

A ARTE ATRAVÉS DO TEMPO
Uma análise iconográfica dos desenhos xinguanos



REITOR

Paulo Gabriel Soledade Nacif

VICE-REITOR

Silvio Luiz Oliveira Soglia



Editora UFRB

SUPERINTENDENTE

Sérgio Augusto Soares Mattos

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Cristina Silva Valentim

Ana Cristina Fermino Soares

Ana Georgina Peixoto Rocha

Robério Marcelo Ribeiro

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

Simone Seixas da Cruz

Sérgio Augusto Soares Mattos (presidente)

SUPLENTE

Ana Cristina Vello Loyola Dantas

Geovana Paz Monteiro

Jeane Saskya Campos Tavares

COMITÊ CIENTÍFICO DA PPGCI

**(Referente edital nº. 01/2012 – Edital de apoio à publicação de livros
Impressos)**

Ana Cristina Fermino Soares

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

Franceli da Silva

Ana Georgina Peixoto Rocha

Luciana Santana Lordêlo Santos

EDITORA FILIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Ana Paula Soares Pacheco

A ARTE ATRAVÉS DO TEMPO
Uma análise iconográfica dos desenhos xinguanos



Editora UFRB

Cruz das Almas – Bahia/2015

Copyright© 2015 by Ana Paula Soares Pacheco
Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica: Tiago Silva dos Santos

Revisão: Ana Paula Soares Pacheco

**Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme
decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.**

**A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio,
seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.**

P116a PACHECO, Ana Paula Soares

A arte através do tempo: uma análise iconográfica dos
desenhos xinguanos / Ana Paula Soares Pacheco- Cruz das
Almas/BA: UFRB, 2015.

166 p.

ISBN: 978-85-61346-66-9

1. Xingu. 2. Imagens. 3. Arte 4. Antropologia 5. Mitos
I. Título.

CDD 709

Ficha Catalográfica elaborada por: Ivete Castro



Editora UFRB

Campus Universitário
Rua Rui Barbosa, 710 – Centro
44380-000 Cruz das Almas – BA
Tel.: (75) 3621-7672
gabi.editora@ufrb.edu.br
www.ufrb.edu.br/editora

As artes têm a ver com as emoções. Despertam a sensibilidade estética. Criam predisposições do tipo sensorial, emocional ou intelectual no espectador. Permitem uma viagem através do tempo. Atendem uma necessidade humana de apropriar-se de aspectos da realidade ou do passado a que não teria acesso de outra forma.

Berta Ribeiro

*Ao meu pai Valdemar José Pacheco (In memoriam),
que mesmo estando em outro plano espiritual, sempre
torceu por mim.*

*À minha mãe Conceição de Maria Soares Pacheco,
pela paciência, preocupação e compreensão sempre.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu mentor espiritual.

Aos Espíritos de Luz que regem o universo.

À minha irmã Patrícia Soares Pacheco, pela força, orações e por acreditar sempre que tudo pode ser possível.

Ao Prof^o Dr. Wallace de Deus Barbosa, meu querido orientador, pela paciência, por ter me transmitido credibilidade e apoio intelectual, a partir de suas experiências em Antropologia da Arte.

Ao Prof^o Dr. José Maurício Saldanha Alvarez, por ter tratado o meu trabalho com carinho e despertado em mim um novo olhar, capaz de compreender a região do Xingu como um lugar mágico de natureza geográfica, humana e étnico-cultural.

Ao Prof^o Dr. Jorge Luiz Cruz, do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por sua generosidade em ter apontado sugestões, que me levaram a olhar as imagens dos desenhos espontâneos repletas de significados simbólicos, com uma maior dedicação.

Aos professores do Mestrado em Ciência da Arte: Isaias Latuf Mucci (In memoriam), Ued Maluf, Eliane Ganem, Piedade Carvalho e Rosa Inês de Novais Cordeiro, por permitirem mediante suas aulas, o despertar da sensibilidade, criando e extraindo o valor intrínseco dos conteúdos apreendidos, durante toda a minha trajetória acadêmica.

Ao Setor de Etnologia (Departamento de Antropologia do Museu Nacional), ao qual sou extremamente grata em todos os sentidos, por ter despertado em mim o interesse em trabalhar com o acervo etnográfico xinguano.

Mais do que um agradecimento especial, sou extremamente feliz em ter como meu referencial Fátima Nascimento, amiga e orientadora paralela em todos os momentos, que sempre me proporcionou respeito, paciência e confiança profissional ao longo de 15 anos de carreira como Museóloga.

A Jarina Guimarães, pela valiosa amizade, carinho, palavras de incentivo e alto astral.

À iluminada Luciane Conrado, que sempre me enviou as energias do bem e apoio moral.

A Alessandra Vanzillota, pelas conversas animadas durante o Mestrado em Ciência da Arte.

Ao Prof^o Dr. Luiz Fernando Dias Duarte, pela oportunidade em tornar-me Estagiária de Aperfeiçoamento do Setor de Etnologia de 1999 a 2005.

Ao Prof^o Dr. Antônio Carlos de Souza Lima, pelo incentivo em tornar-me uma profissional dedicada no trabalho com acervo etnográfico indígena.

Ao Prof^o Dr. João Pacheco de Oliveira Filho, Professor Titular do Setor de Etnologia, por acreditar no meu potencial enquanto museóloga.

A Simone Mesquita, Alice Collucci e Maria das Graças Ferreira pela amizade e torcida.

Às funcionárias da Biblioteca Celso Kelly (PPGAS- Museu Nacional), Maria Izabel Wernesbach Moreira, Lourdes Cristina Araújo Coimbra e Carla Regina Paz de Freitas, pela acolhida de maneira solícita.

Às Bibliotecas do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e da Universidade Estácio de Sá (Unesa), pelos momentos de aconchego nas horas de leitura e escrita.

À Profa. Cláudia Carvalho (Diretora do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista), por autorizar a cessão do direito de imagem das coleções de desenhos espontâneos pertencentes ao Setor de Etnologia deste museu.

A Mirthis Luiza e Paulo Rodrigues, que cederam o direito de imagem de suas fotografias, para que este livro fosse publicado.

À cidade de Niterói, que me acolheu de braços abertos durante dois anos, de que guardo as melhores recordações da minha vida.

A Cláudia Xmucané, Alexandra Molledo e Ana Paula Bernardo, amigas sinceras de Niterói.

Aos amigos e parentes que sempre estiveram do meu lado.

À Editora da UFRB, por ter realizado meu sonho, depois de 11 anos de luta.

PREFÁCIO

Wallace de Deus Barbosa¹

O livro *A Arte Através do Tempo: Uma Análise Iconográfica dos Desenhos Xinguanos*, de autoria de Ana Paula Soares Pacheco, é uma versão adaptada de sua Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte, defendida no ano de 2003, na Universidade Federal Fluminense - UFF; cuja produção tive o privilégio de acompanhar como orientador acadêmico. Trata-se de um trabalho de grande sensibilidade visual, apresentando um olhar crítico e teoricamente embasado de um aspecto central das culturas ameríndias em solo brasileiro, a saber: suas representações visuais. Em um momento em que se fala de modo recorrente em patrimônios imateriais, é disso exatamente que este livro trata. Ilustrado e produzido com base nas imagens (muitas inéditas, jamais publicadas) obtidas quando da atuação da autora como museóloga do Setor de Etnologia do Museu Nacional- UFRJ. O trabalho de Ana Paula Pacheco se torna disponível a um público mais amplo, de não especialistas, em um momento mais que oportuno, quando se renova o interesse pelo patrimônio cultural de nossas civilizações autóctones.

¹ Professor do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense - UFF.

