



Hawò

Entrevista



Museus, filmes e festas: entrevista com Aristoteles Barcelos Neto

Museums, films and festivals: interview with Aristoteles Barcelos Neto

Indira Viana Caballero

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil
indiranvc@gmail.com

Aristoteles Barcelos Neto

University of East Anglia (UEA), Norwich, Grã-Bretanha, Reino Unido
a.barcelos-neto@uea.ac.uk

1

Aristoteles Barcelos Neto é professor associado e diretor de curso na Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas da Universidade de East Anglia, Reino Unido. Nascido no Brasil, Barcelos Neto é graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), onde também realizou pós-doutorado. Seu trabalho na área da etnologia dos povos indígenas das Terras Altas e Baixas da América do Sul torna sua trajetória pouco comum entre os antropólogos brasileiros. É autor de vários artigos e livros, e também realizador de filmes etnográficos na Amazônia e nos Andes, desdobramentos de sua pesquisa, cuja ênfase recai sobre as artes, rituais e cosmologias dos povos indígenas. A entrevista foi realizada por Indira Viana Caballero no dia 9 de dezembro de 2019, no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, durante a VI Reunião Equatorial de Antropologia.

Indira: Agradeço por você ter aberto um espaço na tua agenda para nós podermos nos encontrar aqui em Salvador e quando eu comecei a elaborar a pauta da entrevista lembrei que a última vez que nós nos encontramos foi na VI REACT¹. De lá pra cá muitas coisas aconteceram, mas um fato marcante que eu gostaria que você comentasse, pela tua formação como museólogo e antropólogo...

Aristoteles: O incêndio do Museu Nacional... Eu estava em São Paulo naquele dia, e estava prevista minha ida ao Rio no dia 3 de setembro para realizar um seminário com Luisa Elvira Belaúnde e para rever os desenhos xinguanos da coleção de Heloísa Fénelon Costa. O incêndio me deixou muito mal, por várias razões. Primeiro, pela importância daquele patrimônio, que transcende o Brasil. Era um patrimônio que comunicava o Brasil com a África e a Oceania, por conta dos extraordinários objetos levados desses lugares para o Rio de Janeiro. De especial importância eram o manto e o capacete emplumados que Kamehameha II, rei do antigo Reino do Havaí, deu de presente ao imperador Pedro I em 1824. Eram objetos raros. Há poucos deles no mundo; na América Latina possivelmente eram os únicos de seu tipo. Para a etnologia brasileira, por sua vez, foi uma perda profunda e irreparável. Mesmo que se façam novas coleções, é impossível recuperar o valor documental e sentimental dos objetos do passado que foram perdidos no incêndio. Havia objetos de povos cujas aldeias foram dizimadas durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX, como os Botocudos de Minas Gerais e do Espírito Santo. Para os Krenak, seus descendentes mais próximos, essa perda se soma a outra perda terrível de nosso tempo, a do rio Doce. As coleções incendiadas eram manifestações de presenças ancestrais e míticas na própria fisicalidade dos objetos feitos pelas mãos indígenas. Daí seu valor emotivo. E isso é muito diferente de um

¹ - VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia (REACT) realizada de 16 a 17 de maio de 2017 em São Paulo.

caderno de campo de um antropólogo e de um documento escrito por um agente do estado ou por um missionário. Para os povos xinguanos, sobre os quais trabalho desde 1993, foi uma perda muito grande porque lá estavam seus objetos mais antigos, que faziam parte de uma pequena amostra das coleções que Karl von den Steinen constituiu durante suas expedições de 1884 e 1887 pela bacia dos formadores do rio Xingu. Para os Wauja, a perda foi particularmente terrível, pois no Museu Nacional estavam importantes coleções feitas pela Comissão Rondon em 1923 e por Eduardo Galvão e Pedro Lima entre 1947 e 1954. Este último fez uma excepcional coleção de vasos cerâmicos wauja produzidos nos anos que antecederam a devastadora epidemia de sarampo de 1953 (Barcelos Neto, 2020). Os únicos exemplares que restam daquele tempo em coleções públicas são 26 panelinhas que hoje pertencem ao Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Qualquer estudo histórico de cultura material, seja ele sobre variação estilística, decorativa ou morfológica, ou para construção de tipologias, requer um volume considerável de objetos e uma ampla cobertura espaço-temporal. A coleção do Museu Nacional, se tivesse sobrevivido, teria um papel fundamental e singular para um estudo sobre a cerâmica wauja na primeira metade do século XX. Hoje, somando peças das coleções dos Museus de Arqueologia e Etnologia da USP e da UFBA, do Museu Antropológico da UFG e do Museu Nacional de Etnologia de Portugal seria possível fazer um estudo dessa natureza, porém apenas para a segunda metade do século XX. Os povos do Alto Xingu tem uma longa e importante relação com o Museu Nacional, que foi iniciada em 1947 por Eduardo Galvão. E ela dura até os dias atuais com os projetos liderados por Bruna Franchetto e Carlos Fausto. Outros pesquisadores do Museu também lá fizeram trabalhos de campo – Heloísa Fénelon Costa, Tony Seeger, Berta Ribeiro e Eduardo Viveiros de Castro.

Indira: Como os Wauja reagiram a notícia do incêndio do Museu Nacional?

