por uma

relação de figura e fundo entre uma série de losangos e triângulos invertidos com vértices adjacentes. O segundo é formado por uma série de losangos, sempre de cor preta, emoldurados por uma sequência de duas a cinco linhas diagonais em cada um dos lados do losango. O *walamá-oneputaku* é desconhecido dos Trumai e dos Kamayurá, que usam apenas o *temepi-ogana*, mas o identificam como sucuri (anaconda), e não como jiboia (Monod-Becquelin, 1993, p. 514; Agostinho, 1974, p. 147). Entre os Wauja, *temepi-ogana* pode ser empregado para marcar uma identidade/presença ofídica tanto nas painéis grandes (*kamalupo* e *nukāi*, Figuras 12 e 16) quanto nas máscaras grandes (*atujuwá*, Figura 13) e pequenas (*yakui*, Figuras 14 e 15).

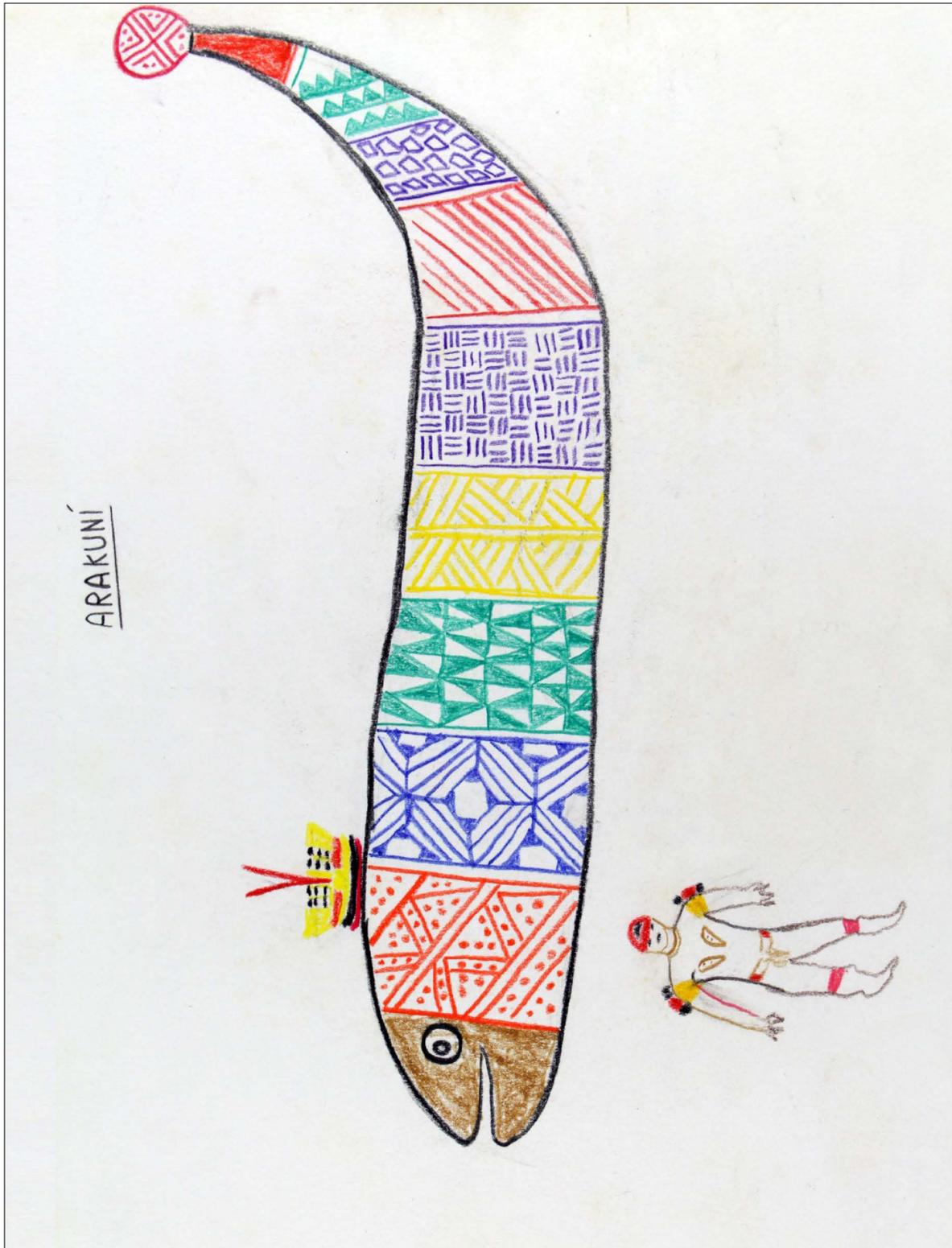


Figura 10. Aulahu Wauja. *Arakuni*, 1998, crayon sobre papel, 31,5 x 21,5 cm. Coleção Aristoteles Barcelos Neto (AUL.1998.006.484). Foto: A. Barcelos Neto (2018).