SUMÁRIO

PREFÁCIO (<i>Wallace de Deus Barbosa</i>).....	11
INTRODUÇÃO.....	15
CAPITULO 1	
~~~~~	
O ESPAÇO XINGUANO COMO PAISAGEM CULTURAL.....	21
1.1 As produções artísticas na época de <i>Karl von den Steinen</i> .....	9
1.2 O conceito de área cultural <i>Uluri</i> .....	34
1.3 O Parque Nacional do Xingu.....	41
1.4 A década de 60 do século XX.....	46
1.5 A década de 70 do século XX.....	49
1.6 A década de 80 do século XX.....	55
1.7 A década de 90 do século XX e o início do século XXI.....	60
<b>CAPITULO 2</b>	
~~~~~	
A ICONOGRAFIA XINGUANA NAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO MUSEU NACIONAL.....	63
2.1 As imagens nas coleções de desenhos espontâneos.....	68
2.2 A temporalidade e os seres híbridos.....	73
CAPITULO 3	
~~~~~	
A CONSTRUÇÃO DO ESBOÇO ANALÍTICO: A ICONOGRAFIA, A ANTROPOLOGIA E A ARTE NAS COLEÇÕES DE DESENHOS ESPONTÂNEOS.....	79
3.1 Grafismo <i>Xapakalô-túti-yaná</i> (Imagem do <i>Uluri</i> ).....	86
3.2 Campeão de lutas <i>Mehináku</i> com brincos.....	88
3.3 Máscara de madeira <i>Hawápa</i> .....	95
3.4 Canoa antropomorfa <i>Itsakumalú</i> .....	96
3.5 Cobra-Coral <i>Mulukú</i> .....	100
Mito Arakuní (Versão dos <i>Mehináku</i> ).....	101

3.6 Padrão ornamental e cobra <i>Mulukú</i> , alusivos ao mito <i>Arakuní</i> .....	103
O mito de <i>Arakuní</i> (Versão dos <i>Kalapálo</i> ).....	105
3.7 Caranguejo ( <i>Pialatu</i> ).....	108
3.8 Paulo, ex-capitão, <i>Mehináku</i> entre duas mulheres .....	109
3.9 Dança <i>Kayapá</i> .....	111
3.10 Trovão ( <i>Enutíkiá</i> ) e Nuvem ( <i>Iebé</i> ).....	113
3.11 As aves da região do <i>Xingu</i> .....	115
Mito Como o Urubu Ficou Preto.....	116
3.12 Passarinho ( <i>Kapi-ykujuikula</i> ) do rio <i>Culiseu</i> .....	118
3.13 Sobrenatural.....	120
3.14 <i>Atujuá</i> .....	121
3.15 <i>Añanu</i> .....	123
3.16 Mato ao amanhecer .....	125
3.17 Indumentárias de danças <i>Atujuá</i> e <i>Taãta</i> .....	126
3.18 Dança de <i>Aluá</i> morcego, no decorrer da festa do <i>pequi</i> .....	128
Mito da Origem do <i>pequi</i> .....	129
3.19 Pajé <i>Yakápa</i> ( <i>Yatamá</i> também usa esta pintura).....	134
3.20 Dois feiticeiros ( <i>Txitxi</i> ).....	135
CONCLUSÕES.....	138
REFERÊNCIAS.....	140
GLOSSÁRIO.....	144

## INTRODUÇÃO

Tive o primeiro contato com os desenhos espontâneos² coletados por Maria Heloisa Fénelon Costa, no Setor de Etnologia do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, localizado na cidade do Rio de Janeiro, em 2000. Fiquei fascinada quando vi as imagens de grafismos indígenas, figuras humanas, animais e seres sobrenaturais sendo usadas para expressar como as populações indígenas xinguanas percebem a natureza que as envolve.

Sendo assim, estas imagens despertaram em mim um encantamento e interesse, já que são imersas nas representações visuais do *Xingu* e assim se tornaram meu objeto de estudo e reflexão teórica. As coleções de desenhos serviram como acervo da exposição de curta duração Módulo Artes Indígenas e Mostra do Redescobrimento, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM), da qual participei como museóloga associada na montagem e desmontagem.

Nesta fase, resolvi trabalhar com as coleções de desenhos e paralelamente com o acervo etnográfico indígena, buscando um maior envolvimento com a pesquisa. Em decorrência do meu trabalho profissional, ingressei no Mestrado em Ciência da Arte, o que veio simplesmente somar e aumentar o meu incentivo para a realização desta pesquisa, remetendo-me para possíveis descobertas sobre a Antropologia da Arte.

---

² Espontâneos: Nomenclatura criada pela antropóloga Maria Heloisa Fénelon Costa, do Museu Nacional, referente aos desenhos xinguanos.

No desenvolvimento de meu trabalho, utilizei as imagens dos desenhos xinguanos para apresentar detalhes de traços culturais e sociais simbolicamente representados pela cor, demonstrando a multiplicidade das populações indígenas (*Bakairi, Mehináku, Kamayurá, Kalapálo, Kuikuro, Aweti, Yawalapiti, Matipu-Nabukwá, Waurá, Txukahamãe, Txikão, Suyá e Juruna*). As imagens servem como documentos e objetos de pesquisa etnográfica, tendo como objetivo a construção da análise antropológica e artística através da conexão com os mitos, apresentando um novo discurso e uma nova linguagem temporal. É o reencontro entre o passado e o presente, o real e o sobrenatural, o natural e o social, o consciente e o inconsciente.

Como procedimentos metodológicos, o primeiro passo foi realizar fichamentos sobre a bibliografia consultada, para a compreensão da região do *Xingu* no espaço-temporal desde o século XIX até a atualidade. As fotografias servem como documento de análise iconográfica sobre o estereótipo das populações indígenas, para evidenciar a natureza humana e a identidade étnica-cultural.

As imagens representando grafismos indígenas são retratadas nos objetos de cultura material como: máscara de madeira, pá de virar *beiju*, pau de cavar mandioca, miniatura de tronco de árvore e torrador de cerâmica; como também nas coleções de desenhos espontâneos (consideradas como produções artísticas contemporâneas). Houve consultas nas fichas de pesquisa de campo de Maria Heloisa Fénelon Costa (nas décadas de 60 e 70) na região do *Xingu*. Algumas informações auxiliaram na construção da minha análise iconográfica antropológica e artística sobre as imagens nas coleções de desenhos espontâneos.

As fotografias e os grafismos indígenas apresentados nos objetos de cultura material servem como ilustrações que

acompanham o texto. Sobre as imagens das coleções de desenhos existe um destaque maior, já que este trabalho foi diagramado em um formato que facilitasse a compreensão do texto relacionado à imagem, possibilitando uma melhor leitura deste. Estes suportes visuais serviram para suprir a ausência da realização de pesquisa de campo na região do *Xingu*.

Primeiramente, apresento uma introdução genérica ao tema.

No primeiro capítulo, menciono a importância da região do *Xingu* como paisagem cultural, sua relação com a natureza geográfica e humana através do trabalho de pesquisadores por mim escolhidos, desde o príncipe Adalberto da Prússia e *Karl Von Den Steinen*, no século XIX, Eduardo Galvão, Maria Heloisa Fénelon Costa, Berta Ribeiro, Vera Penteadó Coelho e Aristóteles Barcelos Neto, no século XX. A partir daí, abordo as diversas expedições e coleções etnográficas formadas por estes pesquisadores, destinadas ao Museu Etnológico de Berlim, Museu Nacional e Museu Arqueológico e Etnológico (MAE/UFBA).

Percebo que esta representatividade da região do *Xingu* é refletida por meio do que se convencionou chamar “área cultural Uluri”³. A importância da delimitação da área geográfica e as mudanças quanto à localização das aldeias provocaram o deslocamento das populações indígenas, estabelecendo uma relativa homogeneidade cultural inserida neste contexto. A construção dos postos indígenas durante a expedição Roncador-*Xingu*, comandada por Orlando, Cláudio e Leonardo Villas Boas, foi apoiada pela Fundação Brasil Central (FBC) e a FAB, possibilitando a transformação do Parque Indígena do *Xingu* em Parque Nacional do *Xingu*, coincidindo com a época da coleta de desenhos.

---

³ *Uluri*: Tanga de entrecasca de líber usada por todas as mulheres xinguanas.

No segundo capítulo, a iconografia xingwana universal é exemplificada pelo grafismo peixe *merechú*⁴, retratado nas coleções etnográficas do Museu Nacional, a importância destas como acervo da exposição de curta- duração “Xingu: Arte e História” e suporte para a construção das imagens nas coleções de desenhos espontâneos.



**FIGURA 1** - Fotografia de Ana Paula, *Ayú* (Índio *Kamayurá*) e Maria das Graças Ferreira na montagem da exposição de curta duração “Xingu: Arte e História”, realizada em outubro de 2000 pelo Setor de Etnologia do Museu Nacional. Acervo Pessoal. 10 cm x 15 cm.

Discuto as relações de temporalidade que se podem estabelecer entre os seres híbridos (remeto aos sobrenaturais xinguanos) e as concepções antropológicas de *Mary Douglas*, que analisa as razões pelas quais animais como: morcego, cobra, minhoca, peixe sem escama e aqueles que têm unhas divididas em duas e ruminam são considerados impróprios para a nossa alimentação, baseados nas escrituras bíblicas do livro Levítico sobre o viés da Antropologia Cultural.

No terceiro capítulo, apresento como uma das abordagens possíveis para a construção de um esboço analítico a Iconografia, a Antropologia, a Arte e o trabalho de *Martine Joly*⁵ que utiliza

⁴ Berta Ribeiro, em seu livro *Diário do Xingu* (1979, p.62), definiu o grafismo peixe merechú representado por losangos pintados de preto (jenipapo), que remete à cabeça, às barbatanas e ao rabo do referido animal; sendo característico da região do Xingu.

⁵ *Martine Joly* trabalha com os significados linguísticos, plásticos e icônicos, conforme mencionados na publicação *Introdução à Análise da Imagem* (1996).

como instrumentos de reflexão os significados linguísticos (remetendo à identidade cultural); os significados plásticos (cores, formas e texturas) inseridos em diferentes suportes como: o desenho, a pintura e a fotografia.

Os significados linguísticos, icônicos e plásticos serviram para que eu pudesse remeter ao contexto xinguanos e tentar construir uma análise iconográfica sobre as imagens. Para interpretá-las comecei pelo título, em seguida relaciono estas imagens à idade do indígena e à população indígena respectiva (significados linguísticos). Em determinadas ocasiões, os indígenas como *Kuyaparé*, *Txikiapálu*, *Ioze* e outros fazem conexões variadas com os mitos xinguanos.

As imagens indicam elementos visuais que em alguns casos comportam significados icônicos, como: grafismos indígenas usados na pintura corporal, animais (cobra, morcego) e as indumentárias de danças presentes em rituais, que também se transformam em seres sobrenaturais retratados através das formas, cores e texturas (significados plásticos) apresentadas nas coleções de desenhos. É importante mencionar que o trabalho apresentado neste livro servirá como referência para outros pesquisadores, cujo interesse seja analisar as produções artísticas dos grupos indígenas brasileiros.



# CAPITULO 1

---

## O ESPAÇO XINGUANO COMO PAISAGEM CULTURAL

Espaço, Espaço que separa as águas; meu alegre amigo, como te aspiro com amor! Eis-me, pois, como a urtiga florida ao sol ameno das ruínas, e como o calhau no gume da fonte, e como a cobra no calor do capim! O quê? O instante será realmente a eternidade? A eternidade será realmente o instante?

(BACHELARD, 1993, p.195)

Orlando e Cláudio Villas Boas comentaram que a melhor forma de falar sobre o *Xingu* é explicar sua existência neste universo através dos mitos. Por isso o mito *Mavutsinim*⁶, o primeiro homem, é considerado como exemplo da criação da humanidade. No início só existia *Mavutsinim*; como ele se sentia muito sozinho resolveu fazer uma concha, transformá-la em mulher e aproveitou para se casar com ela. Quando o filho nasceu, perguntou para a esposa se o filho era homem ou mulher. Era homem e *Mavutsinim* levou-o embora, deixando a esposa em prantos, por isso ela mergulhou na lagoa onde virou concha, representando um elemento da natureza.

O espaço xinguano é utilizado para distinguir as naturezas geográfica e humana, demonstrando ser uma região rica em significado simbólico através dos rios, matas, céu, animais e mitos; podendo revelar uma relação de sintonia entre o real e o sobrenatural, demonstrando as marcas étnico-culturais. A

---

⁶ As informações sobre o mito “*Mavutsinim*: O primeiro homem” são encontradas na publicação *Xingu: os índios, seus mitos* (1972, p.55), de Orlando e Cláudio Villas Boas.

natureza narrada, interpretada através das cosmologias indígenas, desperta uma reflexão sobre o modo intrínseco de ser e de agir das pessoas que fazem parte das populações xinguanas, inseridas nos diferenciados contextos culturais; indicando as transformações do tempo neste espaço, transpondo qualquer limite no universo.

Os primeiros registros de que se tem notícia sobre a região do *Xingu* são do príncipe Adalberto da Prússia através de pesquisa de campo em 1843, quando partiu do rio Amazonas, passando pelo rio *Tapajós*, tendo à sua margem direita a cabeceira do rio *Xingu*⁷. Este trabalho contou com o apoio de D. Pedro II ,que dispôs de canoas de *jatobá* e remos decorados com grafismos em preto (*jenipapo*), como elementos artísticos para a realização desta expedição.

A partir destes relatos vemos que a arte sempre fez parte do cotidiano das diversas populações indígenas brasileiras. Serve como um canal de comunicação para mostrar as relações entre as pessoas, mantendo diálogos, trocando experiências, revelando crenças, provocando mudanças de comportamento individual e coletivo, expresso pelas produções artísticas ao longo do tempo.

A descoberta do espaço geográfico dos rios e seus afluentes formadores possibilitou um contato maior com a natureza do *Xingu*, através da navegação e das trilhas demarcadas pelo trajeto realizado a pé, criando um roteiro para a expedição. No entanto, a pesquisa do príncipe era uma motivação para incentivos futuros referentes à abertura da pesquisa no Brasil.

O *Xingu* pode ser visto através de uma análise iconográfica dos elementos da natureza, tais como: a identificação de rios, tipos de relevos, descrição das aldeias e suas respectivas populações indígenas, formando assim a delimitação de uma área cultural e

---

⁷ As informações sobre a viagem do príncipe Adalberto da Prússia são encontradas na publicação Brasil Amazonas-Xingu (1977).

geográfica. À margem esquerda do rio *Xingu* existiam colinas, a cachoeira denominada Pedra e à margem direita o *igarapé* Grande das Araras que modificou a descrição hidrográfica do rio *Xingu*, reduzido ao canal Laje, cruzando com os canais Grande, *Carapapá* e *Iriri*.

A primeira população indígena encontrada pelo príncipe Adalberto da Prússia foi a *Bakairi*, que vivia nas aldeias *Maigéri* ou *Tapir*, *Iguetí* ou dos Gaviões, *Kuyaqualietí* ou das Harpias, próximas ao rio *Batovi*, e o seu entorno era caracterizado como uma área de planalto, dificultando o acesso de navegação entre ele e os rios Arinos, Verde e Novo. Este contato entre os *Bakairi* era importante, para apontar as relações de comportamento entre as pessoas, demonstrando o modo de receptividade entre o pesquisador e a população indígena, bem como relações de conflitos causadas por problemas de adaptação ao local.

Esta área geográfica era identificada pelo relevo caracterizado como planalto, fazendas em seu entorno e pela ampliação de um conjunto geográfico realizado por meio de desmatamento na delimitação do espaço na região do *Xingu*. A construção de estradas de ferro, a utilização de cavalos e mulas para o transporte de cargas durante o processo de desbravamento eram essenciais para realizar o percurso até o rio Manso, próximo à cabeceira do rio Cuiabá, estando à sua margem direita o rio *Paranatinga*.

À margem direita do rio *Paranatinga*, divisa com o rio *Batovi*⁸, se encontra o rio *Ronuro* e seu afluente *Culuene* onde estavam os *Mehináku*, *Aweti*, *Yawalapiti*, *Matipu-Nabukwá* e *Trumai*. Enquanto no rio *Culiseu* estavam os *Kamayurá*, os *Suyá*, os *Kayabi*, os *Juruna*, os *Txikão* e os *Txukahamãe*, demonstrando a eficácia

---

⁸ Rio *Batovi*: Nome dado em homenagem ao Barão de Batovi (Presidente da Província de Mato Grosso).

do trabalho de desbravamento do príncipe Adalberto da Prússia.

O príncipe Adalberto da Prússia realizou ainda em sua viagem, uma análise da área geográfica, indicando a localização das aldeias de maneira detalhada, para então traçar um mapeamento das populações indígenas xinguanas. Ele pôde fazer estudos antropológicos e etnológicos menos complexos, mencionando as características físicas e culturais, englobando as diferenças nas produções artísticas no século XIX. Sendo assim, o trabalho de pesquisa de campo do príncipe Adalberto da Prússia na região do *Xingu* serviu como exemplo e inspiração para a futura realização do trabalho de desbravamento de *Karl von den Steinen*.

*Karl von den Steinen*, viajante e pesquisador alemão, nascido em *Muhlheim*, realizou duas expedições ao *Xingu* no século XIX. A primeira em 1884 e a segunda em 1886 descritas como diário, relatando a importância desta área geográfica⁹. Ele desceu a cabeceira do rio *Xingu* até a foz, identificando outros rios, possibilitando distinguir as diferenças entre as duas expedições.

A primeira expedição era de caráter antropológico, por isso o pesquisador e uma tropa militar, comandada pelo Capitão Francisco de Paula Castro, iniciaram o trajeto de desbravamento. Eles partiram numa canoa de *jatobá* pelo rio Cuiabá, utilizando o mesmo meio de transporte e perfazendo o percurso anterior mencionado pelo príncipe Adalberto da Prússia. Sendo assim, puderam estabelecer comparações entre as populações indígenas encontradas durante o processo de pesquisa de campo.

Antes de iniciar a segunda expedição, *Karl von den Steinen* enfrentou dificuldades devido a um surto de cólera e, enquanto aguardava a retomada, realizou pesquisas arqueológicas sobre os sambaquis na Província de Santa Catarina. Com o término

---

⁹ As informações sobre as expedições realizadas por *Karl von den Steinen* no século XIX são encontradas na publicação *Entre os Aborígenes do Brasil Central* (1940).

do surto de cólera nas regiões de Cuiabá e Corumbá, foi iniciada a segunda expedição, com a participação de uma tropa militar comandada pelo Tenente *Luíz Perrot* (Oitavo Batalhão), participante da Guerra do Paraguai. A equipe do pesquisador era formada por *Wilhelm* (desenhista), *Voegel* (cartógrafo e geólogo), que realizou o levantamento da rota a ser seguida por meio de bússola, e *Paul Ehrenreich* (fotógrafo), que estudou a fauna da região, deixando todo este acervo documentado através de registro fotográfico.

A área geográfica era delimitada a partir do rio Cuiabá, sendo visitada a aldeia *Maigéri* ou *Tapir*, a primeira aldeia dos *Bakairi* localizada no rio *Batoví*, próximo à confluência com o rio *Ronuro*. É importante mencionar que a identificação de aldeia serviu como elemento marcante de delimitação de espaço físico em relação à disposição das casas, organização social e cultural, gerando transformações provocadas por este processo, interferindo no meio no decorrer do tempo.

*Karl von den Steinen* e sua equipe partiram do acampamento de Independência¹⁰ para a visita à segunda aldeia dos *Bakairi*, na qual encontraram uma vegetação de cerrado entre os rios *Sucuruí* e *Chiqueira*. Os pântanos e troncos de árvores limitavam o caminho formado por arbustos de cipó e espinhos encontrados na saída da aldeia *Maigéri*. As árvores e os bambus inclinados serviram de sombra para proteger as casas, juntamente com a cachoeira *kulúri*, a última localizada no rio *Culisen*.

A aldeia *Iguetí* ou dos Gaviões, a segunda aldeia dos *Bakairi*, ficava próxima a barrancos e no caminho da terceira aldeia *Kuyaqualiéti* ou das Harpias eram encontradas árvores com imagens de grafismos, figuras humanas, animais como *matrinchã*, bagre, pintado, dourado, *merechú*, *pacú*, agulha, lontra, ariranha,

¹⁰O nome do acampamento foi dado em homenagem ao dia Sete de Setembro.

cobra, onça, pomba, colibri, periquito e gavião; bem como seres sobrenaturais usados para demarcação na região do *Xingu*. Neste momento, o pesquisador menciona pela primeira vez as imagens que analiso aqui e que estão conectadas com a história dos mitos e retratadas também nas coleções de desenhos espontâneos.

A partir desta descrição, tem-se a ideia de um cenário visual criado a partir da natureza: árvores usadas para extrair a madeira e assim produzir canoa, remo, máscara, pá de virar *beju*, pau de cavar mandioca e propulsor de dardos utilizados como suportes para retratar as imagens mencionadas anteriormente. O barro (para a confecção dos objetos de cerâmica) e penas das aves (para a confecção dos adornos plumários usados nos rituais), como elementos identificadores da arte xingwana.

*Karl von den Steinen* e sua equipe tiveram um contato maior entre os *Bakairi* das aldeias *Maigéri*, *Iguetí* e *Kuyaqualietí*, estabelecendo relações cordiais de amizade com esta população indígena. Podemos mencionar informações sobre o contexto histórico dos *Bakairi*, conhecidos desde a descoberta da Província de São Paulo. Devido à procura de escravos, ocorreu um desbravamento pelo interior do país, partindo da região do Alto Cuiabá e seu afluente, o rio Manso. Os *Bakairi* eram mencionados conforme relatório de 1820, de acordo com informações que descrevem sua trajetória, em busca das minas de ouro na área de Mato Grosso.

Padre Lopes que estudou também a região do *Xingu*, iniciou o seu trajeto passando pelo rio dos Peixes, para chegar ao rio *Paranatinga*, com o objetivo de catequizar os *Bakairi*, uma vez que havia sido o pintor que participou da expedição *Langsdorff*¹¹.

---

¹¹A expedição *Langsdorff* ocorreu no período de 1821-1824 partindo de Santos à Belém, em que foi encontrada documentação escrita e iconográfica sobre Etnologia, Linguística, Zoologia, Botânica, Mineralogia, Geografia e Sociologia.

O diretor Joaquim Alves Ferreira fez um resumo contendo informações sobre estes índios e mais trinta e três populações encontradas no arquivo da Diretoria dos Índios, Serviço Oficial de Inspeção, em 12 de maio de 1846. O geógrafo Aires Casal escreveu a *Corografia* Brasileira, fornecendo ali valiosas informações sobre a aldeia dos *Bakairi*, localizada no rio *Paranatinga*. Os *Bakairi*, localizados nos rios *Paranatinga* e Novo, conservaram suas aldeias, havendo um período de deslocamento por parte destes.

A divisão entre *Bakairi* ocidentais e orientais era dada no final do século XIX, antes de terem se mudado para a região do rio Cuiabá. A primeira população *Bakairi* estava localizada no rio *Tapajós*, quando houve a mudança para os rios *Batovi* e *Culiseu*, tendo contato apenas com os *Matipu-Nahukwá*, localizados no rio *Culuene*. No sudeste e sul deste rio, os *Bakairi* ocidentais tiveram relações amistosas com a população indígena *Kayapó* (em homenagem ao rio *Kariapó*), que se uniram para expulsar os *Suyá*, pertencentes ao mesmo tronco linguístico *Jé*, assim como os *Apinayé*, localizados entre os rios Verde e *Paranatinga*.

Os *Bakairi* ocidentais residiram na nascente dos rios Arinos, Cuiabá, *Paranatinga* e seu afluente, o rio Novo. A visita de *Karl von den Steinen* às populações indígenas *Bakairi* possibilitou uma maior compreensão sobre os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais entre as mesmas; assim como sua reciprocidade enquanto pesquisador.

Os *Bakairi* tiveram contato também com as aldeias *Mehináku*, *Aweti*, *Waurá*, *Kamayurá* e *Yawalapiti*, localizadas próximo ao rio *Culiseu*. Na saída da aldeia dos *Yawalapiti*, os *Bakairi* seguiram em direção ao rio *Culuene*, no qual *Voegel* conseguiu determinar a confluência dos rios, possibilitando a ordenação dos dados geográficos entre as duas expedições. No rio *Culuene*

era possível identificar as populações indígenas *Trumai* e *Matipu-Nabukwá* e assim, o pesquisador pôde finalizar o seu estudo sobre a localização da nascente do rio *Xingu*, formada pelos rios *Batoví*, *Ronuro*, *Culuene* e *Culiseu*.

Para iniciar o trajeto de retorno à expedição, *Karl von den Steinen* e sua equipe partiram do acampamento de Independência, passando pela Estrada Rondon¹² em direção ao rio São Manuel. No caminho deste rio até o rio *Paranatinga* eram encontradas trilhas deixadas pelos rastros dos burros e bois, pontes e colinas.

Os *Bakairi* tiveram contato com os *Txukahamãe*, os *Juruna* e os *Suyá*, localizados a oeste do rio *Paranatinga* juntamente com os *Kabixi*, os *Pareci*, os *Guapirí*, os *Yanumakapu*, os *Guaikurú*, os *Yarikumá*, os *Enomakadi*, os *Yarumá* ou *Arumá*, conhecida como *Munduruku* (ganhou esse nome dos *Pareci*). Os *Kayapó*, pertencentes ao tronco linguístico *Jê*, localizados na fronteira do rio *Xingu*, os *Aweti* e os *Kamayurá*, do tronco linguístico *Tupi* eram encontrados desde o descobrimento da Província de Mato Grosso no século XVIII, mantendo relações de amizade com os *Waurá*, os *Yawalapiti* e os *Mehináku*, do tronco linguístico *Aruak*.

Na segunda expedição, o objetivo de *Karl von den Steinen* era dar continuidade às pesquisas etnológicas sobre as populações indígenas existentes na América do Sul, especificamente as da região do *Xingu*. O pesquisador, dentro de sua formação de naturalista alemão, desenvolvia de maneira detalhada um estudo sobre as características físicas de cada população indígena, apontando diferenças através de instrumentos de medição corporal (compasso, régua e balança).

Sendo assim, as informações sobre tipo e tamanho da cabeça, cabelos, olhos, nariz, boca, altura e largura entre homens,

---

¹²A estrada Rondon recebeu este nome, em homenagem ao Sr. José da Silva Rondon que chefou a segunda expedição.

mulheres e crianças, possibilitaram comparações entre as mesmas, para desenvolver a Antropologia Física, em voga naquela época e, conseqüentemente, registrar as diferenças étnico-culturais.

O trabalho de coleta de dados sobre as populações indígenas xinguanas era realizado através do olhar da Antropologia Física, demonstrado através da fotografia (incentivada desde a segunda fase do Império por D. Pedro II). Este acervo serviu como suporte para a realização da análise descritiva detalhada sobre as populações xinguanas, referência sobre a área geográfica e a importância da localização destas populações, evidenciando as produções artísticas.

### 1.1 As produções artísticas na época de *Karl von den Steinen*

*Karl von den Steinen*, em sua primeira expedição, teve como parte importante de seu trabalho a formação de uma coleção de objetos de cultura material, traçando uma descrição da tipologia do acervo, identificada pelas diversas populações indígenas. Os adornos pessoais eram exemplificados por colar feito de garras, dentes de onça e penas usados como amuleto ou troféu, dependendo da situação.

O colar de contas de caramujo decorado com pingente de pedra de quartzo no centro e madrepérola é utilizado também como cinto pelos *Bakairi*, diferenciando o colar feito com fragmento de cortiça, sementes vermelhas, pretas e de coco tucum confeccionado pelos *Bakairi* da aldeia *Maigéri*.

Algumas máscaras eram feitas com fibra de *buriti*, decoradas com capacete de palha representando o peixe bagre ou o morcego usado durante a sua dança. Além da madeira aparentando rosto humano, testa em alto-relevo, olhos vazados, nariz também em alto-relevo, representando a pomba, o galo, o gafanhoto, o pássaro, o jacaré e o morcego. O próprio animal

ficava pendurado ao lado da tanga *uluri* (representada por triângulos em série) nas cores preta, branca e vermelha, com uma pena nas laterais, amarrada com saia de franja de palha na parte inferior, entre os *Bakairi* localizados próximo ao rio *Batoví*.

Estas imagens eram retratadas nos frisos da casa das flautas, tortual de fuso, zunidor, carcás, nesta máscara, nas armas (arcos e flechas), nos objetos de uso doméstico e de cozinha (cuia, cabaça e pá de virar *beiju*), panelas de cerâmica e nos bancos de madeira representando animais. Alguns objetos de cultura material, como a flauta, eram decorados com a imagem do ser sobrenatural de orelhas compridas, braços para baixo, pernas entreabertas (levando a uma sensação de que a figura possa estar causando medo), entre a mesma população indígena.

A figura de dobradura de palha representava o sapo, o veado, a mulher e o homem. Os objetos lúdicos, aves feitas de espiga de milho e as figuras de madeira representavam falcões e peixes. A flecha, feita de *taquara* ou bambu com emplumação de meia pena de *jacú*, *mutum*, falcão ou arara azul costurada com linha de algodão, era difundida entre as populações indígenas xinguanas.

A rede era feita de seda de *ananás*, linha de algodão, linho de *aloé*, fibra de palmeira de *tucum* e *buriti* com trama grossa e aberta. O objeto de cabaça em forma de ampulheta era utilizado como garrafa para armazenar líquido e, quando cortada ao meio com plaina de concha, servia como recipiente de comida. O tortual do fuso podia ser de couraça de tartaruga, cerâmica ou madeira, no qual fazia um movimento giratório transformando o algodão em fio usado pelos *Bakairi* do rio *Batoví*.

*Karl von den Steinen* encontrou o grafismo peixe merechú na máscara de madeira decorada com penas amarelas de *japú* nas laterais e saia de palha com guizos e sementes de coco *tucum*,

usada na dança do peixe (*koabalu*) pelos *Bakairi*. Este grafismo é representado por losango remetendo à forma do peixe e os quatro ângulos preenchidos significam a cabeça, cauda, barbatana dorsal e abdômen do referido animal.

O grafismo peixe *merechú* era retratado nos frisos da porta da casa, carcás¹³ de madeira, remo, cabaça usada para guardar penas, cuia e na máscara de madeira retangular, representando o rosto humano, a testa e o nariz em alto-relevo, com penas nas laterais. O grafismo peixe *merechú* também aparece na máscara trançada de palha em formato oval, revestida com tecido de algodão, olhos de madrepérola, decorada com penas e usada durante a dança dos peixes.

O banco de madeira era feito de uma única peça, com assento retangular representando a cegonha, a cegonha *tujuju* (*jabiru*), o jaguar, o urubu branco e o macaco. O colar de contas de caramujo, entremeadas com dentes de mamíferos, o propulsor de dardos confeccionado com madeira clara ou escura de palmeira com furo no centro servia para inserir a flecha e, na ponta, borla de algodão tingida de *urucum*. Os objetos de cestaria, as armas (borduna, lança-chocalho e machado de pedra), os adornos de uso pessoal, as máscaras de madeira e tecidas de algodão e os instrumentos musicais (bastão de ritmo e trompete de bambu) eram feitos pelos *Trumai*.

Durante a segunda expedição, os *Kayabi* fizeram colar de dentes de macaco, dentes de jaguatirica, mamíferos, espinha de peixe (remetendo ao grafismo), ossos de peixe *bangadú*, antenas de coleóptero e folha de palmeira considerada exótica. O colar

---

¹³Berta Ribeiro em seu livro *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988, p.47) normatizou a nomenclatura para os diversos itens de cultura material dos índios no Brasil, definindo o carcás como objeto escavado de madeira em formato cilíndrico ou em ampolheta, com alça, usado para transportar setas envenenadas com curare da arma sarabatana.

com sementes de coco *tucum* era decorado com dentes de jaguar e penas, entremeadas com concha de madrepérola vermelha.

O cesto gameliforme¹⁴ era trançado com folhas de palmeira, *buriti*, decorado com grafismo espinha de peixe na parte externa (usado para guardar cuias). O cesto cargueiro com varetas de bambu tingidas de preto, amarradas com fios de fibra vegetal e a alça de *embira* usada para prender na cabeça, esteira trançada de folha de palmeira, as armas (os arcos e as flechas), os objetos de uso doméstico (cuaia, cabaça e pá de virar *beiju*), a rede de dormir e a máscara de madeira eram característicos dos *Matipu-Nabukwá*.

Algumas painéis representaram animais (morcego, veado, esquilo, preguiça, tamanduá, tatu, tatu-canastra, gavião, coruja, pomba, inhambu, pato, tracajá, cágado, tartaruga, camaleão, sapo, acará ou cascudo, raia, caranguejo e o carrapato), detalhando as partes destes, decoradas com o grafismo *mitsewe'ne* (dente de piranha). A painél *nukai* enegrecida com a casca verde kuterí ou guamandú, utilizada para armazenar a mandioca, a pá de virar beiju (*kutejo*), o pau de cavar mandioca (*tunuain*), o chocalho do xamã e o fuso eram característicos dos *Waurá*.

A painél de cerâmica (*yanapó*), decorada com a pele de animal da região, estava ligada ao contexto cultural criado, a partir dos rituais como o da perfuração da orelha dos meninos. Sendo assim, este objeto de cultura material era tido como um sinônimo de relação entre as mais diversas populações xinguanas.

*Karl von den Steinen* encontrou os grafismos remetendo ao traçado de mapas, o curso do rio *Batoví* (único rio desenhado) em forma de saca rolha, o rio *Culuene* com linhas em zigue-zague

---

¹⁴Berta Ribeiro em seu livro *Dicionário de Artesanato Indígena* (1988, p.47) explica que o termo “gameliforme” denota objeto de cultura material indígena assemelhado a uma gamela.

ou sinuosas, sendo as linhas transversais usadas para marcar o número das populações indígenas e as cachoeiras. A casa era representada por círculos, de acordo com sua disposição na aldeia, tendo ao centro a casa dos homens, assim como o grafismo do peixe como a *raia*, o *pacú* e o *matrinchã* retratados nos objetos de cultura material e na pintura corporal, entre os *Mehináku*.

A figura de cera era representada pelo porco do mato ou a pomba, o pau de cavar mandioca apresentou o grafismo peixe *merechú* na parte central e a representação de uma cara de cobra estilizada no cabo, o machado de pedra, a rede de pesca, a pá de virar *beju* representando pássaro da região do *Xingu*, a panela zoomorfa, a rede de dormir, o fuso, o banco de madeira representando o jaguar, a flauta de taquara, a flauta de pã e a máscara de madeira eram característicos entre os *Mehináku*.

As imagens de figuras humanas apresentam a cabeça, o corpo formado por triângulo e pernas representadas com uma certa despreocupação; estando às vezes de frente com detalhes retratados no caderno de anotações de *Wilhelm*, sendo de autoria dos *Suyá*. Como comparação, os *Matipu-Nabukwá* desenharam *Karl von den Steinen*, *Wilhelm*, *Paul Ehrenreich* e *Luiž Perrot* no mesmo caderno de anotações da equipe do pesquisador.

Os animais como o jaguar, com ausência dos olhos, cauda comprida, disposto de perfil, evidenciando as linhas de contorno, eram retratados nos postes. O largarto (*teuí*), a tartaruga (*tarikayaa*), o animal quadrúpede não identificado (*kamayú*), o macaco, o morcego representado por losangos pintados de preto, ligados um a um e a formiga tocandira com rosto triangular, braços para baixo e corpo com linhas sinuosas eram característicos dos *Aweti*.

Os peixes como *pacú*, *matrinchã*, *curimatá*, cascudo e o *nuki*, eram representados por losangos e triângulos pintados de preto

(*jenipapo*¹⁵) sobre fundo branco (*tabatinga*¹⁶) e as cobras *manyetá*, *sucuri* e *anaconda* (losangos com círculos inseridos em zigue-zague). Assim como, a máscara trançada de palha coberta com tecido de algodão, faixa horizontal contendo grafismo, peixe *merechú* em preto na parte superior da testa e vermelho (*urucum*¹⁷) nas maçãs do rosto, usada na dança do *javú* (*yakuikatu*), representando o habitante da água. Outros objetos de cultura material, como as armas (arco e flecha), o propulsor de dardos, os objetos de uso doméstico, os adornos de uso pessoal e os instrumentos musicais eram característicos dos *Aweti*.

Em resumo, os objetos de cultura material coletados por *Karl von den Steinen* deram início à formação das coleções destinadas ao Museu Etnológico de Berlim, num total de 342 peças¹⁸, sendo um indicativo para a realização do trabalho de Eduardo Galvão na região do *Xingu*.

## 1.2 O conceito de área cultural *Uluri*

Para traçarmos um histórico sobre o conceito de área cultural *Uluri*, cumpre retomar aos dados históricos que ajudaram