Aristoteles: Eu comuniquei a notícia a dois professores wauja. Eles ficaram sem palavras. Só depois eles começaram a processar o tamanho do estrago. Eu falei: 'Lá tinha coisas da aldeia de Tsariwapoho, de seus avós. Tinha muitas fotografias, muitas cerâmicas também'. Eles disseram que sentiam pena e que ficariam com saudades dos avós se vissem aquilo. Os Wauja não gostam de sentir saudade, pois é um sentimento perigoso. Um dos professores, que é pesquisador colaborador no projeto de documentação no qual estou atualmente envolvido, falou: 'Não quero mais coisa em museu que queima'. Conversando com ele sobre que destino ele gostaria que tomasse a minha coleção wauja, ele disse: 'Eu preferia que fosse para Washington'. Isso porque ele tinha ido em 2018 ao Museu de História Natural da Smithsonian a convite da antropóloga Emilienne Ireland. E lá ele viu que as coisas deles estavam muito bem cuidadas. Ele não gostaria que nada deles se perdesse. Ele é um jovem professor do ensino médio com muita sensibilidade para os objetos de história guardados em museus. Embora os brancos sejam os agentes da coleta, os Wauja são os agentes fundamentais da criação, produção, significação e transação dos objetos. A agência deles excede, em muito, a dos coletores. Por isso, quanto maior a coleção, mais história ela conta, ou seja, mais agências dos parentes mortos podem nela ser identificadas. Um fragmento de panela ou uma panela intacta contam, por exemplo, histórias muito diferentes. Conhecer como panelas zoomorfas eram modeladas no passado, como seus antigos parentes modelavam uma anta ou um macaco, e como o repertório de motivos gráficos era usado, interessa muito aos Wauja. São as pequenas variações morfológicas de orelhas,

bicos, patas, cascos e rabos de animais na cultura material que contam as histórias de inventividade de seus ancestrais. Como não há catálogos para a maioria das coleções museológicas wauja, encontrá-los em reservas técnicas é sempre uma redescoberta (figura 1).



Figura 1 – Piratá Waurá e Kagapakumã Waurá em treinamento museológico no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA. Salvador, março de 2020. Foto de A. Barcelos Neto.

Indira: Ainda nesse tema dos museus, eu sei que em 1994 você esteve no Museu Antropológico da UFG ainda como estudante da UFBA. Como isso afetou a tua trajetória?

Aristoteles: Sim, eu estive lá. Foi importantíssimo. Foi o meu primeiro estágio de museologia trabalhando com coleções etnográficas fora

da Bahia. Fui ver as peças da coleção xinguana de Acari de Passos Oliveira, mas eu estava mais interessado na qualidade da sua documentação e no sistema documental então usado pelo Museu Antropológico/UFG, pois a gente estava atualizando o nosso no MAE-UFBA, que tinha sofrido um revés no fim da década de 1980. Tínhamos perdido muitos objetos, o sistema documental era inexistente, e as fichas catalográficas estavam por preencher. Eu fui lá para tentar preencher as lacunas que a gente tinha aqui, mas também para me inspirar. Por recomendação de Pedro Agostinho, meu orientador de 1993 a 1996, também visitei o Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da então Universidade Católica de Goiás (hoje Pontifícia), onde está a importante coleção fotográfica e fílmica de Jesco von Puttkamer. Pedro foi contemporâneo de Jesco no Xingu e queria notícias sobre sua coleção. Jesco, que teve Goiânia como sua base, realizou várias expedições pelo Brasil Central e Amazônia entre as décadas de 1950 e 1970. Essas duas instituições goianas têm acervos de grande importância para o estudo da cultura material e visual dos povos indígenas do Brasil Central. O Museu Antropológico, por exemplo, tem uma cobertura extraordinária da cerâmica e do trançado, que são as duas grandes categorias de objetos das Terras Baixas da América do Sul. A coleção de trançados que a Profa. Edna Taveira² fez entre os Karajá é possivelmente uma das mais bem documentadas de seu tipo em todo o mundo.

Indira: Você nunca mais voltou lá depois disso?

Aristoteles: Eu nunca mais voltei, sempre tive vontade de voltar para rever as cerâmicas wauja da coleção Acari. Muitos dos desafios técnicos daquela época já foram superados. Hoje, a maioria dos

² - Ex-diretora do Museu Antropológico da UFG

museus tem sistemas de documentação implantados. No meu tempo de graduação havia apenas dois cursos no Brasil, o da UNIRIO e o da UFBA. A criação de novos cursos de museologia em todas as regiões do Brasil resultou na formação de profissionais que ajudaram a tirar muitos museus da condição de precariedade técnica. Com a consolidação da museologia como área de pesquisa em nível nacional e a expansão e intensificação do diálogo entre academia e museus foi possível aplicar ideias que há muito estavam em gestão, especialmente da Nova Museologia. Além disso, os novos museus surgidos a partir de meados da década de 1990, como museus comunitários e indígenas, trouxeram novos desafios para a museologia no Brasil. Os museus universitários foram os mais impactados por essa nova fase. Pesa sobre eles expectativas de pesquisas continuadas sobre seus acervos que produzam novas interpretações, questionem interpretações antigas, sobretudo interpretações enviesadas, que ainda estão muito permeadas por racismo simbólico ou limitadas por estreitamentos epistemológicos e preconceitos arraigados. Dessas pesquisas espera-se a elaboração de planos de comunicação sobre os acervos. Mas isso pouco acontece. Tomemos, por exemplo, o caso das exposições museológicas. Uma forma muito comum de exposição é o que eu chamo de tripé expográfico: texto de explicação sumária, objeto e sua legenda, a qual muitas vezes é extraída da ficha de documentação. E se a documentação museológica é pobre, a exposição tem riscos de refleti-la. Essas exposições acontecem dessa maneira ou porque não houve pesquisa ou porque não houve povos indígenas envolvidos. É inconcebível em tempos atuais montar uma exposição sem o sério input dos povos indígenas autores e/ou herdeiros dos objetos e imagens expostos. Há também razões éticas para isso que abrangem protocolos de respeito a sensibilidades culturais e

