

*Resumo:* O trabalho trata dos índios Waurá da região do Xingu, no Brasil Central. A partir de reflexões em torno da cerâmica fabricada na aldeia, estuda-se a sociedade, as relações de gênero, a simbologia e os conceitos estéticos desse grupo étnico.

## Os Waurá

Os Índios Waurá vivem numa única aldeia com cerca de 100 habitantes situada perto de um lago do Rio Batovi, um dos cinco grandes formadores do rio Xingu, no Brasil central. O território é conhecido na literatura etnológica brasileira como um dos últimos a ter sido penetrado. O acesso, a partir da costa atlântica foi difícil devido a travessia do vasto cerrado, tendo sido possível por avião graças à instalação de uma pista de aterrissagem executada por três irmãos, Leonardo, Cláudio e Orlando Vilas Boas, enviados por uma instituição governamental, a Fundação Brasil Central. As tribos que lá vivem pertencem aos quatro grandes troncos lingüístico do Brasil: o Tupi (dos Kamaiurá e Auety); o Nuaruaque (dos Wará, Mehinaku e Yaulapiti); o Caraib (dos Kalapalo e Kuikuro) e o Je (dos Suyá). Os índios Trumãi falam uma língua que não se enquadram a nenhum desses troncos. Outras tribos citadas por Carvalho (e outros, 1949) desapareceram. Em compensação, tribos que não pertenciam a essa “área cultural” foram levadas para lá como medida da prevenção contra um possível extermínio. Não trataremos delas, porquanto não seria pertinente ao assunto da cerâmica Waurá, artigo de tradicionais trocas inter-tribais na área.

As tribos citadas, apesar das diferenças lingüísticas, são ligadas, além do sistema de trocas de artigos manufaturados, por um sistema de ritos envolvendo a iniciação dos jovens, o casamento e a morte, todos concentrados e realizados por ocasião do falecimento de um “chefe”<sup>1a</sup> de uma das tribos (cf. Pedro Agostinho, 1974). Há outros ritos como o huka-huka, luta corporal dos homens (cf. film de Harald Schultz e texto de Chiara) e o Javari, competição de arremesso de dardos (cf. Eduardo Galvão e Film de Schultz). O envolvimento

das tribos nessa rede de acontecimentos constitui uma estratégia política de boa vizinhança, como o sugeriu Eduardo Galvão (op.cit).

As trocas giram em torno de monopólios de confecção e comércio de certos objetos ressaltando-se os recipientes de cerâmica dos Waurá. Os Mehinaku e os Yaualapiti, embora falem o mesmo dialeto Nu-aruaque não fazem cerâmica. Outros objetos seriam e as grandes flautas rituais dos Kamayurá, os colares de conchas dos Kuikuro, contas de pedra polida dos Trumãi (não mais fabricadas). Adornos de penas e cestinhos contendo sal de plantas aquáticas são eventualmente apresentados por qualquer das tribos nas ocasiões de trocas. O monopólio da cerâmica parece ser o mais rígido e plenamente aplicado.

### Histórico das Pesquisas

As publicações dos primeiros etnólogos que chegaram na região, em 1884 (Karl von Steinen, 1940 e 1942) mencionam a cerâmica do Alto Xingu. Mais tarde, algumas peças expostas nos museus europeus e no Museu Nacional suscitaram a curiosidade de cientistas, de artistas e de amadores. É assim que Herbert Baldus, da Secção de Etnologia do Museu Paulista incitou e apoiou as pesquisas de Harald Schultz no Alto Xingu. A expedição foi coroada de êxito e o Museu foi enriquecido por um acervo de cerâmica além de outras peças e dados etnográficos entre os quais constam fotos (cerca de 3000 diapositivos em cores e 3000 negativos preto/branco) e filmes (patrocinados pelo Institut von den Wissenschaftlichen film de Göttingen - Alemanha). Estes últimos, além do diário de campo, são fornecedores de informações especialmente importantes para a compreensão do universo simbólico dos Waurá que se reflete nas formas, cores, desenhos e sons ligados à cerâmica.

### Perspectivas teóricas e metodológicas

Para compreender a significação da cerâmica utilitária Waurá é necessário abrir um leque de recursos teóricos e metodológicos cobrindo o manejo de diferentes instrumentos de análise. Os pesquisadores de campo conhecem bem esse fato quando devem variar os parâmetros teóricos não só no momento de colher dados etnográficos mas também quando os interpreta. A explosão teórica da Antropologia que despertou a partir da década de 60 foi benéfica para o desenvolvimento das pesquisas e da compreensão dos motivos sediados nos sistemas simbólicos inconscientes.

No caso, é importante observar como os índios revestem o conjunto dos vasilhames de cerâmica de significações sugerindo uma transferência de sentidos de um sistema mental, o simbólico e inconsciente pois situado no âmago da cultura, para um outro sistema concretamente baseado na técnica de modelagem e de pintura. Essa transferência pode ser acompanhada traço por traço como se tratasse de uma “tradução literal”, pois os dois sistemas, o mental e o técnico são perfeitamente comunicáveis. São linguagens guiadas por um código que deve ser desvendado.

Os dados etnográficos disponíveis pela literatura etnográfica, pelos diários, fotos e filmes de Harald Schultz foram esmiuçados traço por traço como dita o método da Antropologia Cultural das décadas de 40-50, pesados segundo as teorias expostas pela Antropologia Simbólica (especialmente por V. Turner) e as do Neo-estruturalismo de Mary Douglas, sem esquecer as indicações ao plano inconsciente da cultura, tomando ao mesmo tempo a perspectiva do “ator social”, como o recomenda Clifford Geertz, na sua obra “A interpretação das culturas”, que inaugura a Antropologia Interpretativa. Obras interdisciplinares são importantes pois jogam com perspectivas antropológicas e psicanalíticas, como o faz Devereux e o anuncia Rosária Micela (1984).

Entre os símbolos contidos no sistema mental são pertinentes os que se agrupam em dois núcleos fundamentais: os centrados na mulher e os que têm como idéia principal o conceito de poluição diretamente ligado à agressividade e à morte. No sistema técnico, percebemos como cada detalhe de forma, cor e som atribuído às vasilhas corresponde a um sentido contido no metal.

Uma outra perspectiva de análise oferecida pelas peças carregadas de ornamentos modelados e pintados seria a artística. Seria possível considerar Waurá? O sentido de seus detalhes artísticos bastariam para tanto?

## Cerâmica e arte

O fato de captar mensagens codificadas tal como se apresentam em dados empíricos, em objetos trabalhados, não seria um procedimento específico para detectar a presença de “arte”, pois mensagens codificadas são emitidas por todo e qualquer fenômeno cultural, por qualquer realização humana incluindo ritos, narrativas de todo gênero, as míticas e lendárias. Tudo é organizado segundo sistemas mentais e tem raízes na cultura. É o caso de cerâmica Waurá.

Os laços existentes entre os gestos dos ceramistas e os elementos simbólicos que os ditam devem ser detectados indiretamente, pois os índios não “teorizam”, não explicitam claramente tais correspondências. Elas transparecem

porém, quando eles expõem seu critério de julgamento sobre o que nos parece ser um parecer estético. Assim, quando um detalhe de execução discorda dos parâmetros simbólicos, a peça é considerada “feia” e é rejeitada. Dizemos “estético”, mas isso não serve como guia para um estudo de “arte”, porquanto qualquer ato social é, da mesma forma submetido a tais critérios e controlado, afastado, submetido a sanções adequadas. Entramos aqui num terreno escorregadio entre o “estético” e o “moral”, o socialmente adequado (cf. Para. 16)

Então, descobrir os liames entre os sistemas mentais versando sobre a interpretação do mundo e o sistema técnico de realização da cerâmica não corresponde à questão: o que é arte, para os Waurá?

Diríamos que não é suficiente. Dizer que “arte” é um ato cultural é uma tautologia, mas pode esse termo e esse conceito serem abolidos do quadro teórico da Antropologia? Vejamos o que dizem as enciclopédias e dicionários especializados em Ciências Sociais. na Encyclopedia of the Social Sciences, organizada por D.J.Macmillan, D.J.Crowley e E.R.A.Selligman, N.York, 1930, vol. III: 430) o verbete “arte” está ausente e em seu lugar figura o termo “artisan”. o mesmo se dá no Dicionário de Ciências Sociais publicado em 1986. Durante cinquenta anos pois, a Antropologia ignorou o conceito de arte. Mesmo assim, ele foi e continua sendo usado pelo menos como termo, na recente bibliografia etnográfica. Certos objetos e atividades são ditos “artísticos”, entre eles a pintura corporal<sup>2</sup>, a plumária, as bonecas de argila dos índios Karajá<sup>3</sup> e outros.

O que nos interessa aqui seria perceber como é construída a ponte entre a cerâmica e os sistemas simbólicos envolvidos e para isso, faremos incursões pelo mundo tal como é concebido pelos Waurá.

## O Mundo dos Waurá

Para compreender como os Waurá vêm e pensam o mundo que os envolvem, devemos ter em mente certas oposições fundamentais: uma, entre o “nós” e a “natureza”. Por natureza, assinalo apenas o que existe fora do círculo da aldeia; outra, entre os seres vivos sociais e os que vivem isolados.