---

¹⁵Segundo Berta Ribeiro, em seu livro *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988, p.95), a casca e os frutos dessa árvore da família das *Rubiáceas* contêm um corante azul-escuro ou violeta, que, pela oxidação de contato com o ar, se torna preto. É empregado pelos índios na pintura corporal e no tingimento dos tecidos, trançados e outros artefatos.

¹⁶ (*Ibidem*, p.31), argila de cor branca que, quando dissolvida na água, serve como engobo (revestimento aplicado nas paredes do vasilhame de cerâmica antes da queima) ou para a decoração pintada e/ou incisa do vasilhame. Conhecida também como *tabatinga*, designação de origem *tupi*.

¹⁷Segundo Berta Ribeiro, em seu livro *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988, p.65), árvore cultivada de cujo fruto se retira um corante vermelho, quando maduro, e amarelo, quando verde. Adicionado ou não ao mordente, o *urucum* é empregado na tintura das talas do trançado e também na cerâmica.

¹⁸ As coleções etnográficas foram distribuídas por populações indígenas: *Bakairi* (118 peças), *Mehináku* (87 peças), *Aweti* (59 peças), *Kamayurá* (48 peças) e *Suyá* (12 peças), pertencentes ao Museu Etnológico de Berlim.

à sua formação. Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional em 1930, incentivou a abertura de concursos públicos para o museu e o desenvolvimento do trabalho de pesquisa científica, iniciado anteriormente pelo príncipe Adalberto da Prússia e *Karl von den Steinen*.

Este desenvolvimento era realizado através de concessão de bolsas de estudos, firmando convênios com instituições públicas para pesquisadores que se interessavam por diversas áreas de conhecimento como: Antropologia, Zoologia, Biologia e Botânica. Heloisa Alberto Torres pediu que Eduardo Galvão fizesse parte do corpo de pesquisadores do Museu Nacional, pois havia realizado pesquisa de campo entre as populações indígenas *Guarani-Kaimá* (MS) e *Tenetebara* (MA), nos anos de 1941 e 1942.

Concomitante a este desenvolvimento acadêmico no Museu Nacional, a região do *Xingu* passou novamente a ser desbravada em decorrência da Expedição Roncador-*Xingu*, criada de acordo com a portaria nº 77, de 03/06/1943, cujos objetivos estavam baseados no decreto-lei nº 5.801, datado de 08/09/1943. Esta expedição era comandada pelos irmãos Orlando, Cláudio e Leonardo Villas Boas, que contaram com a ajuda de Eduardo Galvão. A expedição partiu da cidade de Leopoldina, sobre o rio Araguaia, rumo a Santarém, antes de cruzar o rio das Mortes, atravessando a Serra Roncador. A finalidade era construir campos de pouso próximos às aldeias, proporcionando a comunicação entre as populações que residiam até as cabeceiras do rio Amazonas.

O trabalho de desbravamento da expedição era realizado através de canoa de *jatobá* motorizada, utilização de avião apoiado pela Força Área Brasileira (FAB) e Correio Aéreo Nacional (CAN) destinado às visitas nas aldeias.

A primeira parada desta expedição era no posto indígena

São Domingos em Aragarças (MT/GO), encontrando a aldeia *Xavante*. Ao sair da área de cerrado eram identificadas as primeiras casas *Kamayurá*, colocadas em disposição circular próximas aos rios *Batoví*, *Culuene*, *Culiseu* e a lagoa de *Twatwarí*. Em seguida, as aldeias dos *Kalapálo*, *Matipu-Nabukwá* e *Aweti*, no posto indígena *Culuene*. No posto indígena Jacaré, estava a aldeia dos *Trumai*, próxima ao rio Telles Pires. No posto indígena *Diauarum*, os *Kamayurá* resolveram se mudar para o rio *Paranajuba*, devido aos ataques frequente dos *Kavahib (Parintintin)* e dos *Juruna*, localizados no rio *Suiá-Missu*.

Os irmãos Villas Boas e Eduardo Galvão decidiram explorar o rio *Suiá-Missu*, com o objetivo de descobrir as cabeceiras do rio *Suiá*, identificando a população indígena de mesmo nome. Nas proximidades de uma vegetação semiárida encontraram os *Bakairi*, localizados no rio *Paranatinga*. No rio *Batoví* estavam os *Mebináku*, *Waurá*, *Yavalapiti* e na confluência dos rios *Culuene-Culiseu*, os *Trumai* que falam uma língua isolada.

Estas populações indígenas tornaram-se diferenciadas devido à mudança de localização das aldeias, reforçada pelos tipos de relevo (chapada e cerrado da região de Mato Grosso) e a presença dos rios *Ronuro*, *Batoví*, *Culuene* e *Culiseu* (formadores do rio *Xingu*). O fato das populações indígenas se agruparem por diferentes troncos linguísticos, *Aruak*, *Tupi*, *Karib* e *Trumai*, acabou sendo relevante para a realização de estudo sobre estes que constituem a área cultural *Uluri* do *Xingu*.

A área do *Uluri* deve ser considerada, como a das Guianas e a do Nordeste do Amazonas, dentro do tipo de cultura da floresta tropical, dados os traços que lhe são característicos. (GALVÃO, 1953, p.12).

Eduardo Galvão, que também se dedicou ao estudo da região do *Xingu*, teve como referência a análise antropológica e etnológica sobre a população indígena *Bakairi* realizada por *Karl von den Steinen* no século XIX, a partir da Antropologia Física. Sendo assim, o trabalho de *Karl von den Steinen* inspirou o pesquisador para realizar uma análise comparativa entre os *Kamayurá*, conforme informações publicadas nos boletins do Museu Nacional, em 1953.

O deslocamento das populações indígenas permitiu a elaboração do conceito de área cultural *Uluri* por Eduardo Galvão, inserido na delimitação da área geográfica e nas mudanças quanto à localização das aldeias. Ele constatou a presença de um elemento estético de cultura material (a tanga *uluri*), com raízes nas cosmologias e na organização social de vários grupos indígenas. O conceito de área cultural *Uluri* serviu para difundir as produções artísticas capazes de integrar os elementos culturais existentes entre as populações indígenas xinguanas, apontando, a partir daí, similaridades e diferenças inseridas no contexto cultural coletivo.

Eduardo Galvão coletou a panela de cerâmica (*inháe*) com base circular, borda introvertida representando animais da região do *Xingu*, decorada com grafismo em preto (*jenipapo*) na parte externa da peça ou em vermelho (*urucum*) no fundo dela, confeccionada pela população indígena *Waurá*, durante seu trabalho de pesquisa de campo.

Os arcos de madeira em formato semicircular, as flechas com emplumação costurada nas hastes, feitas pelos *Kamayurá* e adquiridas pelos *Trumai* através do *moitará*¹⁹, apresentaram diferenças entre as flechas revestidas com pontas de cera

---

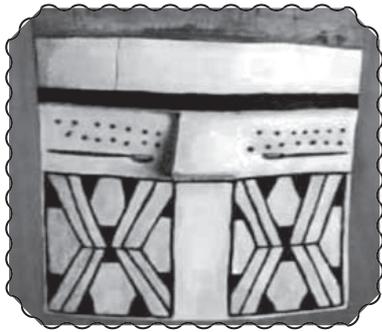
¹⁹*Moitará*: Sistema de trocas de objetos de cultura material entre as populações indígenas xinguanas.

encontradas entre os *Bakairi*, *Mehináku*, *Kuikuro* e *Kalapálo*. Esta última população fazia colar de contas de caramujo em formato quadrangular ou em disco, cesto e cinto de concha de madrepérola, trocados por arco (*yoraputay*) produzido pelos *Kamayurá*. Os *Kamayurá* faziam coroa trançada com penas amarelas e vermelhas de araras, par de brincos (*iobet*), colar de concha de madrepérola, dentes e miçangas e par de braçadeiras de pele de onça preta.

Os objetos de miçangas e de ferro, os adornos de penas para uso pessoal, as armas, a cestaria e os objetos de cabaças eram feitos pelos *Mehináku* e adquiridos pelos *Bakairi*. A rede tecida de algodão em tear horizontal com trama fechada, decorada com grafismo peixe *merechú* (losangos) com ausência de punhos, panela de cerâmica representando animais como o jabuti e o veado, decorada com o mesmo grafismo em preto contornado por pontos brancos sobre fundo vermelho eram feitos pelos *Mehináku*.

O remo com cabo cilíndrico, a pá em formato circular, a testeira trançada decorada com penas de tucano ou papagaio, a tanga decorada com penas de *jacamim*, os recipientes de cabaça usados para armazenar água, os objetos de cestaria trançados com talas pintadas em preto com borda circular ou quadrada, a peneira de tala de *taquari*, o ralador de lata e o pilão estreito na parte central eram feitos pelos *Kamayurá*.

No ano de 1947, Pedro Lima juntamente com Eduardo Galvão, coletaram a máscara antropomorfa de madeira em formato retangular, representando rosto humano, testa em alto-relevo pintada de branco. Olhos vazados ladeados por grafismos de cardume de pintado (*ueri-ueri*), em preto sobre fundo branco, e nariz em alto relevo e peixe *merechú* em preto sobre fundo branco nas maçãs do rosto.



**FIGURA 2** - Máscara de madeira decorada com grafismos cardume pintado (*ueri-ueri*) e peixe *merechú*. Índios *Kamayurá*. Coleção: Pedro Lima e Eduardo Galvão, 1947. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Paulo Rodrigues. 2000. 13 cm x 18 cm.

O pau de cavar mandioca em formato cilíndrico, de madeira, com ponta aguda, decorado com grafismo peixe *merechú* em preto sobre fundo natural, era usado como implemento agrícola. A panela de cerâmica zoomorfa representando tartaruga e o zunidor decorado com grafismo peixe *merechú* em preto sobre fundo branco, também fazem parte desta coleção etnográfica.



**FIGURA 3** - Pau de cavar mandioca decorado com grafismo peixe *merechú*. Índios *Kamayurá* - Coleção: Pedro Lima e Eduardo Galvão- 1947. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Paulo Rodrigues. 2000. 18 cm x 13 cm.

Para iniciar sua coleção individual, Pedro Lima coletou a partir de 1948 a máscara de madeira em formato quadrangular representando o rosto humano, testa decorada com duas faixas horizontais. A primeira faixa contendo grafismos cardume de pintado (*ueri-ueri*) em branco sobre fundo preto e a segunda decorada com grafismo morcego (*aluá-tapaca*), em branco sobre fundo preto. Faixa horizontal vermelha na área dos olhos, nariz

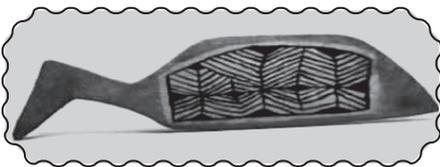
em alto- vermelho e grafismo de palmeira em preto sobre fundo branco nas maçãs do rosto, entremeado por faixa vertical central, feita pelos *Kamayurá*.

No ano de 1949, Pedro Lima coletou a miniatura de tronco com olhos, nariz e boca, adornada com colar de fibra de palha, decorado com grafismo *merechú* em preto, braços entreabertos com as mãos na cintura, demonstrando atitude de figura humana, já que, conforme o mito *Kwarup*: festa dos mortos, o tronco de árvore transforma-se em gente, característico entre os *Kamayurá*.



**FIGURA 4** - Miniatura de tronco de árvore representando o *Kwarup*, decorado com grafismo *merechú*. Índios *Kamayurá*. Coleção: Pedro Lima, 1949. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Paulo Rodrigues. 2000. 13 cm x 18 cm.

Em 1950, Pedro Lima coletou a pá de virar *beiju* de madeira semicircular, decorada com grafismo cobra *kulú* em preto sobre fundo natural, usada para acertar a circunferência e espalhar a mandioca no torrador de *beiju*, feita pelos *Kamayurá*. Este grafismo é representado também entre os *Waurá*.



**FIGURA 5** - Pá de virar *beiju* representando pássaro decorado com grafismo cobra *kulú*. Índios *Kamayurá*. Coleção: Pedro Lima, 1950. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Paulo Rodrigues. 2000. 18 cm x 13 cm.

A relativa uniformidade cultural entre as populações indígenas xinguanas está refletida nos objetos de cultura material como: par de tornozeleiras, braçadeiras, jarreteiras, rede de algodão com trama fechada usada pelos homens e rede de fibra de *buriti* com trama aberta, para uso das mulheres e crianças.

O cesto cargueiro trançado com alça de *embira*, decorado com grafismo espinha de peixe, usado para transportar desde alimentos a objetos de cultura material e o *tipiti*²⁰ substituído pelo *tuavi*²¹ são tidos por Eduardo Galvão, como sinônimo de homogeneidade cultural.

O *Xingu* é uma área em que predominam traços culturais comuns, principalmente ao preservar o sistema de trocas *moitará* entre as populações indígenas, distinguindo etnias específicas. O trabalho de Eduardo Galvão serviu como justificativa para auxiliar a criação do anteprojeto em 1952, que transformou a região do *Xingu* em reserva indígena, estabelecendo a relação do homem em contato com o seu meio, criando o Parque Indígena do *Xingu* e em 1960, o Parque Nacional do *Xingu*.

### 1.3 O Parque Nacional do *Xingu*

Menezes (2000) trabalhou a delimitação e análise da área geográfica inserida no contexto político, indicando transformações decorrentes do processo de mudança territorial.

---

²⁰ *Tipiti*: Tubo trançado de palha em formato cilíndrico, usado para extrair o veneno da mandioca brava pelo método de torção. As informações sobre o *tipiti* são encontradas na publicação Dicionário do Artesanato Indígena (1988, p.57), de Berta Ribeiro.

²¹ *Tuavi*: Esteira feita da nervura da folha de *buriti* segundo a técnica do trançado torcido, cujo urdume é o único elemento da trama, misturando trançado com tecelagem para utilização de cordões ou talas flexíveis que podem ser torcidas e semirrigidas. O tipo de trançado gradeado é formado a partir do desenho de uma cruz, usada para espremer a massa da mandioca ralada brava e filtrar o ácido hidrocianico, designada como elemento característico entre as populações indígenas xinguanas. As informações sobre o *tuavi* são encontradas na publicação Dicionário do Artesanato Indígena (1988, p.58), de Berta Ribeiro.

Ela coletou informações através de dados encontrados em arquivos da Biblioteca Nacional, Museu Nacional e Museu do Índio; assim como nos periódicos que informavam sobre as questões políticas da época.

A ampliação do planalto central brasileiro em direção às cabeceiras do rio *Xingu* fazia parte da política do governo Getúlio Vargas, incluindo o progresso da marcha para o oeste, embutido no trabalho de desbravamento pelo interior do país, para benefício da Expedição Roncador-*Xingu* fortalecida pela II Guerra Mundial.

Esta expedição era de caráter militar, sendo necessários veículos, armamentos para a subsistência das pessoas que participaram da equipe e um alojamento para guardar o referido material, localizado na base de Aragarças (cidade limite entre os Estados de Goiás e Mato Grosso, atravessando o município de Barra do Garça). A comunicação era feita através de inovações tecnológicas, havendo infraestrutura para a realização deste trabalho, contando com o apoio da Fundação Brasil Central (FBC), que resolveu investir em hospitais e pontes para o bem-estar de quem participava desta expedição.

Com o apoio da FBC, pôde-se realizar o desbravamento entre as populações indígenas, possibilitando o andamento do processo territorial, de acordo com as informações coletadas em documentos nos arquivos. O objetivo era a formação de núcleos das aldeias, com base naquelas encontradas nos rios *Araguaia* e *Xingu*. A questão de proteção estava ligada à segurança dos materiais doados para a expedição, verbas recebidas pelos Governos Federal e Estadual, trâmites sobre as terras de Mato Grosso gerando oposição entre a FBC e o Serviço de Proteção aos Índios (SPI).

Com base no filme *Kuarup*, de Ruy Guerra (1989), vemos

que o interesse do SPI era mostrar serviço para o governo de Getúlio Vargas, já que ele apoiou e promoveu uma política de propaganda de *marketing* sobre o referido órgão. O objetivo do SPI era realizar uma política de desenvolvimento sobre a área geográfica analisada pelo Conselho Nacional de Geografia (CNG), promovendo o acesso de pessoas como o padre Nando (personagem do romance de Antônio Calado), que queria conhecer os índios do *Xingu*, já que tinha sonhos idealistas herdados pelo Partido Comunista. Sendo assim, era necessário adquirir terras pertencentes à região do *Xingu* por concessão dos Estados; bem como a entrada para a criação de novas frentes de trabalho, promovendo reflexões sobre a administração pública nesta região.

O final do Estado Novo indicava uma nova fase política de avanço da tecnologia e das indústrias, principalmente a automobilística, ocorrendo uma redemocratização articulada com um novo projeto de desenvolvimento do país. O programa de governo de Getúlio Vargas visava a realização de benfeitorias e empreendimentos, como: o retorno de incentivo à pesquisa de aerofotogrametria, que realizou levantamentos cartográficos para o detalhamento de medidas de segurança de vôo, criação de campos de pouso de aviação em todos os postos indígenas e na serra do Cachimbo, sendo um indicativo da modernidade²² no *Xingu*.

Com a criação do Ministério da Aeronáutica e devido à situação do Brasil, houve um maior interesse em relação à expansão das rotas aéreas alternativas, patrocinada pelo convênio estabelecido por parte do governo norte-americano. Este convênio doou aparelhos que facilitaram a realização de

---

²²Bruno Latour, em sua publicação *Jamais Fomos Modernos* (1994), considera que a modernidade tenha um significado de temporalidade como presença contínua, podendo ser aplicada à região do *Xingu*.

desbravamento e concretização da solidificação destas rotas, por parte também das regiões Norte e Nordeste do país, contando com o apoio do Exército, da Marinha e da FAB.

Como incentivo, houve a construção de bases e aparelhamento de aeroportos, demonstrando cooperação nas áreas de atuação, como o rio *Jacareacanga*, viabilizando o direcionamento das margens do rio *Xingu*, registrando dados de mudanças no roteiro sobre a foz do rio *Manitsáua-Missu*, onde estava localizada a população *Manitsáua*, até alcançar as cabeceiras do rio Telles Pires.

A instalação de um aeroporto nas proximidades de Belém e Manaus facilitou o desenvolvimento da Expedição Roncador-*Xingu*. Por isso, esta não podia ser realizada por via terrestre, já que o plano era encontrar o posto indígena Peixoto de Azevedo, para então começar a subir a Serra do Roncador.

Para facilitar, foram construídos campos de pouso, o primeiro denominado São Félix, localizado próximo aos rios *Tanguro* e *Culuene*; o roteiro traçado partiu da confluência entre o rio das Mortes até o rio *Araguaia*, possibilitando a trajetória até a cidade de Leopoldina. O retorno do trajeto era realizado pelo rio *Araguaia* (fronteira do Estado de Goiás com Mato Grosso) em direção ao rio das Mortes, para então se chegar às cabeceiras do rio *Xingu*.

No rio *Xingu* e seu afluente *Von den Steinen* (divisa com os rios *Xingu* e Telles Pires) foram construídas duas pistas de pouso (*Garapu* e Sete de Setembro). Nas proximidades do posto indígena *Diauarum* estavam os *Kalapálo*, *Kamayurá*, *Juruna* e *Txikão*, próximo à cachoeira Pedra Seca, no rio *Von Martius*. No posto indígena *Prepori* estava localizada a aldeia dos Suyá, identificada por casas em formato circular cobertas com sapé ou palha de *inajá*, comportando cerca de trinta pessoas, demonstrando a organização social e cultural. No posto indígena Capitão Vasconcelos (atual

posto Leonardo Villas Boas), estavam os *Mehináku* e os *Kuikuro*, havendo a diminuição do território na área do *Xingu*.

A imprensa teve um papel importante ao tentar legitimar a criação de um parque indígena na região do *Xingu*, com a consequente mudança de localização das populações indígenas. Seu papel era informar à sociedade brasileira sobre tudo que estava acontecendo em relação aos trâmites legais para a fundamentação do projeto de lei que criaria o parque. Sendo assim, ganhou destaque o trabalho dos irmãos Villas Boas, que passaram a cuidar da questão territorial, baseada na delimitação da área geográfica escolhida, e da FBC, que patrocinou todos os recursos financeiros e políticos, para que a região fosse transformada em parque indígena.

O governo fez de tudo para que as questões políticas não interferissem na concessão de terras pertencentes ao Estado de Mato Grosso. No panorama político, o país passou por um processo de eleições governamentais, apoiado por grupos políticos como a União Democrática Nacional (UDN); uma vez que os partidos de oposição não almejavam uma repercussão sobre este assunto.

Os irmãos Villas Boas trabalharam na política indigenista no sentido de apoiar a criação do Parque Indígena do *Xingu*, acreditando que as populações indígenas sobreviveriam dentro da sua própria cultura. Sendo assim, após a criação do parque foi implantada a ideia de transformá-lo num universo macro, com a criação do Parque Nacional do *Xingu* (PNX), reforçado pela ideologia de formação de identidade nacional e cultural da sociedade brasileira.

Fernando Correa da Costa (Governador do Estado de Mato Grosso) criou o Parque Nacional do *Xingu* segundo o decreto nº 50.455, de 14 de abril de 1961, numa área de

aproximadamente 22 mil km². Foram ali construídos postos indígenas que garantiram a proteção das terras indígenas, não pertencendo mais ao SPI, que foi extinto em 1967, ano de criação da Fundação Nacional do Índio (Funai).

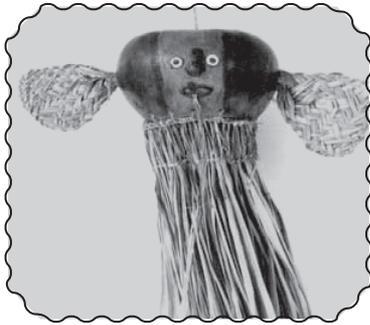
Em decorrência da criação do PNX ocorreram algumas mudanças em relação à organização do espaço físico e à localização das aldeias das populações indígenas xinguanas, o que possibilitou destaque sobre a área geográfica e cultural. A partir daí, houve incentivo para a realização de pesquisa sobre as produções artísticas realizadas, principalmente para aqueles pesquisadores que trabalhavam no Museu Nacional, coincidindo com a época da coleta de desenhos espontâneos por Maria Heloisa Fénelon Costa.

De acordo com uma cena do filme *Kuarup*, de Ruy Guerra (1989), o pesquisador Fontoura teve como objetivo realizar uma pesquisa etnológica sobre as populações xinguanas durante sua expedição, mencionando também a importância dos etnólogos do Museu Nacional, através de sua fala: “Tem muito etnólogo e muita gente boa no Museu Nacional que conhece esses índios como a palma da mão.”

#### **1.4 A década de 60 do século XX**

Como exemplo, Maria Heloisa Fénelon Costa iniciou sua pesquisa no Parque Nacional do Xingu através do trabalho de campo e coleta de desenhos espontâneos, retratando as imagens de grafismos indígenas, figuras humanas, de animais e seres sobrenaturais, entre os *Mehináku*, os *Kamayurá*, os *Aweti*, os *Kuikuro*, os *Matipu-Nabukwá*, os *Kalapálo* e os *Yawalapiti*; evidenciando a produção artística ao longo do tempo e, assim, possibilitando que o pesquisador e o espectador entrem em contato com o contexto cultural de cada população xingwana.

Sobre os objetos de cultura material, em 1964 a pesquisadora coletou a panela de cerâmica decorada com grafismo representando ampulheta em preto sobre fundo branco e a máscara de cabaça pintada de vermelho (*urucum*), com olhos de madreperla, nariz e boca de cera, orelhas de palha de *buriti* em formato triangular, com véu de mesmo tipo de palha usado para cobrir o dançarino da cabeça aos pés, representando o ser sobrenatural *ñamulú* entre os *Mebináku*.



**FIGURA 6** - Máscara de cabaça representando o ser sobrenatural *ñamulú*. Índios *Mebináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa- 1964. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza- 2003. 18 cm x 24 cm.

Em 1967, *Aurore Becquelin Monod* coletou a máscara de cabaça decorada com grafismos, remetendo à pintura de jabuti e *uluri*, em preto sobre fundo branco, orelhas de fibras vegetais costuradas e saia de franja de palha amarrada na parte inferior, representando o ser sobrenatural *njamalú* (significa o muito feio), que também faz parte do contexto artístico entre os *Trumai*.



**FIGURA 7** - Máscara de cabaça representando o ser sobrenatural *njamalú*. Índios *Trumai*. Coleção: *Aurore Becquelin Monod* - 1967. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. 18 cm x 24 cm.

No ano de 1968, *Patrick Menget* coletou dois exemplos diferentes de propulsor de dardos²³, o primeiro de madeira clara, decorado com representação de peixe *merechú* (losangos) com a boca aberta em preto sobre fundo natural na parte central e grafismo cardume de pintado (*ueri-ueri*) no rabo do objeto; vareta revestida na parte superior com fios de algodão e na ponta, borla de algodão vermelha tingida de *urucum*.



**FIGURA 8** - Propulsor de dardos de madeira decorado com grafismos peixe *merechú* e cardume de pintado (*ueri-ueri*). Índios *Kamayurá*. Coleção: *Patrick Menget* - 1968. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 13 cm x 18 cm.

O segundo propulsor de dardos é de madeira escura com ausência de grafismo no cabo, grafismos peixe *merechú* (losangos) e espinha de peixe no final do objeto; vareta com dois pingentes de algodão amarrados na parte central, parte superior revestida com fios de algodão cobertos com cera e na ponta da vareta, borla de algodão vermelha tingida de *urucum*. Os propulsores de dardos foram confeccionados pelos *Kamayurá*.



**FIGURA 9** - Propulsor de dardos de madeira, decorado com grafismos peixe *merechú*, cardume de pintado (*ueri-ueri*) e *uluri*. Índios *Kamayurá*. Coleção: *Patrick Menget* - 1968. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 13 cm x 18 cm.

²³ *Patrick Menget* coletou estes objetos de cultura material, cujas informações estão no cd-room da exposição de curta duração *Xingu: Arte e História*, realizada em 2000 pelo Setor de Etnologia do Museu Nacional.

### 1.5 A década de 70 do século XX

Na década de 1970 ocorreram mudanças de localização das aldeias, como por exemplo: os *Kamayurá* e os *Matipu-Nabukwá* foram para o posto indígena Leonardo Villas Boas, propiciando a viabilidade de pesquisa de campo no *Xingu*. Entre os pesquisadores, destacamos: Maria Heloisa Fénelon Costa que juntamente com Manoel Vital Fernandes Pereira (integrante de sua equipe), coletaram objetos de cultura material e também os desenhos espontâneos entre os *Mebináku*, os *Kalapálo* e os *Matipu-Nabukwá*.

Sobre os objetos de cultura material, em 1970 os pesquisadores coletaram a máscara de madeira em formato quadrangular representando o rosto humano, com alça de fibra vegetal na parte superior. Testa esculpida em alto-relevo, pintada com faixa horizontal central em vermelho sobre fundo natural. Faixa horizontal em vermelho na área dos olhos, nariz esculpido em alto-relevo pintado de branco. Grafismo *uluri* em branco sobre fundo preto nas maçãs do rosto, entremeado por faixa vertical em vermelho, duas faixas verticais brancas nas laterais e faixa horizontal em vermelho na parte inferior.



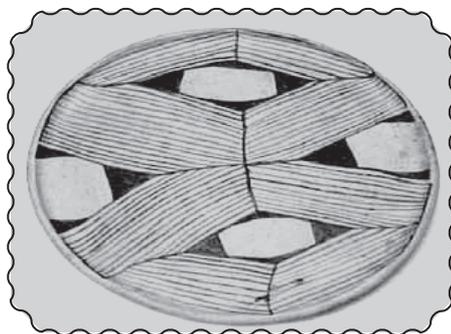
**FIGURA 10** - Máscara de madeira decorada com grafismo *uluri*. Índios *Mebináku*. Coleção: Maria Heloísa Fénelon Costa e Manoel Vital Fernandes Pereira- 1970. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Paulo Rodrigues. 2000. 18 cm x 13 cm.

No ano de 1970, *Michel Jouin* coletou o propulsor de dardo decorado com grafismos de cardume de pintado (*ueri-ueri*) inserido em faixa diagonal de cada lado e *uluri* (triângulos em série pintados de preto) em faixa horizontal, sendo que os dois triângulos contêm um círculo remetendo à pintura de anta. Grafismo de cardume de pintado (*ueri-ueri*) inserido numa faixa horizontal próximo ao cabo, usado na dança e no jogo do jawari entre os *Yawalapiti*.



**FIGURA 11-** Propulsor de dardos de madeira, decorado com grafismos cardume de pintado (*ueri-ueri*) e *uluri*. Índios *Yawalapiti*. Coleção: *Michel Jouin* - 1970. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 13 cm x 18 cm.

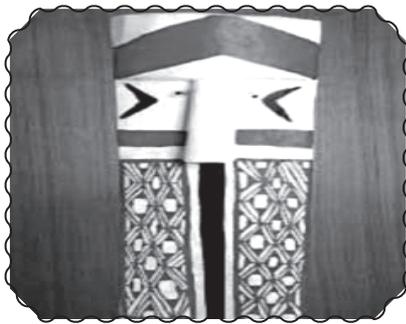
No ano de 1973, *Maria Helena Dias Monteiro* coletou o torrador de cerâmica em formato circular, decorado com grafismo cobra *kulú* em preto sobre fundo natural, usado para fazer *beiju* (principal alimento das populações indígenas xinguanas) entre os *Yawalapiti*.



**FIGURA 12 -** Torrador de cerâmica em formato circular, decorado com grafismo cobra *kulú*. Índios *Yawalapiti*. Coleção: *Maria Helena Dias Monteiro*- 1973. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 18 cm x 13 cm.

*Thomas Gregor* realizou pesquisa de campo durante o ano de 1974²⁴, entre os *Mehináku*. Este pesquisador coletou o zunidor decorado com grafismo circular nas cores vermelha, branca e preta com corda na extremidade e o segundo com grafismos de ampulheta e representação do curso do rio *uene-uene* em preto sobre fundo branco.

Esta máscara de madeira em formato retangular também foi coletada e representa o rosto humano decorado com grafismos *chevron*, invertido em vermelho sobre fundo branco na testa. Olhos de madrepérola colados com cera, ladeados com grafismo *igana-pa-akae* representado por metade de losango com aberturas em direções opostas em preto sobre fundo branco, nariz branco, faixa horizontal vermelha sobre fundo branco e grafismo peixe *merechú* em vermelho sobre fundo branco nas maçãs do rosto, entremeadado por faixa vertical central em preto sobre fundo branco feita pelos *Mehináku*.



**FIGURA 13** - Máscara de madeira decorada com grafismos *chevron*, *igana-pa-akae* e peixe *merechú*. Índios *Mehináku*. Coleção: *Thomas Gregor* - 1974. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Paulo Rodrigues. 2000. 13 cm x 18 cm.

Em 1975, Maria Heloisa Fénelon Costa coletou o pau de cavar mandioca de madeira em formato cilíndrico com ponta aguda, decorado com grafismo peixe *merechú* em preto

²⁴ *Thomas Gregor* realizou pesquisa de campo entre os *Mehináku*, conforme informações na publicação *Mehináku: O drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu* (1982).

sobre fundo natural, usado como implemento agrícola entre os *Mehináku*.



**FIGURA 14** - Pau de cavar decorado com grafismo peixe *merechú*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa- 1975. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 18 cm x 13 cm.

Berta Ribeiro realizou a partir de 1977 uma pesquisa de campo na região do *Xingu*, na qual descreve em forma de diário sua experiência entre as populações indígenas²⁵. Os objetos de cultura material foram separados pela forma da peça, inventariados e catalogados por categorias, como: armas, cestaria, adornos pessoais, objetos tecidos, utensílios domésticos, instrumentos musicais identificados por cada população indígena xinguana.

Na categoria de armas, a mesma autora mencionou que o machado de pedra foi substituído pela confecção de flechas. A pesquisadora inventariou os objetos de cestaria, tais como: a peneira circular (*manâm*) de tala de *buriti*, o cesto gameliforme (*motopá*) trançado com palha de *tucum*, o cesto tigelformes (*polepá*) usado para guardar mantimentos, o cesto revestido com folhas de mandioca (*moigu*) usado para guardar comida e a bolsa (*menet*) de fios de *tucum* com trançado em filé, utilizada para trazer os alimentos da roça. O *tipiti* feito de *embira* de árvore não identificada e a rede de dormir trançada de fibra vegetal, confeccionada pelos *Trumai*.

Ela catalogou os adornos pessoais, como: diademas e brincos de penas usados na festa do ser sobrenatural *djamasí*, colar de osso usado como amuleto nas crianças, colar decorado

²⁵As informações sobre a pesquisa de campo de Berta Ribeiro são encontradas na publicação *Diário do Xingu* (1979).

com figuras esculpidas representando peixe *pacú*, aves, anéis, pulseiras de *tucum*, cinto de miçangas e o par de jarreteiras de algodão. Nos objetos de madeira, temos o fuso de madeira com tortual de casco de tracajá. Na categoria de utensílios para uso doméstico, a cuia e panela de cerâmica são substituídas pela panela de alumínio entre os *Waurá*.

Berta Ribeiro realizou o trabalho de descrição e análise iconográfica sobre os diferentes tipos de grafismos retratados nos objetos de cestaria feitos de tala de *buriti*, como: peneira (*urupem*), cesto cargueiro (*panaku*) e abano feito de palha de *tucum*. Estes grafismos representavam espinha de peixe, peixe *pacú* (*yaná-pitála*), formado por losango, peixe *pacú* e filhotes (losango maior e outros menores, representando os filhotes), jabuti (*ibukumálu*), formado por desenho de ampulheta, cobra cascavél (*uí-yana*), formada por losangos separados por linhas em diagonal e preenchidos por dois círculos (*temipianá*), que representam cobra que vira homem e anda no mato.

Na categoria de madeira temos a borduna (*muap*) de tucum com punho revestido de trançado na cor natural de talas de *buriti* e preta, decorada com grafismo cara de gambá (*awarapupat*). Cada parte da borduna possui um grafismo diferenciado como o losango (*ameópe*), o grafismo bicho que mora na água (*garatí*), formado por motivo labiríntico, o peixe *pacú* formado por losango, o inseto parecido com gafanhoto (*aparulim*), formado por quadrados concêntricos e o grafismo caminho da formiga saúva representado por *chevron*²⁶, com borlas de algodão tingidas de vermelho (*urucum*).

---

²⁶Conforme informações contidas no Grande Dicionário Francês-Português (1952, p.303), a palavra francesa *chevron* significa chaveirão, asna ou símbolo no braço indicando os anos de serviço militar. Este grafismo significa o caminho da formiga saúva entre as populações indígenas xinguanas.



**FIGURA 15** - Borduna (*muap*) de madeira, decorada com grafismos cara de gambá (*avarapapat*), bicho que mora na água (*garati*), peixe *pacú* e o inseto parecido com gafanhoto (*aparulim*) e caminho da formiga saúva. Índios *Kayabi*. Coleção: Berta Ribeiro- 1977. Acervo do Setor de Etnologia Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 18 cm x 13 cm.

Na categoria de armas temos o arco e a flecha, nos utensílios domésticos a panela de cerâmica, a cuia, o banco feito da tala de *buriti* representando animais, decorado com grafismo peixe *merechú* no assento da peça, usado pelas mulheres, característicos dos *Kayabi*.

Nos adornos pessoais temos o diadema de penas, o par de brincos, pulseiras, braçadeiras, jarreteiras e tornozeleiras. Na categoria de objetos tecidos temos a tipoia e a rede, no utensílio doméstico para uso de cozinha temos a panela de cerâmica e cuias. Na cestaria temos o cesto bolsiforme (*katã-widjá*) feito de folha de *buriti*, o cesto cilíndrico (*kãnoip*) de folha de bacaba usado para carregar alimentos ou qualquer tipo de objeto, a peneira redonda ou quadrada de tala de *buriti* e o *tipiti* trançado de palha de *buriti*, confeccionados pelos *Txukahamãe*.

Na categoria de adornos pessoais, temos o colar decorado com figuras de coco *tucum* representando o peixe *pacú*, o porco, a anta, o tamanduá e o pássaro. Nos objetos tecidos temos a rede de dormir e a tipoia. Na categoria de madeira temos a pá de virar *beiju*, a flauta e o anel de coco de palmeira. Na categoria de cerâmica temos a panela trocada entre os *Waurá* (considerada a melhor população indígena nesta categoria), adquirida pelos *Txikãõ*.

## 1.6 A década de 80 do século XX

Na década de 80 foram criados os postos indígenas *Kretire* e *Jarina*, para abrigar os *Txukahamãe*, em decorrência da construção da BR-080. A reserva indígena *Jarina* foi criada segundo o decreto nº 89.618, de 07/05/1984, demonstrando amplitude na região do *Xingu*, possibilitando um acesso melhor dos pesquisadores à região.

Neste mesmo ano, a pesquisadora Vera Penteado Coelho coletou objetos de cultura material como a panela de cerâmica, a pá de virar *beiju* em formato semicircular, a cestaria, a borduna, a máscara, o pau de cavar mandioca e o pente, entre os *Waurá*. Ela se baseou em fotografias do acervo, explicitando os grafismos formados a partir de motivos geométricos (círculos, quadrados, losangos, linhas retas e curvas, triângulos e pontos) e a partir destes grafismos era possível realizar uma análise iconográfica detalhada²⁷, valorizando o significado simbólico destes.

Segundo esta autora, o grafismo *pala-palala* era composto por círculos espalhados de maneira aleatória, presentes na pá de virar *beiju*, no banco de madeira, no pente e na pintura corporal.

