

A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado

Aristóteles Barcelos Neto¹

University of East Anglia

RESUMO: A literatura etnológica amazônica é povoada de serpentes mitológicas que estão na origem da humanidade, de conhecimentos xamânicos, de artefatos da cultura material, de desenhos e de canções. Se os temas mitológicos das serpentes amazônicas já estão amplamente caracterizados e analisados, o mesmo não pode ser dito sobre as formas visuais relacionadas a eles. Muitos estudos da mitologia amazônica deixaram de lado os aspectos propriamente plásticos da cultura material, sem talvez se darem conta de que determinadas particularidades dos temas mito-cosmológicos estão precisamente fundidas nas qualidades dos estilos visuais. Este artigo discute alguns aspectos da imaginação conceitual da cultura material wauja (arawak do Alto Xingu) a partir da análise de um personagem mítico que expõe de modo explícito a natureza intrínseca e simultaneamente musical e iconográfica da arte do trançado.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia, cosmologia, arte, mito, música.

A Rafael Menezes Bastos, xamã caraiíba que ouviu o mito dançar.

Introdução

Embora o número de estudos etnográficos dedicados ao trançado amazônico seja pouco expressivo, desde longa data há um consenso de que a

tecnologia do trançado e seus objetos ocupam uma posição extraordinária na cosmologia e no pensamento amazônicos. Lévi-Strauss (1997) argumenta que cestos representam um equilíbrio instável entre natureza e cultura. Essa ideia se desdobra, ademais, nas diferenças tecnológicas e plásticas entre o trançado (o recipiente “cru”) e a cerâmica (o recipiente “cozido” que transforma o cru em cozido), uma tradução metafórica das relações materiais nos termos do pensamento dualista ameríndio.²

Cestos estão entre os itens mais antigos da cultura material humana, precedendo a cerâmica em alguns milhares de anos em vários lugares do mundo (Heslop, 2011). A sua presença em todos os continentes e a abundância em que são encontrados nas regiões tropicais e subtropicais do planeta parecem uma justificava fácil para sustentar sua aparente trivialidade. Apesar das muitas similaridades técnicas e funcionais observadas através do tempo e do espaço, há consideráveis variações conceituais e estéticas na produção, na circulação e no uso dos cestos. Que ideias e questões podem ser anexadas às particularidades materiais e plásticas desses objetos?

A extensa recorrência e a impressionante variedade morfológica, funcional, técnica e iconográfica do trançado nas terras baixas da América do Sul levaram Berta Ribeiro (1980) a batizar a região de a *Civilização da Palha*. Cestos são objetos altamente apreciados pelos povos ameríndios do Alasca ao Chaco paraguaio. No Alto Xingu, por exemplo, grandes cestos cargueiros são prestigiosos objetos de pagamento ritual e conseqüente alvo de exposição e admiração. Porém, fora do mundo ameríndio cestos são raramente apreciados como objetos de alto valor estético, como observa Lévi-Strauss (1997). Mesmo o amplo projeto de invenção da arte primitiva pelo imaginário modernista deixou de fora os objetos de trançado. A inserção destes no sistema artístico mundial é um fato bastante recente. Quanto ao material ameríndio, pouquíssimas instituições de arte, quase todas na América do Norte, deram, de fato,

um lugar permanente aos trançados em seus interesses de aquisição e curadoria. Por que foram esses objetos os últimos a entrar na fila?

Na economia ocidental do belo primitivo, cestos são muito dificilmente olhados com o mesmo entusiasmo que esculturas de madeira da África subsaariana ou do Pacífico Sul – mais exatamente aquelas que historiadores da arte e artistas consideram como as mães primitivas do Modernismo europeu (Wick & Denner, 2009). O desinteresse ocidental pelos cestos envolve questões mais sutis do que a hierárquica dicotomia arte/artesanato. Um problema comum é pensar que as dimensões funcionais e técnicas dos cestos necessariamente governam o conjunto de ideias que estão por trás de sua existência. Sob a rigidez dos olhos de *coinoisseurs* de tradição historiográfica europeia, um cesto cargueiro, comparado a uma escultura de cabeça de Ifé, parece um objeto banal, feito sem nenhum propósito transcendente.

Com a exceção de alguns poucos casos polinésios (Hooper, 2006), objetos de trançado não incorporam divindades e ancestrais, personagens centrais para as discussões sobre poder político nas artes. Nesses termos, cestos, peneiras e armadilhas de pesca fariam parte quase que exclusivamente da socialidade doméstica (Strathern, 1988), daí a facilidade com que visões utilitaristas lhes são anexadas. Ademais, as características plásticas dos cestos muito dificilmente correspondem às da escultura e da pintura. Estas sim reconhecidas como as verdadeiras artes da figuração realista, um dos princípios fundamentais da ideia europeia de alta arte até o fim do século XIX. Mesmo após uma sequência de radicais rupturas estéticas entre as décadas de 1900 e 1960, tal ideia não cessou de existir e de interferir no modo como é organizado o estudo e a circulação das artes não ocidentais.

É curioso que as rupturas com esses princípios coincidam cronologicamente com a invenção da arte primitiva e com a intensificação do seu colecionamento privado (Price, 1989). O valor simbólico das rupturas

estéticas esteve primordialmente orientado para as questões da arte europeia. Foi apenas a partir da década de 1960 que os efeitos de tais rupturas permitiram um espaço para as artes indígenas no sistema artístico mundial.³ Se a ruptura com a representação figurativa foi originalmente um problema da arte europeia (Argan, 1993), o seu inverso, ou seja, a valorização da figuração, tornou-se uma das questões centrais para a indagação sobre a natureza ontológica das artes indígenas (Descola, 2010).

As artes primitivas participaram do processo de rupturas estéticas no Ocidente moderno através de mediadores, sobretudo pintores e escultores europeus. Por isso, não é de se surpreender que o Musée National d'Art Moderne de Paris tenha tido a sensibilidade de reconstruir, na praça à sua frente, o atelier de Constantin Brancusi e não um templo do Pacífico Sul recheado de esculturas de divindades, cujos cultos há muito já tinham desaparecido. Talvez se as artes primitivas não tivessem participado, ainda que passivamente, dos processos que produziram novos idiomas estéticos por mediadores modernistas, elas possivelmente ainda estariam confinadas aos museus de história natural juntamente com animais empalhados e amostras minerais. Mas a entrada das artes primitivas nos grandes museus de arte foi orientada por interesses estéticos muito particulares. Observe-se, por exemplo, que a quase totalidade dos objetos de arte primitiva selecionados para o *Pavillion de Session* do Musée du Louvre de Paris são esculturas que alimentam o antigo interesse da arte europeia pelos problemas da representação figurativa, especialmente a antropomorfia. Curiosamente, da Amazônia e da Sibéria não há, nesse *Pavillion*, um único objeto.