revisões dos modos como os brancos representam os indígenas. Eu não tenho acompanhado os projetos do Museu Antropológico da UFG (MA/UFG), mas eu gostaria porque a universidade recebe muitos alunos indígenas. Os museus universitários têm agora uma interessante oportunidade de estreitar diálogos e colaborações com os povos indígenas em função da mudança do perfil étnico-racial dos alunos das universidades. Não falo sobre visitas episódicas para ajudar a preencher uma ou outra lacuna da documentação: 'Como se chama isso na sua língua?', 'Você acha que isso é mesmo do seu povo ou não?' Ou seja, os indígenas são convidados simplesmente a fazer correções ou adicionar um pouco mais de informação. Há poucos casos em que os índios estão envolvidos na produção da interpretação, especialmente na curadoria, e sobretudo na transformação mais ampla da instituição. A produção da interpretação museológica já não pode mais ser exclusivamente baseada na documentação existente ou na bibliografia. Mesmo porque nós já temos muitos exemplos exitosos de participação de indígenas na museologia, na curadoria e nas pesquisas feitas nos e pelos museus universitários. Destaco, por exemplo, os trabalhos de Laura Peers no Museu Pitt Rivers da Universidade de Oxford, de Nicholas Thomas no Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Cambridge e de Fabíola Silva e Marília Cury no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Esse novo paradigma de trabalho é muito importante porque ele permite dar um salto muito grande na qualidade da interpretação, comunicação museológica e salvaguarda de acervos. Eu acredito fortemente nisso e penso que o MA/UFG tem excelentes vantagens para realizar esse trabalho: a proximidade geográfica com os povos indígenas da região, os alunos indígenas na universidade, uma coleção volumosa, representativa dos estados de onde vem a maioria dos seus estudantes indígenas –

Tocantins, Goiás e Mato Grosso. Assim, por exemplo, o aluno ou aluna que vem da região de São Félix do Araguaia encontrará uma coleção karajá para ele ou ela trabalhar, o aluno ou aluna que vem de Ipavu, uma coleção kamayurá. É nesse sentido que eu digo que o MA/UFG tem um imenso potencial a realizar, que poucos outros museus têm.

Indira: Você é um antropólogo colecionador, algo que você menciona na sua entrevista para a revista PROA³. Do Alto Xingu você trouxe coleções para o MAE-UFBA, Museu Nacional de Etnologia de Portugal e Museu do Quai Branly, e da sua pesquisa nos Andes peruanos você trouxe 4 filmes, ou melhor, realizou 4 filmes: a Trilogia Ancashina⁴ e *Danzas para Mamacha Carmen*. Além do filme que você havia feito antes nos Wauja, *Apapaatai*. Mas você não fez nenhuma coleção dos Andes. Como foi essa escolha?

Aristoteles: Eu tinha imensa vontade de fazer pelo menos uma coleção andina. Em janeiro de 2004, quatro meses antes de fazer uma viagem ao Peru e Equador para uma pesquisa exploratória, apresentei a ideia de uma coleção de bordados andinos a Joaquim Pais de Brito, então diretor do Museu Nacional de Etnologia (MNE) de Portugal, com quem eu trabalhei de 1999 a 2003. Como o MNE não tem nenhuma coleção de têxteis andinos, pensei que ele pudesse se interessar. Uma coleção desse tipo custa caro e ele não ficou muito interessado. Aí eu fui fazer filmes. Bem, a questão dos filmes tem a ver com as circunstâncias daquele momento. Quando eu terminei meu doutorado na USP, o LISA (Laboratório de Imagem e Som de Antropologia) estava plenamente estabelecido e executando o seu segundo projeto temático FAPESP. Sylvia (Caiuby Novaes) me convidou para fazer parte desse projeto. Eu

3 - Ver Dinato et. al (2016).

4 - A Trilogia Ancashina inclui os seguintes filmes: *El Terremoto y El Señor*; *Cruces Vivas*, *Cruces Protectoras*; e *Semana Santa en los Andes*.

entrei com muito gosto e o convívio com os colegas do LISA e a orientação da Sylvia me incentivaram a fazer meu primeiro filme, *El Terremoto y el Señor*. Filmes exigem muito esforço e tempo, e eu nunca tinha segurado uma câmera antes. Eu aprendi a fazer experimentalmente, sem nenhum curso. Eu tive que aprender a fazer um outro tipo de pesquisa, uma pesquisa conduzida pela câmera. Mas eu sempre fazia conversas prévias antes de usar a câmera e perguntava aos meus potenciais entrevistados: 'Você gostaria de ser filmado?', 'Você gostaria de dar uma entrevista filmada?', 'A gente pode continuar essa conversa com uma entrevista filmada?' E eu levava a menor câmera possível, a mais discreta, nem tripé eu usava. Eu jamais quis que pensassem que eu fosse um jornalista ou cinegrafista de televisão. Não queria ser associado ao modo apressado e muitas vezes formulaico que os jornalistas fazem suas entrevistas. Então, eu tinha contatos longos antes de filmar mais entrevistas. Em geral, o roteiro do filme era construído no dia a dia de campo, num processo de consulta.

Indira: Era resultado da pesquisa, da etnografia.

Aristoteles: Exatamente. Essa pequena e discreta câmera sempre me acompanhava e eu frequentemente conseguia filmar. Eu filmei muitas horas. Dois desses projetos chegaram a capturar quase 50 horas de filmagem cada um.

Indira: É muita coisa para trabalhar.