O “nós”, é um paradigma de humanidade e socialidade, valorizando a capacidade de viver em paz, segundo duas ordens de regras e normas: a ordem jurídica, diríamos, pois referem-se às relações internas da aldeia; a política, que controla as comunicações entre sociedades, sejam estas as aldeias de humanos ou de sobrenaturais<sup>4</sup>. Em princípio, as “outras” sociedades são hostis.

O mundo além da aldeia se compõe de espaços limitados, reconhecidos pelas substâncias que lhe são inerentes. Assim, a terra e a água são ao mesmo

tempo vistas como espaços e como substâncias. Já no que se refere ao ar, podemos dizer que se trata de um espaço significativo, embora difícil de se determinar se existiria alguma substância que o caracteriza. Acima do “ar” há o céu, chamado *entagu*, onde mora as almas ou duplos dos humanos e os espíritos ou duplo dos pássaros<sup>5</sup>.

Na terra e na água (dos rios e dos lagos), circulam os seres vivos, existem as matérias e as substâncias, crescem os vegetais.

Vejamos como são encarados cada um desses espaços e elementos da natureza.

## Os Seres Vivos

Seres vivos são os dotados de movimentos, capazes de agir, os que e possuem um duplo (alma ou espírito). Levados em conta tais requisitos, os vegetais não são seres vivos. Deles não são reconhecidos duplos capazes de agir.

Na categoria dos seres vivos encontramos: os humanos e suas almas; os animais (aos quais é atribuído um caráter social - os peixes, por exemplo - ou não, como os colibris) e seus espíritos; seres que não são nem humanos nem animais, entre eles, o *Apasa*, figura solitária que vive no tronco das árvores.

Movimento e ação, atributos essenciais dos seres vivos, são tidos como suspeitos, pois sempre podem veicular alguma agressividade, o que os reveste de uma certa ambigüidade, inspirando receio. Estabelecer laços políticos com os outros seres vivos é um meio de controlar a sua agressividade, de neutralizar sua hostilidade. Laços políticos são atados entre categorias reconhecíveis de participantes, como o conjunto de homens e de mulheres as outras aldeias, as sociedade de certos animais, os que vivem em bandos aparentemente bem organizados.

Enfrentar seres vivos, agressivos portanto, é uma tarefa difícil e perigosa, o que demanda a mediação de especialistas. Em cada aldeia da área do Xingu, existe um mediador, cargo hereditário, havendo famílias de mediadores tradicionais (que nós chamamos, impropriamente, de “chefe da aldeia”). Um mediador é mais conceituado por ser mais eficiente nas suas atribuições, se acumular os conhecimentos e as aptidões que o põem em contato com o sobrenatural. Ele se torna, dessa feita, um “mediador universal”.

As almas dos mortos não são consideradas como sociais, não há um a “aldeia de mortos” e eles não tem um representante oficial. Por isso, o contato com uma alma depende de iniciativa individual (e não política), geralmente realizado por um parente, com mais facilidade e mais freqüência, por uma mulher. Recorrer ao auxílio de um parente morto é considerado um ato de

“anti-social”, pois. Além disso, como as almas são fracas<sup>6</sup> apesar de envolver uma zona cheia de eflúvios de poder sagrado, adotam uma atitude agressiva sorrateira, o que as torna especialmente perigosas<sup>7</sup>.

Além da hostilidade que habita os seres vivos, há uma agressividade latente e contagiosa inerente a certas substâncias especialmente poluentes, que devem ser evitadas.

## Matérias, Substâncias e Coisas

A terra apresenta alto grau de poluição. Porquê? Seria talvez devido ao contato íntimo dessa substância-espaco com os mortos? Estes últimos e a própria morte são evitados com veemência, temidos pela aura de agressividade causada por um poder difuso, fora do controle de uma relação política. O que é certo, é que tudo o que tem relação com a terra fica contaminado, tornando-se perigosamente agressivo. Existem atenuantes devido a intervenção eventual de outros elementos “anti-poluentes” como a água, o ar e o que é “domesticado”, controlado pela ação humana. Em outras palavras, o que é cultural ou revestido de cultura.

A literatura etnológica sobre o Alto Xingu evoca insistentemente a exclusão da carne de animais terrestres da alimentação. Ao dizer ao pesquisador Basso (*land creatures*) não são comestíveis, o informante Kalapalo acrescenta que os Trumãi são agressivos porque não levam em conta essa prescrição alimentar. Heloísa Torres, na sua introdução à obra de Carvalho, Lima e Galvão (1949:4) menciona a posição dos Trumãi na área cultural do Alto Xingu como sendo os últimos a chegar e a adotar o ornamento pubiano típico das outras tribos, como eles mesmos o disseram a Buell Quain em 1938 (cf. Murphy and Quain, 1955).

Em seu diário de campo, Schultz anotou que os peixes, em princípio, são comestíveis, porém são evitados aqueles que, pelo modo de vida, ficam em contato com a terra do fundo do lago ou do leito do rio.

Surge a questão dos vegetais, comestíveis, apesar de seu contato estreito com a terra; mas não sendo considerados como “ser vivo”, pois sem movimento e incapazes de qualquer ação, não têm duplos nem conduzem qualquer tipo de agressividade.

## A água

Em oposição à terra, a água é substância e espaço sem poluição. É onde vivem os peixes, base da alimentação dos índios do Alto Xingu ( com algumas

exceções, como já vimos e como veremos ainda adiante). Apesar da pureza de sua carne, os espíritos dos peixes (seres vivos), são agressivos<sup>8</sup>. Habitam em aldeias no fundo das águas e têm o hábito de roubar a alma dos humanos. Formam uma sociedade natural perigosa mas controladas por regras de parceria política com os Waurá (Schultz e Chiara, 1980). Chamãs, ou como quisermos chamar os representantes humanos face aos peixes, são mediadores que se aplicam em manter relações políticas com esses animais como medida de precaução e para recuperar as almas roubadas.

## O ar

Tomo o termo “ar” para nomear abusivamente talvez, o espaço entre a terra e o céu-*entagu*. Não sabemos como os Waurá concebem a “matéria” desse espaço, pois nada consta sobre isso na bibliografia ou no diário de campo de Schultz. Levanto esta questão porque, para os índios Kraô, o espaço “ar” é vazio, não tem propriamente ar, mas é ocupado pelo vento, o sopro de um personagem que no Leste da Terra. (Chiara, 1982). Parece que, para os Waurá, pelo ar transita o som, e o som, quando provocado por um movimento que acusa a presença de um ser vivo, evoca hostilidade.

O limite entre o ar e o céu-*entagu* parece ser um elemento sólido. Na lenda publicada por Schultz (1965/66:42-44) duas flechas firmemente encastoadas no céu suportam duas carreiras de flechas, formando uma escada.

No ar voam os pássaros, os insetos, mas em algum momento eles pousam, quer dizer que têm contato com a terra ou com os vegetais, especialmente, as árvores. A águia (*Harpia harpia*), pássaro carnívoro, tem o hábito de fazer seu ninho no chão, o que reforça o seu caráter agressivo.

Nesse arranjo de espaços e de substâncias, a árvore ocupa uma zona intermediária entre a terra e o ar. A casa do chamã, mediador político universal, anuncia seu caráter de zona intermediária ao distinguir-se das outras pelas duas árvores sem galhos colocados na cumeeira, com as raízes ostensivamente protuberantes de cada lado (foto 1).

## As Cores

O preto, o branco e o vermelho são as cores empregadas na cerâmica e na pintura corporal. O azul claro e o amarelo integram a rede simbólica do código das cores. A ligação entre cores e elementos cósmicos (espaços ou matérias e substâncias) é tão estreita que a substância da qual provêm ou a que aludem ou representam, **lhes emprestam** toda uma gama de significações.

## O azul claro

Os índios do Alto Xingu não conhecem uma substância que possa fornecer um pigmento azul claro. Talvez por isso não teria sido usado em qualquer ornamentação antes da introdução, na área, das contas de vidro dessa cor, antes mesmo da chegada do primeiro europeu, Karl von den Steinen, que assim anotou essa experiência (1940:206):

“com grande surpresa nossa, encontramos um escopo de ferro e nas mãos de uma criança um fiosinho de cortas azuis. Não pudemos estabelecer com exatidão como é que esses objetos vieram parar ali.”

A cor azul claro deve aludir, talvez, à cor do céu diurno, o limite físico entre o ar, e o entagu. Conta a lenda do homem que subiu ao céu (Vilas Boas, op.cit), que ali, as almas lutam contra os pássaros, o que empresta à tonalidade escura do azul do seu noturno, um significado de lutas e da presença dos mortos.

De contas de vidro azul claro (de 5 mm de diâmetro, como o preferem), são feitos longos colares femininos. Vemos, na escolha da cor desses colares, uma alusão ao entagu dos mortos e da agressividade, porém, mitigado pela tonalidade clara do céu diurno.

## O branco

As contas de vidro brancas, particularmente as mais graúdas (50 mm de diâmetro) são muito parecidas. O branco, na escala do significado das cores ocupa uma oposição neutra. As contas brancas vieram a ser usadas, em parte, no lugar de colares e cinturões de fios de discos recortados da casa de um caramujo terrestre (*Bulimus* sp.) (Schulz Chiara, 1969:306 e Schultz, filme E.988).