O grafismo *puko-tivi* era composto por um único círculo, remetendo à rodilha usada para prender na cabeça das mulheres, servindo como suporte para carregar painéis de cerâmica e cestos. Este grafismo estava presente também nas painéis de cerâmica com base arredondada.

O grafismo *damero* era assemelhado a um tabuleiro de xadrez composto por quadrados pintados de preto e branco intercalados, remetendo à forma do animal jabuti, presente no pau de cavar mandioca.

---

²⁷ As informações sobre a pesquisa de campo de Vera Penteado Coelho são encontradas na publicação *Karl von den Steinen: um século de Antropologia* (1993).

O grafismo *ainê-rata* era composto por vários quadrados inseridos um dentro do outro em escala decrescente, presente na cerâmica e na pintura corporal masculina.

O grafismo *pauá-piná* era composto por losangos com ou sem os vértices preenchidos, remetendo à casa ou peixe (*kupate*), presente na pá de virar *beiju*, peneira, cestaria e na pintura corporal.

O grafismo *ualamá-neptakó* era composto por losangos dispostos em direções opostas, entremeados por círculos inseridos numa faixa com linhas retas e sinuosas, remetendo à cabeça de *sucuri* presente no objeto de cestaria e na pintura corporal masculina.

O grafismo *kulupeîene* era composto por losangos em direções opostas e espaço preenchido por linhas retas acompanhando o desenho do losango, remetendo ao peixe (significando o peixe *merechú* encontrado por *Karl von den Steinen* entre os *Bakairi*); presente na pá de virar *beiju*, máscara, pau de cavar mandioca, banco e no pente de madeira.

O grafismo *karrurrote-tapaca* era composto por sequências de linhas retas em três faixas separadas, sendo a primeira em diagonal, linhas retas no centro e a terceira também em diagonal, alusivo à arara, presente no pente de madeira, objetos de cerâmica e na pintura corporal.

O grafismo *mepinbacó* era composto por linhas retas em diagonal, podendo também não apresentar significado simbólico, quando presente em outros objetos de cultura material.

O grafismo *aluá-tapaca* era composto por duas linhas retas verticais e horizontais entrecruzadas, formando uma espécie de jogo da velha, remetendo ao morcego, presente na máscara de madeira, pintura corporal usada durante a festa do ciclo do *pequi*

e nas coleções de desenhos espontâneos.

O grafismo *kupate-nabe* era composto por linha central ladeada com linhas em diagonal, remetendo à espinha de peixe, presente nos objetos de cerâmica, máscara, cestaria, pente de madeira e na pintura corporal masculina.

O grafismo *wene-wene* era composto por linhas em zigue-zague verticais, uma embaixo da outra, remetendo ao traçado do rio de mesmo nome do grafismo, presente na pá de virar beiju e na cestaria.

O grafismo *kasukupé* era composto por linhas retas em zigue-zague, dispostas na vertical, onde as linhas sugerem um certo movimento, remetendo à pintura sinuosa, presente na pintura corporal feminina.

O grafismo *kutabe-napula* era formado por duas linhas diagonais cruzadas inseridas num quadrado, remetendo ao caminho da formiga saúva, presente na cestaria.

O grafismo *itulaga-nako* era formado por dois arcos em direções opostas, remetendo ao traçado do campo de futebol, presente nos objetos de cerâmica, cestaria e na pintura corporal.

O grafismo *malula-upa* era composto por meia-lua, remetendo à forma de unha de tatu canastra, presente na pintura corporal feminina e nos desenhos em papel.

O grafismo *atirruá* era composto por dois arcos dispostos em direções opostas, remetendo à borboleta, podendo ser também uma alusão ao desenho do couro do peixe, presente no pente de madeira e na pintura corporal masculina.

O grafismo *uluri* era composto por uma série de triângulos em direções opostas, remetendo à tanga de entrecasca de líber de mesmo nome, usada por todas as mulheres xinguanas, presente

na máscara de madeira, cestaria, pintura corporal masculina e nas coleções de desenhos.

O grafismo *ikebu-nana-tapa* era formado por quadrado vazado inserido no losango pintado, remetendo à forma de dente de capivara, presente na cestaria e no pente de madeira.

O grafismo *mitseunê* ou *emitseuenê* era formado por uma arcada dentária vazada, com os vértices voltados para dentro da linha curva, remetendo ao dente de piranha, presente na pá de virar *beiju* e na pintura corporal masculina.

O grafismo *kuarriatá* era composto por fileiras de triângulos dispostas em faixa vertical, remetendo à escama de peixe *curimatá*, presente na pá de virar *beiju* e no pau de cavar mandioca.

O grafismo *teme-kitsapa* era formado por dois pontos dispostos que representavam manchas nas costas dos filhotes da anta, remetendo à pintura de anta, presente no pente de madeira, pintura corporal feminina e nas coleções de desenhos.

O grafismo *ueri-ueri* era formado por pontos espalhados, remetendo ao cardume de peixe pintado, presente na pá de virar *beiju* e na pintura corporal masculina.

O grafismo *yutapá* era composto por pontos inseridos em faixas, remetendo à forma do peixe *pacú-vermelho*, presente na pintura corporal masculina.

Em outro momento, Coelho (1993) percebeu que o grafismo *Waurá* sofreria mudanças ao incorporar novos elementos gráficos, como: o distintivo do São Paulo Futebol Clube, o losango da bandeira brasileira e a logomarca do filme *Agfa*, retratados no cinto de miçangas e em redes. As listras horizontais pretas da camisa do Flamengo, a listra em diagonal preta com a cruz de malta vermelha do Vasco da Gama e o modelo de avião

Bandeirante da FAB eram usados na pintura corporal masculina.

No ano de 1981, Geraldo Pitaguary coletou o cesto gameliforme trançado com talas de *buriti*, borda oval, decorado com grafismos, representando motivos labirínticos e a cobra *kulú* nas laterais da peça, entre os índios do Alto *Xingu*.



**FIGURA 16** - Cesto gameliforme de talas de *buriti* decorado com grafismos representando motivos labirínticos e cobra *kulú*. Índios do Alto *Xingu*. Coleção: Geraldo Pitaguary- 1981. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 18 cm x 13 cm.

Em 1982, *Bruna Franchetto* coletou desenhos que retrataram grafismos alusivos ao casco de jabuti (*ajue tuponjo*), outro casco de jabuti (*ajue tuponjo ototongo*), pente (*duclungí*), o andar da cobra (*eke hulu*) e o ser sobrenatural cara grande (*ikut teijube ikussu*), entre a população indígena *Kuikuro*.

No ano de 1983, *Emilliene Ireland* coletou a panela de cerâmica gameliforme pintada internamente de preto, borda introvertida, representando o tracajá com rosto e patas para cima, entre os *Waurá*.



**FIGURA 17** - Panela de cerâmica gameliforme representando o tracajá. Índios *Waurá*. Coleção: *Emilliene Ireland* - 1983. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 18 cm x 13 cm.

### 1.7 A década de 90 do século XX e o início do século XXI

Em 1990 foram construídas a BR-163, ligando Cuiabá a Santarém, e a BR-158, a leste do Parque, que acarretaram problemas de deslocamento das aldeias, devido à ocupação do entorno do Parque Nacional do *Xingu* (PNX), permanecendo até a atualidade.

Barcelos Neto (1999) realizou pesquisa de campo no ano de 1998, entre os *Waurá*, para sua dissertação de Mestrado intitulada *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional*, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O pesquisador também estava ligado a um projeto de pesquisa realizado pelo Setor de Pesquisa Etnológica do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), pertencente à Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Durante sua pesquisa de campo o autor coletou a máscara de palha, a panela de cerâmica, o instrumento musical, o adorno plumário, a pá de virar *beiju* e o pau de cavar mandioca. Seu objetivo era realizar a análise iconográfica sobre os diferentes grafismos relacionados à Cosmologia, tendo como suporte este acervo de cultura material.

Como exemplo, o pesquisador mencionou o acervo de máscaras, que tem uma ligação mais próxima com a Cosmologia, principalmente quando tem a presença do ser sobrenatural através da indumentária de dança. A máscara capacete de palha representava a raposa (*awawulu iynay*), decorada com olhos de madrepérola, grafismo remetendo ao peixe, formado por losango no papo e amarrada com saia de franjas de palha.

Máscara (*saapukuyama kupato mohanja*) com capacete de palha, decorada com o bico da própria ave e ausência de grafismos, representava o tucano.

A máscara tecida de algodão (*ewejo iynay*), com olhos de madrepérola, decorada com grafismo em preto sobre fundo branco e saia de palha entremeadada com quatro pingentes de algodão amarrados na parte inferior da peça, representava a ariranha.

A máscara de madeira com olhos de madrepérola, sobranceiras em preto, nariz em alto-relevo e grafismo remetendo ao losango preenchido com pontos em preto sobre fundo natural e saia de franjas de palha, representava a coruja (*kyanya iynayn*).

A máscara de madeira (*nukuta pit su run run*), decorada com grafismo (*pala-pala*) na testa sobre fundo branco, nariz em alto-relevo, grafismo *ogana paakai* em preto sobre fundo branco nas maçãs do rosto entremeadado por faixa vertical, representava o ser sobrenatural *apapaatai* (eu flecho você).

As máscaras de cabaça, com olhos de madrepérola, decoradas com grafismo *puko-tivi* formado por círculo, orelhas costuradas nas laterais, saia de franjas de palha representavam a família (pai, mãe e filha)

A máscara *atujá yanumaka*, decorada com grafismo remetendo ao rosto de arara (*kajujuto*), motivo de peixe (*otapaka, kulupeieñe*), asa de mariposa (*kunye kunye xutogana*), espinha de peixe (*kupato onabe*), caminho da formiga saúva (*kutabo ona pula*), planta aquática (*mepinyaku*), dente de piranha (*mitsenuené*), forma de peixe (*pava pina ou kupato*), pintura de rosto humano (*ogana paakai*), peça de indumentária feminina (*sapalaku*), jiboia (*teme piána*), rio (*uene uene*) e cabeça de *sucuri* (*walama oneputaku*) representava a onça celeste.

Sobre os instrumentos musicais, existem: a flauta de pã (*yapejatekana*) de bambu, flauta *kawoha* usada pelo ser sobrenatural, flauta de *taquara* (*kulututu*) revestida de *urucum* com duas extremidades abertas, flauta de *taquara* apresentando som

mais grave, par de chocalhos de feira com sementes de *pequi* amarrado no tornozelo, chocalho globular de cabaça com cabo de madeira contendo sementes, bastão de ritmo de bambu utilizado para propagar o som e o trompete transversal usado na época dos eclipses.

Dentre outros exemplos de instrumentos musicais, citamos: o clarinete de bambu com olhos de madrepérola revestido de fios de algodão tingidos de preto e vermelho, representando o peixe *talapi*; bem como a palheta de bambu, o trompete de bambu (*laptawana*) e o zunidor de madeira confeccionado em forma de peixe, com corda de algodão presa na extremidade, que ao girar faz um barulho característico entre os *Waurá*.

Em 2000, a pesquisadora *Bruna Franchetto* coletou desenhos²⁸ retratando grafismos alusivos ao dente de piranha (*bengi igu*), ao casco de jabuti (*ajue tupongo*), àquele usado na cabeça das mulheres (*nigikobi*), peixe (*kangape*), cobra (*konto ikusu*), grafismo usado nos olhos (*kukingutsubitugu*), nas maçãs do rosto (*kukimukeingugu*), representando o *Kwarup* (*tuhigu angagu*), pintura para as mulheres (*kangape ou teminhe*) e de *sucuri* (*konto ikusu*), usado na pintura corporal entre a população xinguanas *Kuikuro*.

Imagens de grafismos indígenas, figuras humanas, de animais, seres sobrenaturais, indumentárias de dança, pajés e feiticeiros são encontradas nas coleções de desenhos espontâneos, entre as populações indígenas xinguanas, até o presente momento.

---

²⁸*Bruna Franchetto* coletou os desenhos realizados pelos índios *Kuikuro*, cujas informações estão no cd-room da exposição de curta duração “*Xingu: Arte e História*”, realizada em 2000 pelo Setor de Etnologia do Museu Nacional.

## CAPITULO 2

---

### A ICONOGRAFIA XINGUANA NAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO MUSEU NACIONAL

Para justificar o início deste capítulo, gostaria de mencionar a importância da iconografia xingwana, principalmente do grafismo peixe *merechú*, desde a época de *Karl von den Steinen*, no século XIX. Este grafismo é tido como elemento cultural desta representatividade iconográfica, retratado nos objetos de cultura material, como: máscara de madeira e máscara trançada de palha em formato oval, revestida com tecido de algodão, olhos de madrepérola, decorada com penas, usada na dança dos peixes, estando sempre acompanhada da flauta sagrada *jakuí*.

Segundo Galvão (1996), a flauta *jakuí* era feita com tubo de taquara escavado com plaina de concha, decorada com grafismo peixe *merechú*, representando um ser sobrenatural. Esta peça era coberta por um pano, pois existe um lugar para ela na casa de flautas (*tapuí*), local de reunião para os homens. Para os *Kamayurá*, esta flauta não pode ser vista pelas mulheres, meninas de qualquer idade e meninos que não têm orelha furada.

*Sapaim*²⁹, pajé *Kamayurá*, diz que a flauta *jakuí* é das mulheres e que os homens a tomaram. Em seguida, os *Kamayurá* começam a anunciar que será tocada a flauta, as portas da frente da casa da flauta são fechadas e as flautas expostas. Dois pares de rapazes se revezam, dançam e tocam a flauta, sendo três tocadores, duas flautas em uníssono e um solo. Uma das coisas que mais interessam aos tocadores e aos velhos diz respeito à

---

²⁹*Sapaim*, pajé *Kamayurá*, forneceu um depoimento sobre o mundo sobrenatural a Orlando Villas Boas, cujas informações estão na publicação: *A arte dos pajés- Impressões sobre o universo espiritual do índio xingwano* (2000, p.79).

comida do ser sobrenatural *jakuí* (*mamaé* da água), que gosta de pimenta (*ikuí*), cigarros (*menbú*) distribuídos entre os três tocadores de flauta e pessoas de prestígio na aldeia.

Durante a festa realizada para saudar o ser sobrenatural *jakuí*, os *Kamayurá* trazem três flautas que foram embrulhadas, conduzidas por canoas e ao chegarem no pátio, os tocadores se pintam com *urucum* e usam diadema, par de braçadeiras, chocalhos de casco de veado ou porco amarrados na perna. Esta população indígena troca o colar de unhas de onça por colar de miçangas feito pelos *Trumai*.

A importância simbólica do grafismo peixe *merechú* pode ser percebida também através do *Kwarup*, considerado como manifestação artística de performance, realizada em homenagem aos mortos importantes da aldeia, representados por troncos de árvores decorados com o mesmo grafismo, como explica o mito *Mavutsinim*: o primeiro *Kwarup*, a festa dos mortos³⁰, entre os *Kamayurá*.

*Mavutsinim* queria que os seus mortos voltassem à vida. Foi para o mato, cortou três toras de madeira de *kuarup*, levou para a aldeia e os pintou. Depois de pintar, ele adornou os paus com penachos, colares, fios de algodão e braçadeiras de penas de arara. Feito isso, *Mavutsinim* mandou que fincassem os paus na praça da aldeia, chamando em seguida o sapo cururu e a cutia (dois de cada) para cantar junto dos *kuarup*.

Na mesma ocasião, levou para o meio da aldeia peixes e *beijus* para serem distribuídos entre o seu pessoal. Os *maracá-êp* (cantadores), sacudindo os chocalhos na mão direita, cantavam sem cessar em frente dos *kuarup*, chamando-os à vida. Os homens da aldeia perguntavam a *Mavutsinim* se os paus iam mesmo se

³⁰Este mito é encontrado na publicação Xingu: os índios, seus mitos (1972, p. 55-57), de Orlando e Cláudio Villas Boas.

transformar em gente, andar como gente e viver como a gente vive. Depois de comer os peixes, o pessoal começou a se pintar, e a dar gritos enquanto fazia isso. Todos gritavam. Só os *maracá-ép* é que cantavam. No meio do dia terminaram os cantos. O pessoal então quis chorar os *kuarup* que representavam os seus mortos, mas *Mavutsinim* não permitiu, dizendo que eles, os *kuarup*, iam virar gente e por isso não podiam ser chorados.

Na manhã do segundo dia, *Mavutsinim* não deixou que o pessoal visse os *kuarup*. “Ninguém pode ver”, dizia ele. Em todo momento *Mavutsinim* repetia isso. O pessoal tinha de esperar. No meio da noite desse segundo dia, as toras de pau começaram a se mexer um pouco. Os cintos de fios de algodão e as braçadeiras de penas tremiam também. As penas mexiam como se estivessem sendo sacudidas pelo vento. Os paus estavam querendo transformar-se em gente. *Mavutsinim* continuava recomendando ao pessoal para que não olhasse. Era preciso esperar. Os cantadores, os *cururus* e as *cutias*, quando os *kuarup* começaram a dar sinal de vida, cantaram para que fossem banhar logo que viessem.

Os troncos se mexiam para sair dos buracos onde estavam plantados, queriam sair.

Quando o dia principiou a clarear, os *kuarup* do meio para cima já estavam tomando forma de gente, aparecendo os braços, o peito e a cabeça. A metade de baixo continuava pau ainda. *Mavutsinim* continuava pedindo que esperassem, que não fossem ver. “Espera... espera... espera”- dizia sem parar. O sol começava a nascer. Os cantadores não paravam de cantar. Os braços dos *kuarup* estavam crescendo. Uma das pernas já tinha criado carne. A outra continuava pau ainda. No meio do dia, os paus começavam a virar gente de verdade. Todos se mexiam dentro dos buracos, já que tinham mais gente do que madeira.

*Mavutsinim* mandou fechar todas as portas. Só ele ficou de fora, junto dos *kuarup*. Só ele podia vê-los, ninguém mais. Quando estava quase completa a transformação de pau para gente, *Mavutsinim* mandou que o pessoal saísse das casas para gritar, fazer barulho, promover alegria, rir alto junto dos *kuarup*. Então, o pessoal começou a sair de dentro das casas. *Mavutsinim* recomendava que não saíssem aqueles que durante a noite tiveram relação sexual com as mulheres. Um apenas tinha tido relações. Este ficou dentro da casa, mas não aguentando a curiosidade, saiu depois. No mesmo instante, os *kuarup* pararam de se mexer e voltaram a ser pau outra vez.

*Mavutsinim* ficou bravo com o moço que não atendeu à sua ordem. Zangou muito, dizendo:

– O que eu queria era fazer os mortos viverem de novo. Se o que deitou com mulher não tivesse saído de casa, os *kuarup* teriam virado gente, os mortos voltariam a viver toda vez que se fizesse *kuarup*. *Mavutsinim*, depois de zangar, sentenciou:

– Está bem. Agora vai ser sempre assim. Os mortos não reviverão mais, quando se fizer o *kuarup*. Agora vai ser só festa.

*Mavutsinim* depois mandou que retirassem dos buracos as toras de *kuarup*. O pessoal queria tirar os enfeites, mas *Mavutsinim* não deixou. “Tem que ficar assim mesmo”, disse. Em seguida mandou que os lançassem na água ou no interior da mata. Não se sabe onde foram largados, não estão até hoje lá no *Morená*.

Vidal (1992) relatou que o grafismo peixe *merechú* era encontrado nos objetos de cultura material e na pintura corporal retratada pelas populações indígenas xinguanas. Este grafismo foi objeto de estudo de pesquisadores como: *Karl von den Steinen*, Eduardo Galvão, Berta Ribeiro e Maria Heloisa Fénelon Costa, que realizaram pesquisa de campo e deixaram seus trabalhos

publicados para consulta e enriquecimento da pesquisa científica sobre a região do *Xingu*.

O grafismo peixe *merechú* aparece também no propulsor de dardos utilizado na dança e no jogo do *jawari*; no qual dois jogadores estão com pintura corporal e adornos, atirando flechas com a ponta revestida de cera para não machucar o adversário. Tendo como regra atingir um ao outro da cintura para baixo, dando um sentido de disputa entre os membros de etnias diferenciadas. Também o encontramos nas máscaras de madeira, tecidos de algodão e de cabaça, pá de virar *beiju*, pau de cavar mandioca, cestaria, zunidor, banco de madeira representando algum animal, panela de cerâmica, tigela, torrador de *beiju*, tortual do fuso e zunidor até os dias atuais.

Com a criação do Parque Nacional do *Xingu*, a pesquisadora Maria Heloisa Fénelon Costa (1988) registrou a ocorrência do grafismo peixe *merechú* em diversos suportes, como: postes localizados dentro da casa, objetos de cultura material, pintura corporal e nas coleções de desenhos espontâneos entre as populações indígenas *Mehináku*, *Kamayurá*, *Kuikuro*, *Kalapálo*, *Matipu-Nabukwá*, *Aweti*, *Waurá* e *Yawalapiti*, durante os anos de 1961, 1965, 1970, 1971, 1975 e 1978.

Outros pesquisadores, como: Roque de Barros Laraia (*Kamayurá*/1963), Manoel Vital Fernandes Pereira (*Mehináku*/1970, *Matipu-Nabukwá*, *Kalapálo*/1971), Tânia Maria Neiva (*Mehináku*/1971, 1975). *Aurore Becquelin Monod* (*Trumai*/1967), *Patrick Menget* (*Kamayurá*/1968), *Michel Jouin* (*Yawalapiti*/1970), Maria Helena Dias Monteiro (*Yawalapiti*/1971, 1973, 1974) *Thomas Gregor* (*Mehináku*/1974), Berta Ribeiro (Kayabi/1977-1980), Geraldo Pitaguary (Índios do Alto *Xingu*/1981) e *Emilliene Ireland* (*Waurá*/1983) encontraram também o referido grafismo.

O trabalho destes pesquisadores foi parcialmente divulgado através das coleções etnográficas, tidas como acervo da exposição de curta duração: *Xingu Arte e História* realizada no ano de 2000 pelo Setor de Etnologia do Museu Nacional. Esta exposição foi contextualizada desde a Pré-História até a atualidade, ressaltando a importância da pesquisa de campo. A coleta de objetos de cultura material estava associada às imagens (grafismos, figuras humanas, animais e seres sobrenaturais) entre os *Bakairi*, *Mehináku*, *Yawalapiti*, *Kuikuro*, *Kalapálo*, *Matipu-Nabukwá*, *Kamayurá*, *Aweti* e *Trumai*, retratados também nas coleções de desenhos espontâneos.

## 2.1 As imagens nas coleções de desenhos espontâneos

Costa (1988) coletou os desenhos espontâneos nas décadas de 60 e 70 do século XX, traçando uma releitura visual relacionada ao repertório mitológico dos *Mehináku*. Em seu entender, estas imagens são construídas pelo artista indígena que participa de todas as esferas de vida social e despertam um tipo de sensibilidade estética, enfocando o conteúdo intrínseco das mesmas no espectador.

As imagens são separadas por categorias: grafismos indígenas, figuras humanas, animais (cobra, morcego, urubu, veado, gavião e peixe), seres sobrenaturais (os *mamaés* e os *papanés*), elementos meteorológicos (o arco-íris, o trovão, a estrela-dalva e as nuvens) e rituais (o pajé, o feiticeiro e os adornos pessoais usados para ornamentação corporal), num suporte não tradicional, o papel. Este suporte é dado à condição de pintura, pois funciona como uma espécie de tela sem moldura.

As imagens representam os grafismos indígenas, figuras humanas, animais como: cobra (*uí*), cocoruto de *sucuri*, jiboia (*yalamá neptáku*), jabuti, peixes (*merechú* e *pacú*), onça, pássaros,

aves (arara vermelha e arara canga) e seres sobrenaturais, como: o *asanhangú*, que mora no fundo da água (igarapés e lagoas), no céu e nas matas. Geralmente, são apresentados nas máscaras e indumentárias de dança para o ritual funerário *Kwarup*, no ritual de perfuração da orelha e na festa em homenagem ao ciclo do *pequi*.

Villas Boas (1993) relatou que os seres sobrenaturais *mamaés* são habitantes dos rios, pântanos e florestas, podendo aparecer manifestados nos seres humanos através de doenças ocasionadas pela feitiçaria, retratados nas coleções de desenhos entre os *Kamayurá*. As culturas xinguanas estabelecem a afirmação de que muitas vezes um indivíduo da aldeia encontra-se enfermo, por problemas espirituais ocasionados na matéria, tendo que recorrer à ajuda do pajé, único a conseguir curar o mal e expulsar estes espíritos que se encontram perdidos pela natureza.

Como exemplo de seres sobrenaturais que transmitem doenças, citamos: aqueles que têm aparência de centopeia e atacam o rosto (*akutí*), resina que ataca a boca e os olhos (*akukú*), resina de *buriti* indica sinal de sarampo (*anhangu*) e duende da água que faz a barriga crescer (*arimacu*). Toque de cabaça pequena e preta, quem a ouve tem inchaço na barriga e dores (*cunbãrrapim*), aparência de fumo que provoca queimadura (*evurá*), figura indefinida quem a vê adocece (*iaruiáþ*) e aquele que julga o que viu fica com uma espécie de torpor, o qual demora a desaparecer (*iputsát*).

Para este pesquisador, quem vê a máscara de madeira tem inchaço no pescoço e dor no braço (*ivát*). Ela aparece como uma peninha, ataca os rins (*jacuem*) e o toque da flauta de mesmo nome, quem a ouve fica com dor no peito e no pescoço (*jacuí*). Máscara antropomorfa de madeira de onde sai uma baba viscosa, quem for surpreendido fica com inchaço e dor na omoplata (*jacuí*

*catú*), vento que esbarra que não toca na alma (*kaiumum karitóá*) e aparência de homem com cabelo encaracolado, que ataca a garganta, provocando tosse (*kamu*).

Villas Boas mencionou também que a máscara feita de couro de cobra ataca a garganta, dificultando a fala (*kuarrarrã*). O fruto de *pequi* ataca a garganta, provocando inflamação (*mavuraná*). Quem vê a máscara de palha com camisa e calça feita de palha de buriti pintada de preto, tem dor de barriga (*mearacín*). A máscara de palha com aparência de resto de fibra provoca ânsia de vômito (*tavarit*), aparência de algodão que ataca o rosto e incha-o (*tauaruanã*). O óleo de *pequi* causa dor no fígado (*tupã*), o fio de algodão ataca o joelho (*turná*) e a casca de madeira causa epilepsia (*vuri-vuri*).

Os seres sobrenaturais estabelecem uma relação de dualidade, dividindo-se entre o lado do bem e do mal, fazendo parte os elementos como: água e terra. Os elementos meteorológicos (estrela-dalva e nuvens) estão relacionados ao fogo e à água, possuem roças e vivem nas aldeias, conforme as imagens representadas nas coleções de desenhos.

Outros seres sobrenaturais são representados por animais que moram no fundo da água e saem à noite para caçar. Como exemplo: *enézukumã* (ariranha que gosta de passear de noite para comer anta, *sucuri*, jacaré, piranha, cobra, e durante o dia, a mesma aproveita para dormir). Existem aqueles que perturbam e o seu registro visual serve para afirmar a sintonia com a natureza, extraíndo sua essência. Os seres sobrenaturais representam as mulheres, podendo portar o *uluri* (tanga de líber usada pelas mesmas ou objeto de interdição para os homens). A representação do ser sobrenatural *ynékutxum* apresenta pintura corporal realizada em preto, usada pelos homens, e no caso de pintura corporal em vermelho, está associada às mulheres e às crianças.

As imagens dos desenhos indígenas são produzidas a partir da inter-relação de domínios distintos da vida social (entre o natural, o social e o sobrenatural), criando uma relação entre o visível e o invisível, entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade e o sonho.

Invisíveis somente os pajés podem vê-los, perigosos causam doenças e morte, monstruosos excessivos são os seres das origens míticas de tudo que existe. Habitam as águas, a floresta, as grandes árvores, são tempestades e redemoinhos, hiper animais, parecem gente, mas não são.³¹

Os rituais giram em torno do mundo dos seres sobrenaturais, em que o primeiro *kulekepei* consiste em dar alimentos aos espíritos e assim, fazer uma análise da relação destes com os homens, tendo como objetivo a cura das doenças trazidas pelos *mamaés*, recebendo agrado através de comida e presentes. O segundo *kaiyumã* aparece no ritual de perfuração da orelha (*pihiká kaiyuma*) ocorrida entre os meninos de sete anos, a festa da cortiça (*akajatapá kaiyumã*) e a festa da árvore (*aia kaiyumã*), preservando a participação dos chefes das aldeias xinguanas, principalmente no momento de luto pelos mortos.

Os *Mebináku* acreditam que os espíritos não podem ascender à sepultura cavada na praça da aldeia, em direção ao céu. Alguns habitantes da aldeia dizem que eles aparecerem como milho saindo da terra, outros insistem que eles sempre estiveram presentes. Os *xamãs* têm o poder de entrar em contato direto com os *mamaés* e *papané* e, assim, após estarem presentes,

---

³¹Texto de autoria de Aristóteles Barcelos Neto sobre os seres sobrenaturais, presente na exposição de curta duração “Xingu: Arte e História”, realizada em 2000 pelo Setor de Etnologia no Museu Nacional.

trabalham a inter-relação dos sentidos, colocando o sensorial em evidência. A partir do momento em que as imagens são passadas para o papel, revela-se a interpretação visual de cada indígena, pautada num mundo invisível, no caso de doenças, morte e sonho.

Referindo-se à aparência visual dos sobrenaturais entre populações indígenas brasileiras, *Lévi-Strauss* (2000) citou que “os *Bororo*”³² concebiam espíritos maléficos ou assustadores que representavam as partes celestiais (e neste caso, controlavam os fenômenos meteorológicos) e animais. Estes seres são responsáveis pela presença dos astros, do vento, da chuva, da doença e da morte.

Segundo *Lévi-Strauss* (2000, p.221),

...eles aparecem sob aparências diversas como: peludos com cabeças furadas, que deixam escapar a fumaça do tabaco quando fumam. Monstros aéreos que lançam chuva pelos olhos, pelas narinas ou de cabelos e unhas excessivamente compridas. Pernetas de barriga grande e corpos com penugem de morcego.

Os seres sobrenaturais *Bororo* podem ser comparados com os sobrenaturais do *Xingu*, apresentados com indumentária de dança existentes no céu, na água (quando transformados em peixe) e na floresta, tendo como moradia um tronco de árvore.

É importante que se possa revelar uma iconografia nativa através do estudo analítico e científico das imagens nos desenhos, reforçando a preservação desta arte tão expressiva e contemporânea, colocando a humanidade em sintonia

---

³²Esta população indígena está localizada no Estado do Mato Grosso, mas não pertence à região do *Xingu*.

com a própria realidade cultural das populações indígenas, conscientizando para o resgate da memória étnica-cultural. A Antropologia da Arte busca elementos reflexivos que permitem uma aproximação preliminar com o imaginário, expresso entre as várias manifestações de linguagens culturais, despertando o interesse pelo universo artístico xinguanos.

## 2.2 A temporalidade e os seres híbridos

A antropóloga inglesa *Mary Douglas* realizou pesquisa de campo entre as populações da Polinésia e da África Central, trabalhando com os temas pureza/impureza, limpeza/sujeira, contágio/purificação, ordem/desordem. Sendo assim, a autora buscou refletir sobre a ideia de impureza através da cultura dos povos hindus e dos índios norte-americanos. Estes temas foram fundamentados através de pesquisas de campo diversificadas, no viés da Antropologia Cultural.

A pesquisadora realizou estudos referentes à Bíblia do Antigo Testamento, particularmente do livro Levítico, que cita os animais impróprios para o consumo humano, pois estão relacionados com a alimentação, havendo contaminação por parte destes, como demonstra a citação abaixo. Segundo a autora, a contaminação dos animais é um fato isolado, pois as ideias de poluição estão ligadas aos rituais.

Não comereis da carne destes e não tocareis nos cadáveres. Podereis comer de tudo o que há nas águas: tudo o que tem barbatanas e escamas podereis comer, mas tudo o que não tem barbatanas nem escamas não comereis; imundo vos será (LEVÍTICO 14, 3).

Como exemplo de animais impróprios, podemos citar: aqueles que voam e não são pássaros (morcego), os que rastejam

e não são quadrúpedes (cobras e minhocas), peixes sem escamas, aves carnívoras, lebre, hipopótamo, camundongo, rã, camaleão, camelo, toupeira e animais que têm as unhas fendidas e ruminam. Estes animais têm como características a distinção entre sua forma e função, considerados como seres híbridos. Em alguns casos o boi, a ovelha, a cabra e o veado se transformam em monstros, retratados como animais impróprios.

Entendemos que se pode fazer uma associação entre a natureza destes seres citados como “impuros” e os sobrenaturais xinguanos, representados nas coleções de desenhos indígenas. Barcelos Neto (1999) analisou a importância do significado simbólico de seres híbridos que se transformam em monstros retratados nas coleções de desenhos *Waurá*, mediante os estudos sobre a cosmologia mencionados através da pesquisa de campo.

Os trabalhos do pesquisador e de *Mary Douglas* apresentam similaridades, nos quais também foi possível buscar embasamento teórico dentro deste contexto, para que o mesmo pudesse construir a sua própria análise antropológica. Esta, por sua vez, estava calcada, através do trabalho da pesquisadora Maria Heloisa Fénelon Costa, sendo possível comparar o estudo de análise iconográfica nos desenhos com as outras coleções xinguanas.

Podemos incluir, no grupo dos seres híbridos a categoria *apapaatai*, que representa algum animal, planta e objeto de cultura material, estabelecendo relações entre si. A população indígena *Waurá* apresenta certos tabus alimentares, como não comer determinados animais como as cobras retratadas nas coleções de desenhos e o uso de certas matérias-primas, podendo provocar doenças nas pessoas, viabilizando certa aproximação entre os humanos e as alteridades dos seres sobrenaturais.

Para o pesquisador, alguns seres sobrenaturais são caracterizados, como: urubus de duas cabeças comedores de

almas humanas, cobras que se transformam em canoa, morcegos que viram panela de cerâmica, homens na festa do ciclo do *pequi*, raposas com focinhos e dentes desproporcionais, painéis de cerâmica antropomorfos que comem gente, peixes que se transformam em flautas e araras subaquáticas. A categoria *atujúá* está relacionada às máscaras, ciclones e onças celestes sem poderes de feitiçaria, inseto, aranha, panela (*yerupobo nukai kuma*) que gosta de carne humana, casal de sapo (*yerupobo tikau*) e canoas que viram figura humana e monstro.

Segundo Barcelos Neto (2000), a categoria *mona* é representada por objetos e seres inseridos numa dimensão cosmológica *kuma* que se divide em duas subcategorias: *iau* (gente) ou *nai* (roupa). Nesta dimensão cosmológica, os seres sobrenaturais antropomorfos são perigosos, poderosos ou invisíveis e estão vestidos como: canoas, animais, plantas, artefatos domésticos e instrumentos musicais (como por exemplo: o zunidor). A categoria *apapaatai* é representada por uma arraia-monstro, sendo visível apenas em situações especiais, como: sonho, doença, transe e morte ou quando realizadas imagens (*pitalapitsi*) como máscaras e flautas presentes nos desenhos.

Para este autor (2000), os animais de pelos e terrestres, incluindo os mamíferos (*apapaatai mona*), peixes (*kepato*) que se alimentam de aves não ferozes (*kubupohato*), dos quais as penas são utilizadas para a confecção de adornos plumários usados nos momentos de nascimento e reclusão, aves rapinantes carnívoras ou carniceiras (*kujupoha*) com bicos e garras. Em geral, as aves representam um símbolo de status (*kujupoha kuma*) e têm um valor importante.

Como comparação, Costa (1988) mencionou que existem os animais terrestres inúteis ou perigosos (*yakáu-akâmana*), como a cobra, eliminada pela presença de casca, nocividade e

inutilidade. O porco do mato rouba a alma da pessoa adornada com um diadema de penas amarelas de arara canindé e vermelhas de arara-canga, tocando flauta de pã usada em outras cerimônias, acompanhada de passos marcados de dança e músicas entre a população indígena *Mehináku*.