Aristoteles: Eu acho que valeu a pena ter um material volumoso. Isso vem do meu treinamento de estudo de cultura material e do interesse pelas variações. Sempre que estou no campo tenho receio de ter carência de dados, de que a compreensão de uma determinada questão poderia ser comprometida porque faltou

um mito ou a genealogia de uma certa família. Como eu nunca tinha certeza se ia poder voltar, tentava filmar o máximo possível. As viagens ao campo nos Andes, nos anos de 2005 e 2006, eu fiz via Rio Branco, Acre, pois na época a FAPESP não pagava passagem aérea internacional para trabalho de campo de pesquisadores de pós-doutorado. Eu viajava de Rio Branco a Cusco de ônibus. Era uma viagem muito dura por uma estrada extremamente poeirenta. Subir de Puerto Maldonado a Cusco levava cerca de 32 horas, por uma estrada estreita, perigosa; e não tinha ônibus todo o dia, era uma vez por semana. Era um campo difícil, mas foi extremamente gratificante porque eu aprendi coisas que o Xingu não me ensinaria. O modo como as cosmologias dos Andes peruanos acomodou as forças coloniais é aí absolutamente único. E isso impactou imensamente sua imagética, que é refeita no pós-Conquista, sobretudo no pós-extirpação de idolatrias⁵. É uma cosmologia que funciona com uma imagética vinda da península ibérica. E é aí que entra uma pergunta muito interessante e propriamente andinista. Como os andinos construíram/constroem um sistema de significados e com uma imagética amplamente estrangeira? Eu queria entender os afetos que eram possíveis ser reconstruídos com aquela imagética. A imagética que você vê na Trilogia Ancashina – *El Terremoto y El Señor*; *Cruces Vivas, Cruces Protectoras*; e *Semana Santa en los Andes* – não é andina, mas a sensibilidade, espacialidade e mobilidade daquelas imagens e objetos são marcadamente andinas. Em *Semana Santa en los Andes* a primeira coisa que os devotos fazem é buscar espécimes de uma rara flor de alta montanha, que cresce justamente na área de transição entre pisos ecológicos, depois disso eles descem e fazem libações e se embriagam cercados por essas flores. Em Ancash, os rituais com as imagens cristãs seguem o sentido de verticalidade da cosmologia andina, começando pela coleta de flores, de

5 - Há uma vasta bibliografia sobre o tema da “extirpación de idolatrias” nos Andes. Duas importantes referências a respeito são Duviols (1977) e Guaman Poma de Ayala (1980).

difícil obtenção, que crescem bastante lentamente e não muito distante da linha da neve. Elas são as peças mais importantes para adornar os andores e as cruzes. As mais poderosas entre essas são inteiramente “vestidas” com flores de alta montanha (figura 2). Ainda que a imagética seja de origem ibérica, a aparência de certos personagens religiosos cristãos brancos, feitos pelas mãos dos nativos dos Andes, é muitas vezes deformada, especialmente os aspectos anatômicos da cabeça: nariz, boca, olhos, orelhas, testa e queixo, que são tortos e/ou desproporcionais. E esses personagens são objeto de imenso interesse e investimento ritual. Parece haver uma intencionalidade de produzir vários deles com expressões faciais horrorosas (figura 3), sugerindo que as expressões plásticas de certos personagens brancos masculinos permitem identificá-los com as atrocidades da colonização, ou seja, com uma noção propriamente andina do mal.



Figura 2 – Cruz Señor de la Soledad de Chequió recém revestida com flores machitu e adornada com flores de plástico para a celebração do Carnaval. Comunidad Campesina de Chequió, Provincia de Huaraz, fevereiro de 2006. Foto de A. Barcelos Neto.

Figura 3 – Soldado Judío Lucilo, acompanha Cristo Pobre na procissão de Semana Santa. Huaraz, abril de 2011. Foto de A. Barcelos Neto.

Acho que isso é uma das coisas mais interessantes do longo processo histórico de incorporação da imagética ibérica. Em *Danzas para Mamacha Carmen*, você nota que as roupas dos dançarinos são de uma elaboração impressionante, que envolve longas horas de trabalho. Todo esforço é colocado no que vai no corpo dos dançarinos, não no que vai nos objetos que representam os personagens religiosos ibéricos, esses têm roupas de tecido de qualidade inferior, ou às vezes nem roupas têm, sendo apenas pintados. É também muito interessante isso. Eu observei uma ênfase no que eles chamam de 'o que brilha', o que 'luce'. E o que luce são os dançarinos. O protagonismo ritual, que à primeira vista parece ser dos santos, é, na verdade, dos dançarinos, eles é que são os donos da festa, que realizam como um ato de auto-celebração. Por meio das *comparsas de danzas* os nativos andinos mantêm alianças entre membros familiares e entre diferentes famílias e criam grupos de auxílios mútuos, manifestando sua criatividade sociológica diante da violência colonial.

Indira: Relendo teu artigo com José Antonio Salazar ⁶, em que vocês recuperam logo nas primeiras páginas uma passagem do trabalho da Barbara Bode⁷ muito interessante em que ela conta que pergunta a um indígena quéchua "o que é religião". E ele teria respondido sem titubear que "religião é adorar imagens". Eu gostaria que você falasse um pouquinho mais sobre a questão das imagens.

Aristoteles: Uma coisa importante nesse 'adorar imagens' é a portabilidade da maioria delas. Isso permite que a religião seja levada para dentro de casa. A adoração de imagens no espaço doméstico possibilita uma desvinculação de certos aspectos desinteressantes da religião, como a confissão e a penitência,

6 - Ver Barcelos Neto e Salazar (2011)

7 - Ver Bode (2001).

e de questões de entendimento complicado, como a graça e a redenção. Em *Semana Santa en los Andes* podemos ver o caso de imagens domésticas que têm grande fama comunitária e que são muito queridas por várias famílias nem sempre ligadas por laços consanguíneos ou de afinidade. *Cristo Pobre* de Huaraz, por exemplo, é uma delas. É uma imagem que sai na procissão de *Miércoles Santo*, emprestada ao sacerdote da paróquia de Belén pela família que tem sua posse. Eu me lembro do caso de um jovem huaracino que fez uma vaquinha com seus familiares para restaurar uma imagem que estava abandonada em um canto da casa de sua falecida mãe. Uma vez restaurada, essa imagem passou a fazer parte de vários rituais domésticos, sobretudo velórios e memoriais para familiares (figura 4).