As crianças, como não-iniciada, por ocasião de certos ritos ostentam pintura corporal totalmente branca com argila. Colares de contas brancas, ao lado das azuis, são adornos tipicamente femininos.

## O amarelo

o pigmento amarelo é obtido do sumo da raiz ralada do alçafrão brasileiro (*Sassafras* sp.) e utilizado na pintura de cinturões masculinos de algodão. As penas amarelas com que fazem diademas masculinos especialmente estimados, são obtidas da cauda de um pássaro conhecido como Japim (*Cacicus cela*, L) que vive em colônias com ninhos parecendo meias penduradas nos galhos

de uma só árvore. Além da dificuldade em conseguir o número necessário para formar um diadema, empresta-lhes um valor especial o fato de viverem “em sociedade”. um “chefe, um pássaro maios do que os outros, conforme consta no diário de campo de Schultz. Seria isso o que elege o diadema de penas amarelas como ornamento masculino por excelência, impregnado de “cultura”, de socialidade. Ele confere essas qualidades às “mulheres-chefe” no ritual Jamarikumã referente ao mito das mulheres que se separam dos homens. Nesse ritual, as mulheres assumem uma categoria política com suas representantes e são, desse fato, “mais culturais” do que no cotidiano (Chiara, 1980) (foto 2).

### O vermelho

O vermelho oferece um leque de significações dependendo das diversas substâncias das quais origina. O vermelho do sangue carrega o sentido da alta poluição. Por essa razão, os peixes de sangue vermelho e os que ostentam manchas dessa cor na pele são impróprios para a alimentação.

Ao contrário, o vermelho obtido do pigmento de um fruto, o urucu, (*Bixa orellana*)<sup>9</sup> é anti-poluente, te caráter purificador ao ser usado na pintura corporal e aplicado no cabelo dos homens, onde são feitos desenhos muito elaborados. O cabelo, substância orgânica “natural” pois cresce independentemente da vontade de seu possuidor, é veículo de poluição, sendo utilizado como material de feitiço. Ao ser cobertos por desenhos realizados com pasta de urucu, é duplamente purificado<sup>10</sup>, pela cor da substância vegetal elaborada pela mão humana e pelo caráter cultural dos desenhos (foto 3).

Entre o vermelho poluente (o sangue) e o vermelho purificador (urucu), há o ocre utilizado na pintura de peças de cerâmica. Ele ocupa um lugar semântico particular pois é uma espécie de terra, material poluente, mas é vermelha e além disso, recebe um tratamento cultural, marcando presença na confecção da cerâmica. A parede externa, vermelha, das vasilhas é repintadas com urucu, certamente para reforçar uma proteção cultural ao objeto.

### O preto

Os índios do Brasil, em geral, atribuem uma qualidade de vida à cor vermelha, especialmente a obtida do urucu, opondo-a ao preto, cor da morte. Não há dado etnográfico a respeito, proveniente dos Waurá, porém acredito que seja o mesmo também para eles. Em todo caso, o preto é implicitamente associado à morte, à agressividade, à guerra, e à noite, como é claramente percebido.

do no discurso, nos mitos nos contos e lendas, nos ritos e também no seu uso corrente.

A cor preta provém de várias substâncias. Para a pintura de corpo, os Índios utilizavam o suco de um fruto (*Jenipa sp.*) que, ao oxidar, se torna azul bem escuro, fixando o preto da fuligem. Para a cerâmica, esse material seria pouco resistente à cocção e ao uso prolongado, razão pela qual é aplicada, no interior das vasilhas uma mistura mais resistente. É usado o suco de certas folhas adicionados à infusão da casca de uma árvore, o todo temperado com fuligem, certamente para tornar o material obtido mais visível por ocasião da pintura.

O preto simplesmente do carvão faz medo. É o que se deduz de uma passagem do mito do herói Aravutará que vai ao céu. Ele aconselha os mortos a pintarem-se de preto com carvão para amedrontar os pássaros, seus inimigos. A pintura de corpo totalmente preta significa guerra.

### O sistema de cores

O branco, o azul claro, o amarelo, o vermelho e o preto formam um sistema correspondendo ao sistema cósmico devido às suas respectivas substâncias. No que se refere aos espaços, o azul claro se associaria à água que reflete a cor do céu, e ao espaço “ar”. Vêm, em seguida, o amarelo, o vermelho, e o preto. O amarelo é representado por um pássaro tido como “social”. a cor vermelha ocupa uma posição colocada entre o azul do ar, o amarelo do pássaro e o preto da terra.

O vermelho não se opõe simplesmente ao preto por uma oposição entre vida e morte. Há ainda uma complexidade ocasionada pela relação que cada cor tem com os respectivos espaços e substâncias. Assim, o vermelho do sangue é poluente e mais próximo da terra, nesse sentido; o do ocre (terra mas submetida a tratamento cultural), equilibra-se em zona neutra, enquanto o vermelho do urucu é francamente purificador, provindo de um vegetal (zona intermediária entre a terra e o ar) cujo pigmento é tratado pelo homem.

O preto é o acúmulo de poluição. Faz alusão ao buraco negro aberto na terra para a sepultura, a morte, a agressividade de sua substância e, mais do que isso, leva ao “nada”<sup>11</sup> como o sugere o preto intenso do carvão.

### Os sons

Os sons produzidos pelas flautas, maracás, chocalhos e zumbidores são condutores da força agressiva do sobrenatural.

Há uma graduação significativa no som dos zumbidores segundo sua altura e intensidade. Os pequenos, que têm som agudos são brinquedos de crianças. Os outros, muito maiores emitem sons graves, o que sugere uma potência agressiva. Eles figuram nos rituais de despedida dos espíritos que foram hospedados na aldeia durante o verão. Nessa ocasião, quem os faz girar e soar no centro da aldeia não são os homens como o aparenta. Eles “são” espíritos de papagaio, os *curi*. Seria muito perigoso para os humanos expor-se aos espíritos dos peixes em partida, o que é especialmente grave para as mulheres, seres mais frágeis e ambíguos. Elas se protegem fechando-se em casa.

O mesmo tipo de som grave produzido pelas azas do beija-flor traz a sensação de perigo. Esse pássaro não é considerado como um animal social, ainda mais uma razão para que sejam temidos. Um dos informantes de Schultz contou que uma vez o espírito de um beija-flor roubou-lhe a alma e ele ficou muito doente, mas depois de curado, tornou-se amigo desses pássaros. O mesmo foi relatado a Vera Penteado Coelho.

As flautas, segundo seu tamanho, produzem sons graves ou agudos. Os homens faziam soar grandes flautas em certas cerimônias, quando reproduzem a voz de espíritos-chefes, o que as torna especialmente perigosas. É quando as mulheres participam dessas cerimônias dançam com a mão sobre o ombro do tocador de flauta, cobrindo porém o rosto com seus cabelos. É a maneira simbólica de significar que estão “ausentes da sociedade”, pois simbolicamente estão sem rosto.

As pequenas flautas tipo flauta-de-Pan são simples instrumentos de prazer. Homens e crianças as tocam e com isso, treinam para tocar as grandes flautas cerimoniais. O som delas faz bem às almas que estão no entagu, como conta Aravuratá quando voltou de sua viagem ao céu. Durante a luta das almas contra os espíritos dos pássaros, quando se ouvia o som das flautas-de-pan tocadas na aldeia os pássaros recuavam e as almas venciam a batalha.

O ruído provocado pelo maracá e por chocalhos os torna importantes instrumentos cerimoniais, usados principalmente nas seções de cura. Ele também dá um sentido especial à cerâmica, como veremos adiante.

É significativo o som emitido pelas armas. As flechas utilizada para a caça aos pássaros e os dardos da competição inter-tribal, o javary (quando os homens representam espíritos de pássaros e de felinos) são munidas de um assobio feito da casca de um coco de tucum perfurada. (cf. Eduardo Galvão, 1949:39; Schultz e Chiara, 1980 e Schultz, film).

O sistema sonoro obedece a uma correspondência direta entre a altura do som e do porte do emissor. A incoerência entra o som grave do movimento das azas do beija-flor e o seu pequeno tamanho gera um sentimento de ambigüidade que torna esse pássaro perigoso.

A voz humana têm um papel considerável no sistema cerâmico. Vera Penteadó Coelho (1981) nos legou esses dados preciosos a respeito. O nome de uma vasilha grande é pronunciado em voz forte e grave, enquanto que a voz é baixa e aguda quando ela é pequena.

Na concepção do mundo, a sociedade ou melhor, a aldeia é pensada como um espaço organizado segundo as categorias homem e mulher. Os vasilhames de cerâmica, objeto que é ao mesmo tempo um objeto doméstico, da mulher, é também um artigo de troca, quando passa para o domínio dos homens nas relações político-econômicas, pode-se dizer, com as potras tribos. por isso, é interessante termos uma idéia das relações de gênero no âmbito da aldeia.

### A sociedade e as relações do gênero

Existe uma diferença entre o centro da aldeia, espaço dos homens, e a sua periferia onde se encontram as casas, espaço das mulheres. A casa hospedeira dos espíritos que visitam a aldeia durante o verão e onde são depositadas as máscaras e outros objetos rituais é também construída na periferia.