São muitas as razões históricas para o número insignificante ou quase inexistente de objetos amazônicos – cuja tradição visual é basicamente geométrica – em exposição nas salas dos grandes museus de arte do mundo. Uma delas é o lugar marginal que grafismos geométricos ocupam na história da arte europeia, a outra é o papel que lhes foi dado

para a indagação das naturezas estética e ontológica da arte primitiva. Se os triângulos e os quadrados pintados por Malevich e Kandinsky surgem como alta arte é porque eles incorporaram um diálogo/resposta a essa mesma tradição europeia de alta arte.⁴ E quanto aos triângulos e quadrados pintados pelos índios das terras baixas da América do Sul? Bem, esses não foram utilizados para questionar nenhum fundamento da arte europeia. Eles foram tidos, logo no início, como um problema sobre a natureza e a evolução da representação visual, o qual manteve ocupada uma linha intelectual de antropólogos nos dois lados do Atlântico; Karl von den Steinen (1894, 1925) e Franz Boas (1927) foram certamente os mais importantes entre eles. Mas, afinal, o que esses triângulos e retângulos amazônicos questionam ou permitem questionar?

Objetos de formas geométricas elementares e em geral recobertos com motivos gráficos também geométricos, os cestos habitam o universo da figuração não realista, cujos elementos são em geral muito esquemáticos, próximos, em alguns casos, de códigos visuais (Munn, 1973). Entre os Wauja do Alto Xingu, a figuração realista é um problema basicamente reservado à cerâmica, cabendo ao trançado a exploração de outras formas de expressão. Se a figuração realista é controlada ou muitas vezes evitada, é porque ela apresenta perigos potenciais, sendo, portanto, pouco adequada para a estética das relações entre humanos e não humanos. Assim, nem tudo o que é humano, animal ou monstro nesse espaço relacional deve necessariamente receber uma representação nitidamente antropomorfa ou zoomorfa de cabeça, tronco e membros. Tal preocupação com a forma *exterior* dos objetos reflete o problema da imaginação conceitual sobre as capacidades *internas* (mentais e de intenção) dos mesmos (Gell, 1998).

Nos sistemas visuais amazônicos, toda forma é minimamente um corpo ou uma parte essencial que o define, daí o porquê de cestos e armas poderem simplesmente abandonar ou atacar seus donos (Lévi-

Strauss, 1997; Quilter, 1990). Os Wauja explicam que por meio de encantamentos, da presença excessiva de espíritos animais na aldeia ou pelo advento de um eclipse, os desenhos figurativos de animais sobre quaisquer suportes podem se descolar e fugir para o mato ou, na pior das hipóteses, se esconderem dentro das casas e adoecer pessoas. Na verdade, é como se esses desenhos figurativos fossem seres adormecidos. Os desenhos geométricos também são capazes de reagir de modo semelhante, quando representam partes de corpos. Assim, fileiras duplas de triângulos alinhados representam dentes pontiagudos e podem implicar um risco canibal para a alma de quem os vê em condições de vulnerabilidade.

Os cestos e a cerâmica são os objetos por excelência em que esses grafismos geométricos são fixados e apreciados.⁵ Todavia, seu sentido conceitual expressa-se além da discussão sobre agência desenvolvida por Gell (1998). Os desenhos geométricos ocupam uma posição privilegiada na imaginação de relações intersensoriais e intersemióticas, cuja teoria etnográfica mais ampla está ancorada na performance ritual (Menezes Bastos, 1990, 2007). O que se segue nas seções abaixo é uma tentativa de interpretar essas relações à luz desta e de outras teorias.

Cestos amazônicos: além do visual e do material

Um considerável corpus de mitos amazônicos relata como uma série de objetos e conhecimentos usados pelos humanos tem sua origem em relações predatórias, ou não, com serpentes. Cestos e canções estão entre os mais notórios desses objetos.

Se os temas mitológicos sobre as serpentes já estão amplamente estudados, o mesmo não pode ser dito sobre os estilos visuais relacionados a elas. Assim como os temas, os estilos também colocam problemas complexos, alguns deles apenas recentemente identificados (Lagrou, 2007).

Seria difícil fazer, desde uma perspectiva antropológica, uma análise do estilo (ou nos termos de Alfred Gell, da cultura) sem o entendimento amplo do tema (ou nos termos de Viveiros de Castro, dos modos de imaginação conceitual) e vice-versa. Há um número crescente de estudos da mitologia amazônica que toma as qualidades dos estilos visuais e materiais como particularidades da variação mítica (Gow, 2001; Barcelos Neto, 2002; Velthem, 2003). Se aceitamos o mito como substrato da imaginação conceitual ameríndia, as expressões visuais devem estar aí imediatamente incluídas. Esta ideia, apontada por Lévi-Strauss em 1947 no artigo “A serpente de corpo repleto de peixes”, tem sido sistematicamente explorada nos materiais amazônicos. A consequência óbvia e mais direta dessa abordagem é que mito não é legenda de desenho ou este ilustração de mito.

A riqueza de alternativas analíticas proporcionadas pelo avanço recente da antropologia da arte e da etnologia amazônica permite ampliar o entendimento dos modos de imaginação conceitual trazendo as formas visuais para seu centro. Segundo Gell (1998), todas as formas visuais possuem dinâmicas agentivas internas e/ou externas. O que torna o caso da Amazônia indígena particular é que as dinâmicas internas não apenas relacionam elementos visuais entre si, como também elas os relacionam com elementos sonoros. A questão tem desdobramentos ainda mais complexos, pois as formas verbais, sonoras e visuais agem em cadeias de transformações semióticas, cujo próprio pivô da transformação é a música e o campo de realização, o ritual. Embora originalmente identificada e descrita para o Alto Xingu, trata-se de uma teoria de abrangência amazônica (Menezes Bastos, 1990, 1996, 2007), de dimensões teóricas possivelmente semelhantes à teoria do perspectivismo. Assim como o perspectivismo, a cadeia intersemiótica do ritual também apresenta variações e ênfases. No Alto Rio Negro, a ênfase é no mito; no Alto Xingu, na música; e nos Andes, na dança. Tanto o pers-

pectivismo quanto a cadeia intersemiótica do ritual são vigorosas teorias da transformação, a primeira incidindo sobre as relações de identidade/alteridade, e a segunda, sobre a ação ritual. Como esta teoria etnográfica, que tem a música como pivô, relaciona-se com as artes visuais?