As aves inúteis (*kupusjāti-malu* ou *kupusja-malú*) aparecem deformadas nos desenhos espontâneos, não servem para comer e suas penas não são aproveitadas na confecção de adornos utilizados na ornamentação corporal, como: o pássaro preto que tem hábitos noturnos e come carniça. Em outro grupo, animais úteis como a onça, cujos dentes e unhas são utilizados para a confecção de colares.

As imagens das coleções de desenhos são criadas pela necessidade de produção de significados culturais para o meio circundante, no sentido de torná-las representação do sensível. Estas são reconstruídas a partir de um código cultural, comportando várias interpretações das mesmas, dependendo da situação contextual.

*Lévi-Strauss* (1975) mencionou o trabalho de pesquisa de campo de *Leonhard Adam*, como referência para a realização de uma análise simbólica comparativa dos grafismos representados nos objetos de cultura material, entre as artes da costa noroeste da América (China e Nova Zelândia), especificamente a produção artística da sociedade *Maori*.

Para o mesmo autor (1975, p.281), o pesquisador *Leonhard Adam* chegou a algumas conclusões com resultados de analogias entre as duas artes, como: a) existência de uma estilização intensa, b) esquematismo ou simbolismo que se exprime pela acentuação dos traços característicos ou pela adição de atributos significativos (assim na arte da costa noroeste, o castor é assinalado pelo pauzinho que ele segura entre suas patas), c) representação do

corpo por uma “imagem desdobrada” (*split representation*), d) a disjunção de detalhes arbitrariamente isolados do conjunto, e) representação de um indivíduo visto de frente por dois perfis, f) simetria elaborada, que muitas vezes emprega assimetria de detalhe, g) transformação ilógica de detalhes em novos elementos (assim, uma pata torna-se um bico, um motivo de olho é utilizado para marcar uma articulação ou ao contrário) e h) a representação é mais intelectual do que intuitiva, o esqueleto e os órgãos internos predominam sobre a representação do corpo.

O mesmo aconteceu com o pesquisador *Franz Boas*, que comparou os grafismos da sociedade *Maori* na Nova Zelândia, a partir da análise de dados etnográficos coletados por *Leonhard Adam* com os grafismos *Kadivéu*, através do trabalho etnológico de *Guido Boggiani* entre a população indígena *Guaikurú*, localizada no século XVIII, no Paraguai.

Estes grafismos realizados pelas mulheres *Kadivéu* são representados por volutas, hachuras, gregas retratadas nas pinturas facial e corporal; uma vez que cada grafismo significa status em relação a um determinado membro desta população indígena, criando um aspecto simbólico. Foi possível estabelecer analogias sobre os grafismos *Kadivéu* e as tatuagens da sociedade *Maori*, uma vez que as tatuagens representam um símbolo de nobreza, hierarquia social, transmitindo uma mensagem com certa finalidade espiritual.

Segundo *Lévi-Strauss* (1975, p.292), as analogias são notáveis, como complexidade do ornato recorrendo a hachuras, meandros, espirais e as gregas retratadas pela população indígena *Kadivéu* (que testemunham influências andinas), com a mesma tendência a preencher o campo facial, mesma localização do ornato em torno dos lábios nos tipos mais simples.

Nas populações indígenas xinguanas, os grafismos são

retratados num suporte tridimensional como uma máscara que significa a representação plástica da realidade mostrada nos objetos de cultura material. O referido objeto passa a ser considerado como um indivíduo social que exprime um desdobramento do ponto de vista biológico e social, já que o rosto pode adquirir uma outra personalidade. A máscara representa seres de origem humana e animal (sobrenaturais) com significado simbólico, uma vez que esta pode esconder e ao mesmo tempo, exibir certa atuação realizada numa manifestação de *performance* (ritual).

A representação de seres míticos e de outras categorias apresenta um conteúdo gráfico e iconográfico, estabelecendo uma leitura visual reflexiva relacionada ao repertório imaginário sobre a organização social, a mitologia e os rituais realizados na aldeia. É de suma importância que seja realizada uma análise sobre os grafismos, figuras humanas, elementos da fauna e personagens mitológicos retratados nas coleções de desenhos.

Sendo assim, a análise iconográfica permitirá que haja compreensão do significado dos temas extraídos e inseridos dentro de uma memória coletiva ou individual. O mais importante é a compreensão sobre a essência da imagem, vinculada à busca do passado individual e coletivo do indígena que realiza os desenhos.

## CAPITULO 3

---

### A CONSTRUÇÃO DO ESBOÇO ANALÍTICO: A ICONOGRAFIA, A ANTROPOLOGIA E A ARTE NAS COLEÇÕES DE DESENHOS ESPONTÂNEOS

Como mencionei no artigo A arte indígena xinguanas³³, a Semiologia é vista como a ciência de signos, que estuda a comunicação e compreensão das imagens de figuras humanas; mas também de animais e de seres sobrenaturais. Os signos representam as imagens (humanas e naturais) repletas de conteúdo simbólico e podemos considerá-los uma unidade fundamental, para que ocorra a primeira articulação da linguagem.

A linguagem é realizada através das relações públicas, das áreas humanas, das artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura, literatura, música e dança), possibilitando a realização de uma comunicação significativa, independente, objetiva e compreendida mediante experiências adquiridas pelo ser humano, produzindo interpretações cognitivas, psicológicas e sociais inseridas no contexto cultural.

O significado da imagem estabelece um elo entre o tempo e o espaço, quando relacionado à análise de diversas manifestações de ordens sociais e culturais, como: os rituais de nascimento, de perfuração da orelha, de passagem de menina para moça, o funerário *Kwarup*, a dança e o jogo do *javari* existentes na região do *Xingu*. Para as populações indígenas xinguanas, a arte sempre estará unificada através das produções artísticas, quando relacionadas à conexão com os mitos, inseridas no contexto histórico e sociocultural.

---

³³Este comentário encontra-se no artigo A arte indígena xinguanas (2002, p.31), publicado no livro Palavra Fatal (ao Pórtico da Semiologia) organizado pelo Professor *Latuf Isaias Mucci* (Mestrado em Ciência da Arte- UFF).

Entretanto, o entendimento do mito só pode ser alcançado por um público externo à vista do texto que acompanha os desenhos narrados por seus produtores. Trata-se de uma iconografia em que o invisível é interpretado. Por isso fornece informações de maior valia àqueles que desejam visualizar a rica imaginária mitológica, conhecida até pouco tempo, apenas através de textos recolhidos e reelaborados pelos antropólogos.³⁴

Um dos pontos mais importantes tem a ver com o trabalho realizado pelo artista *Paul Gauguin*. Este artista trabalhou temas ligados às suas experiências entre as populações indígenas na Polinésia, no qual queria apresentar o sentido de inocência e integridade moral destas populações em suas composições.

Em seus trabalhos, percebemos que havia a busca de um total esvaziamento do mundo moderno, pois o artista acreditava que o seu processo criador não poderia ser aflorado numa situação de conflitos. A busca pelo primitivo como manifestação do espírito causou desordem na realidade, estabelecendo ordenação simbólica ao contrário, construída através da interpretação dos sonhos; de maneira a acrescentar na análise iconográfica presente nas produções artísticas e culturais.

Seu entusiasmo pela natureza e povos de terras distantes não é uma retomada do exotismo romântico. Na Martinica e na Polinésia, não procura algo novo ou diferente, mas a realidade profunda do próprio ser. Não explora o mundo em busca

---

³⁴Comentário de *Claude Lévi-Strauss*, no livro *Arte Indígena - Linguagem Visual*, de Berta Ribeiro (1989, p.15).

de sensações novas, explora a si mesmo para descobrir as origens, os motivos remotos de suas sensações.³⁵

*Paul Gauguin* aproveitou para criar projeções das populações primitivas, percebendo e assinalando a personificação de uma individualidade autônoma entre as pessoas. Sua inspiração procurou substituir a aparência do real, em que a interpretação dos signos passou a ter um significado de harmonia universal, tendo no mundo a retratação do sensível.

Ele é um dos principais artistas a trabalhar com a questão do tratamento espacial, a partir da utilização da liberdade da cor, trazendo para a tela o descompromisso com a realidade, criando uma linguagem própria do seu fazer artístico, influenciado pela arte africana (apresenta uma certa deformação na anatomia humana das figuras). O tipo de pincelada é identificado através da presença da fisicalidade da tinta, estabelecendo uma integração entre a imagem e o seu meio, havendo o retorno das linhas de contorno (remete aos seres sobrenaturais). O artista adquire suas experiências subjetivas, explicando por meio de referências culturais, o seu pensamento e assim trabalha com a organização do tratamento espacial.

No caso xinguanos, as imagens especificam a relação com os mitos, dando ao indígena um motivo para a realização do seu ato de criar, uma vez que toda causa tem um efeito que seria definido como um impulso, mas não considerado inconsciente. Quando este artista está construindo uma imagem, traçamos seu panorama biográfico revelando suas ideias, enfocando sua personalidade e sua relação com a produção artística, permitindo comparar e fazer uma releitura das imagens.

---

³⁵Comentário de *Giulio Carlo Argan*, em seu livro: *Arte Moderna- Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos* (1992, p.130).

O significado das imagens está inserido no caráter individual e coletivo, estando vinculado à compreensão e ligação da natureza com o seu meio e o ser humano, apresentada nas coleções de desenhos espontâneos.

O indígena constrói sua imagem trabalhando com a realidade no presente, buscando as razões para o afloramento do seu processo criador no passado. Sendo assim, remeto-me às imagens de grafismos, figuras humanas, animais e de seres sobrenaturais, formadas a partir de um domínio de percepções visuais, em que a memória revela os processos de ordem biológica e psíquica para controle da razão, sendo um mundo limitado do inconsciente.

Este artista é desprovido de qualquer conhecimento acadêmico e, em contato com a nossa sociedade, utiliza materiais industrializados para criar sua técnica (canetas hidrocor, esferográfica, lápis e o guache). Para compor as imagens, busca harmonizar forma e cor, inserir novas cores e técnicas, relacionando o valor simbólico e espiritual de cada elemento retratado.

No entanto, a valorização da cor como linguagem universal possibilita o desenvolvimento do significado das imagens, estimulando o processo criador do indígena, enfatizando a integração entre a imagem e seu caráter científico, filosófico, religioso e espiritual com o espectador. As imagens são a própria realidade, na medida em que as formas, em conexão com as cores, são criadas de maneira livre, entrando em sintonia com o fluir do processo criador e da habilidade manual.

Costa (1988) mencionou que as cores roxa, azul, verde (*ipiulá*), preta (*ilákiri*) e branca (*hémiri*) são usadas para manter a fidelidade da cor naturalista. O verde representa a vegetação, o marrom o solo, o azul as águas e os rios. Os elementos

meteorológicos (*arco-íris e sol*) são representados pelo vermelho (*mohujá*) e o amarelo (*veruyá*). O pardo e o amarelo possuem a mesma nomenclatura (*veruyá ou veruyayá*) entre os *Waurá* e o azul (*tsiovu*) é modificado pelos *Kamayurá*. Podem existir também duas nomenclaturas diferenciadas para cada cor, preta (*ajori, oryia*), azul e verde (*tsiruláo ou tẓirulá, xirulá*), amarela (*yinutuná*) e vermelha (*kaputsaka*), entre os *Yawalapiti*.

Para a mesma autora (1988, p.45), o vermelho aparece como significado da vida, nascimento de uma criança para dar continuidade a uma outra vida, sangue e arara vermelha caracterizada pelas penas representadas nos adornos plumários. Em decorrência do mito do morcego, foi retirada a parte do órgão feminino de uma mulher, sendo extraída a cor vermelha (sangue) como sinônimo de morte violenta (o sangue derramado relaciona-se ao poder de um feiticeiro). Os eclipses relacionados ao sol ou à lua são representados pelo amarelo, para dar a impressão de menos luminosidade, podendo desencadear desordem natural, sendo um sinal de acontecimentos relacionados à morte.

Segundo a pesquisadora, o preto significa a morte, o luto, principalmente quando se refere ao ritual *Kvarup*, por ser uma cerimônia que lamenta os espíritos daqueles que estão em outra dimensão, podendo estar associado também à feitiçaria. Geralmente, a cor preta é usada por homens maduros ou idosos, que se adornam com braçadeiras de penas vermelhas e amarelas, colares de dentes de mamíferos, quando estão lutando o *huka-huka*³⁶, no qual dois homens utilizam os adornos pessoais e a pintura corporal nas cores preta, vermelha e branca (características do *Xingu*), se enfrentam e o vencedor é aquele que derruba o outro no chão. A cor branca também representa a morte, sendo de caráter simbólico, usada na pintura facial

---

³⁶A luta *huka-huka* acontece após a realização do ritual funerário *Kvarup*.

das mulheres representada na dança e no jogo do *jawari*, em comparação com as cores vermelha e preta (significam sangue e sombra) usadas na pintura facial dos homens.

Em qualquer população indígena brasileira, as imagens constroem significados e assim, passam a produzir conhecimento. Permitem investigar informações sobre o contexto cultural através da expressão artística e são transformadas em documentos etnográficos, fornecendo informações extraídas do contexto histórico e cultural, possibilitando o desenvolvimento do processo criador do indígena. É importante que haja uma maneira de manifestar o desejo subjetivo e ao mesmo tempo, expressar o sentido de coletividade, sem interferir no processo criador individual. Ele precisa exteriorizar o seu lado individual, quando representa um ser sobrenatural presente num ritual.

Neste sentido, o artista indígena estabelece uma relação entre a representação social da sua imagem e de sua própria compreensão. Cria-se um novo olhar capaz de motivar percepções, possibilitando a unificação através da ciência, da arte, da religião, da filosofia e da própria história.

Esboçaremos a seguir a análise iconográfica de determinadas imagens, baseada no trabalho de *Martine Joly*³⁷, como uma das abordagens possíveis para a construção de um esboço analítico através da Semiótica (ciência que estuda os signos). A autora utilizou como instrumentos de reflexão os significados linguísticos (remetendo à identidade cultural), os significados plásticos: 1- cores, 2- formas: verticais (rigidez), 3- traços e listras, 4- texturas: em grãos (tátil), lisa (visual) e os significados icônicos, como exemplos: 1- manga e peito de uma jaqueta (jaqueta, gama de roupas e roupas para homem), 2- rédeas: cavalo, natureza,

---

³⁷ *Martine Joly* trabalha com os significados linguísticos, plásticos e icônicos, conforme mencionados na publicação *Introdução à Análise da Imagem* (1996, p.103-104).

domínio e faroeste, 3- paisagem sob a neve: frio e rudeza da natureza, que significa a interpretação da imagem.

Os significados linguísticos, plásticos e icônicos serviram para a construção de um esboço analítico, a Iconografia, a Antropologia e a Arte, possibilitando uma melhor comunicação e interpretação das imagens, sejam elas inseridas em diferentes suportes, como: o desenho, a pintura, a fotografia e as artes plásticas de uma maneira geral. *Martine Joly* possibilitou um novo olhar sobre as imagens retratadas nas coleções de desenhos espontâneos, no qual remeti estes instrumentos de reflexão para o contexto xinguno.

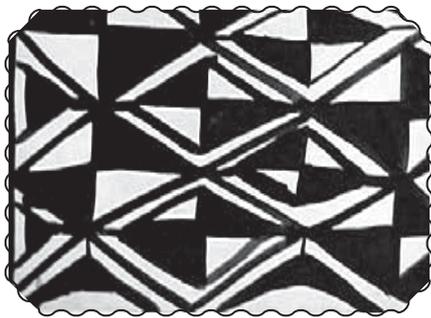
Começo a interpretar as imagens a partir do título e assim procuro desvendar o lado do processo criador do indígena. Em seguida, relaciono estas imagens à idade do indígena e à população indígena respectiva (“significados linguísticos”). Cada artista xinguno como: *Kuyaparé, Txikiapálu, Iozé, Wirakumã, Djatayú, Epéle, Kuyakualí, Anzuki, Sapaim* e *Yumui*, trabalhou com os grafismos indígenas usados na pintura corporal, animais como: a cobra, o morcego, indumentárias de dança que também se transformam em seres sobrenaturais presentes nos rituais e a retratação do feiticeiro, para explicar a presença da doença e do pajé para a cura desta; estabelecem conexão com os mitos (significados icônicos) retratados através das formas, cores e texturas (significados plásticos) apresentadas nas coleções de desenhos.

A arte é caracterizada pela necessidade que o indivíduo tem de produzir uma imagem, seja de caráter estético ou emocional, com um significado de coletividade. Sendo assim, as populações xinguanas criam suas imagens da mesma forma entre as mais diversas manifestações culturais.

### 3.1 Grafismo *Xapakalô-túti-yaná* (Imagem do *Uluri*)

*Kuyaparé* é um dos principais artistas indígenas *Mehináku*, uma vez que participou de todo o processo de introdução do trabalho de criação e coleta dos desenhos espontâneos pela pesquisadora Maria Heloisa Fénelon Costa, nas décadas de 60 e 70. Daí surgiu a amizade entre a pesquisadora e o indígena, que produziu um maior número de desenhos de temas diferenciados como: a representação de objetos de cultura material, figuras humanas, animais e seres sobrenaturais.

Em cada fase de sua vida, *Kuyaparé* apresentou um tipo de personalidade artística, adquirindo em cada imagem sua característica própria, conectando a construção da mesma com a mitologia xinguana. A idade contribuiu para as transformações do seu trabalho artístico, já que em 1965, com trinta e cinco anos, retratava grafismos, imagens abstratas inseridas como padrão cultural xinguano, tendo como exemplo a representação da tanga *uluri*. As figuras geométricas (losangos) criam equilíbrio na composição, influenciada pelo predomínio da cor preta sobre o fundo do papel.



**FIGURA 18** - Grafismo *Xapakalô-túti-yaná* (imagem do *uluri*). Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa-1965. Artista: *Kuyaparé* - 35 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 48 cm x 33 cm.

As figuras geométricas (losangos) em horizontais apresentam linhas de contornos marcantes, estabelecendo limites, influenciadas pelo predomínio da cor preta (associada ao *jenipapo*)

sobre o fundo branco do papel (associada à *tabatinga* usada na pintura facial durante a dança e o jogo do *jawari*).

*Kuyaparé* expressou um processo criador meio tímido, discreto, e tudo para ele se tornou novidade, como o suporte e a técnica. Estes foram adquiridos através do contato com a pesquisadora Maria Heloisa Fénelon Costa, que levou materiais industrializados, como: guache (utilizada em todos os seus desenhos), caneta hidrocor e caneta esferográfica, havendo a integração dos mesmos à cultura artística do *Xingu* para a aldeia. *Kuyaparé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.

O grafismo *Xapakalô-túti-yaná* (imagem do *uluri*) remete à tanga em formato triangular de líber (tecido de entrecasca de árvore), usada para cobrir a parte íntima da menina, quando está na época da puberdade. No caso das mulheres serve para evitar relações sexuais com seu parceiro, estando relacionada à cor preta do grafismo remetendo ao luto, à morte sobre o branco (fundo do papel) em contraste com a vida, manifestando o erótico para os homens. No entanto, a tanga para as mulheres representa elemento de poder em relação à hierarquia masculina, existente em todas as populações indígenas brasileiras. Os homens não podem colocar a mão na tanga, já que teriam azar na pesca, segundo a cosmologia *Mehináku*.

Entre os *Kamayurá*, são representados seres sobrenaturais com o órgão genital masculino à mostra, tendo ao lado uma alusão ao respectivo grafismo, significando o sexo feminino.

A imagem do *uluri* significa também a área cultural xingwana, considerada como elemento de poder e prestígio por sua homogeneidade cultural e ao realizar suas produções artísticas nos objetos de cultura material e no sistema de trocas (*moitará*), existe uma heterogeneidade entre as populações xinguanas. Este

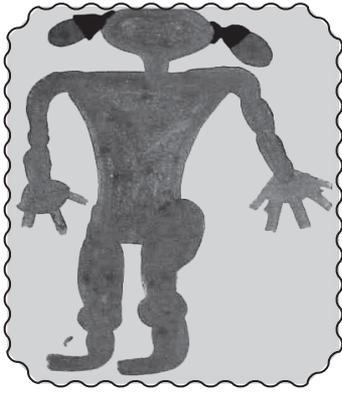
grafismo é retratado também nas máscaras de madeira e de palha, pau de cavar mandioca, pá de virar *beiju*, panela de cerâmica, objetos de cestaria e na pintura corporal masculina. Esta e as próximas imagens fazem parte da pesquisa de campo de Maria Heloisa Fénelon Costa que resultou nas coleções de desenhos espontâneos.

### 3.2 Campeão de lutas *Mehináku* com brincos

*Kuyaparé* apresentou um avanço no seu processo criador, quando deixou de representar os grafismos com significado simbólico, passando para as imagens figurativas de seres sobrenaturais, que se transformam em figura masculina. No entanto, a imagem apresenta a ausência de rosto, mãos com quatro dedos, a cor verde simboliza a força, afirmando que a mesma é a representação de um ser sobrenatural.

O corpo volumoso e definido com músculos evidenciados faz considerá-lo um campeão da luta *huka-huka* acontecida após o *Kwarup*, entre os *Mehináku* e demais povos xinguanos. Posso dizer que na imagem se insere a representação do indígena xingano, pois prevalece a vaidade física como uma característica social e cultural.

Ele é extremamente vaidoso, por isso gosta de usar os brincos confeccionados com penas vermelhas e amarelas (cores características do *Xingu*) representando as aves da região, igualmente utilizados pelos homens nos rituais como o *Kwarup*, expressando o significado de masculinidade. As pernas cortadas indicam que o indígena nesta fase, ainda não tinha noção da dimensão espacial do papel em seu processo criador artístico. *Kuyaparé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura lisa (visual) à imagem.



**FIGURA 19** - Campeão de Lutas *Mebináku* com Brincos. Índios *Mebináku*. Coleção: Maria Heloísa Fénelon Costa- 1965. Artista: *Kuyaparé* - 35 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 33 cm x 24 cm.

Viajando no tempo, remeto-me a *Karl von den Steinen* quando encontrou imagens de seres sobrenaturais talhadas na casca de árvores, usadas para demarcar as trilhas durante o trabalho de desbravamento e nas suas expedições no século XIX. Podemos ver estas imagens também no fundo das panelas de cerâmica, entre os *Yawalapiti* e máscaras de madeira e tecido de algodão entre os *Waurá*.

Para explicar a força do campeão de lutas, a melhor forma é através do mito ***Kaluaná: o adestramento do lutador***³⁸, dos ***Kamayurá***.

“*Kaluaná* lutava sempre *buca-buca* com os companheiros, mas perdia todas às vezes. Perdia para todo mundo. Não ganhava nunca. O pai, contrariado porque o filho era assim tão fraco, colocou-o de resguardo, para ver se ele ia criar mais força e deixar de perder sempre nas competições com os lutadores das aldeias vizinhas, como sempre acontecia.

No dia seguinte, quando o pessoal partiu, *Kaluaná* preparou uma panelinha de pimenta e saiu mata adentro. Ao

³⁸O mito *Kaluaná: o adestramento do lutador* está mencionado na publicação *Xingu: os índios, seus mitos* (1972, p. 174-180), de Orlando e Cláudio Villas Boas.

passar por uma árvore, parou junto. Pôs a panelinha de pimenta ao pé da árvore e disse:

– *Tamâi* (vovô), faça com que eu fique um grande lutador.

O dono do *tavariri*, o espírito da árvore, explicou que ele não servia, porque ele próprio tinha tonteira, se queimava facilmente com o fogo, e caía à toa, “eu sou fraco.” E aconselhou *Kaluaná* a procurar uma outra árvore, o *manucaiaá*:

– *Manucaiaá* é bom, meu neto. Vai atrás dele.

*Kaluaná* saiu e encontrou o *manucaiaá*. Colocou a panelinha de pimenta no pé dele e falou:

– *Tamâi*, você quer fazer de mim um lutador?

O dono do *manucaiaá* aceitou a pimenta e disse que sim. Provou um pouco de pimenta e falou:

– Vamos lá na minha casa, que eu quero ver o que você tem.

Os dois foram para a casa do *manucaiaá*. Lá, *manucaiaá* examinou os braços, o pescoço, as pernas e todas as outras partes do corpo de *Kaluaná*, explicando que ele era fraco porque usava coisas de mulher: *tamedup* (protetor de órgão genital feminino), *marauca* (cinto de fibras feminino) e *aputereóp* (chumaço de fibra usado no período menstrual). O *manucaiaá*, depois de dizer a *Kaluaná* que ele precisava deixar esses usos, mandou que fosse deitar na rede. No meio do dia, mandou que se levantasse para lutar com o pessoal. *Kaluaná* perdeu a primeira luta.

Na segunda, ganhou e não perdeu mais. Venceu todas as outras. *Manucaiaá* então falou:

– Você está bom agora. Agora já sabe lutar, não vai perder mais.

Depois disso, *Kaluaná* seguiu para a aldeia da festa. Foi

dando gritos, em companhia de seus novos amigos invisíveis, os *manucaiaá*, que só ele podia ver. De tardezinha, chegou à aldeia da festa e acampou longe do pessoal do pai. As lutas iam começar no dia seguinte. O pai de *Kaluaná*, vendo o filho chegar e acampar à distância, gritou para ele: “Chega aqui mais perto.” Antes que *Kaluaná* se movesse, os *manucaiaá* o advertiram: “Nós temos que ficar aqui mesmo.” Como ele não se aproximava, a mulher de *Kaluaná* foi levar-lhe mingau, mas os *manucaiaá* não quiseram que ele bebesse, dizendo que se bebesse ia ficar doente.

Eles, os *manucaiaá*, comiam mingau diferente feito por eles mesmos. *Kaluaná* se enfeitou e saiu para dançar o *uruá* (flauta), com um companheiro. Tocou e dançou a noite toda. Os *manucaiaá* tinham recomendado a ele que não dormisse, não podia dormir. E por isso *Kaluaná* passou a noite acordado, tocando o *uruá*. Os *manucaiaá* comentaram sempre juntos a *Kaluaná*: - “Está vendo como o pessoal está alegre com você?” *Kaluaná* e seu companheiro de flauta, dançando sempre, dirigiram-se para o centro da aldeia e deram a volta em torno dos *kuarup*, troncos de pau que simbolizam os mortos homenageados na festa. Todo o pessoal da aldeia estava dizendo que *Kaluaná* era forte, comentava isso com os visitantes. Estes concordavam, mas diziam que ele não sabia lutar, era mole, perdia sempre.

Os *manucaiaá*, que estavam ouvindo os comentários, disseram para *Kaluaná*:

– Está ouvindo o que eles estão dizendo de você? Estão dizendo que você é fraco e não sabe lutar.

Quando chegou a hora das lutas, *Kaluaná* se encaminhou, antes de todos, para o centro do círculo formado pelos lutadores e ficou aguardando o adversário. É sempre o mais forte quem luta primeiro. Por isso, o pai quis impedir que o filho lutasse antes dos outros, dizendo que ele era muito fraco para lutar em primeiro

lugar, que ia perder. Mas *Kaluaná* não abandonou o terreiro. Ficou lá, aguardando o adversário. O primeiro que apareceu foi logo derrubado. O mesmo aconteceu com o segundo, foi chegando e caindo no primeiro encontro. O pai de *Kaluaná* começou a ficar contente de ver o filho ganhar. Os homens, entusiasmados, começaram a comentar, perguntando uns aos outros:

– Como é que ele está ganhando hoje? Ele não é assim. Sempre perde. Por que está ganhando agora?

E *Kaluaná* continuava derrubando um atrás do outro, o pai estava cada vez mais alegre com o filho. As lutas foram até o meio-dia, sem *Kaluaná* perder uma só. Ganhou todas. Quando acabou de lutar com o último, o dono da festa mandou cessar as lutas. Acabou a festa. *Kaluaná*, depois de dançar um pouco o *uruá*, disse para o pai que ia embora. E começou a se aprontar para partir com os seus companheiros que só ele via. O pai queria que *Kaluaná* levasse *beiju* e mingau para comer no caminho, mas *Kaluaná* não quis, dizendo que já tinha um pouco das duas coisas. Os *manucaiaá* estavam sempre recomendando para não comer peixe, mingau ou *beiju* que não fosse dos deles.

Na hora da saída, a mulher quis acompanhar *Kaluaná*, mas ele não deixou, dizendo: “Você vai atrás com o meu pai”. Falou isso e seguiu na frente. Depois de andar um pouco, vendo que já tinha sumido da vista dos que vinham atrás, passou a voar com os *manucaiaá*; que deram vomitório a ele. Depois que acabou de vomitar, foi mandado para a rede, onde ficou dois dias deitado sem comer nada. Passado esse repouso, os *manucaiaá* deram-lhe peixe e mingau e, em seguida, o chamaram para lutar. *Kaluaná* ganhou de todos. Não caiu nenhuma vez. O chefe dos *manucaiaá* então disse a *Kaluaná*:

– Agora, você está bem de verdade para lutar. - Muito bem mesmo.

*Kaluaná* continuou morando com seus amigos *mamaé* (espíritos). Ficou muito tempo entre eles. Lá na sua aldeia todos o tinham como morto, comido por onça. A mulher dele já tinha cortado os cabelos, pensando que estava viúva. Depois dessa permanência, os *manucaiaí* disseram a *Kaluaná* que não faltava mais nada para ele aprender. Já tinham lhe ensinado tudo e ele podia voltar para junto dos parentes. No outro dia, depois de dar peixe a *Kaluaná*, saíram voando com ele na direção de sua aldeia. Não chegaram até lá. Deixaram *Kaluaná* no meio do caminho, para que ele chegasse sozinho. Os *manucaiaí* disseram, antes de partir:

– Olha, você não vá mexer com mulher, não. Se você fizer isso, morre. - Não pode contar também a ninguém, que fomos nós, que fizemos de você um grande lutador.

Depois de fazer estas recomendações, perguntaram a *Kaluaná*:

- Quantos filhos você tem?
- Dois filhos e duas filhas.
- Então, você só pode mexer com mulher outra vez quando tiver neto. Quando ficar bem velhinho, aí você pode.

Disseram isso e desapareceram voando. Passou o tempo, *Kaluaná* envelhecia e aumentavam os netos em volta dele. No fim já eram muitos, doze ao todo. Dos filhos, tinha três de um e quatro de outro. Das filhas, dois de uma e três da outra. *Kaluaná*, já velhinho, vivia na rede, quase não andava mais. Só de manhã saía um pouco para se aquecer ao sol na porta da casa. Os netos nunca saíam de perto dele. Estavam sempre brincando à sua volta. Um dia, quando os filhos saíram todos para a roça, ele pediu aos netos que tirassem os bichos que ele tinha no pé.

Estes bichos que estão nascendo no meu pé eram a minha força. Não joguem fora, não. Passem a raspadeira no corpo e

esfreguem depois os bichos por cima. Fazendo isso, vocês vão ficar fortes, criar muita força. Agora eu vou contar onde está o remédio que eu tomei.

Disse e apontou a direção. Os netos perguntaram qual era o nome do remédio. *Kaluaná* respondeu que era *manucaiaá* e explicou como chegar até ele:

– Vocês vão neste rumo, entram na mata e atravessam um córrego que passa lá. Do outro lado, vocês já vão começar a ouvir os *manucaiaá* lutando.

Logo que acabou de dizer isso, *Kaluaná* morreu sentado no banquinho onde estava. Todos os netos ficaram muito tristes. Chorando, puseram o avô na rede e continuaram chorando perto dele. Depois saíram, para avisar os pais que o avô tinha morrido. Estes largaram o serviço e voltaram depressa para casa. As filhas de *Kaluaná*, depois de chorarem muito tempo perto da rede dele, pintaram o corpo do pai de *urucum* para ser enterrado.

De tarde, os meninos abriram o buraco e, chorando, enterraram o avô. Na lua seguinte à morte de *Kaluaná*, os meninos saíram à procura do remédio indicado pelo avô. Entraram no mato, atravessaram o córrego e, como tinha dito o avô, começaram a ouvir os *manucaiaá* lutando. Chegaram perto e viram as cuias de remédio. Todas tinham virado pedra. Os netos de *Kaluaná* ficaram muito tempo olhando e examinando o remédio que havia dentro delas. Por fim, um deles disse:

– Como é, vamos mesmo levar este remédio?

– Vamos levar e tomar, para ver o que vai acontecer.

Ficaram um pouco indecisos, mas acabaram levando as cuias de pedra para casa. Lá, quando ficaram de resguardo, tomaram o remédio durante duas luas. Quando saíram para lutar, derrubaram todos os outros lutadores. Ficaram iguais ao avô e

ocuparam o lugar dele nas lutas com as aldeias vizinhas. Os netos de *Kaluaná*, depois que casaram, contaram ao pessoal da aldeia que eram fortes na luta porque tinham tomado o remédio dos *manucaiaá*. Contaram onde havia o remédio. Todos os moços da aldeia tomaram o remédio de *manucaiaá* e se transformaram em grandes lutadores.”

### 3.3 Máscara de madeira *Hawápa*

Na década de 70, *Kuyaparé* na ocasião com quarenta anos, chegou à sua maturidade artística, ao mostrar desenvoltura e facilidade para a construção das linhas verticais, horizontais e diagonais, apresentando contornos e limitando o espaço da composição. Neste processo promoveu a mudança de suporte, já que era acostumado a retratar a máscara de madeira *Hawápa* num suporte tridimensional, passando a representar a imagem fiel deste objeto de cultura material num suporte bidimensional, como o papel.



**FIGURA 20** - Máscara de Madeira *Hawápa*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fênelon Costa- 1970. Artista: *Kuyaparé* - 40 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 67 cm x 48 cm.

*Kuyaparé* inovou através da utilização de novas cores como o azul e o vermelho, que já era obtido através do *urucum*, sendo uma das cores características do *Xingu*. Estas cores contrastam com a cor preta, predominante em suas imagens na década de

60. Neste momento, *Kuyaparé* começou a retratar também os grafismos, os animais e seres sobrenaturais.

*Kuyaparé* conseguiu apresentar em suas composições, determinação e firmeza sobre sua habilidade manual, tornando-se um artista de maior produção de imagens em temas variados, destacando-se como um exemplo de representatividade artística entre os *Mebináku*. *Kuyaparé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura lisa (visual) à imagem.

Segundo Costa (1988, p.117), o grafismo peixe *merechú* é retratado neste objeto de cultura material, remetendo a um rosto humano através da testa, sobrancelhas identificadas pela cor preta, pintadas de *jenipapo* representando o luto, a morte, assim como a mesma cor nos olhos. O nariz em azul simboliza o céu, sendo esta máscara também a representação do ser sobrenatural ligado à cosmologia *Mebináku*. Os losangos, cujos vértices são a cabeça, as barbatanas e o rabo do referido animal, aparecem nas maçãs do rosto humano, podendo ser comparado ao grafismo *kulupeiéne* ao apresentar o mesmo desenho da principal figura geométrica e a listra em vermelho pintada de *urucum*, que simboliza uma ruptura, o sangue. Como se o ser sobrenatural transmitisse doença ocasionada pela feitiçaria.

O grafismo aparece na máscara de madeira usada na dança do peixe, mencionada por *Karl von den Steinen*, entre os *Bakairi*. Como vimos, aparece também na máscara de madeira, máscara tecida de algodão, pau de cavar mandioca, pá de virar *beiju* e panela de cerâmica encontrados nas diversas coleções etnográficas formadas por pesquisadores, desde o século XIX até a atualidade.

### **3.4 Canoa antropomorfa *Itsakumalú***

*Kuyaparé* retratou os objetos de cultura material, de acordo com

a conexão com os mitos dos *Mehináku*. Uma destas imagens representa a canoa de casca de *jatobá*, a mesma usada por *Karl von den Steinen* no século XIX, durante seu trabalho de desbravamento na região do *Xingu*.