Os homens se reúnem no centro da aldeia para debater assuntos de interesses político. Diríamos que o centro seria o espaço eminentemente cultural da aldeia.

As panelas como instrumento de transformação de produtos alimentares têm um papel semântico bem particular.

A mulher e os espaços do mundo estão nelas representados. Para ter acesso a esse código devemos abordar várias questões referentes à mulher Waurá: a sua ambigüidade na oposição cultura/natureza; como se dão suas relações com o homem; como ela se coloca face à terra como espaço cósmico e face à morte. Encontramos a chave de acesso a essas questões e aos códigos que as envolvem no mito das mulheres revoltadas, as *Jamarikumã* (Schultz, 1965/66). Um resumo desse mito seria suficiente:

*Os homens saíram para pescar e deixaram na aldeia as mulheres e as crianças em companhia de um homem Kamatipirá. Como os homens demoravam para voltar, Kamatipirá foi procurá-los. Na volta, advertiu as mulheres sobre a intenção que teriam de matá-las. Elas resolveram fugir. Kamatipirá foi à floresta procurar três grandes tatus aos quais uma das mulheres ordenou que cavasse um túnel. Kamatipirá entrou no túnel seguido pelas mulheres e depois de alguns dias e noites de percurso, saíram perto de um*

*grande lago. Ali construíram grandes casas. Kamatipirá ensinou-lhes a fazer e utilizar arcos e flechas. As mulheres puseram-se a cantar e dançar sem parar.*

Cantar e dançar, construir casas, fazer e utilizar armas, ornamentos plumários, pintar o corpo com desenhos, são atividades tipicamente masculinas. No isolamento em que se encontravam, as mulheres não tinham relações sexuais o que as tornou totalmente culturais<sup>12</sup>.

Relações entre homens e mulheres se restringem às sexuais (dentro ou fora da esfera da família). Além desse âmbito, as relações aparentes entre homens e mulheres são estritamente de ordem ritual, o que quer dizer que nesses momentos, eles não são propriamente os homens, mas “são” seres sobrenaturais, porque incorporam espíritos de animais. As mulheres são sempre humanas e quando estão face aos homens, integram-se na categoria “feminino”. Como categoria política, as mulheres apresentam-se representadas por um homem. No mito Jamarikumã, um homem as acompanha e no ritual Jamarikumã, esse homem é representado pelo “chefe da aldeia”, ou melhor, pelo seu mediador universal. Esse mesmo mediador está presente no rito de iniciação das mocinhas da aldeia, quando recebem o *uluri*, ornamento pubiano. Nessa cerimônia, a elas é oferecido um banquinho talhado em madeira de uso masculinos nas reuniões do pátio central.

A fusão dos dois personagens, o mediador da aldeia e o guia das mulheres Jamarikumã se exprime na forma da sepultura de um “chefe”. No diário de campo de Schultz há um desenho e uma descrição dessa sepultura. A cova circular tem, no fundo, uma escavação horizontal como se fosse o começo de um túnel onde são colocados os pés do falecido. Carvalho (1947:37) faz uma descrição semelhante, com uma variação. Diz ele que, para cavar a sepultura de um chefe faz-se dois buracos circulares lado a lado, ligados no fundo por um túnel onde é colocado o corpo. Seja qual for a variante, há a idéia de um túnel, o que remete ao mito das mulheres.

As mulheres, devido ao seu papel não político (como pessoa política) e seu espaço na periferia, ocupam uma posição intermediária entre a sociedade e a natureza. É o caso durante a realização de certos rituais: quando as mocinhas recebem, como sinal de iniciação ao status de adulto, o cinturão de fios de tucum com o *iluri*, ornamento pubiano, e no ritual Jamarikumã. Nesse ritual há uma passagem na qual o mediador vai buscar na periferia da aldeia uma mulher ostentando o diadema masculino de penas amarelas tendo em cada mão uma flecha. Por três vezes ela volta à periferia e ele vai buscá-la, reiterando assim, a mensagem ritual que seria a incorporação da mulher à aldeia e à proteção que esta lhe proporciona (Schultz e Chiara, 1980) (veja foto 3).

Percebe-se que a mulher, ser ambíguo, situada entre a cultura e a natureza, precisa ser integrada à sociedade através de ritos alusivos a uma atuação masculina, como o uso ritual do diadema de penas amarelas associadas às flechas que segura ostensivamente, a imitação de luta corporal, o huka-huka quando as mocinhas recebem o ornamento pubiano e a vida que levam na aldeia, divorciadas dos homens, como diz o mito Jamarikumã.

### A mulher e a morte

As relações entre mulher e terra, e mulher e mortos são codificadas no mito Jamarikumã. Ali, as mulheres liberam-se da agressividade e poluição de contato sexual seguindo um caminho através da terra, em outras palavras, através da zona da morte, por um túnel cavado por um animal necrófago. A mulher, enquanto jamarikumã, não procria. Não procriando, menstrua e sangue, assim derramado, é sinal de ausência de vida. É morte.

No quadro de códigos cósmicos, a mulher ocupa uma posição similar à da árvore, entre a vida (o ar) e a morte (a terra). No panorama social, ela está entre a cultura e a natureza, como uma “zona intermediária” (não como mediadora), na periferia da aldeia, entre o homem-cultura e o mundo natureza.

Dos dados etnográficos apresentados e de sua interpretação sumária, emerge uma parte de um sistema simbólico aquela onde figuram os códigos que são transpostos para um outro sistema, e das formas e cores dos vasilhames de cerâmica e dos sons a eles atribuídos.

### Os vasilhames de cerâmica

Os recipientes fabricados exclusivamente pelos Waurá circulam entre as tribos do Alto Xingu. Mesmo entre os Mehinaku (de língua Aruak), somente as mulheres Waurá que ali se casaram trabalham com cerâmica. Em 1980 tive a ocasião de ir aos Mehinaku e um informante insistiu em dizer que as ceramistas da aldeia eram Waurá. Parece que mulheres Waurá que se casam com homens de outras tribos da área não fazem cerâmica, o que indica uma certa permissibilidade na quebra do monopólio quando se trata de tribos ligadas pela língua, como as dos Mehinaku.

Na aldeia Waurá, os homens também conhecem a técnica da cerâmica e a ela se dedicam. Segundo as informações de Penteado Coelho e de Harald Schultz, confirmadas por suas fotos, eles se encarregam da pintura interna preta e, com capricho, procedem a elaborada ornamentação externa de algu-

mas peças. É um caso particular entre os índios do Brasil em geral (foto 4). Apesar disso, existe uma atribuição tácita de ceramistas às mulheres. Quando os Suyá raptaram mulheres, escolheram as Waurá, que são as ceramistas da área do Xingu.

O mito de origem dessa técnica, colhido por Vera Penteadó Coelho, dá como herói um homem. Escolhido, ele observou como um personagem, *Kamalu*, que ele traduz como “argila”, colhia o material necessário para a confecção de vasilhas. A mulher que contava o mito a Penteadó, depois de uma longa pausa, sem interferência da pesquisadora, pôs-se a contar o mito de Jamarikumã, assinalando a atividade daquelas mulheres míticas como ceramistas. Como mulheres masculinizadas, portanto, culturais por excelência, elas não só faziam, mas também pintavam as vasilhas. Talvez, o fato das mulheres Waurá serem ceramistas as coloque em posição mais cultural do que as mulheres de outras aldeias, daí uma certa força a reforçar o monopólio delas na fabricação de vasilhas.

As ligações mulher-cerâmica, mulher-terra, mulher-mortos e o fato da cerâmica carregar uma força simbólica de valorização cultural estejam impressas nas cores, na decoração e nas tonalidades vocálicas que acompanham o nome das várias formas de vasilhas, o que tentarei demonstrar.

## Descrição

Os vasilhames Waurá são bem particulares e distintos de todos os de outras tribos brasileiras. Podem ser divididos em dois grandes grupos: o dos recipientes elípticos e o dos circulares. Apresentam um ponto em comum: a parte interna é invariavelmente enegrecida (foto 5) e a externa ostenta, seja uma camada de argila vermelha ou desenhos de vários tipos.

Os recipientes elípticos ostentam, modelados nas bordas, animais de fauna regional. Eventualmente, representam uma canoa, como diz Vera Penteadó “único objeto inanimado que faz parte do repertório de cerâmica”.

As vasilhas circulares apresentam uma grande variedade de tamanho. Carecem de ornamentação modeladas nas, quando têm desenhos, estes são mais elaborados (foto 6).

## Os recipientes elípticos

O seu comprimento varia, em geral, de 10 a 255 centímetros e são usados para servir alimentos e condimentos (sal de plantas aquáticas e pimenta pilada). O maior deles, com cerca de 40 x 25 cm, eu vi numa aldeia Waurá sobre

uma fogueira, contendo peixe. Tinha as bordas modeladas em forma de cabeça e madeiras de peixe. A base, na maioria, não é plana, mas arqueada, o que reduz o contato do recipiente com o solo.