Figura 4 – Virgen Dolorosa, Señor Nazareno e Soldado Romano Jhosep reunidos em altar doméstico em memória de Mamá Tomasita. Huaraz, abril de 2011. Foto de A. Barcelos Neto.

A minha hipótese é que viver a religião pelas imagens é um modo de se desvincular da autoridade eclesial. Por isso, a eucaristia e demais sacramentos parecem ser, para muitos andinos, bem

menos atraentes do que as imagens. No filme *Cruces Vivas, Cruces Protectoras*, vemos os indígenas carregarem suas grandes e pesadas cruces desde suas aldeias até as igrejas de Huaraz, onde elas escutam missa e recebem a benção de água benta para depois serem levadas de volta. Mas isso é um breve momento de um ritual de adoração que dura por volta de uma semana, cujo ápice é o banquete comunitário na casa dos *mayordomos*⁸. A adoração dessas grandes cruces remonta ao início do século XVII e tem origem nas extirpações de idolatrias. Elas são comumente colocadas em cemitérios ou em outros locais altos do território comunitário, seguindo a orientação vertical da cosmologia andina. Desde essa posição elas conectam forças celestes com forças terrestres. E elas raramente são mantidas em posição horizontal, é como se elas perdessem a capacidade de transmitir força, de fazer seu trabalho. E quando os indígenas as carregam para a cidade, sempre em posição horizontal, eles assim o fazem com muita pressa para que elas fiquem o mínimo de tempo possível nessa posição. E quando elas chegam nas igrejas que lhes correspondem receber a benção, a primeira coisa que eles fazem é colocá-las de novo em pé. E elas só recebem a benção em pé, retornando imediatamente em seguida para suas aldeias. Além da dimensão cosmológica dessas imagens e objetos de culto, há a dimensão afetiva, que é muito ligada a memórias de lugares e pessoas. Tentei mostrar um pouco disso nos meus filmes.

Indira: Seguindo com os filmes. Você tem a Trilogia Ancashina que aborda o Carnaval, a *Semana Santa* e a *Fiesta Patronal de Huaraz*. Todos os povoados teriam essa tríade? Você acha que são essas três festas as que mais “brilham” em Ancash?

Aristoteles: Nos dois vales onde trabalhei sim, o Callejón de Conchucos e o Callejón de Huaylas. Não posso afirmar isso para costa, mas suspeito que sim.

8 - Os *mayordomos* são os anfitriões das festas.

Indira: Tem uma que se destaca mais do que as outras?

Aristoteles: *A Fiesta Patronal*, sem dúvida. Em Huaraz ela mobiliza dezenas de comparsas de danças e uma imensa quantidade de músicos e *mayordomos*. Ela é um grande ritual musical e um sistema de trocas materiais e de criação de relações de parentesco espiritual.

Indira: É também a que singulariza o lugar.

Aristoteles: Exatamente.

Indira: Você fala que os paucartambinos pensam a festa da *Mamacha Carmen* como algo que deve brilhar e aumentar, "*lucir y agrandar*". Você poderia comentar um pouco mais sobre essas ideias.

Aristoteles: O plano de *lucir y agrandar* a festa é sim presente na *Mamacha Carmen* em Paucartambo, mas ele é certamente muito mais amplo e eficiente na *Mamita Candelaria* em Puno. A demografia e geografia da cidade, sua localização em um eixo viário, terrestre e lacustre, importante desde muitos séculos, e a antiguidade da festa são algumas das principais razões disso. As comparsas altiplânicas se consolidam como instituições rituais de existência estável e de atuação ininterrupta a partir da década de 1880. A impressionante comparsa *Sikuri Mañazo* de Puno, por exemplo, foi oficialmente registrada em 1892. Durante a segunda metade do século XIX, agremiações de dança ritual como essa foram fundadas em vários lugares da América Latina. No Brasil, por exemplo, os Caboclinhos Canindés e Carijós de Pernambuco são provavelmente as mais antigas. Em Puno, o conjunto de comparsas passa a se organizar, de modo coeso, em uma sociedade folclórica regional⁹ a partir da década de 1960, com regimento, diretoria e pagamento de anuidade, com objetivo de preservar, promover e divulgar as danças rituais e realizar os dois concursos anuais de comparsas

9 - Oficialmente denominada Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

de danças que ocorrem durante a festa de *Mamita Candelaria*¹⁰. Muitas comparsas têm regras de sete anos de compromisso, com rito de iniciação, marcação de ordem iniciática, e várias outras sensibilidades relacionadas à organização hierárquica do grupo, incluído o direito de transmissão de certas prerrogativas rituais a familiares consanguíneos. Uma das máscaras mais interessantes que estudei, daquelas feitas mesmo para lucir, era de um senhor punenho que dançou Diablada por quase toda sua vida. Ao longo dos anos essa máscara ganhou alguns pequenos e novos elementos escultóricos para lembrar momentos marcantes da vida de seu dono como *Diablo* devoto da Virgem. Quando ele se aposentou, foi dançar de Gorila, ainda na mesma Diablada, e a máscara passou para um de seus filhos. Pouco tempo depois da sua morte, o filho herdeiro, continuando a tradição de marcar a máscara com a biografia do seu pai, colocou uma pequena cabeça de gorila sobre a mesma (figuras 5 e 6) para lembrar o último personagem de dança de seu pai, materializando assim o princípio de agrandar.