A teoria, tal como me foi explicada pelos Wauja, atesta que o mito vira música e este se transforma em dança e que sobre esta estão as “coisas”, e que não há dança sem tais “coisas”. “Coisas” são aquilo que torna o corpo dançável, são adornos e pintura corporal, elementos que definem a identidade de quem dança.⁶ E essa identidade é imaginada como *presença e alteração*, cujo plano de orientação é o mito. A dança é uma espacialização dessa presença no tempo ritual. Menezes Bastos observa na teoria kamayurá que o corpo é onde termina a cadeia da transformação: a dança, resultado da transformação do mito, é o verbo tornado corpo. E é para o que é um corpo que essas coisas visuais e materiais voltam seu interesse (Taylor & Viveiros de Castro, 2006). A imaginação criativa sobre esse corpo que dança privilegia, antes de tudo, a sua superfície (a pele), e menos as suas anatomia, morfologia e fisiologia; note-se que na Amazônia as transformações corporais estão antes centradas no controle/troca de substâncias e imagens. O corpo que dança é aquele em que a sua superfície foi alterada, em geral pela aplicação de desenhos. Essa alteração da superfície (ou pele) é igualmente importante em outros corpos que não humanos, artefatos em especial.

Poucas categorias de objetos da cultura material amazônica exibem um trabalho de superfície tão complexo e extenso quanto o trançado, oferecendo metáforas extremamente úteis para pensar a transformação corporal. A pele (superfície) do trançado e seu corpo (forma) são o resultado de um mesmo trabalho, o que permite explicar, em parte, por que o jovem Arakuni decidiu trançar uma “roupa” para se transformar em cobra (figura 1). No mito wauja da transformação dos homens em “bicho”, deve-se também à confecção de “roupas”, basicamente máscaras

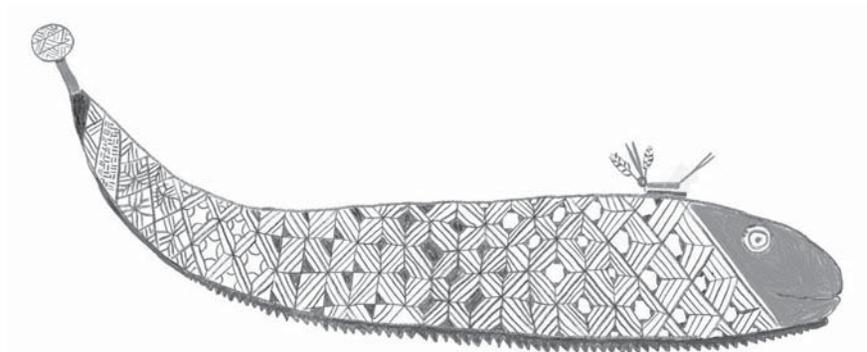


Figura 1 – Arakuni transformado em serpente.
Desenho de Aulahu, 2000

ras de palha trançadas, ou não, a possibilidade de tal transformação (Barcelos Neto, 2008). Poucos mitos amazônicos exploram de modo tão extenso e minucioso o trabalho de superfície e suas relações com outros trabalhos de expressão criativa, como o de Arakuni. Voltaremos a ele nas seções a seguir.

Guss (1991), Velthem (1998, 2003) e Reichel-Dolmatoff (1985) dedicaram etnografias cuidadosas para mostrar o imenso esforço que os cesteiros amazônicos imprimem ao trabalho de superfície, ou seja, aos desenhos geométricos e/ou figurativos que recobrem o trançado. A forma dos cestos, embora importante para nosso argumento, possui, em geral, um rendimento cosmológico menor do que a sua superfície. É dela que os amazônicos partem para (ou regressam de) dimensões sonoras e narrativas da cestaria (Guss, 1989). A Amazônia, civilização da palha (Ribeiro 1980), é também, por esta razão, a civilização do canto.

De um ponto de vista puramente visual, os cestos parecem coisas mudas. Porém, uma rígida divisão entre visual e sonoro mostra-se inconsistente para vários povos amazônicos.⁷ A tênue passagem do visual para

o sonoro, ou vice-versa, ocorre num terreno em que o próprio jogo de alteridades é definidor das economias simbólicas dos sentidos (Lagrou, 2002, 2007). Se o transformismo dos corpos tem implicações diretas na perspectiva, ele tem em igual medida nos sentidos. Se pus é mingau de mosca, como dizem os Wauja, desenho não está distante de ser música de peixe. Assim, em um campo de múltiplas perspectivas, o que um ser apreende como visual pode ser apreendido como sonoro por outro ser. Não se trata, portanto, de uma ideia de representação do sonoro pelo visual, mas sim de o visual se tornar, de fato, sonoro de acordo com o ponto de vista em questão. Viveiros de Castro (1998) propõe que pontos de vista existem *no* corpo de alguém ou algo, isto é, *embodied*. Este *alguém*, contudo, pode tanto ser um peixe, uma serpente ou um xamã, e este *algo* pode tanto ser um cesto, um chocalho ou uma panela.

Na Amazônia ocidental diz-se que desenhos são as melodias dos espíritos (Gebhart-Sayer, 1986). E como lembra Luna (1992, pp. 233-237), o poder dos *icaros*, canções mágicas da Amazônia peruana, está diretamente relacionado às visões da *ayahuasca* e de outras *plantas de enseñanza*; não há *icaros* sem uma visão ampla, o xamã tem que ver (do outro lado) para poder cantar. Trata-se de um verdadeiro trabalho de tradução da percepção, inclusive no sentido de tradução atribuído por Carneiro da Cunha (1998) ao xamanismo amazônico.

Como as economias simbólicas dos sentidos e da alteridade associam cestos ao universo da cultura material da música? Como os cestos, enquanto objetos não classificáveis organologicamente como musicais, podem ser assim tratados? Obviamente cestos não são instrumentos musicais, nem são eles pensados pelos amazônicos como coisas que produzem música, mas sim como coisas que a contêm em seu próprio corpo. Avancemos a questão intersemiótica sobre os objetos, tomando-os, num primeiro plano, entidades cujos corpos nos dizem algo sobre seus pontos de vista.

Para os Wauja, as qualidades sonoras, formais e materiais/substanciais dos objetos os fazem ontologicamente mais ou menos próximos dos *apapaatai*, os seres prototípicos da alteridade.⁸ Essa proximidade é bastante real porque as qualidades mencionadas acima têm invariavelmente sua origem no corpo dos *apapaatai* ou em suas ações passadas e/ou presentes. Tal origem não humana dos objetos desbobra-se em duas consequências importantes.

A primeira diz respeito à noção de dono.⁹ Tudo que compõe um objeto wauja possui donos espirituais, que são precisamente os *apapaatai*. Do mais diminuto motivo gráfico a mais abundante das matérias-primas, nada escapa da esfera agentiva desses seres xamânicos. Cada elemento pode ter um ou mais donos organizados em posições hierárquicas ou não. E é a potência xamânica de um dono em particular que faz um determinado objeto ser mais ou menos perigoso para os humanos. Os donos cuidam dos recursos materiais e dos conhecimentos e punem os que deles fazem mau uso ou que desrespeitam propositadamente regras de manufatura, apresentação e execução. Mas não só isso. Muitas matérias-primas, em especial fibras, madeiras e resinas com “cheiros fortes”, são perigosas em si mesmas e podem levar pessoas em estado débil a estados de adoecimento grave. No caso dos Wayana, essa noção de perigo se explica por um fundo mítico, cujo tema central é o corpo:

Diariamente artefatos são concebidos como “corpos transformados”. Vários mitos os descrevem como se tivessem passado por um processo que conduz ao seu desmembramento, resultando na supressão de suas características originais de caos e descontrole. Se atividades cotidianas precisam ser levadas a cabo, os seres primevos devem então ser desmembrados e transformados em objetos que os humanos possam controlar. Assim, mulheres indígenas podem usar um objeto trançado (*titipi*) para processar a

mandioca sem o medo de serem devoradas pela serpente que lhe deu origem (Velthem 2001, p. 206).