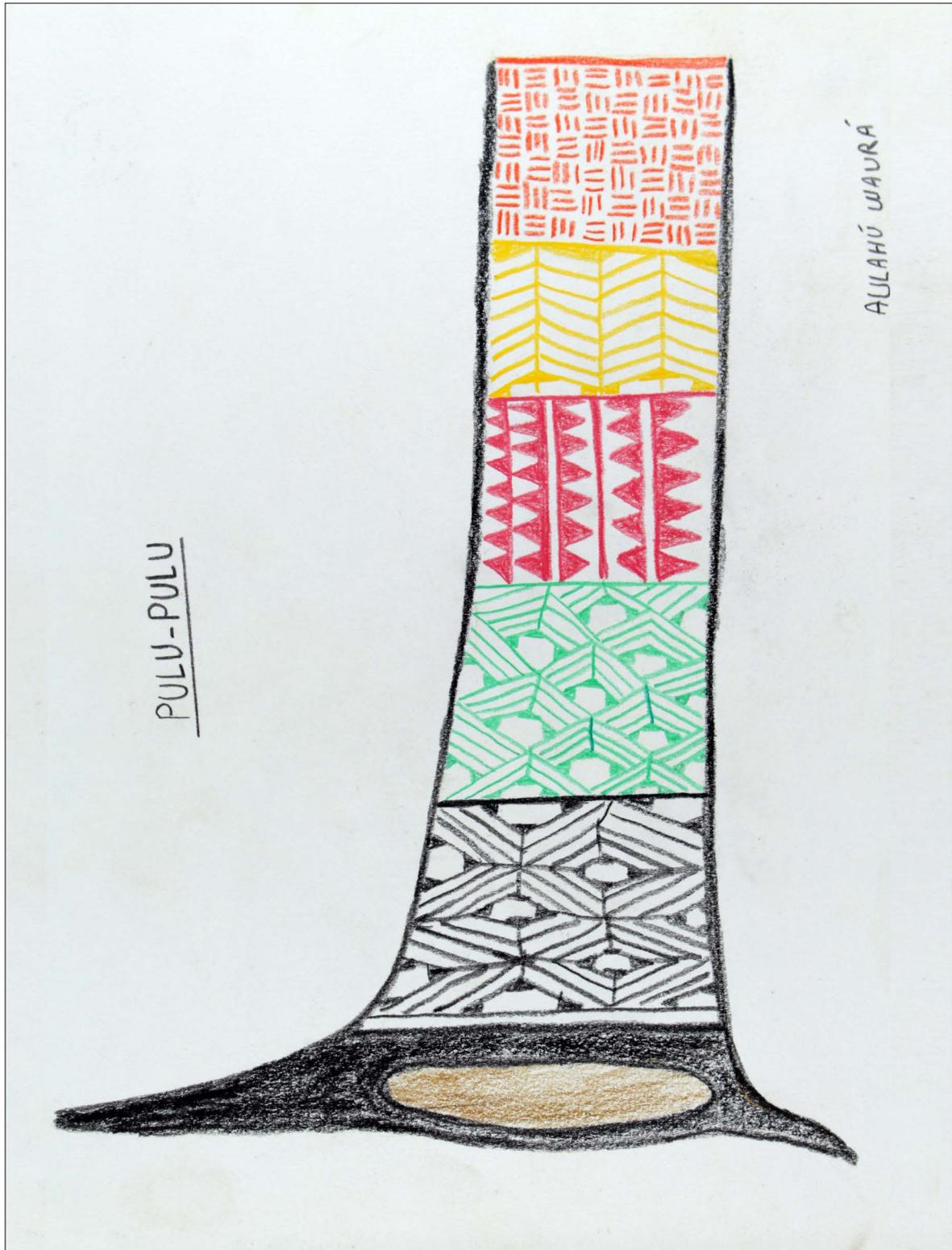


Figura 11. Aulahu Wauja, *Pulupulu*, 1998; crayon sobre papel, 31,5 x 21,5 cm. Coleção Aristoteles Barcelos Neto (AUL.1998.008.486). Foto: A. Barcelos Neto (2018).