Figura 5 – Máscara de Diabla com cabeça de gorila no topo. Coleção particular. Puno, junho de 2015. Foto de A. Barcelos Neto.

¹⁰ - Os concursos de *Danzas Originarias* e *Danzas con Trajes de Luces*. Em 2020, o primeiro e o segundo tiveram, respectivamente, 121 e 85 comparsas em competição.



Figura 6 – Detalhe cabeça de gorila em máscara de Diablos. Coleção particular. Puno, junho de 2015. Foto de A. Barcelos Neto.

Essa cabeça de gorila representa um elemento mortuário na máscara, que é incomum atualmente, mas que talvez não fosse no passado. Ainda sobre a questão de *agrandar*: as *Diabladas* mais afluentes de Puno são atualmente compostas por mais de 1000 dançarinos, distribuídos entre *Diablos*, *Diablos Especiales*, *Chinas*, *Chinas Supay*, *Diablezas*, *Ñaupas*, *Caporales*, *Cholitas* e *Osos*. Elas requerem pelo menos três grandes bandas para poder realizar sua performance competitiva na arena (figura 7). O tamanho de uma comparsa mostra o poder econômico de seus membros e sua influência local, nacional e, às vezes, internacional. Mas *agrandar* sem *lucir* e vice-versa não produz o efeito certo. E em Puno esse efeito foi a declaração da festa de *Mamita Candelaria* como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2014.



Figura 7 – Diablada Centinelas del Altiplano em performance no Concurso de Trajes de Luces. Puno, fevereiro de 2012. Foto de A. Barcelos Neto.

Indira: Você pode falar sobre a relação entre *agrandar* e a patrimonialização?

Aristoteles: Claro. Agrandar tem mais dois sentidos: fortalecer e expandir. Assim a festa se agranda geograficamente com a produção de versões para além de Puno. Nas últimas três décadas apareceram versões em Arequipa, Lima, Tacna, Moquegua, Iquique e outras cidades andinas e da costa do Pacífico. O fortalecimento tem uma relação direta com patrimonialização das festas. Peru está entre os cinco países mais ativos do mundo na declaração de bens culturais imateriais a nível nacional, tendo inscrito ao todo 320 expressões, que vão desde a gastronomia a conhecimentos da medicina tradicional e técnicas artesanais. O Brasil, por exemplo, embora seja pioneiro na proposta conceitual de patrimônio imaterial, registrou ao todo apenas 47 bens. Ou seja, quase 7 vezes menos que o Peru. Temos que lembrar que a sede do Crespial (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de America Latina) é em Lima. O Crespial fez várias oficinas preparatórias e deram treinamentos para gestão

do patrimônio em praticamente todos os departamentos do Peru, com importante envolvimento das comunidades e instituições locais. Muito desse sucesso peruano tem a ver com uma clara política pública para a preservação de bens culturais que é refletida no modo simplificado do processo de identificação, avaliação e registro dos bens propostos para patrimonialização. O que no Brasil normalmente leva anos, no Peru leva meses. Ao constituir as comunidades como partícipes da construção do dossiê para a *declaratoria*, o Ministério da Cultura do Peru criou importantes vínculos de confiança com associações folclóricas, ateliês, mestres, artistas etc. A convenção do patrimônio imaterial da UNESCO é assinada em 2003, mas o marco conceitual vem sendo construído desde a década de 1970. A Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada em 1972 pela UNESCO, pode ser considerada um dos eventos principais que conduziram o Peru nessa direção. Desde 2003 o estado peruano tem trabalhado intensamente, produzido documentos de alta qualidade técnica e conceitual, para inscrever bens culturais imateriais, sobretudo rituais andinos, na lista do patrimônio mundial. O efeito disso é a inserção desses rituais em um mapa global que situa no tempo e no espaço o valor universal de certas expressões culturais. *Mamita Candelaria* já está nele, *Mamacha Carmen* segue firme no mesmo caminho. Esse é o limite máximo do agrandamento.

Indira: É, isso me interessa, esse lugar global do ritual andino. Você já falou antes que os andinos peruanos estão agora dançando para o mundo.

Aristoteles: É, dançando para o mundo, com o reconhecimento do mundo. Mais do que simplesmente dançar para o mundo ver, o que se deseja é ter reconhecido o valor universal da expressão.

Além dos dançarinos, vários outros agentes são reconhecidos no processo, como os músicos e as bordadeiras (figura 8). Essa patrimonialização internacional tem efeitos locais muito interessantes. Na ilha de Taquile, por exemplo, criaram-se dois museus locais, comunitários, dedicados as artes têxteis. Isso tem um efeito incrível no exercício da preservação e da salvaguarda. E tudo contextualizado conforme os conhecimentos ancestrais. São museus que guardam bens de família: o poncho com motivos visuais que uma avó inventou. Objetos modelares, guardados com o intuito de preservar o conhecimento.



Figura 8 – Chapéu bordado de dançarino de Qhapac Qolla. Andahuaylillas, junho de 2006. Foto de A. Barcelos Neto.

Indira: Então, falando das festas e dos filmes. Em *Danzas para Mamacha Carmen* as máscaras têm muito destaque: é um filme colorido, em que as máscaras aparecem muito. E é a maior festa de máscaras do mundo, junto com o carnaval de Oruro?

Aristoteles: As maiores festas de máscara do mundo são o Carnaval de Oruro e Mamita Candelaria. Embora Mamacha Carmen seja

menor, ela não é menos importante. Em 2016 tentei aprovar um projeto para estudar essa área cultural de rituais mascarados que compreende o Altiplano e Cusco. O objetivo era entender a cosmo-história dessas máscaras e suas dinâmicas transformativas. Nos trabalhos de campo de 2012 e 2014 que realizei para preparar o projeto notei que um personagem ritual tinha desaparecido da região do lago Titicaca e que tinha reaparecido em Paucartambo. Trata-se do Galo da *Diablada* que Pierre Verger fotografou em Ichu em 1940.