A canoa de casca de *jatobá* se transforma em ser sobrenatural *Itsakumalú*, com braços esticados com três dedos até o limite espacial do papel e das linhas de contornos internas. O corpo em forma de proa apresenta linhas verticais, caracterizando *Itsakumalú* e as pernas sugerem movimento. *Itsakumalú* vive no fundo dos rios, pintado de preto representando tristeza, luto e morte, do qual se extrai a tinta do *jenipapo* sobre fundo branco (o papel) representando a *tabatinga*, também extraída da natureza.



**FIGURA 21** - Canoa Antropomorfa *Itsakumalú*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloísa Fénelon Costa- 1970. Artista: *Kuyaparé* - 40 anos Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 33 cm x 24 cm.

A canoa serve para carregar os adornos de uso corporal, utilizados durante o ritual *Xapukuyawá*, se manifestando também em ser sobrenatural carregando um estandarte juntamente com a máscara *Atujuá* pintada de azul (simbolizando o céu) entre os *Mehináku*. *Kuyaparé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.

A justificativa da canoa ter se transformado em ser sobrenatural é encontrada também através do mito ***Igaranhã: A canoa encantada***³⁹, entre os *Kamayurá*.

“Certa vez um homem resolveu fazer uma canoa de *jatobá*, e assim que terminou, a mulher dele teve um filho. Então, como não podia trabalhar com o filho recém-nascido, ele ficou em casa e não pôde ir arrastar a canoa pra água. A canoa ficou lá no mato. Dias depois, quando ele já podia trabalhar novamente, disse para a mulher:

– Acho que a minha canoa já estragou, mas eu vou ver direito como é que ela está.

Chegou ao lugar e não encontrou a canoa. Não estava mais onde ele a havia deixado. O homem sentou perto do *jatobá* e ficou pensando o que podia ter acontecido com a canoa. Daí a pouco, ele começou a ouvir barulho no mato. Logo depois, viu que era a canoa que vinha voltando sozinha para o lugar dela.

– Uai, minha canoa está virando uma coisa? Está soltando bicho!

Falou e ficou olhando. Viu que a canoa tinha olhos, um de cada lado da proa.

– Vou entrar nela, pensou e sentou dentro dela dizendo:

– Você pode me levar?

A canoa mexeu um pouco e começou a andar em direção à lagoa. Assim que entrou na água, os peixes começaram a pular pra dentro dela. A canoa comeu todos os peixes na mesma hora. E no mesmo instante, mais peixes pularam para dentro. Estes, *Igaranhã* deu ao seu dono. Em seguida, a canoa saiu da água e

---

³⁹O mito *Igaranhã: A canoa encantada* está mencionado na publicação *Xingu: os índios, seus mitos* (1972, p. 118-120), de Orlando e Cláudio Villas Boas.

foi se arrastando para o lugar dela dentro do mato. Quando ela chegou ao pé de *jatobá*, o homem juntou todos os peixes e, saindo de dentro da canoa, disse:

– Você fique aí quietinha que eu volto outro dia.

Dito isso, seguiu para a casa levando os peixes. Quando chegou, a mulher lhe perguntou:

– Onde você pegou tanto peixe?

– Encontrei um lugar muito bom para pescar.

Alguns dias depois avisou à mulher que ia novamente pescar. Foi e não encontrou a canoa no pé de *jatobá*. Ela estava viajando. Passado algum tempo, ouviu barulho de coisa se arrastando. Era a canoa que vinha. O dono dela continuou sentado, olhando. A canoa chegou, parou e depois ficou balançando um pouco, para um lado e para o outro. O dono falou consigo mesmo:

– Quando ela mexe assim é porque está me chamando.

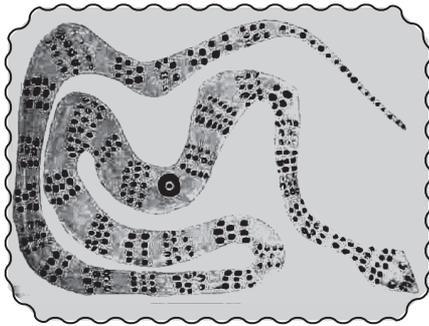
– Vou entrar, dizendo isso e entrou. A canoa em seguida se encaminhou para a lagoa e chegando lá, foi logo entrando na água. Na mesma hora, os peixes começaram a pular para dentro dela. O pescador quis pegar todos os peixes logo, mas quando começou a juntar os peixes foi engolido por *Igaranhã*.

*Igaranhã* ficou zangada, porque os primeiros peixes deviam ser para ela. O dono foi muito apressado e por isso, foi engolido. Lá na casa, a mulher ficou esperando o marido e ele nunca mais voltou.”

É interessante notar aqui, uma importante função social dos mitos indígenas, conforme aponta Barbosa (2001, p.120), ao afirmar que os mitos funcionam como uma espécie de mapeador de condutas, uma espécie de constituição nativa, onde estão inscritas alegoricamente as leis da cultura.

### 3.5 Cobra-Coral *Mulukú*

*Kuyaparé* também retratou a cobra-coral (*mulukú*), com linhas sinuosas e contorno interno em amarelo, significando a luz, o sol e a riqueza. O seu corpo apresenta círculos em vermelho, em que a cor associada ao *urucum* e os pontos em preto significam a tinta do *jenipapo*, são usadas na pintura corporal masculina. Estes pontos representam os filhotes, em número no máximo de quinze, significando a coletividade. O único círculo em vermelho representa a mãe (a própria cobra), sendo assim é como se os filhotes quisessem ficar junto da mãe. *Kuyaparé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 22** - Cobra-Coral *Mulukú*. Índios *Mebinákú*. Coleção: Maria Heloísa Fénelon Costa - 1970. Artista: *Kuyaparé* - 40 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 96 x 67 cm.

A cobra-coral demonstra o movimento que faz na realidade rastejando pelo chão, significando um ser desprezível para nossa alimentação. Algumas vezes, se transforma em serpente, símbolo da sexualidade humana e as linhas sinuosas significam o seu poder de sedução. Neste caso, a cor vermelha representa o fogo, a paixão, a vida o renascimento de uma outra vida e o preto representa o luto, a morte e a tristeza.

*Kuyaparé* continuou fazendo sua conexão com os mitos, já *Arakuní* se transformou em cobra-coral (*mulukú*) e ser sobrenatural de mesmo nome. O motivo da transformação de

*Arakuní* foi porque engravidou a própria irmã e sua mãe queria obrigá-lo a casar com ela, mencionado entre os *Mehináku*.

### Mito *Arakuní*⁴⁰ (Versão dos *Mehináku*)

“*Arakuní*, nome de homem. Trabalha irmã dele. Depois teve filho na barriga. Depois ele vai caçar com um amigo dele. Depois ele vai caçar macaco. Falou assim: - Você trabalha seu irmão. Macaco falou para ele: - *Arakuní* falou assim, falou língua de macaco. Amigo falou para *Arakuní*: - O que é ele falou pra você? - Sei não. - Então fala mais.

Tá, ele falou mais. Macaco falou mais. - Você trabalhou seu irmão ou seu amigo. Você trabalhou seu irmão. Não, é mentira. Então vamos embora, falou amigo dele. Agora entrou na casa. - Depois amigo dele foi contar para a mãe dele. Ele falou pra ele escutar: - Amigo trabalhou seu irmão. Macaco falou: - Ah, é! falou a mãe. - Ah! meu filho, você trabalha seu irmão? - Não, mãe. - Ele é mentira (Repete). - Depois, eu vou bater em você. Então ele tirou o pau e foi bater bem aqui nas costas, quebrou colar dele, queimou *nunatã* (cinto de algodão), *tulúnti* (brinco), *exunakãe* (penacho) e *wãnanãe* da mãe dele.

Mãe de *Arakuní* queimou tudo, rede, flecha e ele chorou. Depois *Arakuní* foi na casa do amigo dele. Tá triste e foi dormir. Depois, bem de madrugada, ele foi fazer bicho (cobra) grande, grande *uitxumã*, *uitxat* (parece flecha) e *kalupuxé*. *Papané* vai ficar bonitinho, bem lindo. *Arakuní* fez *uitxumã*, *kaxulupé*, *kulupéyeya*, *walamáneptáku* e depois, *Arakuní* pintou. *Arakuní* fez. Ele não dormiu na casa da mãe dele. Ele e o amigo dormiram na rede. Cinco dias dormiu na rede. Depois ficou pronto o *uitxumã* bem grande, bem cumprido com *uitxat*. Depois de tudo pronto, falou

⁴⁰O mito *Arakuní* está mencionado na publicação O mundo dos *Mehináku* e suas representações visuais (1988, p.150), de Maria Heloisa Fénelon Costa.

para o amigo:

– Vamos olhar.

– Por quê?

– Não fica com medo, *Arakuni* falou.

– Tá bem de madrugada, ele foi lá no mato. Amigo foi olhar assim. Ele viu *uitxumã*.

– Homem, que é isso?

– Não, eu fiz isso.

– Não tem medo.

– Não fica com medo.

Depois *Arakuni* entrou no *nako* (vão ou oco de um recipiente), *uitxumã nako* até o peito. Só perna, braço não, cabeça não e depois, ficou balançando.

– Perigoso, né.

– Tá vendo meu amigo?

– Estou olhando você, que é isso amigo?

– Deixa, meu amigo, minha mãe tá braba comigo.

– Então vamos embora amanhã, nós voltaremos de madrugada, nós voltaremos aqui.

– Você vai olhar eu, depois vai embora.

– Bebe, amigo.

Comeu, bebeu aí e dormiu na rede do amigo.

– Bem de madrugada, vamos embora amigo, arranja pra mim penacho, rabo de arara e gavião.

Ele deu colar, rabo de arara e gavião.

– Vamos embora, tá.

Depois foi lá.

*Arakuní* falou para ele:

– Amigo olha eu, não fica com medo.

– Fico com medo.

*Arakuní* entrou no *úútxumã nako*. Botou o penacho na cabeça e braçadeira.

Depois, ele canta.

– Que isso, meu amigo, não faça isso não! Minha mãe está zangada.

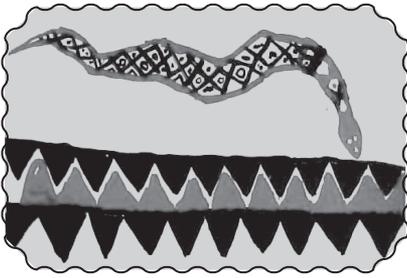
– Coitado! Amigo, não faça isso não. Depois, *ekexnúde* (fio de cortar gente) bota na barriga. Ele anda assim se arrastando. Depois subiu no pau, foi lá em cima. Depois, o pau caiu. Amigo, tá olhando ele. - Aí, ele liga. Cantou. - Vai contar para minha mãe, amigo. - Mãe, seu filho foi embora.”

### 3.6 Padrão ornamental e cobra *Mulukú*, alusivos ao mito *Arakuní*

Na década de 70, *Knyakualí* com quatorze anos, retratou a imagem da cobra *mulukú*, ligada ao mito *Arakuní*, como fez na mesma época *Knyaparé* entre os *Mehináku*, quando relatou o mesmo mito. Comparando a idade de *Knyaparé* (quarenta anos) e *Knyakualí* então na adolescência, o segundo demonstrou um processo criador ousado e amadurecido, através das linhas de contorno sinuosas em vermelho, denotando movimento e respeitando o tratamento espacial do suporte.

*Knyakualí* representou o referido animal nas cores vermelha (associada ao *urucum*), preta (associada ao *jenipapo*) e

branca sobre fundo do papel (associada à *tabatinga*), usadas na pintura corporal masculina. Ele utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 23** - Padrão Ornamental e Cobra *Mulukú*, Alusivos ao Mito *Arakuní*. Índios *Mehináku*. Coleção: Manoel Vital Fernandes Pereira-1970. Artista: *Kuyakuyali* - 14 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Mírrhis Luiza. 2003. 33 cm x 24 cm.

*Kuyakuali* está numa idade em que alude à descoberta da sexualidade através do vermelho apresentado pela cobra, uma vez que pelo ritual de iniciação, ocorre a mudança da adolescência para a fase adulta; sendo agora considerado como um homem. O artista indígena retratou através do vermelho, a vida, a intensidade da sexualidade humana, o impulso e o fogo. Enquanto que o preto serve para equilibrar este domínio, evidenciando o grafismo da cobra que aparece na pintura corporal nas mesmas cores.

A cobra *mulukú* está relacionada ao mito *Arakuní*, significa um exemplo de ser sobrenatural da sexualidade, que se transformou em cobra grande; pois engravidou a própria irmã e a mãe queria obrigá-lo a casar. Não aceitando a imposição de sua mãe, tomou a decisão de se afundar na lagoa *pyulaga*, morando no local até os dias de hoje.

O grafismo *mitsiuenxu* (dente de serrate) aparece nas cores vermelha e preta (as mesmas cores apresentadas pela cobra) e ao mesmo tempo significa o contraste entre a vida e a morte, usadas por *Arakuní* na pintura corporal. A transformação em ser sobrenatural tornou *Arakuní* mais forte do que os outros homens xinguanos, principalmente quando representado como homem

com o órgão sexual em tamanho exagerado, como símbolo de virilidade masculina entre os *Kalapálo*.

### **O mito de *Arakuní*⁴¹ (Versão dos *Kalapálo*)**

“Haviam dois irmãos, moça e rapaz reclusos. A rede de um ficava ao lado da rede do outro. O rapaz pensou, olhou a moça e resolveu namorar, perguntou-lhe se queria. Ela aceitou. Então, de noite, se deitou na rede junto com ele. A moça ficou com o filho na barriga e dos seios *Kaipora* mostrou e correu leite preto. Os pais desconfiaram, perguntaram quem era seu namorado e a moça negou que tivesse. Era o rapaz *Arakuní* de pintura corporal (padrão de losango). Os pais viram, ficaram zangados com *Arakuní*, falaram que isto não era bom. Foi batido e arranhado (sangrando) como punição. Tomam de *Arakuní* o colar. Retiram-lhe outros bens. *Arakuní* vai embora, vai dormir no mato.

Vai dormir dentro de um buraco de um metro de diâmetro. Vai dormir dentro deste buraco. À noite, ouve o ruído que produz uma cobra. Esta entra no buraco em que se instalou *Arakuní*. Este se lamenta, diz não se importar de morrer, já que foi repellido pelos seus. – Coitado eu, quer me morder, deixa eu morrer e pai me bateu. Entretanto, deixa a cavidade da árvore e vai dormir em cima do pau. Sai bem cedinho e ele vai descer do pau. Cobra deixou feitiço. *Arakuní* amarrou no pulso esquerdo. Dorme outra noite no mato e, pela manhã cedo vai até a aldeia da onça. Pretende aí morar, disse que vai casar com mulher-onça. Vão tirar mandioca o pai e mãe de uma mulher-onça. – Vai banhar, filha de onça. A moça vai tomar banho.

É vista por *Arakuní*, que quer com ela se casar. Este, para atrair a atenção da moça, faz barulho. A moça pergunta a

---

⁴¹O mito *Arakuní* está mencionado na publicação *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais* (1988, p.151), de Maria Heloisa Fénelon Costa.

*Arakuní* se é aquele que teve relações sexuais com a sua irmã, que veio para a aldeia das onças porque apanhou dos pais. – Como você se chama? – Você é *Arakuní*, que comeu minha irmã de noite? Pai que bateu você, que vem pra cá. – Este mesmo, eu. *Arakuní*, muito novo. A filha de onça examinou-lhe detidamente o corpo inteiro, abriu sua boca, viu-lhe os dentes, suas pernas e olhou tudo. – Assim quer casar com ela, disse a moça. Todo o corpo de *Arakuní* fora por ela examinado. – Muito bom, bacana, bonito você! Chamou a mãe, para que o visse. Esta o achou novo e bonito. Coçou a mãe-onça todo o corpo de *Arakuní* com suas unhas.

Mãe-onça coçou tudo em *Arakuní*. Resolveu deixá-lo casar com a filha. Fáz-lo entrar na casa da onça, onde a filha está reclusa. O pai-onça traz lenha para casa. Depois ele vai contar, conta tudo onça, aí bom. O cunhado de *Arakuní* o levou para pescar, de manhã cedo. Os dois vão em cima (sobem ambos em árvores). Anta come fruta, escutam-lhe comer. - Vamos comer, cunhado! *Arakuní* tira da árvore o feitiço que lá estava guardado, dado pela cobra. Joga pescoço de anta, que morreu (a anta morre, porque *Arakuní* atirou-lhe o feitiço).

Cunhado escutou:

– Você comeu a fruta? O cunhado de *Arakuní* leva-o mais longe. Está vendo outro veado. Matou animais e *Arakuní* duas vezes com feitiço.

Onça fala:

– Cunhado, vamos embora.

*Arakuní*, duas vezes, com feitiço.

*Arakuní* diz:

– Pode comer! Eu não como bicho não, só você, cunhado!

(*Arakuní*, a semelhança dos integrantes das várias populações indígenas do *Xingu*, não come mamíferos). *Arakuní* pega peixe e o assa.

O cunhado (onça) só come veado e fala:

– Levanta aí, pai! Pai que gosta de anta!

*Arakuní* carregou a anta e outros animais, levou-os para o sogro. Chegaram no fim da tarde. O cunhado elogia *Arakuní*. A mulher-onça pega panela, cozinha, retira antes as tripas dos animais caçados.

– Cunhado, você comeu mais? (Oferece ao cunhado onça, comida a *Arakuní*). *Arakuní* não aceita. O cunhado come.

– Vamos jogar bola amanhã?

– Tá bom? - Você sabe?

– Eu sei!

– Quando você não sabe, toda onça come você!

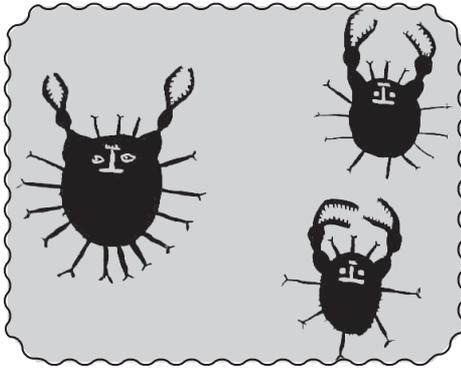
– Vai jogar, com muita onça.

– De tarde. (*Arakuní* é convidado a participar de um jogo de bola e aceita. Seria comido pelas onças, se não soubesse jogar). *Arakuní* joga bem: tudo bicho alegre! Então, ele é muito sabido! Pedem-lhe para ficar sempre com as onças. Casou, cortou o cabelo (cortaram os cabelos de uma onça, provavelmente ao sair da reclusão pós-pubertária e ela casou-se com *Arakuní*). Leva a mulher para passear, pesca toda hora, mata porco e mata veado. *Arakuní* teve dois filhos e uma filha. Ele vai morar toda hora com as onças. Não tem saudades de sua terra, porque não é mais uma criança.

Morreu lá (Morre na terra das onças).”

### 3.7 Caranguejo (*Pialatu*)

*Kuyakuali* reproduziu também imagens de animais, exemplificado pelo caranguejo (*pialatu*) como ser sobrenatural. Ele usou cores inusitadas para o contexto, quando escolheu o verde para representar a natureza da realidade do *Xingu* e intrinsecamente como artista, apostando nos contrastes entre essa mesma cor e o branco, sobressaltando aos nossos olhos. *Kuyakuali* utilizou a técnica guache sobre papel para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 24** - Caranguejo (*pialatu*). Índios *Mehináku*. Coleção: Manoel Vital Fernandes Pereira 1970. Artista: *Kuyakuali* - 14 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 50 cm x 35 cm.

Os caranguejos são três, diferenciados pelo tamanho e número de pernas, identificando os papéis sociais dentro da aldeia, exemplificado pelo significado do maior ser a representação do pai. À direita, encontra-se a mãe e embaixo o filhote; sendo a representação da família.

O caranguejo, figura à esquerda, com linhas de contorno internas pintadas de verde significa a força; o pai, justificado pelo tamanho maior em relação aos outros dois, representa a relação hierárquica entre o homem, a mulher e o filho. Os olhos em formato humano (é um elemento para considerá-lo como um ser sobrenatural que se transforma em humano), pintados de branco

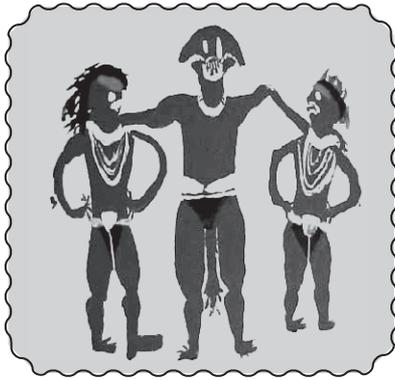
(associado à *tabatinga*), estando sempre atento, com patas para frente e lados, à procura para morder alguém, simbolizando o perigo, já que vive no fundo das águas.

À direita do pai, caranguejo representando a mãe, olhos representados por pontos, nariz e boca por traços vertical e horizontal em branco, significando a vida (diferencio a maneira de descrição dos olhos). Presença demasiada no corpo do animal, patas entreabertas inclinadas, significando a tentativa da mordida, com um número de doze patas. Embaixo da mãe, respeitando a hierarquia, o caranguejo que representa o filho tem as mesmas características anteriores da mãe, diferenciadas pelas patas entreabertas para dentro, significando movimento e ataque da mordida, o perigo realizado com oito pernas.

### **3.8 Paulo, ex-capitão *Mehináku*, entre duas mulheres**

A década de 70 é marcada pela presença de *Txikiapálu*, que começou a trabalhar com dezessete anos, retratando temas figurativos, em que as imagens explicitam a vida cotidiana com seus problemas, seres sobrenaturais como *Kayapá*, presente no ritual de mesmo nome e aqueles que se transformam em elementos meteorológicos como: as nuvens e o trovão. Todos estes seres estão conectados com os mitos xinguanos.

*Txikiapálu* realizou suas imagens na mesma década independentemente do tema e procurou retratar os seres humanos ou sobrenaturais com linhas de contorno internas demonstrando três figuras, sendo uma central de destaque, e as outras duas mulheres que servem para equilibrar a composição.



**FIGURA 25** - Paulo, ex-capitão *Mehináku*, entre Duas Mulheres. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa- 1970. Artista: *Txikiapálu* - 17 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 48 cm x 33 cm.

*Txikiapálu* demonstrou o papel social dos *Mehináku* e ao mesmo tempo utilizou um processo criador ousado, por retratar temas enfatizando a sexualidade humana, justificada pela sua idade. Ele utilizou a técnica guache que deu certo num suporte de papel como fez *Kuyaparé*, considerado como um artista que aparentemente serviu de inspiração, para a construção do seu processo criador. Sendo assim, *Txikiapálu* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.

Paulo, nossa figura central, é ex-líder dos *Mehináku*, retratado fielmente com os cabelos em pretos e cor de pele marrom, representando o indígena brasileiro, em que o corpo é evidenciado através dos volumes. Ele se apresenta destacando os adornos corporais como colar de madrepérola de caramujo, cinto de fios de algodão em branco, característico nos rituais xinguanos, mostrando o corpo nu com o órgão sexual masculino de dimensões exageradas.

O ex-capitão dos *Mehináku* está abraçado com suas duas mulheres, significando prestígio e respeito perante os outros homens, já que a poligamia é eventualmente encontrada entre as populações indígenas xinguanas. Na opinião dos *Mehináku*, Paulo é um capitão ruim, já que brigava com suas mulheres, por causa de fidelidade. Esta é justificada pela posição de perfil das

respectivas mulheres, olhando para o marido com os braços na cintura, num momento de tomada de atitude por parte dele.

As mulheres usam testeira vermelha, representando o sangue derramado, a ruptura (separação ou ressurgimento para uma nova fase) e colar de contas de caramujo no pescoço, característico do *Xingu*. A tanga *uluri* em branco merece um destaque maior, por se tratar de um elemento figurativo da feminilidade usado nos rituais, estabelecendo relações de conflitos emocionais, já que as mesmas se recusam a manter relações sexuais com Paulo; revelando a rivalidade entre os sexos referente a esta configuração triangular específica.

### 3.9 Dança *Kayapá*

*Txikiapálu* retratou os seres humanos ou sobrenaturais com linhas de contorno internas, demonstrando três figuras: uma central de destaque na composição e as outras duas (homens), que servem para equilibrar a composição. Neste caso, a imagem apresenta uma relação tranquila demonstrada pelas figuras masculinas, participantes da dança *Kayapá*, ligada à cosmologia *Mehináku*. *Txikiapálu* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 26** - Dança *Kayapá*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa, 1970. Artista: *Txikiapálu* - 17 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 48 cm x 33 cm.

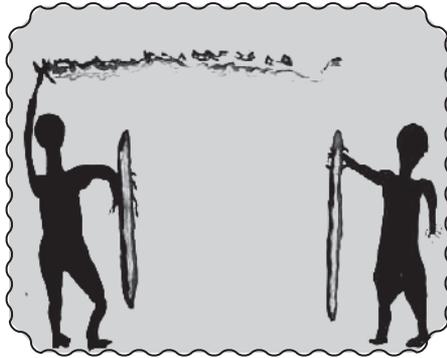
O homem, figura central, está adornado com diadema horizontal de penas vermelhas (arara canga) em maior quantidade, e amarelas (arara canindê), na parte inferior e no centro deste, representação de ser sobrenatural *Kayapá* transformado em pajé da aldeia; segurando bastão cerimonial com a mão esquerda. Suas braçadeiras com penas amarelas representam a luz, o sol, a energia, decoradas com penas brancas de ave não identificada, pedaço de tecido de líber pintado de verde, representando a vegetação e a força para cobrir os braços.

O cinto de líber, intercalado pelas cores verde e branca (associada à *tabatinga*), usadas no grafismo de cobra *kulú*, é representado na pintura corporal masculina. A cobra é considerada como um animal inútil e perigoso, mas ao mesmo tempo é transformada em serpente, símbolo da sexualidade humana, destacando o brinco emplumado (na mão direita), significando a masculinidade.

Os dois homens de perfil, adornados com diadema de penas amarelas (arara canindê) e duas vermelhas (arara canga) em destaque, representam a relação entre os diferentes papéis sociais apresentados, as mãos esticadas indicam um ato de reverência e respeito, demonstrando hierarquia entre os *Mehináku*. No cinto, o grafismo representando a cruz em vermelho sugere o significado da vida, o sangue derramado e a saia preta simboliza a tinta do *jenipapo* usada na pintura corporal. Sendo este um novo acessório incorporado à cultura indígena xinguana, decorrente do convívio com a nossa sociedade. As tornozeleiras de penas vermelhas da araracanga estão relacionadas com o mito do morcego (*aluá-tapaca*). Este animal retirou a cor vermelha do órgão sexual feminino e por isso é sinônimo de ruptura.

### 3.10 Trovão (*Enutíkiá*) e Nuvem (*Iebé*)

*Txikiapálu* retratou também os seres sobrenaturais, que se transformam em elementos meteorológicos como: o trovão (*Enutíkiá*) e a nuvem (*Iebé*), retratados fielmente em marrom, representando a cor da pele do indígena brasileiro, com linhas de contorno internas e a ausência do rosto significando que são seres misteriosos, não querendo revelar os seus sentidos. *Txikiapálu* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 27** - Trovão (*Enutíkiá*) e Nuvem (*Iebé*). Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa, 1970. Artista: *Txikiapálu* - 17 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 33 cm x 24 cm.

A figura da esquerda é o trovão, o qual envia com a mão direita o raio nas cores azul que significa o céu e a felicidade eterna, a vermelha significa a coragem, o ressurgimento de uma outra vida e a amarela a luz, o sol e o poder. Com a mão esquerda segura a borduna (*atá*), denotando a sua defesa perante o mundo, nas mesmas cores representadas pelo arco-íris. A figura do lado direito é a nuvem, que recebe o raio enviado pelo trovão e segura a borduna com a mão direita, para se defender das forças das tempestades e das energias negativas que podem ocorrer no céu.

O ser sobrenatural *Enutíkiá* protege os elementos da natureza (o fogo por causa do raio), a chuva dada pela nuvem,

andando sempre em sua companhia. *Txikiapálu* ao retratar o trovão e a nuvem faz a conexão com os mitos pelos *Mehináku*⁴² e a disposição destes elementos serve para equilibrar a composição.

“*Enutíkia*, muito jovem, conseguiu após a morte de seu pai, criar nuvens suficientemente escuras e grandes, que se dissolvem em chuvas fortes para pôr fim à seca.

*Amairí*, irmão de *Enutíkia*, tem muita roça. Tem muita roça! *Kapuhí*, companheiro de *Enutíkia*, tem roça também e mandioca. *Yalakumã*, irmão de *Enutíkia*, planta só milho e sua mulher, mandioca não.

*Amairí* e sua mulher são muito grandes. *Enutíkia* tem muito filho e gosta de trabalhar buraco. Não sabe o nome do pai dele que morreu, que se chama também *Enutíkia*. Quando morreu o pai (um homem o matou), não tem chuva não, tem *Kamikava* (verão)! Água seca, não água não! *Enutíkia* morreu. Nem filho de *Enutíkia* tem água pra beber, nem os homens. Filho dele triste muito. Irmão dele, *Kapuhí* falou pra filho: – Você vai procurar papai, vai buscar preto (nuvem parece preto, disse o rapaz *Kuyakuyalí*, interrompendo a narração de *Kuyaparé*, seu pai). É carvão muito preto, esfrega na mão, só mão. Filho tem carvão na mão, pai bota, chega na porta de casa (do lado de dentro e volta para fora).

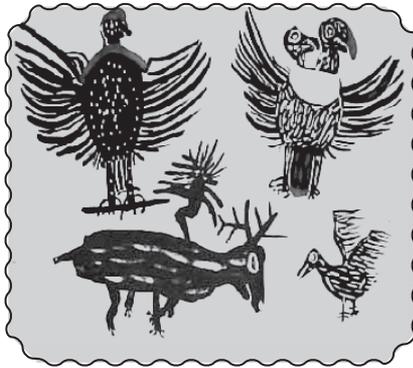
Estende as mãos espalmadas para fora, abaixando-se. Aí tem chuva pouquinho, não vem não. Vai procurar chuva, fica muito triste. *Enutíkia* é menino pequeno, *Kapuhí* (irmão) bota carvão na testa. *Kuyaparé* viu *iebé* aqui. Muito preto (*Kapuhí* passou carvão na testa do jovem *Enutíkia*). Muito preto. Sol assim. O informante mostrou o sol na ocasião, pouco acima do poente.”

---

⁴²O mito sobre o trovão *Enutíkia* está mencionado na publicação O mundo dos *Mehináku* e suas representações visuais (1988, p.46) de Maria Heloisa Fénélon Costa.

### 3.11 As aves da região do *Xingu*

*Txikiapálu* mudou de tema quando retratou os animais terrestres e as aves, que se transformam em seres sobrenaturais ligados à cosmologia *Mebináku*. O número três continua aparecendo em sua composição (refiro-me ao número de aves), com linhas de contorno internas, igualmente quando retrata figuras humanas numa vida cotidiana ou em rituais. Ele utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 28** - As aves da região do *Xingu*. Índios *Mebináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa-1970. Artista: *Txikiapálu* - 17 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 33 cm x 24 cm.

O gavião⁴³ (*ulupukumã*) tem a cabeça bicéfala em preto (associada à morte, ao perigo), bico vermelho (destaque da imagem associado ao sangue derramado), rosto e corpo com riscos em branco (associados à *tabatinga*), estabelecendo contraste entre a morte e a vida, ocupando a parte superior do desenho como se estivesse voando.

O urubu⁴⁴ (*uatarapi*) aparece com o vermelho, significando o sangue derramado no alto da cabeça, do pescoço e dos

⁴³As informações sobre o gavião são encontradas através do mito *Kuatungue*: A origem dos gêmeos Sol e Lua na publicação *Xingu: os índios, seus mitos* (1972, p. 79), de Orlando e Cláudio Villas Boas.

⁴⁴Sobre o urubu existe um mito que explica a causa da cor preta nas penas, encontrado na publicação *Mitos e outras narrativas Kamayurá* (1974, p.105), de Pedro Agostinho.

ombros. O corpo em preto com pontos brancos tem o mesmo significado simbólico anterior e as asas abertas representam o ataque, a ameaça, significando uma ave devoradora, colocando a primeira ave em defesa. Estas aves se transformam em seres sobrenaturais, consideradas como inúteis para nossa alimentação, sendo retratadas em rituais dos *Mebináku*.

### Mito Como o Urubu Ficou Preto

“Urubu brigou com o outro gavião. Outro gavião bravo chamou *Pipiva* (este gavião) e foi brigar. Então, urubu chegou lá perto da aldeia de *Pipiva*. Então, ele passou carvão. Passou carvão em tudo. Mas não tem *jenipapo* para ele. Não tem *urucum*, não tem nada. Então ele pegou carvão, passou no corpo todo. Tem terra vermelha, então ele passou na cara, pra ficar vermelho. Aí, ele ficou vermelho. O corpo dele ficou preto.

Aí este *Pipiva* tem outro *jenipapo*, não é *jenipapo* não (eu não me lembro o nome). Então este *Pipiva* estava pintado. O pessoal dele estava pintando, mas outro já foi contar para ele, que urubu vai brigar com ele. Então este *Pipiva* estava pintado, esperando. Aí urubu chegou lá na aldeia do *Pipiva*, aí *Pipiva* pensava (que era) o pau; pau queimado. Aí ele ficou assim preto, tudo preto.

Aí depois o urubu brigou lá, aí urubu ganhou muito esta briga. Mas este gavião bravo (era) muito, mas não ganhou não. O urubu tem o pessoal dele também, o pessoal dele foi com ele também. Então, este *Pipiva* estava esperando. *Pipiva* estava assim e agora, o urubu levou o pessoal dele. Só dez, mas o urubu ganhou. *Pipiva* não sabe brigar e urubu matou um bocado. Muito mesmo. O pessoal do urubu não morreu nenhum. Aí, urubu voltou.

Aí ele chegou lá na aldeia dele, foi tirar este carvão, mas não. Aí, o urubu ficou assim, ficou preto.”

A representação do veado (*iutá*) com chifre, olhando para a terra distraído, o corpo pintado de marrom, retratando fielmente a pele do próprio animal e branco como contraste da pele do animal na parte inferior da composição, confirma que se trata de um animal terrestre. As aves (o gavião e o urubu estão sobrevoando para devorar o veado) e a ave não identificada em preto, bico entreaberto, corpo em preto com listras brancas e asas entreabertas, como se quisesse voar para se defender do ataque das aves devoradoras.

**O mito *Kuatungue*: A origem dos gêmeos Sol e Lua** (*Kuikuro*) menciona informações a respeito do animal veado⁴⁵.

“Lá adiante, encontraram um veado parado no meio do caminho. Ele estava todo enfeitado e bonito. As moças ficaram olhando. Estavam gostando dele. Era muito bonito. Elas levavam sal e quiseram dar para o veado.

– Ó moço, aqui tem sal, você quer comer?

As moças quiseram pôr o sal na mão dele, mas ele não quis abrir a mão. Mandou que elas depositassem o sal no dorso da mão, pois se pusessem na palma, o sal seria muito frio, este o deixaria fraco. Daí ele perguntou:

– Aonde vocês vão?

– Vamos procurar a onça para casar com ela. Foi nosso pai quem mandou.

– Será que vocês sabem onde é a casa da onça?

– Não, não sabemos.

– Agora está perto. Mais uma noite e vocês chegam lá.

---

⁴⁵As informações sobre o veado são encontradas através do mito *Kuatungue*: A origem dos gêmeos Sol e Lua na publicação *Xingu*: os índios, seus mitos (1972, p.72), de Orlando e Cláudio Villas Boas.

Quando vocês chegarem na água, vão encontrar dois caminhos, um para a casa da onça, é o direito. O outro vai para a casa do lobo, é o que deriva para o outro lado.

O mesmo mito fala um pouco sobre o papel social dos gaviões na floresta.

Os dois meninos saíram à procura da avó. Procuraram tanto que acabaram encontrando o ranchinho. A perdiz tinha ensinado tudo certo. Ele havia recomendado muito cuidado aos meninos na chegada do rancho, por causa das cobras, dos maribondos e espinhos de abacaxi.

– O melhor é chamar o gavião que gosta de pegar cobras, lembrou um deles.

Os gaviões vieram e atacaram as cobras. Faltavam agora os maribondos. Os meninos lembraram de um passarinho que come maribondos e o chamaram. Faltavam agora apenas os espinhos de abacaxi. Para isso eles chamaram a anta, que gosta de pisar em tudo. A anta veio, pisou, pisou e ficou tudo limpo. Aí eles entraram e abriram a porta do ranchinho. A velha disse:

– Ó meus netos, venham deitar comigo.

Os meninos foram. A velha abraçou os dois e começou a brincar com eles. Os meninos haviam amarrado pedras nos pés. Desta maneira, quando eles batiam com os pés no peito da avó, faziam como se estivessem brincando. A velha brincava com um de cada vez.”

### **3.12 Passarinho (*Kapi-ykujuikula*) do rio *Culiseu***

No final da década de 70 (1978), *Txikiapálu* com vinte e cinco anos atingiu o amadurecimento do seu processo criador, ao continuar retratando os animais, especificamente as aves como: o passarinho (*Kapi-ykujuikula*) que vive na região do

*Xingu*. *Txikiapálu* inova o seu processo criador inserindo um elemento novo, a moldura, para delimitar o tratamento espacial. Ele trabalhou com o contraste das cores vermelha, amarela, azul, rosa e preta, utilizando a técnica guache sobre papel para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 29** - Passarinho (*Kapiykeujnikula*) do rio *Culisen*. Índios *Mebináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa- 1978. Artista: *Txikiapálu* - 17 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 45 cm x 35 cm.

O passarinho está com o rosto em vermelho, denotando coragem e a vida, olhos derramando lágrimas em preto, remetendo à morte, ao luto, à tristeza (a hipótese da morte de uma outra ave), com a cabeça para o alto na direção do céu, como se estivesse olhando para o horizonte. O bico nas cores amarela significa o sol, a luz, a riqueza e o verde, a força da região do *Xingu*; já que o referido animal vive nas margens do rio *Culisen* (remetendo às cores do quadrado e losango da bandeira brasileira, retratados nos cintos de miçangas *Waurá*, incorporado como um novo elemento cultural).

O corpo com penas azuis de arara representa o céu, podendo o passarinho se tratar de um ser sobrenatural com as asas pretas de *mutum*, ave característica desta região. Os pés em roxo significam a sabedoria de estar sempre com eles na terra, já que a ave está de pé sobre uma linha em vermelho (significa a coragem) representando o chão, o pouso da realidade; mas ainda desempenhando seus voos.

A criação do passarinho é relatada através do mito **Como**

***Mavutsinim* fez pássaros e outros bichos**⁴⁶ entre os *Kamayurá*.

“*Mavutsinim*, o criador do Universo, fez muitas figuras de cera iguais ao passarinho e à abelha. Fez qualquer bicho. *Mavutsinim* fez casa e guardou os bichos de cera. De manhã já estava falando, ele abriu a porta e mandou sair. Aí ele deu os nomes dos bichos, de todos os bichos. Disse-lhes como tinham de fazer (como se comportariam) e mandou os bichos para o mato. – Agora, como podem comer fruta? – Passarinho come gafanhoto. – Anta come qualquer fruta do mato. – Anta come fruta de *buriti*.

*Mavutsinim* deu arco às pessoas para flechar peixe, para comer e assar. Branco caça com espingarda qualquer bicho e ele come. Primeiro fez gente. Depois dos bichos, *Mavutsinim* morava em *Murena*. Ele queria fazer o branco e os *Kamayurá* morarem juntos, mas o branco pegou rifle e por isso foi embora.”

### 3.13 Sobrenatural

Na década de 70, *Djatayú* com cinquenta anos retratou temas, nos quais os seres sobrenaturais enfatizam a sexualidade humana entre os *Kamayurá*. O ser sobrenatural com o corpo de preto significa a tristeza, a morte e o luto usado na pintura corporal masculina. A figura única e central ganha destaque, o seu rosto como figura humana remete à máscara de cabaça com olhos de madrepérola, nariz e boca de cera, orelhas de palha trançada e saia de franja de palha, coletada por Maria Heloisa Fénelon Costa entre os *Mehináku*. Ele utilizou a técnica guache sobre o papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.