Os animais modelados são representados pelas cabeças e patas, azas ou nadadeiras viradas para cima, como se estivessem de costas para o chão (foto 7). Vera Penteadó Coelho (1781: 70) colheu dados muito interessantes sobre a exclusão de certos animais:

“Em primeiro lugar, há certos animais que, desempenhando papel importante na mitologia, não são nunca objeto de representações em cerâmicas. Tão interessante quanto a lista de animais é a lista de animais cujas representações são vistas com repugnância... Assim, por exemplo, quando perguntei porque não se pode representar um beija-flor em cerâmica, a resposta foi que seria impossível por se tratar de um animal muito pequeno, o que, obviamente, não é a resposta mais plausível, visto que os besouros são um tema relativamente freqüente... Quando perguntei porque não se pode fazer figura de onça em cerâmica, Atamã em lugar de responder-me passou logo em seguida a explicar o perigo que o fumo representa para as mulheres, com evidentes propósitos de fugir de um assunto que estava se tornando incômodo, e sem esclarecer nada sobre a questão proposta... Pude reunir uma pequena lista (que certamente é exaustiva) dos animais cujas representações são proibidas em cerâmica. Além do beija-flor, não se pode fazer vasilhas com representações de onça, cobra, porco do mato e cachorro. Segundo Atamã, estes são bichos que os Waurá não acham bonitos; há, segundo ele, muitos bichos feios, e quando os Waurá acham que os bichos são bonitos é que o representam em vasilhas. O critério de seleção “bonito/feio” foi observado por Penteadó Coelho (op.cit:71) da seguinte maneira:

“A expressão “bonito”(em Waurá, arrepái) designa aqueles objetos que são bem feitos e bem acabados do ponto de vista técnico... Empregadas para indivíduos de caráter bom e alegre, e muito em especial, àqueles que nunca se zangam, que nunca ficam bravos, o que, do ponto de vista Waurá, é o ideal que alguém deve procurar atingir”.

O teor “poluente” da agressividade como o entendem os Waurá, confere a certos animais o epíteto de “feio”, pukapái, e por isso, não merecem ser representados na cerâmica, atividade cultural por excelência. Eles figuram todavia, nas pás semilunares de madeira (Chiara e Schultz, 1967:37-48).

Não se pode dizer que as peças elípticas sejam “as painéis dos homens, mas observa-se uma tendência nessa direção, o que não é de se desprezar. As informações a respeito dos animais modelados nas bordas, tanto para Schultz como para Penteadó Coelho, partem dos homens. As patas desses animais,

como são viradas para cima, não tocam o solo, como se houvesse (e acredito que há) uma preocupação de minimizar o contato da peça com a terra. Elas têm a parte inferior do seu bojo arredondada denotando a mesma preocupação. Além dos animais, há a representação das canoas, artigo masculino de confecção e de uso. Como recipientes, são mais usados para servir do que para cozinhar, o que não é uma regra rígida, mas apenas nesse momento, elas são mais manuseadas pelos homens do que no processo de cozimento dos alimentos.

### Os recipientes circulares

As bordas são largas, lisas, reviradas para fora de maneira a ficarem paralelas ao solo. A proporção entre o plano circular e a altura do seu corpo cilíndrico é variável, porém, a altura não ultrapassa uns trinta cinco centímetros, mesmo quando o diâmetro atinge seus oitenta centímetros. Assim, as de maior diâmetro parecem ser mais altas e as maiores, mais achatadas. (veja foto 3 e 4). São sempre vermelhas por fora e no fundo, decoradas por desenhos mais elaborados (veja foto 6) do que os que figuram nas elípticas.

Schultz, no seu diário nos fornece informações sumárias sobre tamanho e utilização desses recipientes (Schultz e Chiara 1971:300). As maiores servem como reservatórios de água, para o tratamento de grande quantidade de raízes de mandioca (farinha e tapioca), para obter o pigmento vermelho do urucu e para extrair o óleo do pequi. Os que as mulheres levam à cabeça para buscar água são especialmente feitas para preencher essa função. São grandes - sessenta centímetros mais ou menos - mas a parede é fina, tornando-os mais leves. As panelas para cozinhar são menores (entre trinta e quarenta centímetros). As pequenas são próprias para servir condimentos.

### Recipientes atípicos

Além dos recipientes circulares e elípticos de uso, os Waurá fabricam também outros de forma variáveis para os “visitantes” ou colecionadores, incluindo os pesquisadores, como aconteceu com Pedro E. Lima (1950), Vera Penteado Coelho (1981) e Harald Schultz. Pedro E. Lima menciona um vasilhame com formas mas do gosto tipo europeu representando um boi. Vera Coelho também reproduz a foto de uma panela elíptica com os pés no chão (lâmina 7), com cabeça de boi. Uma semelhante foi dada a Harald Schultz, representando um veado (na coleção do Museu Paulista). Uma outra peça exibida por Coelho (lâmina 5) é mais complexa. É circular de bordas largas e

reviradas com o bojo arredondado de cada lado do qual estão aplicados a cabeça e a cauda de um mamífero (?). Consta na recente bibliografia do Alto Xingu chegada de novas etnias indígenas, porém nada sobre a participação delas no mercado de trocas nem do surgimento de criações especiais na cerâmica para esses eventuais novos clientes.

### As panelas dos índios Suyá

Os recipientes usados pelos Suyá, apesar de serem feitos por mulheres Waurá que ali vivem, são muito diferentes dos encontrados em outras tribos da área (fig. 1). Esses índios de língua je como outros do mesmo tronco lingüístico e cultural, não dominam a técnica da cerâmica, ou o fazem de maneira muito rudimentar (a exemplo dos Kaingang, je meridionais). as panelas que usavam por ocasião da estada de Harald Schultz eram feitas por mulheres Waurá raptadas há anos. Sobre elas, diz Harald Schultz (1961/62:327):

*“Numerosos relatos dão os Suyá como temidos assaltantes das aldeias Waurá e de outras da região, para furtar panelas e roubar mulheres.*

Entre os Suyá havia no mínimo três mulheres Waurá que fazem todas a panelas de barro cozido para a tribo, conforme explicou o chefe *Pentoti*.

Estas panelas porém eram diferentes das que as mulheres Waurá costumam fazer em sua aldeia natal. De forma circular, paredes lisas e bojudas vão afilando ligeiramente quase à altura das bordas que se abrem para o lado de fora (fig. 4).

Não havia entre os Suyá vasilhames gigantescos nem os de forma estilizadas de animais pintados de vermelho ou adornadas com traços também de tinta vermelha ferruginosa, comuns em outras aldeias alto-xinguanas, também confeccionados por mulheres Waurá. Não consegui entrever os motivos que levaram as mulheres Waurá convivendo entre os Suyá e modificar a forma de sua cerâmica .

As mulheres Suyá ou mesmo as filhas das mulheres Waurá com homens Suyá, parecem não ter aprendido a técnica da cerâmica. Desta maneira a continuidade da produção de vasilhames de barro é um problema, sendo difícil de se prever como as novas gerações de Suyá o resolverão e se a forma “tipo Suyá” usada hoje será mantida.”

Além das formas atípicas feitas visando clientes diferentes, há uma outra, muito particular, chamada tsaque-tsaque peça que circula entre as tribos do mercado de trocas.

## O recipiente tsaque-tsaque

Harald Schultz anotou sua perplexidade ao tentar buscar uma utilidade para esses recipientes. Segundos seus informantes, eles não são usados para servir, cozinhar ou para beber.

À primeira vista, a diferença entre o tsaque-tsaque e as outras vasilhas circulares está na proporção. A sua altura é o dobro daquela de um recipiente circular do mesmo diâmetro. Pode-se descrevê-lo como tendo duas partes. A parte de cima é uma panela circular como se fosse isolada e grudada no resto do corpo que é oco, contendo bolinhas de argila que soam como chocalho. A divisão entre a cavidade da vasilha e do corpo é assimilada por um perfil ondulado. Um informante desenhou para Schultz (fig. 2) Acredito que o tsaque-tsaque tem uma presença simbólica como vasilha que produz ruído, um som.

## Os Motivos Pintados

Um mito publicado por Schultz (1964:76-80) e que lhe foi contado por um homem, menciona um motivo pintado que um herói, Aracuni desenhou sobre o seu corpo. Era composto por uma seqüência de triângulos e tem o mesmo nome que o uluri ornamento pubiano. Foi assim que a mãe de Aracuni o interpretou como um sinal denunciador de suas relações incestuosas.

Aracuni é também o herói de um outro mito sobre ornamentos pintados contado por uma mulher a Vera Penteado Coelho. Neste não há alusão ao incesto, mas à sua autoria de desenhos que figuram na cerâmica. A narradora, por duas vezes nomeou sete motivos e na mesma ordem. Segundo a pesquisadora, existem ainda muitos outros nomes de figuras geométricas que compõem motivos cujos nomes variam de acordo com a ordem e ritmo de sua disposição no suporte. Não me deterei no estudo da pintura sobre cerâmica, o que poderia ser completado por motivos pintados em outros materiais. A literatura a respeito é farta. Neste momento é interessante notar que a pintura nos vasilhames de cozinha, seja qual for, é especialmente importante para os índios do alto Xingu.

### Recipientes, nomes e sons

Graças às pesquisas de campo de Vera Penteado Coelho (1981), é possível conhecer-se a relação entre o tamanho dos recipientes e a altura e intensidade da voz que acompanha a respectiva nomeação.