Indira: Então uma máscara pode morrer?

Aristoteles: Defendo a ideia de que os personagens mascarados se transformam e se movem pela área que compreende o Altiplano e o Departamento de Cusco. Tomo o exemplo do Galo da *Diablada*. Esse personagem mascarado, conhecido pelas fotografias de Pierre Verger da década de 1940, acompanhou os Diablos em Puno até talvez o fim da década de 1960. Vários anos mais tarde ele apareceu como *Diablo* em Paucartambo, onde ele é conhecido pelo nome de *Sakra*. A pesquisa que realizei na Bolívia indica que esse Galo também era encontrado na dança *Misti Sikuri* do Altiplano boliviano, mas ele já desapareceu dela. Da *Diablada* de Puno também desapareceu o personagem mascarado do Condor (*mallku*), entidade que reforçava a verticalidade da cosmologia andina na festa. Entretanto, ele continua existindo na *Diablada* de Oruro. Tenho a hipótese de que o antigo Condor da *Diablada* de Puno virou um barco de totora, acompanhando o tradicional barco serpente-dragão do lago Titicaca, muito conhecido pelas fotografias de Martín Chambi¹¹ da década de 1920. Uma última consideração sobre a questão da patrimonialização: tenho a impressão de que ela atende um desejo difuso de fixar as coisas como elas

11 - Fotógrafo indígena andino peruano que viveu entre 1891 e 1973 no Peru, cujo trabalho alcançou grande fama e prestígio internacional.

são vividas na atualidade, garantindo a fixidez dos personagens. Assim, a *Morenada* do Altiplano fica impedida de dançar em Paucartambo, como de fato querem os paucartambinos. Ou talvez a patrimonialização incentivaria a restauração de elementos perdidos, como as máscaras e roupas de ursos polares, que em Puno foram substituídas pelas de gorilas, a partir da década de 1980. Os ursos polares continuam atuantes nas *Diabladas* de Oruro. Porém, desconheço o que motivou essa substituição em Puno. Apenas um extenso estudo histórico-comparativo permitiria entender melhor essa dinâmica regional de transformações e trânsitos de personagens rituais.

Indira: E tem sempre uma margem para criatividade, para introduzir uma novidade, que a gente às vezes não consegue enxergar de imediato, mas que em 2 ou 3 anos se consolida e nos chama atenção.

Aristoteles: É assim mesmo. Alguém descobre uma certa informação inesperada e interessante e isso abre espaço para surgir uma novidade.

Indira: Isso é incrível, uma coisa muito de lá. Mas pensando nas máscaras andinas e nas máscaras do Alto Xingu, como é que você as pensa comparativamente.

Aristoteles: Ah, tem aí uma questão muito interessante. Assim como o Altiplano andino, o Brasil Central também é uma área cultural de máscaras rituais, uma província de máscaras. Uma das diferenças fundamentais entre elas diz respeito a morfologia, que materializa diferentes noções de como podem ser os corpos das entidades espirituais. No Altiplano andino e no Departamento de Cusco, a

ênfase é sobre as características anatômicas da cabeça e do rosto. Assim, os Morenos da Morenada têm olhos imensos e estufados, lábios protuberantes e a língua para fora (figura 9), mostrando seu cansaço pelo trabalho forçado e os efeitos da altitude; os chilenos têm a boca aberta cheia de dentes grandes e os espanhóis o nariz extremamente longo representando, respectivamente, sua voracidade alimentar e sexual.



Figura 9 – Máscara de Moreno da Morenada. Década de 1960. Coleção particular. Puno, junho de 2015. Foto de A. Barcelos Neto.

Essa anatomia superlativa tem uma relação direta com a cosmo-história dessas máscaras. A cabeça é normalmente desproporcional ao resto do corpo e/ou carrega sobre ela elementos de atributos sociais e de prestígio: os *Reyes Morenos* com sua coroa, e os *Qhapac Colla* e *Danzaq* com seus enormes chapéus bordados. No Brasil Central, e aqui está incluído o Alto Xingu, a ênfase é sobre a forma básica das máscaras, que pode ser circular, semicircular, retangular, triangular, oval etc., criando um campo plano onde normalmente são aplicados motivos gráficos e/ou penas. Os tipos mais conhecidos dessas máscaras são a

cara grande dos Tapirapé (figura 10), a *atujuwá* do Alto Xingu e a *kokrit-ho* dos Krahô e Canela. São objetos que não têm nenhuma relação com anatomias antropomorfa ou zoomorfa. Portanto, é praticamente inútil procurar nelas elementos visuais e formais que apontem para uma relação direta e inequívoca com espécies animais. As máscaras do Brasil Central são corpos artefatuais (em geral trançados) de espíritos desvinculados de uma representação anatômica dos espíritos animais. É no trabalho sobre a superfície – decoração gráfica ou plumária – ou em pequenos apêndices ou adornos adicionais que se encontram os elementos que singularizam as máscaras e identificam os espíritos que elas corporificam¹².



Figura 10 – Máscara Cara Grande dos Tapirapé. Década de 1960. Musée du quai Branly, objeto em exposição, março de 2016. Foto de A. Barcelos Neto.

12 - Ver Barcelos Neto (2020).

Indira: Eu me lembro de assistir uma apresentação tua no II Seminário de Estudos Andinos¹³, em 2014, que você falava sobre o Pierre Verger e como era muito invisibilizada essa faceta andina do trabalho dele e que você gostaria, como pesquisador, de quebrar um pouco com isso.