---

⁴⁶As informações sobre a criação do passarinho são encontradas através do mito Como *Mavutsinim* fez pássaros e outros bichos, na publicação *Mitos e outras narrativas Kamayurá* (1974, p.58) de Pedro Agostinho.



**FIGURA 30** - Sobrenatural. Índios *Kamayurá*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa - 1970. Artista: *Djatayú* - 55 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. 33 cm x 24 cm.

O grafismo representado por círculos, remete à pintura da anta em amarelo, que significa a luz, o sol, a harmonia e o calor humano, ao longo do corpo. As mãos do ser sobrenatural não identificado estão na cintura, como se ele estivesse pedindo satisfação de algum fato que ocorreu. Este foi representado de várias maneiras, através de linhas verticais nas orelhas, meia-lua no peito, linha horizontal e remete à forma de arco na cintura e nas pernas, com o órgão sexual à mostra. Do lado esquerdo, aranha vermelha que significa o ressurgimento para outra fase, o sangue derramado, fê e objeto não identificado em amarelo remete ao sol, à luz e à vida. O rosa remete ao mundo infantil e à dualidade entre o bem e o mal.

### 3.14 *Atujuá*

Na década de 70, *Epéle* com vinte e dois anos, utilizou a cor azul que representa o céu e adotou a conexão com os mitos, para explicar a questão da imagem. Ele utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura lisa (visual) à imagem.

A máscara de perfil está decorada com capacete circular (*épuku*), apresentando grafismo do mesmo formato da saia (*épirri*) em vermelho, significando a vida, a coragem e a presença desta

máscara em ser sobrenatural no ritual de mesmo nome.

As linhas de contorno internas acompanham o formato circular do capacete e da parte inteiriça da máscara. A tornozleira (*intsbitala*) de penas vermelhas de arara usada na perna esquerda significa o adorno complementar desta peça e da direita em azul, estabelece contraste entre as cores azul e vermelha.



**FIGURA 31** - *Atujuá*. Índios *Mebináku*.  
Coleção: Manoel Vital Fernandes  
Pereira - 1970. Artista: *Epéle* - 22  
anos. Técnica: Guache sobre papel.  
Acervo do Setor de Etnologia - Museu  
Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003.  
33 cm x 24 cm.

Quando a máscara está presente no ritual, existe a incorporação da personalidade do ser sobrenatural em quem está vestindo-a. Partindo da imagem que aparece no capacete, é como se a máscara estivesse olhando para o espectador, dando a impressão de um único olho; significando a visão do mundo. Os raios que iluminam a máscara significam o sol, a riqueza e a intensidade deste objeto a ser considerado como elemento significativo, dando sustentação às crenças através dos mitos xinguanos.

### 3.15 *Añanu*

*Sapaim* é considerado como um dos mais importantes pajés do *Xingu*, devido ao trabalho realizado para a cura de doenças e de materialização das mesmas no Brasil e no exterior, tendo repercussão internacional e suscitando matéria jornalística exibida em 2002 no Globo Repórter. O programa procurou destacar o trabalho de cura, realizado pelas pessoas em distintas religiões e neste caso, divulgou o xamanismo da região do *Xingu*, relatando a sintonia da natureza com as cosmologias xinguanas.

No início da década de 70 (1971), *Sapaim* então com quarenta anos retratou um ser sobrenatural com linhas de contorno internas, figura central em preto significando o luto, a morte, a tristeza, a própria doença, com grafismo de morcego (*aluá-tapaca*) representado pelo losango branco (associado à *tabatingá*) sobre fundo preto (associado ao *jenipapo*) e vermelho (associado ao *urucum*), significando o sangue derramado, o ressurgimento de uma outra vida e a ruptura. Grafismo morcego (*aluá-tapaca*) na área dos olhos, grafismo chevron representando o caminho da formiga saúva no nariz e do lado do coração, significando a emoção e a paixão. Ele utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 32** - *Añanu*. Índios *Kamayurá*. Coleção: Maria Helena Dias Monteiro - 1971. Artista: *Sapaim* - 40 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 48 cm x 33 cm.

*Sapaim* procurou estabelecer contraste entre as cores preta, vermelha e branca, predominantes na pintura masculina e na dança do morcego, apresentada por máscaras de madeira, decoradas com o grafismo encontrado por *Karl von den Steinen* no século XIX, entre os *Bakairi* e *Mehináku*. Como justificativa da estreita relação do artista indígena *Sapaim* com o mundo sobrenatural xinguano, segue um trecho de uma entrevista⁴⁷, em que ele comenta como se tornou um pajé:

“*Sapaim Kamayurá* que fala *Tupi*, conta que foi escolhido pelo *mamaé* (como denomina em sua tribo o espírito da cura). Seu pai era cacique da aldeia e sua mãe, duas semanas após o parto, morreu. Fui criado pela minha tia e até hoje a chamo de mãe. Aos nove anos comecei a sonhar. Em meus sonhos eu voava, corria, fumava charuto, o que me assustava. Perguntei ao meu pai que significavam esses sonhos e ele disse que eu seria um pajé quando ficasse homem. Quando fiquei rapaz, comecei a ver espíritos no meu caminho, que sumiam de repente. Quando tinha mais ou menos vinte e três anos, aconteceu. Eu estava com meu irmão indo plantar na roça, caçar e pescar.

De repente, senti um vento que fazia uma roda, o espírito que estava dentro deste vento caiu ao meu lado e levei um susto. Com isso recebi a energia do espírito. Senti febre, o corpo doído e fiquei doente, revelou o pajé. Ao voltar para a aldeia, *Sapaim*, juntamente com seu irmão, já estava debilitado. Febril, sonhou ter estado com *mamaé*, que avisava que vinha para lhe preparar para ser um pajé. Ele jogava fumaça no meu corpo e eu piorava mais. Amanheceu e meu irmão perguntou o que aconteceu. Eu disse que *mamaé* estava ao meu lado. Como meu irmão estava muito preocupado, chamou os pajés da aldeia e cada um com charuto, me perguntava o que havia acontecido.

⁴⁷Esta entrevista foi realizada pela jornalista Rosi Figueiredo, disponível em: [www.benzem.com](http://www.benzem.com). Acesso em maio de 2001.

Os pajés prometeram me curar e um deles disse que eu ficaria bom de hoje para amanhã. O espírito do *mamaé* dizia que eu ficaria bom naqueles dias. Soltaram charutos e foram embora. O espírito então fechou meus olhos e minha boca, para eu não enxergar, nem falar e nem comer. Como os pajés não conseguiram me curar e me largaram, o espírito continuava ao meu lado, jogando fumaça no meu corpo. Desmaiava várias vezes e quando isso acontecia o espírito me levava para ver os espíritos das águas, das plantas, dos animais e até o dia em que o espírito me mostrou uma planta. Uma planta boa para curar as pessoas. Depois de um mês, *mamaé* via minha família preocupada, chorando toda hora e disse: – Você vai ser o maior pajé da aldeia, você agora está preparado. Tirou as vendas de meus olhos e da minha boca. Consegui falar com toda a família.

Fiquei em pé e disse para todos que já estava bom. O espírito disse que eu havia aprendido a virar pajé com ele. Tive que ficar um ano dentro de casa, sem poder sair para lugar nenhum, sem poder trabalhar, pescar e namorar. Minha irmã fazia minha comida e cuidava de mim. Hoje sou o grande curandeiro da minha tribo. Eu tiro a dor da pessoa com a mão, mostro e tiro o que está sentindo. Nenhum outro pajé consegue fazer este trabalho.”

### 3.16 Mato ao amanhecer

No início da década de 70 (1971), *Wirakumã* com dezoito anos retratou seu contato com a natureza, desenhando os animais e rios da região do *Xingu*. Ele construiu suas imagens através de linhas de contorno da paisagem, aves e lagos, retratadas fielmente como a realidade. A mistura da técnica guache com o hidrocor sobre papel deu uma textura lisa (visual) à imagem, inovando o seu processo criador. O tipo de pincelada ocasionou manchas, formadas pelas cores ocre, verde, azul e amarela.



**FIGURA 33** - Mato ao Amanhecer. Índios *Yawalapiti*. Coleção: Maria Helena Dias Monteiro - 1971. Artista: *Wirakumã* - 18 anos. Técnica: Guache e hidrocor sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia- Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 48 cm x 33 cm.

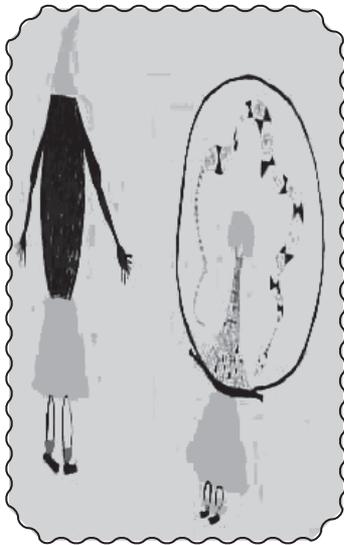
Na composição temos o verde remetendo ao céu (distorcendo a realidade), o ocre significa a terra e o lago em azul a água. Na árvore sem folhagens, quatro garças com bico vermelho e corpo com penas brancas, representando a paz, que este lugar demonstra ter. A posição das aves é muito interessante, já que cada uma apresenta um tipo de comportamento, estando a primeira garça de perfil, olhando para o lago, como se o mesmo fosse seu espelho.

A segunda com o pescoço virado para a esquerda, à procura de outra ave, com as asas abertas, num sinal de devorá-la. A terceira em pé significa que está sempre atenta, vigiando para que nenhuma ave perigosa (urubu) se aproxime e a quarta, em pé no galho menor, próximo ao lago toma conta, para que nenhum animal perigoso se aproxime. Os limites da imagem são estabelecidos através das cores, retratadas por manchas sobrepostas umas sobre as outras, criando a essência da imagem.

### **3.17 Indumentárias de danças *Atujuá* e *Taãta***

No início da década de 70 (1971), *Yumui* com vinte e dois anos retratou os seres sobrenaturais representados pelas indumentárias de danças *Atujuá* e *Taãta*, ilustradas por máscaras com linhas de contorno internas. Em seu processo criador

realizou contraste entre as cores amarela, vermelha, preta e branca presentes na pintura corporal. Ele trabalhou com a técnica hidrocor sobre papel, para dar uma textura lisa (visual) à imagem. A questão da profundidade é dada através da posição dos seres sobrenaturais, inovando o seu processo criador; sendo o único indígena *Mehináku* com esta característica.



**FIGURA 34** - Indumentárias de Dança *Atujuá* e *Taãta*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fênelon Costa- 1971. Artista: *Yumui* - 25 anos. Técnica: Hidrocor sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 96 cm x 67 cm.

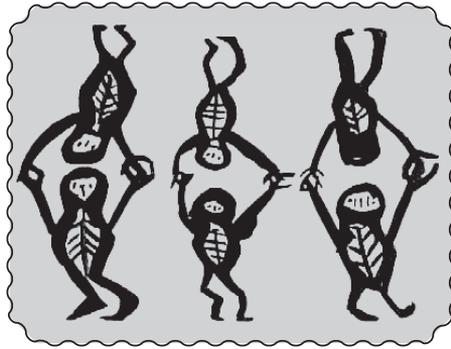
As imagens são trabalhadas através do tratamento espacial, sendo que a máscara *Atujuá* está com capacete de líber em amarelo, que significa a luz, a vida e a riqueza do universo mítico. O preto a luta, a morte e a tristeza, com os braços abertos, demonstrando um ser sobrenatural assustador e causador de doença. A saia de palha de franja faz parte desta indumentária e as tornozeleiras de penas de arara vermelha aparecem também em outra representação da máscara de mesmo nome, analisada anteriormente (Cada população indígena xinguanana retrata a mesma máscara de maneira diferente).

O ser sobrenatural *Taãta* é representado por uma luminosidade na cabeça, como se estivesse enviando raios para os outros seres sobrenaturais e para a população que está assistindo a dança do peixe *merechú*, devido ao losango com linhas entremeando-o. Este grafismo é pintado de preto (associado ao jenipapo) nos vértices sobre o branco (associado à *tabatinga*), remetendo ao significado do grafismo *kulupeiêne* entre os *Waurá*. *Taãta* faz alusão à representação da cobra *kulú*, decorada com grafismo composto por dois triângulos pintados de preto sobre branco, estabelecendo contrastes entre as cores e indicando que a cobra é um animal perigoso, por isso este sobrenatural pode atacar *Atujuá*.

### 3.18 Dança de *Aluá*, morcego, no decorrer da festa do *pequi*

No final da década de 70 (1978), *Iozé* com vinte anos retratou em um dos seus desenhos, animais como o morcego, considerado um ser híbrido em sua forma e função. O morcego símbolo da sexualidade se transforma em figura humana. Neste caso, os homens participam da festa que homenageia o ciclo do *pequi*, alimento que significa a fertilidade.

*Iozé* retratou a imagem dos homens-morcegos em três, igualmente como *Txikiapálu* fazia ao produzir suas figuras humanas e seres sobrenaturais. Os homens-morcegos apresentam linhas de contorno em preto (associado ao *jenipapo*), com rosto e braços esticados, ostentando grafismo espinha de peixe no corpo. Costelas (*talalakáli*) à mostra (sendo este o primeiro artista indígena a ressaltar o interior do corpo humano) sobre fundo branco do papel (associado à *tabatinga*) e pernas sugerindo movimento. As cores preta e branca estabelecem contrastes e são usadas para representar o grafismo morcego (*aluá-tapaca*) na pintura corporal e nos objetos de cultura material. *Iozé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura lisa (visual) à imagem.



**FIGURA 35** - Dança de *Aluá*, morcego, no decorrer na festa do *pequi*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fénelon Costa- 1978. Artista: *Iozé* - 20 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 33 cm x 24 cm.

O primeiro grupo de homens-morcegos está de mãos dadas com o segundo grupo, posicionados de cabeça para baixo, como se estivessem voando, ocupando todo o espaço do papel. O processo criador de *Iozé* é discreto, como o demonstrado por *Kuyaparé* em 1965, quando iniciou seu trabalho como artista indígena. O grafismo do morcego, representado pelo losango, é retratado nos objetos de cestaria, cerâmica, máscaras de madeira e tecidos de algodão entre os *Mehináku* e *Waurá*⁴⁸, reforçado pelo mito referente à origem do *pequi*.

### Mito da Origem do *pequi*⁴⁹

“Antigos não tinham *pequi*. *Katipo* era mulher casada e namorava um jacaré. Ela foi para a roça. O marido dela tinha duas mulheres. O marido ficou. Ela fez *beiju* para o jacaré e levou; ele era bonito. A mulher encontrou-o e gostou dele; por ser bonito,

⁴⁸Vera Penteadó Coelho em sua publicação *Karl von den Steinen: um século de Antropologia* (1993, p.610), menciona informações sobre o grafismo *aluá-tapaca* (pintura de morcego). O motivo alude provavelmente ao morcego mitológico, representado nas festas próprias do ciclo do *pequi*. Enquanto que o morcego representado pelos homens da aldeia tem um comportamento muito desleixado e inconveniente, pois sobe nos telhados das casas e urina em locais impróprios.

⁴⁹O mito sobre a origem do fruto *pequi*, que representa a sexualidade humana, é encontrado na publicação Mito e outras narrativas *Kamayurá* (1974, p.109-111), de Pedro Agostinho.

namorou. O homem não soube e todo dia, a mulher levava-lhe *beiju* quando ia para a roça.

A mulher foi para a roça de novo, fez *beiju*; o marido perguntou para que era o *beiju*. – Para comer com gafanhoto e não passar fome na roça.

Ele perguntou:

– Você não vai?

A mulher disse:

– Só depois.

Ela foi e o jacaré esperava na estrada. O marido foi atrás e a viu namorando o jacaré. O homem passou; a mulher ficou namorando e não viu o homem. O homem chegou na roça e a mulher não estava. Ficou capinando, quando a mulher chegou.

O homem perguntou:

– Você não estava trabalhando aqui na roça?

– Onde foi?

A mulher respondeu:

– No mato, para apanhar gafanhoto para comer.

Aí saíram de lá e foram para casa.

Quando chegaram, o homem disse:

– Vou trabalhar na flecha, amanhã vou caçar (a mulher não sabia).

A mulher disse:

– Amanhã vou fazer *beiju* para levar.

O homem se calou.

De manhã, ela fez *beiju*.

O homem saiu bem cedo:

– Vou caçar.

Foi esperar o jacaré. Ela foi atrás, levando *beiju* e *kamin* para o jacaré.

Quando a mulher chegou, o jacaré não estava na casa dele.

Ela chamou, gritando. Aí o jacaré saiu.

A mulher disse:

– Vem comer o seu *beiju*, eu trouxe *beiju* bom para você.

O homem olhava o jacaré. O jacaré veio.

Jacaré veio, ficou conversando. Abraçando primeiro uma e depois, a outra (eram as duas mulheres que namoravam o jacaré). O jacaré era um rapaz bonito. O homem esperava ele começar a trabalhar.

Jacaré comeu *beiju*. A mulher convidou-o a trabalhar: primeiro uma e depois a outra. Quando jacaré trabalhou a segunda, o homem flechou, matando-o. Depois, bateu muito nas mulheres com um pau no corpo todo. As mulheres choravam. Aí o homem deixou-as lá:

– Fiquem aqui, não podem ficar lá na casa.

A segunda mulher disse para a outra:

– O que é que vamos fazer com o jacaré?

– Enterrar ou queimar?

– Queimar, não pode enterrar.

Foi buscar fogo na roça, juntaram capim sobre ele e queimaram o jacaré, deixando-o queimado.

Foram para a casa, apanharam de novo e ficaram três dias

sem comer, por causa do que fizeram. – Vocês não podem fazer beiju. – Eu não como se fizerem. Ele não pescava e comia na casa dos outros.

Ele largou as mulheres, elas ficaram sozinhas. Cinco dias depois, elas foram olhar o jacaré queimado.

– Vamos ver se ele nasce?

Chegaram lá.

O *pequi* nasceu da cinza do jacaré. Ficaram alegres, por ele ter nascido. Discutiram o nome. Vamos botar o nome agora.

– *Pequi*.

As mulheres saíram de onde era a casa do marido, ficaram junto do *pequi*, esperando o fruto nascer. Quando nasceu e ficou maduro, o *pequi* caiu da árvore. Pegaram e cortaram o *pequi* com um caramujo. Cheiraram. Não tem cheiro.

– Como vamos fazer agora?

Não fizeram nada. Caiu muito *pequi* e elas trabalhavam muito, cortando-o.

Um homem *Murenayat*, que morava em *Murena* (ele pusera o nome a si próprio, dono de *Murena*) tinha um papagaio que falava a língua de *Murenayat*, que era *Kamayurá*. As mulheres moravam longe de *Murena*, era como daqui no aeroporto. Elas estavam trabalhando o *pequi*, que nasceu de quatro cores diferentes, conforme a direção dos ramos (norte, azul; sul, verde; leste, branco e oeste, vermelho). O papagaio comia só fruta. *Murenayat* e o papagaio não conheciam o *pequi*.

Papagaio saiu cedo, foi comer fruta, uma qualquer. No dia seguinte de novo. No terceiro dia, achou *pequi* e comeu *pequi*. Quando ele encheu o papo, tirou o fruto e foi mostrar

a *Murenayat*. Ele estava lá, sentado. O papagaio ficou trepado na casa, descascando pequi, deixou cair um pedaço e *Murenayat* ficou olhando, sem saber o que era. – Onde você arranjou essa fruta? Cheirou, não tinha cheiro.

*Murenayat* arrumou uma linha. Foi trocar com um homem, *Nyanuba* (aranha). *Murenayat* caiu na linha de *Nyanuba*, que era a casa dele (ele fazia rede de pescar).

*Nyanuba* chegou, olhou *Murenayat* e disse:

– Você caiu na minha casa, vou comer você. – Não, você não come eu. – Vou entrar em sua casa, vim comprar linha.

*Nyanuba* deu-lhe linha.

*Murenayat* atou a linha à perna do papagaio. O papagaio de manhã voou, foi onde estava o pequi e *Murenayat* seguiu a linha, vendo-a no alto das árvores. Achou pequi. *Murenayat* viu as mulheres, elas viram e souberam que eles vinham. Ele perguntou-lhes o que faziam.

*Murenayat* perguntou:

– Como plantam isso?

Elas contaram:

– *Pequi* é feito de jacaré.

*Murenayat* perguntou:

– Este pequi tem cheiro?

– Não.

*Murenayat* disse:

– Então vou fazer cheiro de *pequi*.

*Murenayat* deitou-se, atravessado na porta. As mulheres

passaram sobre as pernas dele. *Murenayat* pegava o *pequi* e, quando elas abriam as pernas ao passar sobre ele, passava-lhes o *pequi* no *tanma* (órgão sexual feminino), pegando o cheiro. Então passou este *pequi* na árvore para passar o cheiro. Quando *pequi* vermelho caiu, mandou cheirar. As mulheres cheiraram. Depois caiu *pequi* branco, azul e verde. Todos cheiravam. Aí ele passou o *pequi* vermelho nos outros, depois todos os *pequis* ficaram vermelhos.

Cheiro de *tanma* antigo era cheiro de *pequi*. *Kamayurá* trabalhava muito mulher; quem chegava perto sentia, ficava sabendo. Aí *Murenayat* passou este cheiro no *pequi* e a mulher não tinha mais cheiro. As mulheres sabiam o que fazia o marido (infidelidade) pelo cheiro, por isso *Murenayat* mudou o cheiro.

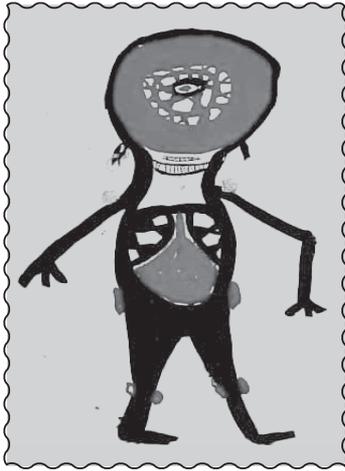
*Murenayat* plantou muitos *pequis* em *Murena* e os *Kamayurá* foram apanhar mudas de *pequis* e levaram para a aldeia dos *Kamayurá*, nascendo muitos *pequis*.”

### 3.19 Pajé *Yakápa* (*Yatamá* também usa esta pintura)

*Iozé* trabalhou também com a representação do pajé *Yakápa*⁵⁰, figura central e de destaque inserida no contexto social e ritualístico, uma vez que é o responsável pelas curas das doenças enviadas por feitiçaria para a população indígena *Mehináku* e outras do *Xingu*.

A figura masculina apresenta linhas de contorno internas, características das imagens retratadas por *Iozé*, pintadas de preto significando o luto, a morte e a tristeza, com máscara em vermelho remetendo à ruptura da doença, para então surgir uma nova vida. Ele utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.

⁵⁰Segundo informações das fichas de pesquisa de campo da antropóloga Maria Heloisa Fénelon Costa, *Yakápa* significa um pajé vidente que diagnostica as razões da doença. Enquanto que o pajé *Yatamá* cura através do fumo e do emprego de remédios vegetais.



**FIGURA 36** - Pajé *Yakápa* (*Yatamá* também usa essa pintura). Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloisa Fênelon Costa - 1978. Artista: *Iozé* - 20 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia - Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza. 2003. 47 cm x 33 cm.

A crença nos elementos da natureza como as aves, pode ser visualizada através das penas amarelas de arara, usadas para confeccionar os pares de brincos e braçadeiras, utilizadas como adornos nos rituais. O amarelo representa a luz, o sol, o calor e o brilho. Existe a presença da cor vermelha e o colar de madrepérola de caramujo na imagem, característicos da região do *Xingu*.

A máscara de rosto é decorada pelo grafismo do morcego (*aluá-tapaca*), representado pelo losango retratado também no corpo do pajé sobre fundo branco (associado à *tabatinga*), usado na pintura corporal masculina. Os braços entreabertos sugerem movimento e os três dedos nas mãos podem significar também o ser sobrenatural *Yatamá*, representado pelo morcego e as tornozeleiras de penas de arara vermelha combinando com a cor da máscara, elementos culturais na evocação dos espíritos.

### 3.20 Dois feiticeiros (*Txitxi*)

*Iozé* resolveu inovar, utilizando a cor laranja em contraste com o verde nas imagens de dois feiticeiros, continuando na mesma temática. O feiticeiro da direita apresenta rosto com testa

franzida e sorriso amarelado, expressando postura de pessoa falsa com o corpo em coral (remetendo ao significado da cobra-coral). É o perigo que se aproxima ao enviar doenças malignas de cunho espiritual, causando a morte nas pessoas. *Iozé* utilizou a técnica guache sobre papel, para dar uma textura em grãos (tátil) à imagem.



**FIGURA 37** - Dois Feiticeiros (*Txitxi*). Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloísa Fénelon Costa-1978. Artista: *Iozé* - 20 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia-Museu Nacional. Foto: Mirthis Luiza- 2003. 48 cm x 33 cm.

O diadema em vermelho denota o sangue derramado, associado à cor das penas de arara vermelha. No corpo, salientam-se costelas ou o interior de uma pessoa que deseja a morte à outra, representando um ser enfraquecido. Suas mãos viradas para a direita seguram um objeto não identificado e o par de jarreteiras de penas verdes de papagaio simboliza a força e as aves da região do *Xingu*, com pés de perfil numa posição anormal, significando também um ser sobrenatural.

O feiticeiro da esquerda está adornado com diadema de penas de papagaio e vermelhas de arara, aves características caçadas pelos *Mehináku*, rosto com aparência de homem ingênuo, bom, dando a entender que o primeiro feiticeiro o domina. Costelas à mostra em vermelho, em que se pode ver o interior da pessoa, segura provavelmente uma borduna, pernas para dentro e joelhos decorados com um par de jarreteiras de arara vermelha,

significando o sangue derramado.

Os feiticeiros⁵¹ podem estar identificados também como seres sobrenaturais de aparência humana⁵², que não são atingidos pelos feitiços, indicando que existe um equilíbrio do poder entre eles.

---

⁵¹Segundo informações das fichas de pesquisa de campo de Maria Heloisa Fénelon Costa, os feiticeiros são homens que gostam de passear à noite, com olhos que parecem lanternas.

⁵²Os *papanés* causam doenças, mas podem ser controlados pelos pajés. A doença é muitas vezes, uma forma de manifestação de um ser sobrenatural, o qual deseja ser visto e ouvido por alguém, que então se torna *xamã* ou espera que a entidade referida lhe dedique festas. Estas informações foram encontradas nas fichas de pesquisa de campo, da autora mencionada acima.

## CONCLUSÕES

O presente livro procurou configurar uma apreensão da região do *Xingu*, considerada como um lugar sobrenatural pelos povos indígenas que a habitam, desvendando sua natureza geográfica e humana única; desde o príncipe Adalberto da Prússia e *Karl von den Steinen* no século XIX, passando por pesquisadores como: Eduardo Galvão, Maria Heloisa Fénelon Costa, Berta Ribeiro, Vera Penteadó Coelho, Aristóteles Barcelos Neto e outros no século XX, conectados com as produções artísticas em cada época.

Como uma das possíveis abordagens para a construção de um esboço analítico, menciono o trabalho de *Martine Joby*, que introduziu como instrumentos de reflexão os significados lingüísticos, plásticos e icônicos, através da semiótica e assim, remeti encontrando no universo xinguano o processo criador de cada artista indígena, como: *Kuyaparé*, *Txikiapálu*, *Iozé*, *Kuyakualí*, *Epéle*, *Djatayú*, *Wirakumã* e *Yumui*, através das imagens (grafismos indígenas, representações de figuras humanas, animais, seres sobrenaturais e os *mamaés* que transmitem doenças, causando muitas vezes a morte, ocasionada por feitiçaria). Estas imagens foram coletadas por Maria Heloísa Fénelon Costa nas décadas de 60 e 70 do século XX e são retratadas nas coleções de desenhos espontâneos do Setor de Etnologia do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Coloquei em prática o desafio da interpretação, adotando um olhar que comandasse os meus horizontes, permitindo que eu fizesse uma viagem através do tempo, no qual tive que partir para uma análise sobre o artista indígena xinguano, integrando as várias fases da sua vida, conectada com a sua temática e o seu processo criador, revelando significados simbólicos e míticos, presentes nas imagens dos desenhos espontâneos.

A subjetividade quando inserida na análise iconográfica antropológica e artística, estabelece um contraste entre o real e o imaginário, deixando em evidência a essência destas imagens como produções artísticas contemporâneas; uma vez que as populações indígenas *Mehináku*, *Kamayurá*, *Kalapálo*, *Kuikuro*, *Txukahamãe*, *Aweti*, *Yawalapiti*, *Matipu-Nabukwá* e *Waurá* continuam vivas e produzindo estas imagens em variados suportes, como: troncos de árvores, madeira, cerâmica e inclusive no papel.

Exponho neste trabalho minha realização pessoal e profissional, procurando fazer com que ele possa levar o espectador e o público mais amplo a buscar um maior entendimento da iconografia artística xinguanas, retratada nas coleções de desenhos espontâneos; divulgando assim o acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional, ao qual sou extremamente grata por ter trabalhado durante seis anos neste lugar.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Pedro. **Mitos e outras narrativas Kamayurá**. Salvador: Universidade Federal da Bahia (Coleção Ciência e Homem), 1974.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Domingos de. **Grande dicionário francês-português**. 4 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1952.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes. Ed. da USP, 1993.
- BARBOSA, Wallace de Deus. Mitopoesis Contemporâneas: O chupa-cabras. In: **Revista Poesis- Estudos da Ciência da Arte**, v.3, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Niterói: Eduff, 2001.
- BARCELOS NETO, Aristóteles; MELLO, Maria Ignez Cruz. **Arte e mito no alto Xingu**. Salvador: UFBA, 1999.
- _____. Monstros amazônicos, imagens Waurá (Sobrenatureza). In: **Revista Ciência Hoje**, v.27. n.167, jul. 2000.
- _____. Pannels que cantam e que devoram: a cerâmica Waujá. In: **Catálogo da exposição Índios, nós**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, out. 2000.
- COELHO, Vera Penteadó (Org). **Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu**. São Paulo: Ed. da USP: FAPESP, 1993.
- COSTA, Maria Heloisa Fénelon. Desenhos do alto Xingu. O mundo dos Mehináku e suas representações visuais. In: **Reunião Brasileira de Antropologia em Simpósio de Antropologia de Arte**, 11, Recife. Anais. Recife: UFPE, 1978.
- _____. O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku. In: RIBEIRO, Berta. **Suma etnológica brasileira: arte índia**, Petrópolis: Vozes, Finep, v.3, 1986.
- _____. **O mundo dos Mehináku e suas representações visuais**. Brasília: Ed. da Unb, 1988.
- _____. Traços e Cores. Sensível Percepção Indígena. In: **Revista Sua Boa Estrela**, Revista dos Amigos da Mercedes Benz do Brasil, ano 29, 1991.

COUDREAU, Henri. **Viagem ao Xingu**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1977.

DOUGLAS, Mary. As abominações do levítico. In: **Pureza e Perigo**, São Paulo: Perspectiva, 1966.

FERRAZ, Sílvio. A vida dos índios que preservaram um paraíso ecológico do tamanho da Bélgica. In: **Revista Veja**. São Paulo: Ed. Abril- edição 1604, ano 32, n. 26, junho de 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

GALVÃO, Eduardo. Cultura e sistema de parentesco das tribos do alto Xingu. In: **Boletim do Museu Nacional de Antropologia** n. 14. Rio de Janeiro: Museu do Índio/ Funai, 28 de outubro de 1953.

_____. Diário do Xingu (1947-1967) In: **Os diários de campos entre os Tenetehara, Kaioá e índios do Xingu**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1996.

GREGOR, Thomas. **Mehináku - O drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

JANSON, H.W. O mundo moderno In: **História da Arte**. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus (Coleção Ofício de Arte e Forma), 1996.

LANGSDORFF, G.I. **A expedição científica de G.I. Langsdorff ao Brasil (1821-1824)**: catálogo completo do material existente nos arquivos da União Soviética. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos Ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação da arte da Ásia e da América. In: **Antropologia estrutural** v. I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MENEZES, Maria Lúcia Pires. **Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

PACHECO, Ana Paula Soares. A arte indígena xinguana. In: MUCCI, Latuf Isaias (Org). **A Palavra Fatal. Ao Pórtico da Semiologia**. Instituto de Artes e Comunicação Social (Iacs) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro: Book link publicações, 2002.

PERFETTI, David. A festa mágica do Kuarup. In: **Revista Geográfica Universal**. São Paulo: Ed. Abril, n. 251, dezembro de 1995.

PRÚSSIA, Príncipe Adalberto da. **Brasil Amazonas-Xingu**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed da USP, 1977.

RIBEIRO, Berta G. **Diário do Xingu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Museu: veículo comunicador e pedagógico. In: **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v.66. n.152,1985.

_____. **Dicionário do Artesanato Indígena**. Ilustrações Hamilton Botelho Malhano. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

STEINEN, Karl von den. **Entre os aborígenes do Brasil central**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. Sobre um vaso do Museu de Siracusa: apêndice. In: **Mito e tragédia na Grécia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VIDAL, Lux (Org). Iconografia e grafismo indígena: uma introdução. In: **Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Ed. da USP, 1992.

_____. SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques técnicos e contribuições metodológicas. In: **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Editora da USP, 1992.

VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio (Org). **Xingu: os índios, seus mitos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

_____. Orlando. **A arte dos pajés: impressões sobre o universo espiritual do índio xinguano**. São Paulo: Globo, 2000.

WALTHER, Ingo F. **Paul Gauguin (1848- 1903). Quadro de um Inconformado**. Alemanha. Ed. Benedikt Taschen, 1993.

### **Filme**

Kuarup 35 mm (u-matic), 1989, cor 115 min, Brasil.

Direção Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra e Rudi Lagemann.

Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Mair Tavares. Música: Egberto Gismonti.

Produtora: Grapho Produções. Seleção Oficial de Cannes- 1989.

### **Consulta**

Disponível em: <http://www.socioambiental.org/website/pib/epi/xingu/kuarup.shtm>. Equipes do Tema Povos Indígenas e Programa Xingu. Instituto Socioambiental, 2001.