A segunda consequência está no plano formal e na identidade dos objetos. Os corpos de vários objetos wauja têm uma relação metafórica ou metonímica com corpos de animais ou partes de seus corpos.¹⁰ Assim, aos zunidores, objetos que imitam a forma anatômica de peixes, são atribuídas identidades específicas conforme os motivos gráficos e as cores que lhes são aplicados, ou seja, a especiação ictiológica dos zunidores tem uma relação metonímica com os motivos gráficos e as cores encontrados nos próprios peixes que eles incorporam. Cestos carregueiros, por exemplo, podem levar motivos gráficos alusivos aos insetos e vermes que vivem nas roças de mandioca, os mesmos que comem as plantas e os tubérculos.

A maior parte dos objetos de trançados wauja se divide entre o trabalho de transporte e o processamento da mandioca, o armazenamento de seus subprodutos e a pesca, os tipos destinados a esta atividade sendo basicamente armadilhas. Estes são os trançados que produzem alimentos. Em uma ponta extrema, relativamente distante dessa esfera de produção alimentar, estão as máscaras, os “cestos” vorazes por comidas wauja. De um ponto de vista técnico, quase todas as máscaras wauja são objetos de trançado, em especial as máscaras *atujuwá* e *kuwahāhalu*, que não são nada mais que esteiras, de forma circular e oval respectivamente, com acessórios de palha que lhes dão o caráter de roupas que, de um ponto de vista xamânico, funcionam como corpos contingenciais. É sobre a tematização mitológica desses corpos que passo a direcionar meu argumento.

Arakuni: da pintura corporal ao cesto-cobra

Conta um mito wauja que inicialmente existia apenas um único motivo gráfico, o *kulupiene*, o qual foi primeiramente usado na pintura corporal masculina. Este motivo é tido como a matriz que originou todos os motivos gráficos usados na decoração da cultura material wauja, incluindo o trançado e a cerâmica. Arakuni, um rapaz wauja recém-saído da reclusão pubertária, inventou para si o motivo *kulupiene* a fim de embelezar seu corpo de lutador. Arakuni tinha uma irmã mais jovem, Kamayulalu, que ainda estava em reclusão pubertária. Ambos os irmãos se apaixonaram e tiveram relações sexuais. Na escuridão de seu gabinete de reclusão, seu ato incestuoso parecia estar seguramente encoberto, mas Kamayulalu não percebeu que naquela tarde Arakuni deixara marcado em seu ventre e peito o desenho de *kulupiene* que ele há pouco havia pintado com jenipapo. A tinta de jenipapo, logo depois de aplicada à pele, é praticamente invisível. A pintura só adquire completa visibilidade e fixidez horas depois, tornando-se então indelével por vários dias.

No fim daquela mesma tarde, a mãe de Kamayulalu retornou da roça com um pesado cesto carregado de mandioca. Ao chegar à porta da casa, chamou a filha para ajudá-la, e de imediato percebeu seu corpo manchado com um desenho de jenipapo. Certa de que sua filha estivera com um homem em casa durante sua ausência, procurou os sinais que provassem sua identidade. A mãe então viu, no meio da praça da aldeia, os jovens a lutar. Entre eles estava seu filho Arakuni, o único dentre eles que levava uma pintura de motivos no corpo. Espantada, percebe que o motivo é idêntico ao que estava marcado no ventre de Kamayulalu. O incesto tinha sido descoberto.

Finda a luta, Arakuni retorna a casa e é ultrajado por seus pais, que queimam tudo o que ele possui e o expulsam de casa. Desolado e envergonhado, Arakuni toma o rumo da lagoa próxima à aldeia, para onde

leva uma imensa quantidade de fibra de taquarinha a fim de fazer uma roupa para virar “bicho” e fugir. Arakuni começa a trançar uma imensa cobra com as finas fibras de taquarinha (figura 1). E à medida que a trançava, ele cantava seu lamento e dor, porém, paradoxalmente, reafirmando o seu desejo e o seu amor por Kamayulalu. Os desenhos surgem simultaneamente com essas canções que, aliás, têm uma conotação sagrada por fazerem parte, desde tempos imemoriais, do principal ritual intercomunitário xinguanos, o funeral *Kaumai* (conhecido por *Kwarup*, corruptela de *Kwarip*, seu nome em kamayurá). Os “vovós dos Wauja”, ou seja, os contemporâneos de Arakuni, escutaram desde a aldeia toda a sequência de seus cantos, que foi também ouvida pelos xinguanos de aldeias mais distantes, mas sem a mesma clareza e completude, por isso, os Wauja dizem ser hoje os melhores cantores do *Kaumai*.

Ao terminar a cobra e os cantos, Arakuni tinha criado uma série de motivos gráficos. Ao corpo da cobra foram adicionados dois objetos de suma importância: um cocar de penas de tucano, arara e harpia e, por fim, um chocalho na extremidade do rabo. O primeiro, símbolo de seu *status* aristocrata (*amunaw*) e o segundo, de suas capacidades xamânico-musicais. Logo que tudo ficou pronto, Arakuni entrou no cesto-cobra, deslocou-se até um local profundo do rio, fez um estrondoso ruído e submergiu, desaparecendo para sempre. Por isso os Wauja dizem que Arakuni é como um submarino. Quando os brancos chegaram e mostraram fotos de submarinos, os Wauja finalmente descobriram que Arakuni tinha ido viver no mar.

Uma das peculiaridades mais significativas desse cesto-cobra, do ponto de vista wauja, é que ele contém “todo” o repertório de motivos gráficos wauja. Porém, se nos limitamos à denominação dos motivos, a cobra *Arakuni* tem apenas 13 deles (ou 14, a depender da versão), o que à primeira vista pode parecer uma contradição, pois este número está longe da “totalidade”. No entanto, totalidade, neste caso, se define por

um princípio de transformações quase sem fim, e não por um repertório fixo de motivos.