Figura 12. Fundo externo de uma panela gigante (*kamalupo*). Aldeia Piyulaga, 1964. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Harald Schultz (IE000231). Foto: Harald Schultz (1964).



Figura 13. *Atujuwá walamá enoja*, anaconda fêmea vestida com a máscara gigante do espírito redemoinho. Aldeia Piyulaga, 2005. Foto: A. Barcelos Neto (2005).



Figura 14. Máscara *yakui wauja*. Autor desconhecido. Aldeia Piyulaga, 1964. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Harald Schultz (RG 11734A). Foto: Ader Gotardo (2014).

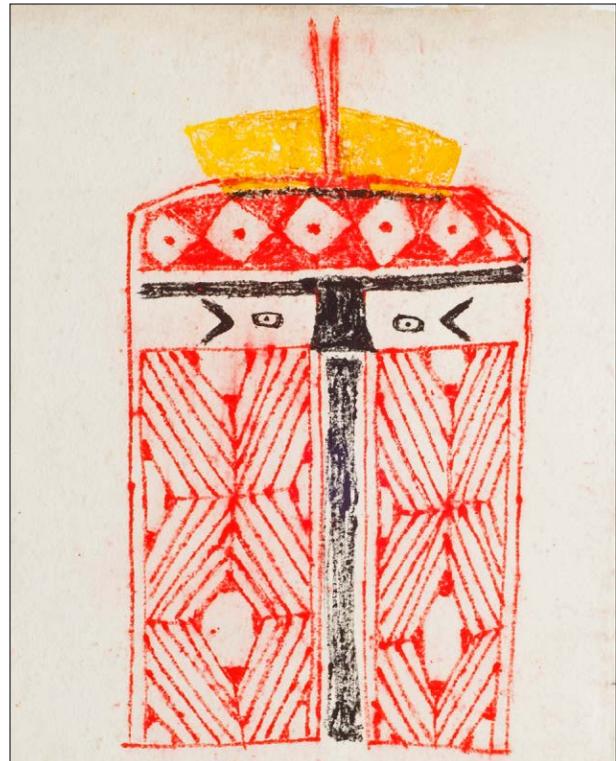


Figura 15. Karatipá Wauja, máscara *yakui*, 1980, acrílica sobre papel, 50 x 70 cm. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Coleção Vera Pentecoste Coelho (WD80-229). Foto: Ader Gotardo (2014).

As combinações amplas e historicamente consistentes de *temepi-ogana* e *walamá-oneputaku* com dois outros motivos, *kulupiyene* e *imitsewewené* (literalmente, dente de piranha, em wauja, Figura 16, motivo da seção direita da panela), no conjunto artefactual trocano-máscara-panela, indicam que a descontinuidade morfológica entre esses objetos é acompanhada de uma continuidade gráfica sobre suas superfícies. Vejamos mais alguns exemplos.

A Figura 12 mostra uma panela gigante, tipo *kamalupo*, datada de 1964, pintada com uma composição de dois motivos gráficos geométricos: *temepi-ogana*, pintado em vermelho, margeando a borda do fundo externo, e *kulupiyene*, ao centro, pintado em marrom. A segunda panela (Figura 16) foi pintada com uma composição dos motivos *imitsewewené* e *walamá-oneputaku*, dispostos alternadamente em quatro campos adjacentes (apenas dois são vistos na fotografia). Ambas máscaras *yaku'i* (Figuras 14 e 15) também apresentam composições com os motivos gráficos *temepi-ogana* e *kulupiyene* (*merexu*, em trumai). Monod-Becquelin (1993, p. 545) também observou, entre os Trumai, que, “muitas vezes, (esses) motivos são associados em um mesmo objeto ou em uma mesma pele”. As associações ‘sucuri-merexu-uluri’¹² e ‘sucuri-pacu’ estão entre os sete exemplos antigos e contemporâneos indetificados pela autora. Entre os Wauja, o motivo *kulupiyene* pode ser identificado tanto como cobra (Coelho, 1993, p. 614) quanto como peixe (Waurá, 2018, p. 27), embora a segunda identificação seja mais amplamente utilizada e reconhecida.