O nome dos grandes recipientes são ditos com uma voz grave e forte. Gradualmente, segundo o tamanho, a altura e a intensidade diminuem. O som, muito importante para os Waurá, encontra-se inserido no universo da cerâmi-

ca, como seria também o caso do chocalhar da panelinha tsaque-tsaque.

Esses traços pertinentes do ponto de vista simbólico nos fornecem um exemplo de como um sistema de códigos e de mensagens pode ser concretizado por uma técnica de apresentação em objetos de utilização quotidiana.

De um sistema mental a um sistema de técnicas

As vias de análises e interpretação dos elementos componentes das cerâmicas e dos sistemas simbólicos devem ser seguidas por uma lógica que surge do entrosamento dos dados etnográficos expostos, sendo os mais pertinentes aqueles que tocam dois temas nucleares: mulher e poluição, ambos ligados à cadeia de idéias sobre vida-alimento-morte. Por sinal, Penteadó Coelho (op.cit: 59) faz uma observação pertinente pondo em conexão direta a cerâmica e a morte:

*“...tanto mulheres grávidas como progenitoras de crianças muito pequenas estão proibido de fazer cerâmica. Uma mulher jovem, mãe de uma criança de aproximadamente três anos era vivamente criticada pelo fato de fabricar panelas: isto ocasionaria certamente a morte de seu filhinho, dizia-se na aldeia. As mesmas críticas eram dirigidas ao pai de uma criança pequena que costumava fazer cerâmica.”*

Forma, cor, ornamento, nomes e modulações do som tomam sentido quando relacionados à maneira como é interpretado o mundo. Os elementos que ali se encontram, têm sua correspondência no conjunto de vasilhas, como veremos em seguida.

O preto como cor representando a poluição (agressão e morte) é aplicado na concavidade dos recipientes, onde são colocados os alimentos (animais que foram mortos e substâncias inanimadas, vegetais). Exteriormente, as panelas devem ser protegidas do contato com a terra e com o fogo<sup>13</sup>, por essa razão, recebem, sobre a pintura vermelha, uma camada de urucu. Quando estiver na aldeia Mehinaku, uma mulher Waurá, presenteou-me com uma panelinha em forma de tatu com fundo vermelho e arredondado com o fundo recém-cozido. Nesse momento, teve o cuidado de passar uma camada de urucu em volta da peça que já era vermelha. Foi então que compreendi porque três etnólogos, ao escrever a técnica de confecção das vasilhas afirmaram que o interior era pintado com urucu ou com esse pigmento misturado à argila (cf. comentário constando em Schultz e Chiara, 1969:302)<sup>14</sup>.

Compreende-se também porque os desenhos e mesmo a pintura vermelha não são feitos para serem apreciadas por um público, embora esse fator seja um estímulo para um trabalho bem feito, ou arrepaí, como dizem. Harald Schultz

ficou pasmado quando viu lindos e novos recipientes serem imediatamente colocados sobre o fogo, o que escondeu para sempre a “obra de arte” sob uma camada de fuligem. Para ele, como aliás, para nós, esses desenhos seriam manifestações artísticas merecendo um tratamento “melhor”...É o que transparece no texto do artigo de Vera Penteadó Coelho quando fala de “arte” ao referir-se aos desenhos e aos motivos modelados da cerâmica<sup>15</sup>.

As cores e os ornamentos pintados podem ter o mesmos significados nos recipientes circulares ou nos elípticos, mas as formas têm uma linguagem diferente. Os circulares falam de mulher e de morte, de sepultura, de poluição enquanto os elípticos, de homens e de animais bem como da idéia de ambigüidade entre pureza e impureza. É quando se percebe que os animais impuros, os considerados como agressivos não são bem-vindos ao universo da cerâmica por carregarem muitos elementos negativos do sistema simbólico.

No que se referem aos recipientes circulares, as interpretações seriam mais ousadas, inspiradas em numerosas alusões contidas em seus detalhes. Elas são cilíndricas com paredes retas tal como as sepulturas circulares. As bordas pronunciadamente abertas e reviradas fazem pensar que elas são imaginadas como repousando sobre as bordas do buraco. Como este, o seu interior é preto, mas a pintura exterior, vermelha, cor de vida, exprime a idéia de uma defesa, de um

Isolamento imaginário entre a cerâmica e a sepultura. um elemento vem reforçar esta interpretação: uma foto de Harald Schultz toma logo após um enterro mostra uma panela emborcada sobre o túmulo, com oferenda de alimento ao morto. A panela com traços de ter sido usada para confecção de farinha e não para cozinhar, ostenta desenhos feitos no fundo, o que pode ter sido uma opção na sua escolha. É conhecido na literatura antropológica o mecanismo de inversão quando se trata de ritual de contato entre sagrado e profano. Fica reiterada, então, a relação panela-túmulo, flagrante nesse caso (foto 8).

Uma simples observação quanto à forma comum de recipiente par transportar e depositar água para beber nos diz que eles são providos de uma boca estreita e de uma tampa para proteger seu conteúdo. Pois bem, os depósitos de água dos Waurá e dos índios do Alto Xingu que os utilizam têm a mesma forma, cilíndricas, das grandes panelas para tratar mandioca, urucu e óleo de piqui. Vem a propósito uma interpretação da forma dos bordos desses vasilhames propostas por Dole (1961/62) segundo a qual ele teria um motivo prático, o de servir de suporte para os talos das peneiras usadas para peneirar e comprimir a massa de mandioca ralada ou de sementes de urucu. Ela pode ser aceita, porém, visto o caso das vasilhas feitas especialmente para água, penso que o lado simbólico é tão, ou mais presente do que o lado do prático.

A cerâmica feita pelas mulheres Waurá entre os Suyá não carrega os mesmos códigos pois ali eles seriam inúteis, dado ser diferente o sistema mental do mundo deles. As peças que são oferecidas aos pesquisadores e outros também demonstram a vontade de querer interpretar um outro sistema simbólico.

O sistema de sons presentes na nomenclatura dos recipientes circulares (nos escapam dados semelhantes sobre os elípticos!) incluindo o tsaque-tsaque seria um último detalhe para completar o que possuímos como códigos que permitem a passagem de um sistema mental para o sistema técnico da cerâmica.

Tal “passagem”, fielmente retomada ao fio das gerações poderia permitir que os antropólogos encontrassem um dos atributos essenciais do conceito de “arte”. Em todas as sociedades existe a preocupação de concretizar de maneira ou de outras os códigos dos símbolos que constituem o âmago do sentido de suas vidas. A parte difícil dessa tarefa seria a de buscar os códigos que muitas vezes se encontram elaboradamente mascarados, o que transparece quando deparamos com o conjunto da “abras de arte” do mundo ocidental, por exemplo. Comparando-o com o conjunto das peças de cerâmica dos Waurá, tal como foi analisado aqui, surge a questão: onde se situam os critérios de “próprio” e “impróprio” na aprovação das obras e, especialmente, quem o elege e adota? Certamente um estudo do que insistimos em chamar de “obras de arte” de sociedades mais restritas e homogêneas é mais simples do ponto de vista metodológico. O mesmo estudo dirigido para a arte do mundo ocidental é ainda um desafio.

Abstract: This paper deals the Waurá Indians of the Xingú Region in Central Brasil. Based on thoughts around the pottery manufactured in the village, society, gender relations, symbology and the aesthetical concepts of this ethnic group are studied.

#### Notas:

<sup>1</sup> Fundação Museu do Homem Americano. E-mail: fumdham@elogica.com.br

<sup>1a</sup> O termo chefe não se enquadra no sistema político dos Waurá, bem como de todas as tribos do versante atlântico da América do Sul. Ele não é investido de poder, não demanda obediência por parte de seus companheiros da aldeia pois as suas atribuições são as de mediador político entre a aldeia e outras, entre homens e mulheres, entre humanos e seres da natureza (o sobrenatural) quando enfeixa também capacidades de xamã.

<sup>2</sup> A pintura corporal dos índios Kraô, bem como o corte de cabelo foram analisados e relacionados à interpretação do Universo, tal como é feito o estudo da cerâmica Waurá (Chiara, 1990).

<sup>3</sup> Assunto de tese para o Diplôme da Ecole des Hautes en Sciences Sociales - Paris. Reconhecida como dissertação de mestrado pela USP. Inédita.

<sup>4</sup> O termo sobrenatural, já clássico no quadro teórico da Antropologia indica que as sociedades naturais dos Waurá, por exemplo, são providas de poder e desse fato, amedrontadoras).

<sup>5</sup> Termos como “alma” e “espírito” carregam significados perturbadores, por isso, eles foram explicados como “duplos” dos seres. Utilizaremos aqui, os termos: alma para os seres humanos e espírito para os seres poderosos da natureza.

<sup>6</sup> Conta um mito (Vilas Boas, 1975) que um homem vai ao céu e se dá conta da fraqueza e da vulnerabilidade dos mortos. Ele, então, os defende da agressão dos espíritos dos pássaros.

<sup>7</sup> A idéia de atitudes sorrateiras se inserem na estrutura do Poder foi defendida no artigo “Poder, uma proposta de “definição” (Chiara, 1991), retomada no livro (mesmo nome) ainda inédito.