O *kulupiene* foi o primeiro motivo feito por *Arakuni* – inicialmente pintado em seu próprio corpo e depois impresso na pele da sua irmã como consequência de sua união incestuosa – os demais motivos foram feitos enquanto ele cantava (ou encantava) e trançava a sua “roupa” no sentido da cabeça para a cauda. Mas não há aqui uma precedência do visual sobre o musical ou vice-versa. A produção de ambos é simultânea, uma verdadeira fusão sinestésica em que o que se vê é o que se ouve e o que se ouve é o que se vê.

Há uma clara associação entre as técnicas do trançado e da tecelagem com as peles das cobras em várias partes da Amazônia. Em ambas as técnicas os desenhos surgem simultaneamente com o trançar/tecer, não havendo uma dicotomia entre suporte e desenho, como na cerâmica, no corpo ou em artefatos de madeira. Ademais, o trançado e a tecelagem são técnicas de natureza mimética: os seus produtos são como “peles de serpentes”. Nesse sentido, o trançado e a tecelagem são o inverso lógico da cerâmica, uma contraposição entre maleabilidade e fixidez e entre superfícies retilíneas que apontam para um *continuum* infinito e superfícies circulares espacialmente encerradas sobre si mesmas. Outra imensa relevância simbólica atribuída ao trançado e à tecelagem assenta-se na ideia de que, nos seus processos de produção, ambos tornam-se “naturalmente” desenhos, ou seja, em função das suas próprias especificidades técnicas, os desenhos surgem concomitantemente aos atos de trançar/tecer.

As serpentes são seres prototípicos da invenção do grafismo entre grupos Carib (Velthem, 2001), Pano (Gebhart-Sayer, 1985, 1986; Lagrou, 1996) e Tukano (Reichel-Dolmatoff, 1978, 1985). O mito wayana da cobra sobrenatural Tuluperê (Velthem, 2001) conta como os humanos matam e retiram sua pele e, a partir dela, criam os objetos de

trançado. Arakuni apresenta uma inversão deste tema. É do motivo *kulupiene*, pintado na pele do jovem Arakuni, matriz de todos os motivos, que surge o gigantesco cesto-cobra. A inversão deste tema, mais do que expor uma posição perspectivista no esquema presa-predador, nos fala de um complexo modo de imaginação criativa cuja expressão sonora tem consequências imagéticas. O chocalho no rabo de Arakuni apenas reforça seu caráter duplamente musical e espiritual, cujo horizonte mais amplo é o xamanismo, menos como prática terapêutica e mais como uma epistemologia multinaturalista.

Arakuni: a serpente de corpo repleto de canções

Em “A serpente de corpo repleto de peixes”, Lévi-Strauss explora, através da iconografia nazca, o clássico tema ameríndio presa-predador e nos remete às mitologias das terras baixas da América do Sul, mostrando uma homologia entre modos discursivos visuais e verbais. Lik, a cobra de corpo repleto de peixes (ou de motivos visuais de peixes), tem em sua mão uma lança, que usa para perfurar sua presa, a qual carrega inerte, porém ainda viva, entre seus dentes. Essa imagem é também familiar na iconografia mítica wauja. Mas não é a partir da predação que eu gostaria de continuar esta discussão. Há algo nos corpos de Lik e Arakuni que merece um exame mais cuidadoso. Trata-se da elaboração visual no trabalho de superfície, aquilo que impregna visualmente ambas as personagens. No caso de Lik, são imagens figurativas estilizadas de peixinhos, e no de Arakuni são motivos geométricos deste e de outros bichos. O motivo gráfico *kulupiene*, presente em toda a classe de objetos da cultura material wauja, é em geral identificado como “peixe”, uma identificação que se mantém praticamente inalterada desde 1884, quando Karl von den Steinen visitou pela primeira vez os povos do Alto Xingu.

O motivo *kulupiene* pode ser disposto em dois padrões diferentes. A escolha de um ou de outro tem a ver, em geral, com a forma do suporte. O motivo pode ser desenhado em um padrão de linhas radiais ou paralelas emolduradas por círculos ou quadrados. O primeiro é muito recorrente nas painéis e nos torradores de beiju e o segundo, em cestos, bancos e postes. É comum que um padrão combine dois ou mais motivos, mas ele sempre levará o nome do motivo principal, aquele que imprime um ritmo particular ao padrão. É interessante lembrar aqui uma reflexão de Gell a respeito da ilusão de movimento nos padrões gráficos.

The root of the pattern is the motif, which enters into relationships with neighbouring motifs, relations which animate the index as a whole. [...] Patterns can be distinguished from all other indexes by virtue of the fact that they have salient visual properties of repetitiveness and symmetry. It would be wrong to imagine that because symmetry and repetition are mathematical properties of forms, that it is not these properties which most readily provoke the illusion – if it is only that – of immanent causality of the index (Gell, 1998, p. 77).

É o ritmo, criado pelas combinações de repetição e simetria, que produz a ilusão de animação que, de um ponto de vista material, permite a ideia de causalidade do index, cujo fundo ontológico, ao menos na Amazônia indígena, pode ser a potência xamânica dos animais, uma potência diretamente ligada ao canto. Em Arakuni a combinação simultânea do visual (percebido como um motivo de peixinhos) e do sonoro (percebido como cantos de lamento) na produção de um corpo contingente (o cesto) e de uma subjetividade animal (a cobra) expressa o interesse por um modo de animação sinestésico. Assim, o mesmo corpo repleto de peixes é um corpo repleto de canções.

Na mitologia wauja, peixes são até mais musicais do que pássaros. Em um dos mitos sobre o roubo das poderosas flautas *kawoká*, o virtuoso flautista é Tupato, um peixe de boca torta. Outro peixe comestível, talapi, é também o nome de um pequeno clarinete de uns 22 centímetros de comprimento e 16 centímetros de circunferência. O clarinete talapi, fálico e claramente ictiomorfo, é um elemento palpável de um idioma de simbolismo sexual e musical que inclui ainda flautas e zunidores. O zunidor é outro instrumento musical xinguano que aponta para uma relação sonoro-musical explícita com alteridades animais, neste caso, também peixes.

Entre os Wauja, os zunidores dão corpo a praticamente toda a fauna ictiológica xinguana. Já para os Kamayurá, os zunidores são antes cobras (Menezes Bastos, 1978). Noto ainda que a associação entre cobras e peixes pode se dar tanto por canais musicais, como no caso xinguano, quanto pela relação de dono/mestre, como no caso do alto rio negro (Wright, 1993-1994).

Embora o cesto-cobra de Arakuni não seja um instrumento musical, ele não é conceitualmente menos musical do que flautas e clarinetes. Parece-me, seguindo Menezes Bastos (1990), que o que apresenta segura relevância para pensar tanto a forma sonora quanto a visual é a cadeia completa que parte do mito para o corpo. Se a própria pintura do corpo dançante permite imaginar uma atualização do mito pela ação da música, o que permite imaginar um corpo contingente repleto de desenhos-canções que, além disso, dança?