Esses padrões de composição, que associam de maneira historicamente estável, durável e consistente motivos de peixes e cobras, são um modelo visual de relações cosmológicas entre humanos, cobras e peixes por meio de corpos contingenciais, *i.e.* os artefatos, cujas superfícies pintadas marcam os mesmos com identidades



Figura 16. Panela gigante (*kamalupo*) wauja. Autor desconhecido. Aldeia Piyulaga, 2000. Foto: A. Barcelos Neto (2000).

animais-espirituais. Assim, a relação (‘ligação’) apontada por Krause (1960) entre panelas, máscaras e trocanos é, antes de tudo, uma relação entre peixes e cobras. Essa relação é entendida como sendo própria do mundo aquático, onde vivem *warayumia* e *yaku’i* (Menezes Bastos, 1999, p. 228).

O que singulariza o *pulupulu* e o *warayumia* em relação aos demais instrumentos musicais wauja e kamayurá é que eles são continentes de outros instrumentos musicais. Os Wauja dizem que *pulupulu* tem sua turma. Ou seja, embora sempre fabricado como um instrumento único e singular, ele é entendido como parte de um conjunto artefactual maior. *Ataga*, a árvore mítica que dá origem ao *pulupulu*, tinha presas em seu interior todas as espécies de peixes que hoje povoam os lagos e rios do Xingu (Figura 17). O trocano é, simultaneamente, a serpente e a árvore repleta de peixes; por isso, ele é também a serpente repleta de peixes, tal como *Arakuni*, a serpente-cesto-canção. Muitos dos peixes que saíram do interior da *ataga* transformaram-se posteriormente em aerofones, incluindo os zunidores, que, para os Wauja, são unicamente peixes e que, para os Kamayurá, são também cobras (Menezes Bastos, 1999, p. 229).

Pulupulu e *warayumia* são cosmológica e organologicamente o mesmo objeto. Os Wauja e os

¹² *Merexu* refere-se ao peixe homônimo e *uluri*, à micropeça de indumentária feminina colocada sobre a pubis.

Kamayurá parecem concordar com suas particularidades sobrenaturais e com o sentido de sua atuação ritual, a qual 'não' é recriar o mundo aquático na aldeia, fazendo dela um 'microcosmos' de diferenças ordenadas e encadeadas, ao modo de uma ontologia analogista (Descola, 2006, pp. 151-152), mas antes é trazer de lá alguns seres de capacidades musicais excepcionais para uma interação controlada e temporária. E, no mundo terrestre, junto aos Wauja e Kamayurá, esses seres sobrenaturais possuem outros corpos, os quais podem assumir a forma de variados objetos, incluindo 'instrumentos musicais', máscaras e até utensílios domésticos. Contudo, esses objetos não seriam *representações* desses seres, mas sim suas *transformações* [ênfase adicionada] (Lagrou & Belaúnde, 2011, p. 30). Esse ponto de vista é frequentemente enfatizado pelos xamãs wauja na explicação sobre como aquilo a que chamamos de máscaras e instrumentos musicais foi inventado pelos *yerupoho* (antigos seres antropomorfos que deram origem aos espíritos animais e monstruosos) para serem suas 'roupas' – *i.e.* dispositivos de proteção e transporte –, as quais foram feitas todas juntas, mais ou menos ao mesmo tempo, como transformações umas das outras.

Antes de encerrar este texto, gostaria de incluir mais um exemplo sobre a potência transformativa do trocano. No noroeste amazônico, mais especificamente entre os Baniwa e os Tukano, o trocano é o coração-alma do Criador Deus Pedra Ĕhtã Ōakhë (Gentil, 2007, p. 234), que tem, na Maloca, uma importante materialização de seu corpo, pois esta é construída semelhante à estrutura do corpo de Ĕhtã Ōakhë (Gentil, 2007, p. 218). O autor explica que, para efetivamente transformar a Maloca em Corpo do Criador, os pajés fazem sete cerimônias. A sétima e última cerimônia, a do trocano, é realizada para fazer o coração do Criador Deus Pedra Ĕhtã Ōakhë bater e para que os rituais dos pajés lhe sejam comunicados diretamente por meio do som percussivo (Gentil, 2007, p. 232). Além do trocano, o autor lista mais nove objetos que compõem o corpo da



Figura 17. Itsautaku Wauja, *Ataga* e pescador, 1998, crayon sobre papel, 44 x 32 cm. Coleção Aristoteles Barcelos Neto (ITS.1998.055.436). Foto: A. Barcelos Neto (2018).

Maloca-Deus. O que esse exemplo tukano-baniwa nos mostra é que a questão da transformação está indissociada das relações interartefatuais.