<sup>8</sup> O espíritos dos peixes apresentam-se na natureza revestidos com uma “camisa”, como o dizem os Waurá (cf. Chiara, 1980), que seria a sua “carne”. Quando convidados a visitar a aldeia, os espíritos dos peixes vestem “camisas-mascaras” fornecidas pelos índios.

<sup>9</sup> O pigmento é reduzido a um bloco seco (Schultz e Chiara, 1986 e Schultz film E992). Para ser utilizado, é esfregado com óleo de pique (*Caryocar brasiliense*)

<sup>10</sup> Por “purificar”, quero assinalar que, para os Waurá, o fato de dar um tratamento “artificial” a alguma coisa “natural” lhe confere um atributo de “cultural”, de paz, de não agressividade, de humano e belo. No caso dos cabelos, lembramos que por ocasião da realização do ritual dos mortos, o Kuarup (Pedro Agostinho, 1974), as mulheres cobrem o rosto com seus longos cabelos. Assim, elas estão momentaneamente “fora da sociedade”, como “seres naturais”(ver a respeito, meu artigo sobre a semântica do cabelo (Chiara, 1975).

<sup>11</sup> O “nada” é uma noção Waurá que indica o além da morte. No mito do homem que sobe ao céu, é explicado que almas humanas e espíritos de pássaros que são vencidos durante a luta que ali se trava, são comidos por uma águia. Esse seria o fim do estado de morto. Seria essa a razão do medo que essa cor inspira aos espíritos dos pássaros?

<sup>13</sup> A água vence o fogo, como se conclui pelo relato de uma história contada a Schultz em que uma jovem se apaixonou pelo fogo e este se transforma em homem e se casa com ela, mas nunca toma banho. A irmã menor da jovem esposa, ao notar isso, joga água no corpo do cunhado que imediatamente vira um pedaço de carvão.

<sup>14</sup> Transcrevo certas observações figurando no artigo: “...não se trata de urucu como o descrevem Pedro E. Lima (1950) e Baer (1960), ou do urucu e óleo de pique segundo G.E.Dole (1961/62, pois esse pigmento, ao ser submetido ao cozimento seria carbonizado e se fosse aplicado depois do cozimento, desapareceria rapidamente, o que não acontece com as peças que estão há anos em museus”.

<sup>15</sup> Para nós quando pensamos em “arte”, temos a sensação de que deve ser duradoura e admirada pelo maior número de pessoas possível.



Foto 1. Casa do “chefe”Waurá ostentando as raízes de troncos de árvore.



Foto 2. “Mulheres-chefe” das *Jamarikumã*, ostentando ornamento tipicamente masculino, levando duas flechas como sinal de comunicabilidade.

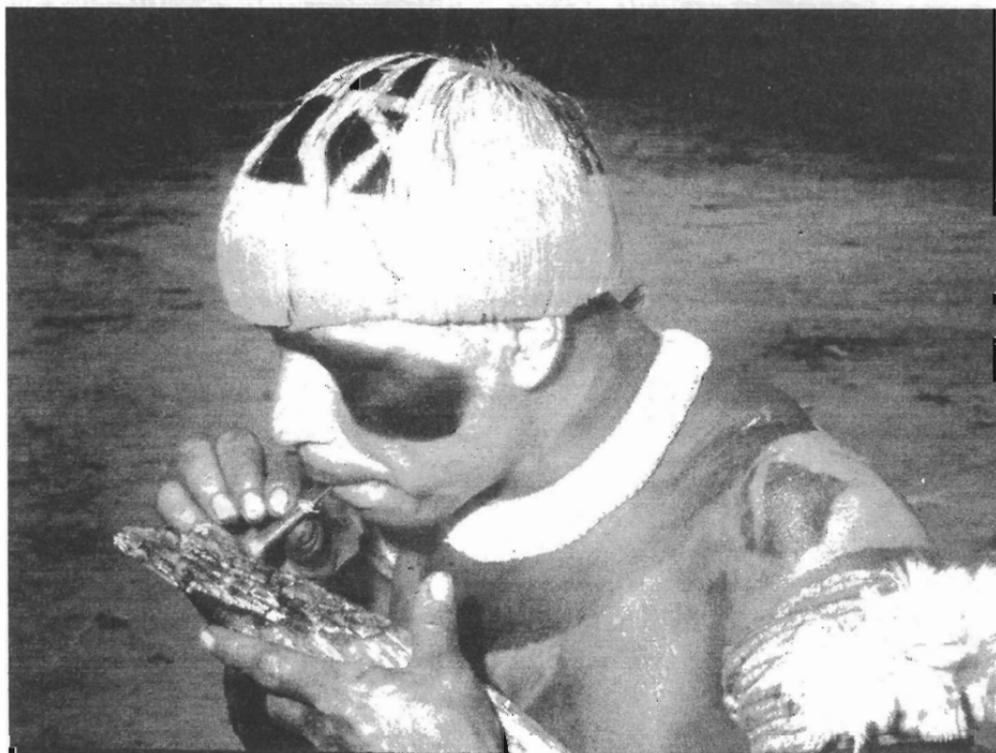


Foto 3. Desenhos realizados com pasta de urucu sobre os cabelos: agente purificador