Em uma versão antropomorfa de Arakuni (figura 2), Kamo Wauja o apresenta como um xamã-cantor dançando com um chocalho na mão, com seu cocar de *amunaw* e suas braçadeiras de plumas de tucano. Este desenho é uma exegese visual da teoria da cadeia intersemiótica do ritual,



Figura 2 – Arakuni transformado em serpente.
Desenho de Kamo, 1998

uma imagem síntese de diferentes modos de transformação: do humano em animal e monstro, do sonoro no visual e vice-versa, da fibra vegetal em pele e do jovem lutador no xamã-cantor. Passo agora a discutir alguns aspectos dos modos da produção musical wauja e os demais personagens que, juntamente com *Arakuni*, apontam para um *grande tema* da arte ameríndia.

Uma visão musical da cultura material

Em *A Musical View of the Universe*, Ellen Basso (1985) desenvolve uma teoria etnográfica do ritual xingvano, cuja linha central é definida por variados modos de trocas sonoro-musicais, sejam estas entre homens e mulheres, humanos e não humanos, aristocratas e não aristocratas, ou entre membros de diferentes aldeias que se visitam para a realização de rituais.¹¹ Nesse mosaico multilinguístico e multiétnico, o ritual e a música dentro dele são a língua franca do Alto Xingu (Menezes Bastos, 1978). Esse sistema de trocas musicais, cujos efeitos e intensidade são muito variados, funde-se a outros sistemas de trocas, sobretudo de objetos e valores político-morais.

As qualidades e os valores das músicas rituais são correspondentes às suas capacidades de produção de pessoas humanas, que são basicamente de dois tipos, porém sem qualquer sentido dualista. Há músicas rituais executadas para a produção dos notáveis/aristocratas (*amunaw*); as canções que Arakuni cantou para sua irmã Kamayulalu fazem parte desse repertório. E há músicas executadas não necessariamente para produzir um tipo específico de pessoa social, mas para manter humanos como humanos, ou seja, são músicas do complexo xamânico usadas para curar, isto é, para recuperar o ponto de vista humano daqueles que tiveram sua alma raptada por espíritos animais. Toda doença que não advém de feitiçaria humana é uma transformação do humano em animal (Barcelos Neto, 2007). Esse repertório, ao qual chamo de músicas de *apapaatai*, atua sobre um aspecto da instabilidade ontológica do humano.

As músicas de *apapaatai* são executadas em coros femininos, masculinos ou mistos, em solo, dueto ou trio. Outro repertório, tão extenso quanto o vocal, é executado em uma série de “instrumentos musicais”, sobretudo aerofones, que são, eles mesmos, *apapaatai*. A materialidade e a sonoridade dos “instrumentos” têm um papel importantíssimo para

a sua definição como personagens rituais e para a sua percepção como coisas verdadeiramente indígenas.¹²

Em um trabalho anterior (Barcelos Neto, 2009), introduzi os materiais etnográficos que explicam os vínculos entre durabilidade, capacidades musical e xamânica e produção e consumo alimentar, e analisei os efeitos da imbricação dessas ligações materiais nas relações sociais wauja. O objeto sonoramente mais poderoso e durável do sistema, o trocano (*Pulupulu* em wauja), não é fabricado pelos Wauja desde a década de 1950, quando eles foram afetados por uma violenta epidemia de sarampo. Mesmo ausente fisicamente da cena ritual atual, o trocano continua a integrar esse sistema, assim como outros objetos que ainda estão “dormindo”, e que algum dia poderão ser despertados (Barcelos Neto, 2011).

A noção de cura, como transformação corporal, é o eixo conceitual básico do sistema de objetos rituais. Mas alguns deles fazem muito mais do que curar, pois permitem mediar uma série de trocas intra e intercomunitárias. Cada um desses objetos tem uma identidade espiritual animal específica que definirá a iconografia (no caso das máscaras e zunidores) e a música (no caso de aerofones) a serem executadas. Máscaras e aerofones podem dar corpo a todos os seres não humanos, inclusive a fenômenos e elementos naturais, como o arco-íris e o fogo, enquanto os zunidores, apenas a peixes. O trocano é o único objeto ritual desse sistema cuja identidade animal se relaciona a uma “espécie” apenas, a anaconda. Aruta, o principal xamã-cantor wauja, fez um desenho do trocano que os Wauja queimaram na década de 1950 (figura 3). Ele é muito semelhante ao único trocano hoje em uso em todo o Alto Xingu (figura 4), que fica na aldeia kamayurá de Ipavu, a 16 quilômetros da aldeia wauja. Ambos os trocanos têm a pintura de uma anaconda ocupando toda a extensão da sua lateral externa. O desenho de Aruta revela, ademais, alguns objetos-animais que são guardados dentro do corpo do trocano: quatro peixes, um peixe-elétrico e uma arraia, respectiva-



Figura 3 – O trocano-anaconda kamayurá. Foto do autor, 2000

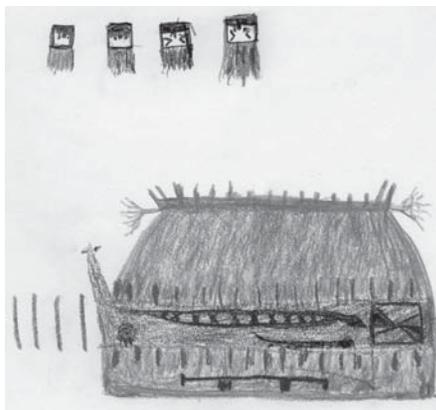


Figura 4 – A casa das flautas como um microcosmo de objetos-animais.
No centro, o grande trocano-anaconda. Desenho de Aruta, 1998

mente materializados como máscaras, flauta *kuluta* e flauta *mutukuta*), objetos que fazem parte do complexo ritual do trocano. Enquanto Arakuni, o cesto-cobra, tem música em sua pele, *Pulupulu*, o tambor-anaconda, a tem dentro de si.

A terceira e última cobra desse universo mito-musical é Kamalu Hai, a gigantesca cobra-canoa que carrega em seu dorso uma longa série de panelas cantoras (figura 5). O tamanho das panelas decresce da cabeça para a cauda. As maiores cantam em um tom muito alto e grave e as menores, em um tom muito baixo e agudo. A polifonia das panelas cantoras é materialmente análoga à diversidade de tamanhos, formas e funções da cerâmica wauja (Barcelos Neto, 2005, 2006). A narrativa do mito termina com uma explicação sobre por que apenas os Wauja sabem fazer todos os tipos de artefatos cerâmicos. Kamalu Hai fez uma única aparição; e foi na lagoa dos Wauja que ela chegou “fazendo barulho”.



Figura 5 – A cobra-canoa Kamalu Hai. Desenho de Kaomo, 1998

Os Wauja aprenderam a fazer cerâmica porque eles *viram* e, sobretudo, *ouviram* as panelas cantarem.