Para povos do alto Xingu e do alto rio Negro, os objetos têm papel central no mito e na imaginação cosmológica, porém há algumas diferenças notáveis no modo como as relações interartefatuais são elaboradas. Enquanto, para os primeiros, os objetos podem constituir populações de espíritos-animais (*gente-formiga*, *gente-abelha* etc.) ou de espíritos-objetos (*gente-panela*, *gente-cesto* etc.) e são considerados completos e plenos na singularidade física de seus corpos, para os segundos, embora os objetos também sejam reconhecidos em suas singularidades, o que cosmológicamente interessa é a combinação sequenciada de

vários e diferentes objetos para a criação de um outro corpo muito mais potente e complexo do que cada singularidade artefactual que o compõe. Em um texto sobre a fabricação do corpo dos ancestrais, Stephen Hugh-Jones assim resume as relações entre humanos, animais e objetos entre os Tukano:

In Amazonian mythology there is typically no separation between humans and animals. After the appearance of sex, death and time, humans and animals become separated in this world but remain united at the level of spirit or soul in a parallel world, where human culture provides the common frame of reference for beings that operate in different bodies with different perspectives. If this is also true of the rest of Tukanoan mythology, what is striking in the culture's creation myths of the different groups is that objects appear to take up the space normally occupied by animals. People and things are not separated, we see a profusion of different artifact-body parts, and instead of an elaborate external differentiation of animal species, animals are reduced to 'fish', a generic category of which ordinary fish are the prototype, the anaconda is the hyper form, and land animals (*wai būkūra*, "mature fish", in the Barasana language) are a subspecies. (S. Hugh-Jones, 2009, p. 52).

Ao analisar a cosmologia multinaturalista wauja-kamayurá pela perspectiva do sistema *marakatap*, notamos uma forte ênfase no mundo aquático, em especial nos peixes (Menezes Bastos, 1999, p. 228, 2013b, pp. 287-288), os quais estão entre os espíritos-animais musicalmente notáveis. No caso xinguano, a anaconda também surge como uma 'hyper form', ou hiper corpo, que contém em seu corpo todos os motivos gráficos e vários instrumentos musicais, mas eles não existem aí como uma combinação processual ao modo dos corpos ancestrais tukano e baniwa. Neste último caso, tal combinação de diferenças artefatuais visa uma totalidade singular, o que não pode ser afirmado para o caso xinguano.

Voltemos, agora, à relação entre o sistema gráfico e o sistema *marakatap*. Ressalto que apenas alguns poucos tipos de instrumentos desse sistema têm suas superfícies decoradas com motivos gráficos. Porém, tanto os Wauja quanto os Kamayurá fazem uma clara diferenciação dos instrumentos para os quais o grafismo tem um papel de marcador da sua identidade animal-espiritual, daqueles em que essa identificação prescinde o grafismo.

Essa diferenciação é observada, respectivamente, nas categorias *hopopytywomarakatap* ('instrumento musical de acompanhar') e *2marakatap* ('instrumento musical que canta'). Na primeira categoria, estão o trocano, o zunidor, os chocalhos e o tubo de bater, sendo os dois primeiros instrumentos pintados por excelência; na segunda, estão, principalmente, os *ñumiapytap* ('coisa que faz música de sopro') e os *ñumiama'e* ('instrumentos de sopro por excelência'). Importante notar que há uma relação direta entre as capacidades musicais dos instrumentos e sua agentividade cosmológica. Os instrumentos que cantam realizam o fazer musical (*maraka*) em níveis mais sofisticados e complexos e, juntamente com o canto (*3maraka*), eles fazem 'música por excelência' (*2maraka*). É a capacidade melódica de *2marakatap* que os diferencia mais profundamente de *hopopytywomarakatap*, que compreende os 'instrumentos musicais' que basicamente fazem apenas ritmo.

Seguindo as premissas de que os 'instrumentos musicais' são manifestações corpóreas dos espíritos-animais e de que diferentes modos de expressão sensível os identificam, podemos sustentar a hipótese de que *2marakatap* e *hopopytywomarakatap* fazem, respectiva e exclusivamente, uso de composições melódicas e gráficas para marcar a presença de determinados espíritos-animais no sistema músico-ritual. Em uma análise sobre as três características fundamentais da música ritual indígena nas Terras Baixas da América do Sul, Menezes Bastos (2013b, p. 229) enfatiza a importância da variação no processo de composição musical:

Through variation, the thematic material – the motifs in particular – performed at the start of the musical pieces are elaborated through diverse procedures, including repetition, augmentation, diminution, transposition, retrogradation and many more. This feature is widely disseminated in the region. My studies among the Kamayurá and those of Piedade (2004) and Mello (2005) among the Wauja show how variation is at the base of the musical composition at intra-song and inter-song levels.