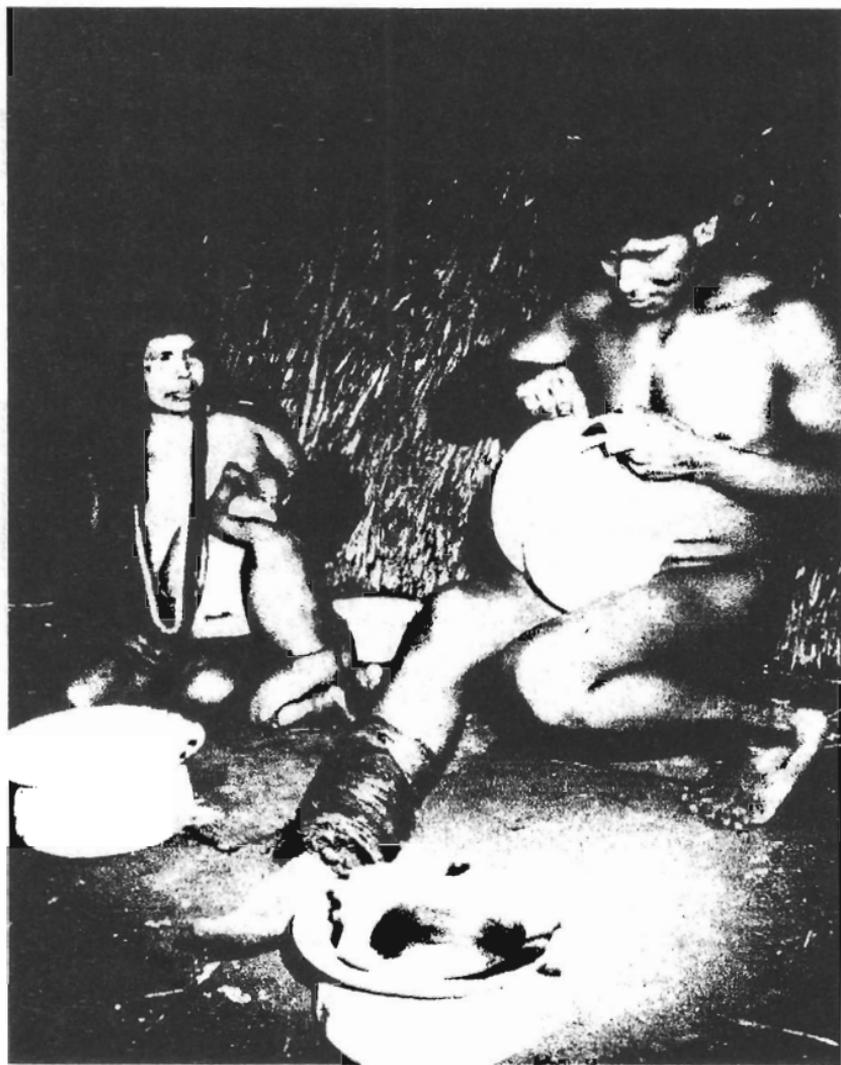


Foto 4. Homens também fazem cerâmica



Foto 5. Pintura externa de panela



Foto 6. Pintura externa

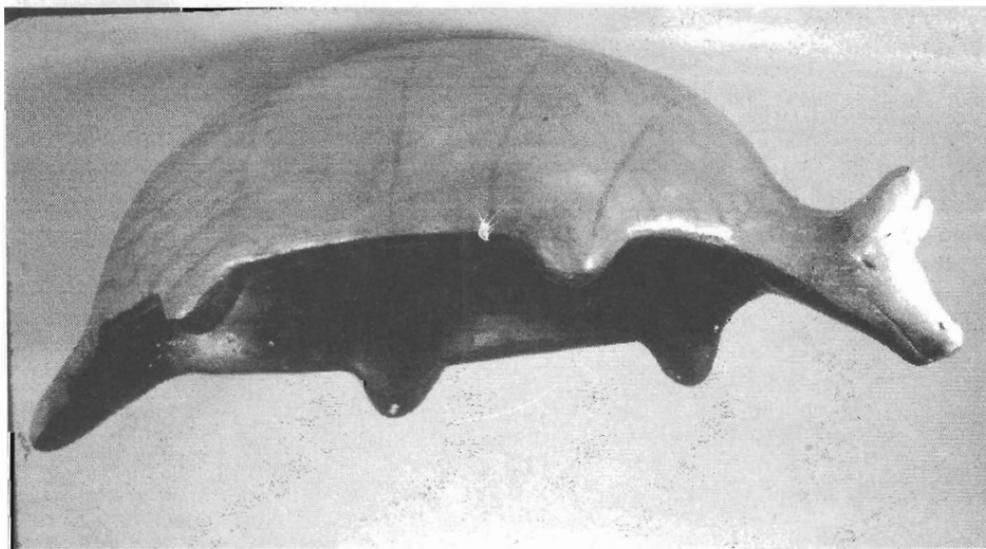


Foto7. Painel elíptico representando um tatu

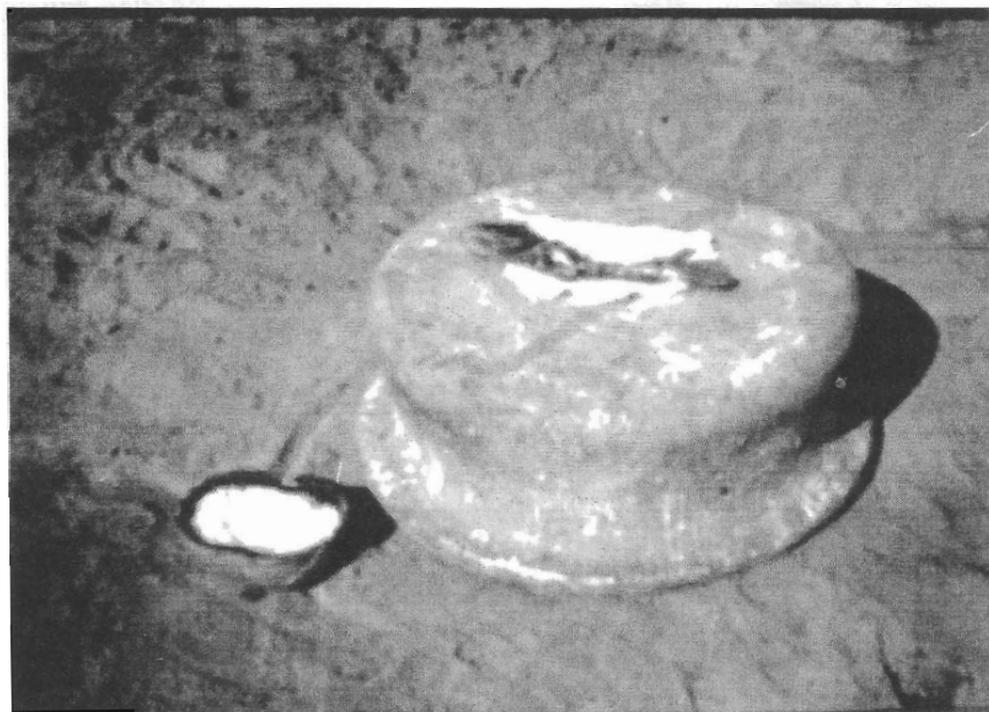


Foto 8. Panela, com restos de alimento destinados ao morto, colocada sobre uma sepultura recente.

## Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO, Pedro - Kwarip. Mito e ritual no Alto Xingu. EDUSP. São Paulo, 1974
- BAER, Gerhard - "Beiträge zur Kenntnis des Xingu Quellgebietes" Inaugural Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophisch-Historischen Fakultät. Basel, 1960.
- Basso, F.E. - "The Kalapalo dietary system" - Atti del Congresso Internazionale degli Americanisti, vol. II: 629-637. Roma-Genova, 1974
- CARVALHO, José C.M. Pedro E. De Lima e Eduardo GALVÃO - "observações zoológicas e antropológicas na região dos formadores do Xingu". Publicação do Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1949.
- CHIARA, Vilma
- "A pá semilunar da mulher Waurá". Revista do Museu Paulista, N. S. vol. XVII, pp.37-48. S. Paulo, 1969
  - "Les poupées d'argile crue des Indiens Karajá". Diplôme de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris, 1970. Revalidado como dissertação de Mestrado pela Universidade de S. Paulo.
  - "A semântica do cabelo". Revista do Museu Paulista, N.S. vol. XXII: 183-194. S. Paulo, 1975.
  - "Notes sur quelques categories religieuses des Indiens Waurá du haut fleuve Xingu (Brésil). Microfiches de l'Institut d'Ethnologie. Musée de l'Homme, Paris e revista do Museu Paulista, N.S. vol. XXVII., S. Paulo, 1980
  - L' Homme et l'Espace chez les Indiens Krahô. Goiás, Brésil. Thèse de Troisième Cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris, 1982 - Revalidada como doutoramento pela Universidade de S. Paulo. Inédita.
- DEVEREUX, Georges - Ethnopsychanalyse Complémentariste - Flammarion, Paris, 1985
- DOLE, Gertrude E. - "Shamanism and Political Control among the Kuikuru". Völkerkundliche Abhandlungen, I: Beiträge zur Völkerkunde Südamerikas. Hannover, 1964.
- DOUGLAS, Mary - Pureza e Perigo - Ensaio sobre as noções de poluição e Tabu. Perspectivas do Homem/edições 70. Lisboa, 1991.
- DURAND, Gilbert - Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Dunod. Paris, 1984.
- Galvão, Eduardo - "Kulturwandel und Stammesüberleben am oberen Xingu, Zentralbrasilien". Beiträge zur Völkerkunde Südamerikas. Hannover, 1964
- GEERTZ, Clifford - A Interpretação das Culturas
- JUNQUEIRA, Carmen - Os índios do Ipavu. Atica, Ensaio 7. S. Paulo, 1975
- KRAUSE, Fritz - "Mascaras Grandes do Alto Xingu". Revista do Museu Paulista, N. S. XII: 87-124. S. Paulo, 1960.
- LARAIA, Roque de Barros - "O Sol e a Lua na mitologia xinguaná". Revista do Museu

Paulista, N. S. XII: 7-36. S. Paulo, 1967.

- LLULIER DOS SANTOS, Yolanda - Cultura e arte no Alto Xingu. Col convite à Ciência, Série Artes. USP S. Paulo, 1972.
- LIMA, Pedro E. de - "Os Índios Waurá - Observações gerais, a ceâmica". boletim do Museu Nacional. N.S. Antropologia n. 9:21-29. Rio de Janeiro, 1950.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - Anthropologie Structurale. Plon, Paris, 1957.
- MICELA, Rosária - Antropologia e Psicanálise - uma introdução à produção simbólica, ao imaginário, à subjetividade - Ed. Brasiliense, S. Paulo. 1984.
- MURPHY, Robert F., and Quain, Buell - "The Trumái Indians" .Monographs of the American Ethnological Society, XXXIV. New York, 1955.
- PENTEADO Coelho, Vera - "Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá ". Contribuições à Antropologia em homenagem ao Professor Egon Schadem. Coleção Museu Paulista, Série Ensaios, vol 4 . S. Paulo, 1981.
- PETRULLO, V. - "Primitive peoples of Mato Grosso, Brasil". The Museum Journal, XXII: 83-180. Philadelphia, 1932.
- RIBEIRO, Berta G. - Diário do Xingu. Paz e Terra, col. Estudos Brasileiros. Rio, 1979.
- SAMAIN, Etienne - Moroneta Kamayura. Mitos e aspectos da realidade social. Unicamp, Campinas, S. P. 1991.
- SCHMIDT, Max - Estudos de Etnologia Brasileira. Brasiliana, Editora Nacional. S. Paulo, 1942.
- SCHULTZ, Harald - "Informações etnográficas sôbre os índios Suyá. Revista do Museu Paulista, N. S. XIII: 315-332. S. Paulo, 1961/62.
- "Lendas Waurá ". Revista do Museu paulista, N. S vol XVI: 21-149. S. Paulo, 1965/66.
- e Vilma Chiara. "Mais lendas Waurá". Journal des Américanistes. Paris, 1989.
- "The Waurá, Brazilian Indians of the hidden Xingu". National Geographic Magazine, CXXIX, n.1 Waschington, 1966.
- e Vilma Chiara - "Informações etnográficas dos índios Waurá". Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart/ München, vol III: 285-308, 1969, p. 306.
- filmes editados pelo Institut für den Wissenschaftlichenfilm, Göttingen.
- SPERBER, Dan - Le symbolisme en Général. Collection Savoir. Hermann. Paris, 1974.
- STEINEN, karl vom dem - "o rio Xingu". Revista da Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro, IV: 189-212. Rio de Janeiro, 1888.
- Entre os Aborígenes do Brasil Central - Departamento de Cultura. S. Paulo, 1940.
- O Brasil Central. Brasiliana, Formato Grande, vol III. S. Paulo, 1942.
- TURNER, Victor W. - The forest of symbols, Cornell. Londres, 1967.
- The ritual process, Londres, 1969.
- VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio - Os mitos dos índios do Xingu.