A imaginação conceitual da cultura material xinguana está profundamente ancorada na experiência sonora: se cestos são feitos de canções, panelas, por sua vez, cantam. Parece-me que esta ênfase wauja, e xinguana por extensão, na materialidade é outro modo amazônico de marcar o *caráter fundamentalmente musical da alteridade*. Ainda que os objetos, musicais ou não, sejam feitos pelos Wauja, eles jamais deixam de ser uma população de outras “gentes”. Para os Araweté, essa mesma alteridade radical, representada pelos *Mai* (deuses canibais), manifesta-se como canção, mas que, diferentemente dos Wauja, prefere um minimalismo material, o chocalho, este adensador de espíritos (Viveiros de Castro, 1992). Outro extraordinário exemplo de manipulação das relações de alteridade via objetos musicais é analisado por Menezes Bastos (2005) entre os Kamayurá: a simples presença ou proximidade desses objetos pode ser definidora de importantes traços do *ethos* sociopolítico. Seria o som a substância-alma dos objetos? Através das etnografias do Alto Xingu e do Noroeste amazônico (e.g. Karadimas, 2008; Hugh-Jones, 2009), sabemos que quanto mais sonoros/musicais são os objetos, mais complexos são seus modos de subjetivação. Estudos comparativos sistemáticos poderiam apontar elementos que tornariam as relações entre som, desenho e artefatos ainda mais complexas.

Arakuni, Kamalu Hai e Pulupulu são representantes de um *grande tema* das artes ameríndias, assim como o são as posições de meditação do Buda e os momentos da vida de Cristo, respectivamente, para as artes da Ásia antiga e da Europa até o fim do século XVII. A ênfase analítica em um grande tema, como as serpentes da transformação, permitiria um novo impulso comparativo das artes indígenas da Mesoamérica ao Chaco. Certamente os materiais amazônicos teriam aí um papel definidor. A riqueza das metáforas transformacionais das serpentes nos

mitos ameríndios recebe impressionantes traduções visuais como nenhum outro personagem. Nem mesmo a onça, tema que absorveu décadas de pesquisas, demonstra o extraordinário rendimento artístico das serpentes e a trama complexa que elas tecem entre sensibilidades estéticas e noções cosmológicas. As onças que me desculpem, mas é a ferocidade das serpentes que é bela.

Notas

- ¹ Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Lecturer, Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas, University of East Anglia, Reino Unido.
- ² As pesquisas que deram origem a este artigo foram financiadas pela FAPESP (bolsa de doutorado, 2000-2004), pelo Museu Nacional de Etnologia de Portugal (financiamento de projeto para formação de coleção etnográfica wauja no ano 2000) e pelo Arts and Humanities Research Council, através do projeto “Beyond the basket: construction, order and understanding” (*large grant*, 2009-2011). Sou grato ao Prof. Sandy Heslop pelo convite para participar desse projeto e aos colegas que o integraram: Joanne Clarke, Steven Hooper, John Mack e Victoria Mitchell. Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no simpósio Mundos Visuais e Sensoriais Andinos e Amazônicos: Pesquisas Recentes, coordenado por mim e por Els Lagrou no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de São Carlos, em abril de 2010. Agradeço a Els, Fabíola Silva, Geraldo Andrello e Luisa Belaúnde os comentários que me ofereceram naquela e em outras ocasiões, e aos Wauja por terem me apresentado Arakuni e suas artes.
- ³ Entre as décadas de 1960 e 1980, a criação dos departamentos para as artes de África, Oceania e Américas no Metropolitan Museum de Nova York, no Sainsbury Centre for Visual Arts de Norwich e no De Young Museum de São Francisco, entre vários outros, constituiu um marco fundamental para o fortalecimento de um novo campo intelectual, *World Art Studies* (Venbrux & Rosi, 2003), e de revisão conceitual do sistema artístico mundial.

- ⁴ A única arte não figurativa que se tornou alta arte fora do mundo euro-americano foi a pintura aborígine australiana, adequada ao espaço tipo galeria, não necessariamente por ser “primitiva”, mas antes por ter sido capturada pelo projeto de uma “arte nacional” (Myers, 2002).
- ⁵ Mas há uma diferença crucial que deve ser notada aqui. Enquanto os desenhos dos cestos perduram até estes serem consumidos pelo tempo e uso, os das panelas e torradores de beiju desaparecem logo nos primeiros usos devido à fuligem que os impregna. O corpo humano é outro suporte para o repertório gráfico, porém a sua durabilidade visual é tão impermanente quanto à da cerâmica.
- ⁶ Ouvi, algumas vezes, jovens wauja dizerem que tinham muita vergonha de ir dançar em outras aldeias quando eles não podiam se apresentar com os adornos corretos e/ou completos. Sem eles, eles se sentiam “feios”, um outro modo de dizer indefinidos ou incompletos.
- ⁷ Vide por exemplo os trabalhos de Gebhart-Sayer (1985, 1986) e Reichel-Dolmatoff (1978). O trabalho de Piedade (2004) entre os Wauja evidencia que tanto a audição quanto a visão devem ser compreendidas não somente na direção exterior-interior da subjetividade, mas também na direção reversa. Isto significa que ouvir e ver não correspondem simplesmente a uma captura passiva do que vem de fora, mas também a um direcionamento ativo para lá.
- ⁸ Alteridade se traduz aqui por excepcionais capacidades xamânicas, criativas, tecnológicas e de predação, as quais se materializam em uma extensa série de artefatos musicais e/ou patogênicos.
- ⁹ Vide em Viveiros de Castro (2002) e Fausto (2008) estudos aprofundados sobre essa noção.
- ¹⁰ Um aspecto recorrente na imaginação conceitual da cultura material na Amazônia (Hugh-Jones, 2009; Velthem, 2003).
- ¹¹ Além do livro de Basso, os trabalhos de Menezes Bastos (1990), Mello (2005) e Piedade (2004) são as principais referências para o sistema de trocas sonoro-musicais no Alto Xingu.
- ¹² Lembro-me das muitas vezes em que Atamai, o principal chefe wauja, comentou sua irritação com o interesse de alguns jovens em aprender a tocar violão e a cantar música sertaneja. Em 2002, os Yawalapíti convidaram um grupo de índios Guarani de São Paulo para assistir a um *Kwarup* em sua aldeia. Os Guarani fizeram uma breve apresentação músico-coreográfica acompanhada de violino e vio-

lão, que provocou certa indignação em Atamai: “isso não é música de índio”. Para ele, o uso de instrumentos “do branco” anulava o caráter indígena da canção, mesma esta sendo executada em língua guarani.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo

1993 *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras.

BARCELOS NETO, Aristóteles

2007 “Wtsixuki: desejo alimentar, doença e morte entre os Wauja da Amazônia Meridional”, *Journal de la Société des Américanistes*, 93(1), pp. 73-95.