Enquanto a variação é um elemento fundamental para composição musical, o timbre o é para a identificação do sujeito que executa a música. E este é especialmente



importante para os 'instrumentos que cantam'. Segundo Piedade (2004, p. 138), o termo wauja "*pitsana* quer dizer, ao mesmo tempo, música e timbre". Assim, o autor explica a sua capacidade e sentido de identificação:

Watanapitsana é 'música-timbre tocado-soprado', pois *watana*, além de ser o nome das flautas duplas (*uru'a*, em língua kamayurá), é o termo usado para designar qualquer aerofone genérico do tipo flauta. Assim, *kohopojatowatanapitsana* quer dizer "música-timbre dos pássaros", a música que é a voz e imagem acústica destes animais. O termo *watanapitsana* se refere sempre à música instrumental, que é sempre aerofônica. Este caráter aerofônico da música instrumental é um fato muito importante: todo instrumento aqui é soprado (com exceção do zunidor *matapu*, que ainda assim é um aerofone). Desta característica do som instrumental, de ele ser essencialmente soprado pela boca, surge a ideia de que o canto dos pássaros é um som instrumental, pois é *watanapitsana*, é uma "música-timbre" soprada. Ou melhor, a voz dos pássaros, que são perigosos *apapaatai*, é um sopro musical. . . . Tudo isso indica que o sopro é uma forma acústica da linguagem *apapaatai*. (Piedade, 2004, p. 139).

Nesse sentido, *pitsana* (música-timbre) e *ogana* (desenho, composição gráfica) são expressões de um sistema complexo de identificação animal-espiritual dos 'instrumentos musicais'.

Voltando ao trabalho de superfície dedicado ao *pulupulu*, quando Itsautaku, Matiri, Kaomo e Aulahu realizam desenhos do *pulupulu* que diferem das versões historicamente conhecidas do mesmo e que o corporificaram como anaconda, em 1947 e 1998, eles reforçam duas ideias sobre o pensamento xinguano da arte: seu caráter não escolástico (Viveiros de Castro & Belaúnde, 2008, p. 120) e a variação gráfica como uma micro-história desse *apapaatai* e como marca de sua potência transformativa.

A queima do último trocano xinguano pelos Kamayurá, em algum momento entre 2001 e 2002, colocou, mais uma vez, seu espírito para dormir. Os Wauja, por sua vez, desde sua mudança para Piuyлага, em 1954, não realizaram nenhuma ação concreta para acordá-lo, pois é para *Kawoká*, o poderoso espírito que canta por meio de flautas de madeira e que ocupa o topo da hierarquia no sistema músico-ritual, que os Wauja têm devotado seu interesse e seus recursos.

AGRADECIMENTOS

Aos Wauja, meu estimado reconhecimento, pela maneira generosa com que me acolheram e pela confiança que depositaram na minha pesquisa. Ao convênio Newton Fund-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de pesquisador visitante junto ao projeto "Sistemas regionais ameríndios em transformação: o caso do alto Xingu" (processo n. 2015/50398-6), coordenado pelo Prof. Antônio Guerreiro, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Os colegas e alunos desse programa, assim como os colegas do Centro de Estudos Ameríndios da Universidade de São Paulo (USP), ofereceram-me um ambiente acolhedor e intelectualmente estimulante, que me permitiu avançar esse estudo sobre a cultura material wauja. Ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, pelo apoio para o estudo de suas coleções. Agradeço também a Rafael Menezes Bastos e a Stephen Hugh-Jones, pelos frutíferos diálogos que inspiraram este texto.

REFERÊNCIAS

- Agostinho, P. (1974). *Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp.
- Anderson, R. L. (1979). *Art in primitive societies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Barcelos Neto, A. (2008). *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp.
- Barcelos Neto, A. (2011). A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. *Revista de Antropologia*, 54(2), 981-1012.
- Barcelos Neto, A. (2012). Objetos de poder, pessoas de prestígio: a temporalidade biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica wauja. *Mundo Amazônico*, (3), 71-94.
- Barcelos Neto, A. (2016). Serpentes da transformação: desenhos da Amazônia indígena. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, (6), 196-214.
- Barros, E. P. (2001). Os Bakairi e o Alto Xingu: uma abordagem histórica. In B. Franchetto & M. Heckenberger (Orgs.), *Os povos do Alto Xingu: história e cultura* (pp. 308-334). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.