Aristoteles: O material do Pierre Verger, juntamente com o de Martín Chambi, são fontes documentais fundamentais para o estudo da cosmo-história dessas máscaras rituais. O projeto que propus, e que não foi aprovado, teria permitido situar o material de Verger em um novo marco investigativo. Ele passou cinco anos nos Andes, produzindo muito.

Indira: Fotografando festas, danças, máscaras...

Aristoteles: Sim, festas, muitas festas. É nessa longa temporada andina que ele tem sua virada para etnografia. Foi nos Andes que ele realizou um primeiro esforço de produzir uma etnografia visual sistemática, distanciando-se do modo jornalístico que até então caracterizava seu trabalho.

Indira: Eu só conheço o livro *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*¹⁴. O que você acha que devia ser destacado dessa incursão andina na trajetória dele? O que deveria ser lembrado?

Aristoteles: Ele fez a melhor documentação fotográfica dos rituais andinos para o período de 1939 a 1944. Ninguém fotografou tanto quanto ele nesse período. E muito do que ele fotografou nos Andes não foi publicado ainda. Seria muito interessante trabalhar com o arquivo da Fundação Pierre Verger para ver os cadernos de campo, anotações, cartas e outros documentos do seu período andino.

¹³ - Refiro-me ao "II Estudos Andinos no Brasil: Seminário multidisciplinar", realizado em 2014 na USP, organizado pelo CEMA (Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos).

¹⁴ - Verger (1951).

Indira: Então, você pode fechar falando sobre o seu trabalho atual?

Aristoteles: Iniciei no mês passado um projeto de documentação colaborativa da cultura material do Alto Xingu com Carlos Fausto, Bruna Franchetto e Michael Heckenberger. O projeto é apoiado por um convênio entre o Museu Britânico, o Museu Nacional do Rio de Janeiro e a Universidade de East Anglia, onde trabalho. A gente pretende fazer uma documentação exaustiva histórica e etnográfica da cerâmica wauja e do trançado kuikuro, e treinar um grupo de jovens indígenas para os trabalhos de reconhecimento e salvaguarda do seu patrimônio recolhido em museus brasileiros e estrangeiros. A sobrevivência dessas duas técnicas encontra-se ameaçada pela sua crescente substituição por objetos industrializados de plástico e metal. A documentação das técnicas de fabricação garante também a documentação dos repertórios decorativos tridimensionais e gráficos, alguns deles em risco de desaparecer. Nossos colaboradores indígenas nos informaram que apenas vinte jovens wauja dominam o processo completo da produção da cerâmica. É muito pouca gente. Na aldeia Ulupuwene, que fica na fronteira sudoeste do parque, e onde vive um terço dos Wauja, não há barro, o que é um problema para a sobrevivência da técnica fora de Piyulaga, a aldeia principal. Mas há boas notícias: as panelas gigantes, que não eram feitas desde o fim da década de 1960, voltaram a ser feitas em 2018. E ela volta como deve ser, dando corpo à espetacular anaconda, dona do barro e da maestria da modelagem. Infelizmente apenas uma mulher sexagenária sabe fazê-la, mas ela já está ensinando para sua filha. O retorno dessa anaconda é um sinal muito positivo da vitalidade da arte wauja.

Indira: MUITÍSSIMO obrigada!

Referências

BARCELOS NETO, A. Pulpulu y warayumia: história e imagética do trocano do alto Xingu. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 15, n. 3, p. 1-25, 2020.

BARCELOS NETO, A; SALAZAR, J. A. Personajes y procesiones de una Semana Santa indio-mestiza en los Andes peruanos. **Tellus**, Campo Grande, ano 11, n. 21, jul./dez., p. 257-268, 2011. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/251>. Acesso em: 09 nov. 2020. <https://doi.org/10.20435/tellus.v0i21.251>

BODE, Barbara. **No Bells to Toll: Destruction and Creation in the Andes**. Lincoln: iUniverse, 2001.

DINATO, D. R.; LEITE, G. A.; FERREIRA, J. C. L.; LISBOA, P. V. A.; BARCELOS NETO, A. Aristóteles Barcelos Neto, antropólogo colecionador. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, 1(6), p. 175-194, 2016. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2726>. Acesso em: 09 nov. 2020.

DUVIOLS, Pierre. **La destrucción de las religiones andinas** (Conquista y Colonia). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

GUAMAN POMA DE AYALA, F. **Nueva corónica y buen gobierno**. Edición de ADORNO, R.; MURRA, J.; URIOSTE. G. Madrid: Siglo XXI, 1980.

VERGER, Pierre. **Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

Filmografia

APAPAATAI. Direção de Aristoteles Barcelos Neto. São Paulo: LISA, 2007. (17 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/58625634>. Acesso em: 09 nov. 2020.

CRUCES Vivas, Cruces Protectoras. Direção de Aristoteles Barcelos Neto. São Paulo: LISA, 2006 (28 min.). Disponível em:
<https://vimeo.com/43968726>. Acesso em: 09 nov. 2020.

DANZAS para Mamacha Carmen. Direção de Aristoteles Barcelos Neto. São Paulo: LISA, 2015. (44 min.). Disponível em:
<https://vimeo.com/147132987>. Acesso em: 09 nov. 2020.

EL Terremoto y El Señor. Direção de Aristoteles Barcelos Neto. São Paulo: LISA, 2005. (40 min.). Disponível em:
<https://vimeo.com/43970188>. Acesso em: 09 nov. 2020.

SEMANA Santa en los Andes. Direção de Aristoteles Barcelos Neto. São Paulo: LISA, 2012. (44 min.). Disponível em:
<https://vimeo.com/54848439>. Acesso em: 09 nov. 2020.

Recebido em 14 de setembro de 2020.

Aceito em 12 de novembro de 2020.