2008 *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

2009 “The (de)animalization of objects: food offerings and the subjectivization of masks and flutes among the Wauja of Southern Amazonia”, in SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.), *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 128-153.

2011 “Le réveil des grands masques du Haut-Xingu: Iconographie et transformation”, in GOULARD, Jean-Pierre & KARADIMAS, Dimitri (eds.), *Masques des hommes, visages des dieux*, Paris, Éditions CNRS.

BASSO, Ellen

1985 *A Musical view of the Universe. Kalapalo Myth and Ritual Performance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BOAS, Franz

1927 *Primitive Art*, New York, Dover.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela

1998 “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”, *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 4(1), pp. 7-22.

DESCOLA, Philippe

- 2010 “Introduction. Manières de voir, manières de figurer”, in ____ (ed.), *La Fabrique des images: visions du monde et formes de la representation*, Paris, Somogy Édition d’Art; Musée du quai Branly, pp. 11-19.

FAUSTO, Carlos

- 2008 “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”, *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 14(2), pp. 329-366.

GEBHART-SAYER, Angelika

- 1985 “The geometric designs of the Shipibo-Conibo in ritual context”, *Journal of Latin American Lore*, 11(2), pp. 143-175.
- 1986 “Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”, *América Indígena*, 46, pp. 189-218.

GELL, Alfred

- 1998 *Art and agency, an anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.

GOW, Peter.

- 2001 *An Amazonian myth and its history*, Oxford, Oxford University Press.

GUSS, David

- 1989 *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rain forest*, Los Angeles, University of California Press.

HESLOP, Sandy

- 2011 “Introduction”, in ____ (ed.), *Basketry, making human nature*, Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts.

HOOPER, Steven

- 2006 *Pacific Encounters: Art and Divinity in Polinesia*, London, British Museum Press.

HUGH-JONES, Christine

- 1979 *From the Milk River: Spatial and Temporal Processes in Northwest Amazonia*, Cambridge, Cambridge University Press.

HUGH-JONES, Stephen

- 1979 *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 2009 “The fabricated body: objects and ancestors in Northwest Amazonia”, in SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.), *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 33-59.

KARADIMAS, Dimitri

- 2008 “La métamorphose de Yurupari, flûtes, trompes et reproduction rituelle dans le Nord-Ouest amazonien”, *Journal de la Société des Américanistes*, 94(1), pp. 127-169.

KEIFENHEIM, Barbara

- 1998 Performative viewing and pattern art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon Area), manuscrito.

LAGROU, Elsje Maria

- 1996 “Xamanismo e representação entre os Kaxinawá”, in LANGDON, Esther Jean (org.), *Xamanismo no Brasil, novas perspectivas*, Florianópolis, Editora da UFSC, pp. 197-232.
- 2002 “O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade”, *Mana*, 8(1), pp. 29-61.
- 2007 *A fluidez da forma, arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro, Top Books.

LEVI-STRAUSS, Claude

- 1947 “Le serpent aux corps rempli des poissons”, *Actes du XXVII Congrès des Américanistes*, Paris (Société des Américanistes, 1948), pp. 633-636.
- 1997 *Olhar, escutar, ler*, São Paulo, Companhia das Letras.

LUNA, Luis Eduardo

- 1992 “Icaros: magic melodies among the Mestizo shamans of the Peruvian Amazon”, in LANGDON, Jean & BAER, Gerhard (eds.), *Portals of Power: Shamanism in South America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 231-253

MELLO, Maria Ignez

2005 *Iamurikumã: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*, tese, Universidade Federal de Santa Catarina.

MENEZES BASTOS, Rafael de

1978 *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*, Brasília, Funai.

1990 *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*, tese, Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

2005 “Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens”, *Revista de Antropologia*, 49(2), pp. 557-579.

MUNN, Nancy D.

1973 *Walbiri iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society*, Ithaca, Cornell University Press.

MYERS, Fred

2002 *Painting culture: the making of an Aboriginal high art*, Durham, Duke University Press.

PIEIDADE, Acácio

2004 *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*, tese, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PRICE, Sally

1989 *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University of Chicago Press.

QUILTER, Jeffrey

1990 “The Moche revolt of objects”, *Latin American Antiquity*, 1(1), pp. 42-65.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1978 *Beyond the Milk Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles, University of California, Latin American Center Publications.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1985 *Basketry as metaphor: arts and crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon*, Los Angeles, University of California Press.

RIBEIRO, Berta

- 1980 *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil*, tese, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo.

STEINEN, Karl von den

- 1894 *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*, Berlin, Dietrich Reimer.
1925 *Die Marquesaner und ihre Kunst* (3 vols.), Berlin, Dietrich Reimer.

STRATHERN, Marilyn

- 1988 *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press.

TAYLOR, Anne-Christine & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 2006 “Un corps fait de regards”, in BRETON, Stéphane (ed.), *Qu'est ce qu'un corps?*, Paris, Musée du quai Branly, pp. 148-199.

VELTHEM, Lúcia Hussak van

- 1998 *A pele de Tuluiperê: uma etnografia dos trançados wayana*, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi.
2001 “The woven Universe: Carib basketry”, in McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana & NEVES, Eduardo (eds.), *Unknown Amazon: Culture in Nature in Ancient Brazil*, Londres, The British Museum Press, pp. 198-213.

VENBRUX, Eric & ROSI, Pamela Rosi (eds.)

- 2003 “The conceptualization of World Art Studies”, *International Journal of Anthropology*, 18(4), Special issue.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 1992 *From the Enemy's Point of View*, Chicago, University of Chicago Press.
1998 “Cosmological deixis and Amerindian perspectivism”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4, pp. 469-488.
2002 “Esboço de cosmologia yawalapíti”, in ____, *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, pp. 25-85.

WICK, Oliver & DENNER, Antje
2009 *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Exposição na Fundação Beyeler, Basileia.

WRIGHT, Robin
1993-1994 "Umawali. Hohodene myths of the Anaconda, father of the fish", *Société Suisse des Américanistes*, Bulletin 57-58, pp. 37-48.

ABSTRACT: The literature on Amazonian ethnology is plenty of mythical serpents whose deeds are related to the origin of humanity, the invention of shamanic knowledge, artefacts, graphic motifs and songs. If the mythological themes on Amazonian serpents have already been widely described and analysed, the same cannot be said about the visual forms related to these themes. Many studies on Amazonian mythology left aside the very plastic aspects of material culture. Most of these studies did not take into account that several features of the mythological themes are precisely merged with the qualities of the visual styles. This article discusses some aspects of the conceptual imagination of Wauja (an Arawak speaking people of the Upper Xingu) material culture through the analysis of a mythical character that explicitly exposes the intrinsic and simultaneous musical and iconographic nature of weaving art.

KEY-WORDS: Amazonia, Cosmology, Art, Myth, Music.

Recebido em maio de 2011. Aceito em julho de 2011.