- Carneiro, R. (1993). Quarup: a festa dos mortos no Alto Xingu. In V. P. Coelho (Org.), *Karl von den Steinen: um século de Antropologia no Xingu* (pp. 405-429). São Paulo: Edusp.
- Carneiro da Cunha, M. (1978). *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: Hucitec.
- Chipp, H. B. (1971). Formal and symbolic factors in the art styles of primitive cultures. In C. F. Jopling (Ed.), *Art and aesthetics in primitive societies: a critical Anthropology* (pp. 146-170). New York: E. P. Dutton.
- Coelho, V. P. (1980a). Ficha catalográfica do desenho WD80-291A. Coleção Vera Penteados Coelho do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Coelho, V. P. (1980b). Ficha catalográfica do desenho WD80-111. Coleção Vera Penteados Coelho do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Coelho, V. P. (1980c). Ficha catalográfica do desenho WD80-292A. Coleção Vera Penteados Coelho do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Coelho, V. P. (1980d). Ficha catalográfica do desenho WD80-257. Coleção Vera Penteados Coelho do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Coelho, V. P. (1981). Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaios*, (4), 55-84.
- Coelho, V. P. (1983). Um eclipse do sol na aldeia waurá. *Journal de la Societé des Américanistes*, 69, 149-167.
- Coelho, V. P. (1988). Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá. *Revista do Museu Paulista, Nova Série*, 33, 193-224.
- Coelho, V. P. (1991). *Waurá: a selection of drawings by the Waurá Indians of the Alto-Xingu, Mato Grosso, Brazil*. Sonoma: University Art Gallery.
- Coelho, V. P. (1991-1992). Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá. *Bulletin de la Societé Suisse des Américanistes*, 55/56, 57-77.
- Coelho, V. P. (1993). Motivos geométricos na arte Waurá. In V. P. Coelho (Org.), *Karl von den Steinen: um século de Antropologia no Xingu* (pp. 591-629). São Paulo: Edusp.
- Coelho, V. P. (1995). Figuras zoomorfas na arte waurá: anotações para o estudo de uma estética indígena. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5, 267-281.
- Descola, P. (2006). Beyond nature and culture: Radcliffe-Brown lecture in Social Anthropology. *Proceedings of the British Academy*, 139, 137-155. doi: 10.5871/bacad/9780197263945.001.0001
- Fénelon Costa, M. H. (1988). *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: Editora da UnB.
- Franchetto, B. (1992). "O aparecimento dos caraíba": para uma história kuikuro e alto-xinguana. In M. Carneiro da Cunha (Org.), *História dos Índios no Brasil* (pp. 339-356). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gallois, D. T. (2002). *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- Galvão, E. (1953). Cultura e sistema de parentesco das tribos do alto rio Xingu. *Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Antropologia*, (14), 1-56.
- Gentil, G. (2007). Bahsariwii: a Casa de Danças [Supl.]. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 14, 213-255. doi: 10.1590/S0104-59702007000500010
- Gerbrands, A. A. (1957). *Art as an element of culture: especially in Negro-Africa*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.
- Guerreiro, A. (2015). *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Hartmann, T., & Damy, A. (1986). As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história. *Revista do Museu Paulista, Nova Série*, 31, 220-272.
- Hugh-Jones, C. (1979). *From the Milk River: spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hugh-Jones, S. (1979). *The palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hugh-Jones, S. (2009). The fabricated body: objects and ancestors in Northwest Amazonia. In F. Santos-Granero (Org.), *The occult life of things: Amazonian theories of materiality and personhood* (pp. 33-59). Tucson: University of Arizona Press.
- Ireland, E. M. (1988). Cerebral savage: the white man as symbol of cleverness and savagery in Waurá myth. In J. D. Hill (Org.), *Rethinking history and myth: indigenous South American perspectives on the past* (pp. 157-173). Champaign: University of Illinois Press.
- Korn, S. (1978). The formal analysis of visual systems as exemplified by a study of Abelam (Papua New Guinea) paintings. In M. Greenhalgh & V. Megaw (Eds.), *Art in society: studies in style, culture and aesthetics* (pp. 161-173). London: Duckworth.
- Krause, F. (1960). Máscaras grandes do Alto Xingu. *Revista do Museu Paulista*, 12, 87-124. [Traduzido de Grossmasken in Schinguquellgebiet, Zentralbrasilien (1942). *Mitteilungsblatt der Deutschen Gesselschaft für Völkerkunde*, (11), 3-19].

- Lagrou, E., & Belaúnde, L. E. (2011). Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro. *Sociologia & Antropologia*, 1(2), 9-33. doi: 10.1590/2238-38752011v121
- Lévi-Strauss, C. (1947). Le serpent au corps rempli de poissons. *Actes du XXVII Congrès International des Americanistes, Paris*.
- Lima, P. E. (1950). Os índios Waurá: observações gerais, a cerâmica. *Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Antropologia*, (9), 1-25.
- Lima, T. S. (1996). O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, 2(2), 21-47. doi: 10.1590/S0104-93131996000200002
- Mello, M. I. C. (1999). *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Mello, M. I. C. (2005). *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu* (Tese de doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Menezes Bastos, R. J. (1984-1985). O "payemeramaraka kamayurá": uma contribuição à etnografia do xamanismo do Alto Xingu. *Revista de Antropologia*, 27/28, 139-177.
- Menezes Bastos, R. J. (1999). *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Menezes Bastos, R. J. (2011). Leonardo, the flute: on the sexual life of sacred flutes among the Xinguano indians. In J. D. Hill & J.-P. Chaumeil (Eds.), *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in Lowland South America* (pp. 69-92). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Menezes Bastos, R. J. (2013a). *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Menezes Bastos, R. J. (2013b). Apùap world hearing revised: talking with 'animals', 'spirits' and other beings, and listening to the apparently inaudible. *Ethnomusicology Forum*, 22(3), 287-305. doi: 10.1080/17411912.2013.845364
- Monod-Becquelin, A. (1993). O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios Trumais. In V. P. Coelho (Org.), *Karl von den Steinen: um século de Antropologia no Xingu* (pp. 511-562). São Paulo: Edusp.
- Munn, N. D. (1973). *Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Nutels, N. (1968). Medical problems of newly contacted Indian groups. Biomedical challenges presented by the American Indian. *Proceedings of the Special Session of the Pan American Health Organization*, (165), 68-76.
- Piedade, A. T. C. (2004). *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu* (Tese de doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Ribeiro, B. G. (1993). Os padrões ornamentais do trançado e a arte decorativa dos índios do Alto Xingu. In V. P. Coelho (Org.), *Karl von den Steinen: um século de Antropologia no Xingu* (pp. 563-589). São Paulo: Edusp.
- Schmidt, M. (1905). *Indianerstudien in ZentralBrasilien: Erlebnisse und ethnologische Ergebnisse einer Reise in den Jahren 1900-1901*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Schultz, H. (1964a). Ficha catalográfica da fotografia IE000413. Coleção Harald Schultz do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Schultz, H. (1964b). Ficha catalográfica da fotografia IE000419. Coleção Harald Schultz do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Schultz, H. (1964c). Ficha catalográfica da fotografia IE000192. Coleção Harald Schultz do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Schultz, H. (1965). Lendas waurá. *Revista do Museu Paulista, Nova Série*, 4, 21-150.
- Schultz, H., & Chiara, V. (1971). Mais lendas waurá. *Journal de la Société des Americanistes*, 60, 105-135.
- Schultz, H., & Chiara, V. (1976). A pá semilunar da mulher waurá. *Revista do Museu Paulista, Nova Série*, 17, 37-47.
- Secretaria Especial da Saúde Indígena (SESAI). (2013). *Dados populacionais das etnias cadastradas no Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena*. Brasília: Ministério da Saúde.
- Seeger, A., Da Matta, R., & Viveiros de Castro, E. (1979). A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Antropologia*, (32), 2-19.
- Steinen, K. von den (1886). *Durch Central Brasilien*. Leipzig: Brockhaus.
- Steinen, K. von den (1894). *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Velthem, L. H. (2003). *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Vidal, L. (Org.). (1992). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel.
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2), 115-144. doi: 10.1590/S0104-93131996000200005



Viveiros de Castro, E. (2012). *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere: four lectures given in the Department of Anthropology, Cambridge University, February-March 1998* (Masterclass Series, Vol. 1). HAU: Manchester.

Waurá, A. P. (2018). *Wauja ogana, oganala: arte gráfica e pintura corporal do povo Wauja* (Monografia de graduação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil.

Viveiros de Castro, E., & Belaúnde, L. E. (2008). O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. In R. Sztutman (Org.), *Eduardo Viveiros de Castro* (Coleção Encontros, pp. 116-129). Rio de Janeiro: Beco do Azogue.