## GLOSSÁRIO

**Aia kaiyumã:** Festa da árvore encontrada entre as diversas populações xinguanas.

**Aiuê-rata:** Grafismo composto por vários quadrados inseridos um dentro do outro, em escala decrescente, presente na cerâmica e na pintura corporal masculina entre os *Waurá*.

**Ajori:** Cor preta usada nos desenhos espontâneos *Yawalapiti*.

**Ajue tuponjo:** Grafismo remetendo ao casco de jabuti, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Ajue tuponjo ototongo:** Grafismo remetendo ao casco de jabuti, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Akai:** Fruto *pequi* com a casca verde e o caroço amarelo, do qual se extrai um óleo usado para fixar a pintura corporal. O *pequi* está associado à transformação do morcego em homem, símbolo da sexualidade masculina, retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* em 1978 por *Iozé*.

**Akajatapá kaijumã:** Festa da cortiça encontrada entre as diversas populações xinguanas.

**Akuku:** Ser sobrenatural que transmite doença, de aparência resinosa que ataca a boca e os olhos, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xinguaná *Kamayurá*.

**Akutí:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de centopeia e ataca o rosto, presente nas máscaras de madeira e cabaça nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xinguaná *Kamayurá*.

**Aloé (Do grego aloé, pelo lat. aloés, gen. de aloé):** Planta medicinal da família das *liliáceas* (*Aloe succotrina* e *Aloe vera*), conhecida como babosa. O *aloé* era utilizado para a confecção de redes entre a população indígena *Bakairi* no século XIX. As informações sobre o significado da planta *aloé*, são encontradas na publicação Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.90), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Aluá-tapaca:** Grafismo composto por duas linhas retas verticais e horizontais entrecruzadas, formando uma espécie de “jogo da velha” alusivo ao morcego, presente na máscara de madeira, na pintura corporal usada durante a festa do ciclo do *pequi* e nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Ameópe:** Grafismo composto por losango presente na borduna (*muap*), confeccionada pela população xingwana *Bakairi*.

**Ananás (*Ananás sativus*, *Schult*, *var*):** Planta, cujas folhas os índios *Tiriyó* extraem fibras muito resistentes por raspagem, para a confecção de tecidos e principalmente, cordas. O *ananás* era utilizado para a confecção de redes entre a população indígena *Bakairi* no século XIX, durante a expedição de desbravamento do pesquisador *Karl von den Steinen*. As informações sobre o significado da planta *ananás* são encontradas na publicação Dicionário do Artesanato Indígena (1988, p.95) de Berta Ribeiro.

**Añanu:** Ser sobrenatural retratado em 1971 nas coleções de desenhos espontâneos *Kamayurá* pelo pajé *Sapaim*.

**Anhangü:** Ser sobrenatural que transmite doença, surge com aparência de resina de *buriti* indicando sinal de sarampo, presente nas máscaras de madeira, de cabaça, nas coleções de desenhos espontâneos entre os *Kamayurá*.

**Apapaatai:** Categoria de seres sobrenaturais que faz alusão ao animal à arraia-monstro, sendo visível apenas em situações especiais como: sonho, doença, transe e morte. Estes seres sobrenaturais podem representar plantas e objetos de cultura material (máscaras e flautas) que estabelecem relações entre si, presentes também nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Apapaatai mona:** Categoria de seres sobrenaturais que faz alusão aos mamíferos, presentes nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Aparulim:** Grafismo composto por quadrados concêntricos, presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações xinguanas.

**Aputereóp:** Chumaço de fibras usado no período menstrual pelas mulheres *Kamayurá*.

**Araguaia:** Rio localizado na fronteira dos Estados de Goiás e Mato Grosso.

**Arimacu:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de um ser aquático que faz a barriga crescer, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos *Kamayurá*.

**Asanhangü:** Ser sobrenatural que mora no fundo da água (*igarapés* e lagoas), no céu e nas matas, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xingwana *Kamayurá*.

**Atá:** Borduna de madeira usada entre as diversas populações xinguanas.

**Atirruá:** Grafismo composto por dois arcos dispostos em direções opostas, remetendo à borboleta, podendo fazer alusão ao desenho do couro do peixe, presente no pente de madeira e na pintura corporal masculina *Waurá*.

**Atujuá:** Categoria de seres sobrenaturais relacionada às máscaras, ciclones e onças celestes sem poderes de feitiçaria, inseto e aranha, presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* e *Waurá*.

**Atujuá yanumaka:** Máscara representando a onça celeste, decorada com grafismo *awaulu iynay* e confeccionada pela população xingwana *Waurá*.

**Awarápupat:** Grafismo que faz alusão à cara do gambá, presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos xinguanos.

**Awaulu iynay:** Máscara com capacete de palha representando a raposa, decorada com olhos de madrepérola e grafismo formado por losango, remetendo ao peixe no papo e amarrada com saia de franjas, confeccionada pela população xingwana *Waurá*.

**Aweti:** População xingwana de tronco linguístico *Tupi*, localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

**Bakairi:** População xingwana do tronco linguístico *Karib*, localizada no rio *Batoví*, principalmente nas aldeias *Maijéeri*, *Iquetí* ou *Knyakualítí*, no Estado do Mato Grosso.

**Batoví:** Rio onde está localizada a população xingwana *Bakairi* e nome dado ao Barão de *Batoví* (Presidente da Província de Mato Grosso).

**Beiju:** Alimento feito de farinha de mandioca ralada e torrada, largamente produzido e consumido entre as diversas populações xinguanas.

**Buriti (Do tupi mburit'i):** Palmeira (*Mauritia vinifera*) dotada de fruto amarelo, de que se extrai óleo, broto terminal comestível e se fabrica o vinho de *buriti*. O *buriti* é utilizado na confecção de cordões, colares e objetos de cestaria entre as populações xinguanas. As informações sobre o significado da palavra *buriti* são encontradas no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.294), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Carapapá:** Canal localizado no rio *Xingu*, no Estado do Mato Grosso.

**Caulim:** Argila de cor branca que quando dissolvida na água, serve como engobo (revestimento aplicado às paredes do vasilhame de cerâmica antes da queima). A tinta é pressionada com uma semente ou objeto roliço, produzindo certo brilho ou para a decoração pintada e/ou incisa do vasilhame. Conhecida

também como *tabatinga*, designação de origem *tupi*. As informações sobre o significado da palavra *caulim* são encontradas no Dicionário de Artesanato Indígena (1988, p.31), de Berta Ribeiro.

***Chevron***: Grafismo que remete ao caminho da formiga saúva, presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

***Chiqueira***: Rio onde estava localizada a primeira aldeia *Maigéri* ou *Tapir*, dos *Bakairi*, no século XIX.

***Cunhãrrapim***: Ser sobrenatural que transmite doença, aparecendo como um toque de cabaça pequena e preta, quem a ouve tem inchaço na barriga e dores; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre os *Kamayurá*.

***Curimatá***: Peixe da região do *Xingu*, retratado através de grafismo presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações indígenas.

***Damero***: Grafismo assemelhado a um tabuleiro de xadrez, composto por quadrados pintados de preto e branco intercalados, remetendo à forma do animal jabuti, presente no pau de cavar mandioca entre os *Waurá*.

***Diauarum***: Posto Indígena onde estão localizadas as populações xin-guanas *Kalapálo*, *Kamayurá*, *Juruna* e *Txikão*, desde a década de 60 do século XX.

***Djawasi***: Festa em que os homens *Waurá* usam um par de brincos de penas de araras, como adorno.

***Duclungi***: Grafismo que representa um pente, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

***Eke hulu***: Grafismo relacionado ao andar da cobra, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

***Ekexuíde***: Fio usado para cortar gente, segundo as diversas populações indígenas.

***Embira (Do tupi e bira)***: Designação comum a várias espécies arbustivas da família das *timeleáceas* (*Daphnopsis brasiliensis* e *D. sellowiana*) de folhas lanceoladas e flores pequeninas, produtores de fibra útil para a confecção de cordas. É também utilizada na confecção de objetos de cestaria e redes, usadas entre as diversas populações xinguanas. As informações sobre o significado da árvore *embira* são encontradas no Novo Dicionário Aurélio da Língua

Portuguesa (1986, p.631), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Enutíkiá:** Trovão representado por ser sobrenatural, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* em 1970 por *Txikiapálu*.

**Evurá:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de fumo que provoca queimadura, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos *Kamayurá*.

**Ewejo iynay:** Máscara tecida de algodão, representando a ariranha, com olhos de madrepérola, decorada com grafismo em preto sobre fundo branco e saia de palha entremeadada com quatro pingentes de algodão, amarrados na parte inferior da peça, confeccionada pela população xinguanana *Waurá*.

**Garatí:** Grafismo composto por motivos labirínticos, presente nos objetos de cultura material como: máscaras de madeira, de cabaça, pau de cavar mandioca, pá de virar *beju*, panela de cerâmica e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Hawápa:** Máscara de madeira retratada nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku*, em 1970 por *Kuyaparé*.

**Hémiri:** Cor branca usada nas coleções dos desenhos espontâneos *Waurá*.

**Hengi igu:** Grafismo alusivo ao dente de piranha, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Iaruiáp:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de figura indefinida, quem o vê adocece. É retratado nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos *Kamayurá*.

**Iau:** Categoria de seres sobrenaturais que significa “gente”, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Iebé:** Nuvem metaforizando ser sobrenatural, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku*, em 1970 por *Txikiapálu*.

**Igana-pa-akae:** Grafismo composto por metade de losango com abertura em direções opostas, presente em máscara de madeira e na pintura facial masculina e feminina *Waurá*.

**Igarapé (Do tupi iara'pé, caminho da água):** Caminho natural estreito entre duas ilhas ou entre uma ilha e terra firme. As informações sobre o significado da palavra *igarapé* são encontradas no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.914), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Igueti ou dos Gaviões:** Segunda aldeia onde estava localizada a população xingwana *Bakairi*, no rio *Batorí*, próximo à confluência com o rio *Ronuro*, desde o século XIX.

**Ikehu-nana-tapa:** Grafismo formado por quadrado vazado inserido no losango pintado, remetendo à forma de dente de capivara, presente na cestaria e no pente de madeira *Waurá*.

**Ikuí:** Segundo os *Kamayurá*, é uma espécie de pimenta dada para o ser sobrenatural *jakuí*.

**Ikumálu:** Jabuti retratado através de grafismo, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações xinguanas.

**Ikut tejuhe ikussu:** Grafismo representando o ser sobrenatural “cara grande”, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Knikuro*.

**Ilákiri:** Cor preta usada nas coleções de desenhos espontâneos *Yamalapiti*.

**Inajá (Do tupi aná ya; var. de anaiá):** Palmeira cultivada da família das *palmáceas* (*Pindarea concinna*), com cerca de 5 a 6 metros de altura, de fruto verde-amarelo: *anáia*, *coco-de-indáia*, *ináia*, *inajá*, *indaiá*, *naja* e *perinã*. Esta palmeira é utilizada na confecção de colares, pulseiras e objetos de cestaria entre as diversas populações xinguanas. As informações sobre o significado da palmeira *inajá* são encontradas no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.927), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Inhaé:** Panela de cerâmica com base circular, borda introvertida representando animais da região do *Xingu*, decorada com grafismo em preto (*jenipapo*) na parte externa da peça ou em vermelho (*urucum*) no fundo da mesma, confeccionada pela população indígena *Waurá*.

**Intshitala:** Tornozeleiras de penas de arara, usadas entre as diversas populações xinguanas.

**Iohet:** Par de brincos de penas amarelas e vermelhas de araras, de uso masculino, confeccionado pela população xingwana *Kamayurá*.

**Iôko:** *Urucum* usado na pintura corporal e no revestimento dos objetos de cultura material, segundo as diversas populações xinguanas.

**Ipiúla:** Cores roxo, azul e verde, presentes nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Ipuí:** *Tracajá* (tartaruga de água doce), presente nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Iputsát:** Ser sobrenatural que transmite doença. Aquele que julga que o viu, fica com uma espécie de torpor que demora a desaparecer; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xingua *Kamayurá*.

**Iriri:** Canal localizado no rio *Xingu*, no Estado do Mato Grosso.

**Itsakumalú:** Canoa de casca de *jatobá* que se transforma em ser sobrenatural *Itsakumalú*, com braços esticados e três dedos. O corpo em forma de proa apresenta linhas verticais, caracterizando *Itsakumalú* e as pernas sugerem movimento. *Itsakumalú* vive no fundo dos rios pintado de preto, representando a tristeza, o luto e a morte, retratada nas coleções de desenhos espontâneos *Mebimáku* em 1970 por *Kuyaparé*.

**Itulaga-nako:** Grafismo formado por dois arcos em direções opostas, remetendo ao traçado do campo de futebol, presente nos objetos de cerâmica, cestaria e na pintura corporal *Waurá*.

**Ivát:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de máscara de madeira, quem a vê tem inchaço no pescoço e dor no braço, presente nas máscaras de madeira e cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xingua *Kamayurá*.

**Jabiru:** Cegonha *tujuju* da região do *Xingu*, retratada nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações xinguanas.

**Jacamin:** Ave da região do *Xingu*, cujas penas são usadas para decorar a tanga de líber, confeccionada pela população indígena *Kamayurá*.

**Jacuem:** Ser sobrenatural que transmite doença (com a aparência de uma pequena pena) que ataca os rins; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xingua *Kamayurá*.

**Jacuí Catú:** Ser sobrenatural que transmite doença, representado por máscara antropomorfa de madeira, de onde sai uma baba viscosa. Quem for surpreendido fica com inchaço e dor na omoplata; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xingua *Kamayurá*.

**Jakuí:** Flauta de tubo de taquara escavada com plaina de concha, decorada com grafismo peixe *merechú*, usada durante a homenagem ao ser sobrenatural

de mesmo nome, representado pelo *mamaé* da água. Este é considerado também como um ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de toque de flauta de mesmo nome, quem o ouve fica com dores no peito e no pescoço; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xingwana *Kamayurá*.

**Japú (Do tupi ya'pu):** Designação comum a várias aves passeriformes da família *icterídeos*, especialmente as dos gêneros *Gymnostinops Scf.* e *Ostinops Cab.*, que têm a cauda longa e amarela e o bico forte, igualmente amarelo. As do primeiro têm a base da mandíbula nua, as do segundo empenada encontradas na região do *Xingu*. As penas do *japú* servem para a confecção de adornos como diademas, par de braçadeiras e brincos usados pelas populações xinguanas. As informações sobre o significado da ave *japú* são encontradas no Novo Dicionário da Língua Portuguesa (1986, p.927), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Jatobá (Do tupi yata'wa mi ri):** Árvore da família das leguminosas (*Hymenaea courbaril*) da Amazônia e Nordeste, abundante nos cerrados, de folhas com dois folíolos, flores vistosas e amarelas. O tronco cede resina adequada à fabricação do verniz e o mesmo serve para a construção da canoa de jatobá usada no desbravamento das expedições, desde o século XIX até a atualidade, na região do *Xingu*. As informações sobre o significado do jatobá são encontradas no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.985), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Jawari:** Dança e jogo característico da região do *Xingu*, no qual dois jogadores estão com pintura corporal e usam um propulsor de flecha, cuja ponta é revestida com cera, para não machucar o adversário. O jogo tem como regra atingir um ao outro da cintura para baixo, dando um sentido de disputa entre as etnias diferenciadas.

**Jenipapo (Genipa americana L):** A casca e os frutos desta árvore da família das *rubiáceas* contém um corante azul escuro ou violeta que, pela oxidação do contato com o ar se torna preto. É empregada pelos índios na pintura corporal e no tingimento de tecidos, trançados e outros artefatos entre as diversas populações xinguanas. As informações sobre o *jenipapo* são encontradas no Dicionário do Artesanato Indígena (1988, p.95), de Berta Ribeiro.

**Juruna:** População xingwana do tronco linguístico *Tupí*, localizada próximo ao Posto Indígena *Dianarum* no rio *Suiá-Missu*, no Estado do Mato Grosso.

***Kaiumum karitoá:*** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de vento que esbarra e não toca na alma, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xinguana *Kamayurá*.

***Kaiyumã:*** Ser sobrenatural que aparece no ritual da perfuração da orelha (*pihiká kayumá*), ocorrido entre os meninos a partir de sete anos entre as diversas populações xinguanas.

***Kajujuto:*** Grafismo remetendo ao rosto da arara, presente na máscara representando a onça celeste, confeccionada pela população xinguana *Waurá*.

***Kalapálo:*** População xinguana do tronco linguístico *Karib*, localizada próximo ao Posto Indígena *Dianarum* no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

***Kamayú:*** Animal quadrúpede não identificado, da região do *Xingu*.

***Kamayurá:*** População xinguana do tronco linguístico *Tupi*, localizada próximo ao Posto Indígena *Dianarum* no rio *Culisen*, no Estado do Mato Grosso.

***Kamu:*** Ser sobrenatural que transmite doença, representado por homem com cabelo encaracolado, que ataca a garganta provocando tosse, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xinguana *Kamayurá*.

***Kangape ou teminhe:*** Grafismo usado na pintura corporal de uso feminino e retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

***Kapi-ykujuikula:*** Passarinho do rio *Culisen*, retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* em 1978 por *Tixikiapálu*.

***Kapsaka:*** Cor vermelha usada nas coleções de desenhos espontâneos *Yamalapiti*.

***Karrurrote-tapaca:*** Grafismo composto por sequência de linhas retas em três faixas separadas, sendo a primeira em diagonal, linhas retas no centro e a terceira também em diagonal, remetendo à arara presente em pente de madeira, objetos de cerâmica e na pintura corporal *Waurá*.

***Katã-wdja:*** Cesto bolsiforme trançado de palha de *buriti*, confeccionado pela população xinguana *Txukahamãe*.

***Kasukupé:*** Grafismo composto por linhas retas em zigue-zague, dispostas

na vertical, em que as linhas sugerem um certo movimento, remetendo à pintura corporal feminina *Waurá*.

**Kawoha:** Flauta usada por ser sobrenatural durante um ritual, entre a população xingwana *Waurá*.

**Kayabi:** População xingwana do tronco linguístico *Tupi*, localizada no rio *Culiseu*, pesquisada por Berta Ribeiro no final da década de 70 até o início da década de 80 do século XX.

**Kezu:** Tucano presente nas coleções de desenhos espontâneos, entre as diversas populações xinguanas.

**Koahalu:** Dança dos peixes realizada pela população xingwana *Bakairi* desde o século XIX, durante as expedições de *Karl von den Steinen*.

**Konto ikusu:** Grafismo remetendo à cobra *sucuri*, presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Kuarrarã:** Ser sobrenatural que transmite doença, representado por máscara confeccionada de couro de cobra, que ataca a garganta dificultando a fala, presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xingwana *Kamayurá*.

**Kuarriatá:** Grafismo composto por fileiras de triângulos dispostas em faixa vertical, remetendo à escama de peixe curimatá, presente em pá de virar *beiju* e no pau de cavar mandioca entre a população xingwana *Waurá*.

**Kuatungue:** Mito sobre a origem dos gêmeos Sol e Lua, mencionado entre os *Kuikuro*.

**Kuikuro:** População xingwana do tronco linguístico *Tupi*, localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

**Kujupoha:** Aves rapinantes carnívoras ou carniceiras, com bicos e garras, presentes nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Kujupoha kuma:** Aves da região do *Xingu* em geral, que representam símbolo de status e têm um importante valor simbólico para a maior parte dos índios xinguanos.

**Kukimukeingugu:** Grafismo usado nas maçãs do rosto, na pintura corporal e presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Kukingutsuhitugu:** Grafismo usado nos olhos, na pintura corporal e presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Kulú:** Cobra retratada através de grafismo presente nos objetos de cultura material, como: máscaras de madeira, de cabaça, pau de cavar mandioca, pá de virar *beiju*, panela de cerâmica e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Kulupeienê:** Grafismo composto por losangos em direções opostas e espaço preenchido por linhas retas acompanhando o desenho do losango, remetendo a um peixe presente nas máscaras de madeira e de cabaça, segundo a população xingwana *Waurá*.

**Kuluri:** Cachoeira localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

**Kulutu:** Flauta de taquara revestida de *urucum* com duas extremidades abertas feita pela população xingwana *Waurá*.

**Kunye xutogana:** Grafismo remetendo à asa da mariposa, presente na máscara que representa a onça celeste, confeccionada pela população xingwana *Waurá*.

**Kupate-nabe:** Grafismo formado por linha central ladeada com linhas em diagonal, remetendo à espinha de peixe, presente na pintura corporal masculina *Waurá*.

**Kupato:** Categoria de seres sobrenaturais que faz alusão aos peixes que se alimentam de aves não ferozes (*kubupohato*) existentes na região do *Xingu*, presentes nos desenhos espontâneos *Waurá*.

**Kupusjáti-malu ou Kupusja-malú:** Aves inúteis que aparecem deformadas nos desenhos espontâneos, não servem para comer e suas penas não são aproveitadas na confecção de adornos utilizados na ornamentação corporal, como o pássaro preto, que tem hábitos noturnos e come carniça; presentes nas coleções de desenhos espontâneos *Mehimáku*.

**Kutahenapula:** Grafismo formado por duas linhas diagonais cruzadas e inseridas num quadrado, remetendo ao caminho da formiga saúva presente na cestaria *Waurá*.

**Kutejo:** Pá de virar *beiju* de madeira, usada para acertar a circunferência no torrador de cerâmica.

**Kuyaqualietí ou das Harpias:** Terceira aldeia onde estava localizada a população xingwana *Bakairi*, no rio *Batoví*, próximo à confluência com o rio *Ronuro* desde o século XIX.

**Kwarup:** Ritual funerário para homenagear os mortos importantes da aldeia,

realizado pelas populações xinguanas. Este ritual é explicado através do mito *Mavutsinim*: no primeiro *Kvarup* a festa dos mortos, em que os troncos de árvores que representam os mortos são transformados em figuras humanas.

***Kyanya iynayn***: Máscara de madeira representando a coruja, com olhos de madrepérola, sobrancelhas em preto, nariz em alto-relevo e grafismo remetendo ao losango preenchido com pontos em preto sobre fundo natural e saia de franjas de palha, confeccionada pela população xingwana *Waurá*.

***Laptawana***: Trompete de bambu feito pela população xingwana *Waurá*.

***Maigéri ou Tapir***: Primeira aldeia onde estava localizada a população xingwana *Bakairi*, no rio *Batovi*, próximo à confluência com o rio *Ronuro*, desde o século XIX.

***Malula-upa***: Grafismo composto por meia lua, remetendo à forma de unha de tatu canastra, presente na pintura corporal feminina e nos desenhos espontâneos *Waurá*.

***Mamaés***: Seres sobrenaturais que vivem como habitantes dos rios, pântanos e florestas, podendo aparecer nos seres humanos manifestados através de doenças ocasionadas pela feitiçaria; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

***Manân***: Peneira circular de tala de *buriti* confeccionada pelos índios *Trumai*.

***Manijetú***: Cobra retratada através de grafismo, presente nos objetos de cultura material como máscaras de madeira, de cabaça, pau de cavar mandioca, pá de virar *beiju*, panela de cerâmica e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações indígenas xinguanas.

***Maraca-êp***: Cantadores do ritual funerário *Kvarup*, encontrados entre as populações xinguanas.

***Maraucá***: Cinto de fibras usado pelas mulheres *Kamayurá*.

***Matipu-Nahukwá***: População xingwana do tronco linguístico *Aruak*, localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

***Matrinchã***: Peixe da região do *Xingu*, presente nos objetos de cultura material e nos desenhos espontâneos, segundo as diversas populações indígenas.

***Mavurauá***: Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência do fruto de *pequi*, ataca a garganta provocando inflamação, presente nas máscaras

de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xinguana *Kamayurá*.

**Mavutsinim:** Considerado como “Criador do Universo”, através dos mitos, o primeiro homem e o “*Kwarup*: a festa dos mortos.”

**Mearacin:** Ser sobrenatural que transmite doença, representado por máscara de palha com camisa e calça feita de palha de *buriti* pintada de preto e quem o vê tem dor de barriga, presente também nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xinguana *Kamayurá*.

**Mehináku:** População xinguana de tronco linguístico *Aruak*; localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

**Menet:** Bolsa de fios de *tucum* com trançado em filé, usada para trazer alimentos da roça, confeccionada pela população xinguana *Trumai*.

**Menhú:** Cigarros distribuídos entre os três tocadores da flauta *jakuí*, durante a festa de homenagem ao ser sobrenatural de mesmo nome, segundo a população xinguana *Kamayurá*.

**Mepinhacô:** Grafismo formado por linhas retas em diagonal, podendo também não apresentar significado simbólico; presente nos objetos da cultura material confeccionados pela população xinguana *Waurá*.

**Mepinyaku:** Grafismo remetendo à planta aquática; presente na máscara que representa a onça celeste confeccionada pela população xinguana *Waurá*.

**Merechú:** Peixe da região do *Xingu*, composto por losango com vértices preenchidos de preto, remetendo à cauda, barbatana e rabo do referido animal.

**Mitseunê ou emitseuenê:** Grafismo formado por uma arcada dentária vazada, com os vértices voltados para dentro da linha curva, remetendo ao dente de piranha, presente na pintura corporal masculina *Waurá*.

**Mohujá:** Cor vermelha usada nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Moigu:** Cesto revestido com folhas de mandioca feito pela população xinguana *Trumai*.

**Moitará:** Sistema de trocas de objetos da cultura material entre as diversas populações xinguanas.

**Mulukú:** Cobra-coral associada ao mito *Arukuní*, cujo homem se transformou na cobra, pois engravidou a própria irmã, mencionado pelas populações xinguanas *Mehináku* e *Kalapálo*. Esta cobra foi retratada nas coleções de

desenhos espontâneos *Mehináku* em 1970 por *Kuyaparé*.

**Mutum (Do tupi *Mi'tum*):** Designação comum a várias aves galiformes da família dos *cracídeos*, de penas de cristas curvas na extremidade e com seis espécies no Brasil. As penas do *mutum* servem para a confecção de adornos como: diademas, par de braçadeiras e brincos, usados pelas populações xinguanas. As informações sobre o *mutum* são encontradas no Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa (1986, p.1176), de Aurélio Buarque de Holanda.

**Ñamulú:** Ser sobrenatural representado por máscara de cabaça pintada de vermelho (*urucum*), olhos de madrepérola, nariz e boca de cera, orelhas de palha de *buriti* em formato triangular, com véu de mesmo tipo de palha usado para cobrir o dançarino da cabeça aos pés, entre a população xingua *Mehináku*.

**Nigikobi:** Grafismo presente na cabeça das mulheres e nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Njamalú:** Ser sobrenatural que significa “muito feio”, representado por máscara de cabaça decorada com grafismos, remetendo à pintura de jabuti e *uluri* em preto sobre fundo branco, orelhas de fibra vegetal costuradas e saia de franja de palha amarrada na parte inferior, segundo a população xingua *Trumai*.

**Nukai:** Painel de cerâmica enegrecida com a casca verde de *keuteri* ou *guamandú* para fixar a cor preta, utilizada para armazenar mandioca produzida pela população xingua *Waurá*.

**Nuki:** Peixe da região do *Xingu* retratado através de grafismo, presente nos objetos de cultura material, como: máscara de madeira, de cabaça, pau de cavar mandioca, pá de virar *beiju*, painel de cerâmica e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Nukuta pit su run run:** Máscara de madeira representando o *apapaatai* (eu flecho você), com grafismo (*pala-pala*) sobre fundo branco pintado na testa, nariz em alto-relevo, grafismo *ogana paakai* em preto sobre fundo branco nas maçãs do rosto, entremeadado por faixa vertical, confeccionado pela população xingua *Waurá*.

**Nunatã:** Cinto de algodão usado pelos homens de diversas populações xinguanas.

**Nyanuha:** Aranha presente nas coleções de desenhos espontâneos, segundo diversas populações xinguanas.

**Ogana paakai:** Grafismo usado na pintura corporal, presente na máscara que remete à onça celeste, feita pela população xinguana *Waurá*.

**Oryia:** Cor preta usada nas coleções de desenhos espontâneos *Yawalapiti*.

**Otapaka:** Grafismo significando peixe da região do *Xingu*, presente na máscara que remete à onça celeste, confeccionada pela população xinguana *Waurá*.

**Pala-palala:** Grafismo composto por círculos espalhados de maneira aleatória, presentes na pá de virar *beiju*, banco de madeira, pente e na pintura corporal *Waurá*.

**Panaku:** Cesto cargueiro de palha de *tucum*, confeccionado pela população xinguana *Kayabi*.

**Papanês:** Os papanês causam doenças, mas podem ser controlados pelos pajés. A doença é uma forma de manifestação de um ser sobrenatural, o qual deseja ser visto e ouvido por alguém, que então se torna *xamã* ou espera que a entidade referida lhe dedique festas; presentes nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos. Estas informações foram encontradas nas fichas de pesquisa de campo da antropóloga Maria Heloisa Fénelon Costa, coletora dos desenhos espontâneos xinguanos.

**Paranatinga:** Rio localizado na cabeceira do rio Cuiabá, no Estado do Mato Grosso.

**Pauá-pina:** Grafismo composto por losango com ou sem os vértices preenchidos, remetendo à casa ou peixe (*kypate*), retratado em pá de virar *beiju*, peneira, cestaria e na pintura corporal *Waurá*.

**Pialatu:** Caranguejo retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Mebináku* em 1970 por *Kuyakuali*.

**Pihi:** Saia de palha usada nas máscaras de madeira e cabaça, entre as diversas populações xinguanas.

**Polepá:** Cesto tigeliforme de palha trançada de *buriti*, usado para guardar mantimentos, confeccionado pela população xinguana *Trumai*.

**Prepori:** Posto indígena onde está localizada a aldeia da população xinguana *Suyá*.

**Puko-tiwi:** Grafismo composto por um único círculo, remetendo à rodilha usada para prender na cabeça das mulheres, servindo como suporte para

carregar painéis de cerâmica e cestos entre os *Waurá*.

**Raia:** Peixe da região do *Xingu*, retratado nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações indígenas.

**Ronuro:** Rio afluente do rio *Batovi*, onde estava localizada a população xingua *Bakairi*, no século XIX.

**Saapukuyama kupato mohanja:** Máscara com capacete de palha representando tucano, decorada com bico da própria ave e ausência de grafismos, confeccionada pela população xingua *Waurá*.

**Sapalaku:** Grafismo remetendo à peça de indumentária de uso feminino, presente na máscara que remete à onça celeste, confeccionada pela população xingua *Waurá*.

**Sapé (Do tupi *ssa* "pé, o que *alumia*):** Capim da família das *gramíneas* (*imperata brasiliensis*), que serve para cobrir choças, de folhas duras e cujo rizoma tem uma ponta perfurante. As informações sobre o significado da palavra *sapé* são encontradas no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.1150) de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

**Sucuri:** Cobra retratada através de grafismo presente nos objetos de cultura material, entre as diversas populações xinguanas.

**Sucuruí:** Rio onde estava localizada a primeira aldeia *Maigéri* ou *Tapir*, dos *Bakairi*, no século XIX.

**Suyá:** População xingua de tronco linguístico *Jé*, localizada no Posto Indígena *Prepori*, no rio *Suiá-Missu*, no Estado do Mato Grosso.

**Talalakáli:** Costelas que aparecem nos seres sobrenaturais, retratadas nas coleções de desenhos espontâneos *Mebináku*, em 1978 por *Iozé*.

**Talapi:** Grafismo remetendo ao peixe, retratado no clarinete de bambu com olhos de madrepérola, revestido de fios de algodão tingidos de preto e vermelho, representando o peixe *talapi*.

**Tameáup:** Protetor de órgão genital, usado pelas mulheres *Kamayurá*.

**Tanguro:** Rio localizado no Campo de Pouso São Félix, no Estado do Mato Grosso.

**Tapajós:** Rio localizado na fronteira dos estados do Mato Grosso e do Pará, tendo à sua cabeceira o rio *Xingu*.

**Tapui:** Casa onde é guardada a flauta *jakuí* e o local de reunião dos homens entre a população xinguana *Kamayurá*.

**Taquara (Do tupi *ta'kwar*):** Bambu ou taboca usada para a confecção de objetos de cultura material, como: flechas e instrumentos musicais (bastão de ritmo, flautas reta e de *pã*), segundo as diversas populações xinguanas.

**Taquari (Do tupi *takwa'ri*, *taquara pequena*):** Bambu ou taboca usado para a confecção de objetos de cultura material, como: flechas e instrumentos musicais (bastão de ritmo, flautas reta e de *pã*), entre as diversas populações xinguanas.

**Tarikaya:** Tartaruga presente nas coleções de desenhos espontâneos, entre as diversas populações xinguanas.

**Tauaruanã:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de algodão; ataca o rosto, o qual incha; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xinguana *Kamayurá*.

**Tavariri:** Espírito da árvore que incentivou *Kaluaná* a procurar o remédio para se tornar um campeão da luta *buka-buka* ocorrida após o *Kvarup*, mencionado no mito *Kaluaná*: o adestramento do lutador, dos *Kamayurá*. Este mito aparece como referência no desenho espontâneo *Mehináku*, retratado em 1965 por *Kuyaparé*.

**Tavarit:** Ser sobrenatural representado por máscara de palha com aparência de resto de fibra e provoca ânsia de vômito; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xinguana *Kamayurá*.

**Teme-kitsapa:** Grafismo formado por dois pontos dispostos como manchas nas costas dos filhotes da anta, remetendo à pintura de anta, presente em pente de madeira, pintura corporal feminina e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo a população xinguana *Waurá*.

**Temipianá:** Grafismo formado por losangos preenchidos por dois círculos, remetendo à cobra que vira homem e anda no mato; presente nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Teuí:** Lagarto, presente nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Tipiti:** Tubo trançado de palha em formato cilíndrico, usado para extrair o

veneno da mandioca brava pelo método de torção. As informações sobre o tipiti são encontradas no Dicionário de Artesanato Indígena (1988, p.57), de Berta Ribeiro.

**Trumai:** População xingua de tronco linguístico *Trumai*, localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

**Tsiovu:** Cor azul usada nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*, sendo modificada pelos *Kamayurá*.

**Tsirulão ou Tzirulá:** Cores azul e verde usadas nas coleções de desenhos espontâneos *Yawalapiti*.

**Tuavi:** Esteira feita da nervura da folha de *buriti* segundo a técnica do trançado torcido, cujo urdume é o único elemento da trama, misturando trançado com tecelagem para utilização de cordões ou talas flexíveis que podem ser torcidas e semirrígidas. O tipo de trançado gradeado é formado a partir do desenho de uma cruz, usada para espremer a massa da mandioca ralada brava e filtrar o ácido hidrocianico. As informações sobre o *tuavi* são encontradas no Dicionário do Artesanato Indígena (1988, p.58), de Berta Ribeiro.

**Tucum (*Astrocaryum tucumã* Mart; *A. Chambira*; *A. humile*):** Família *Palmae*. Existem três espécies do gênero *Astrocaryum* que fornecem seda como fibra têxtil para a produção de fios e tecidos. As informações sobre o tucum são encontradas no Dicionário de Artesanato Indígena (1988, p. 95), de Berta Ribeiro.

**Tuhigu awgagu:** Grafismo representando o ritual funerário *Kwarup*, e retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Tulúnti:** Par de brincos de penas de arara, usados pelos homens nos rituais xinguanos.

**Tunain:** Pau de cavar mandioca de madeira, usado como implemento agrícola entre as diversas populações xinguanas.

**Tupã:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de óleo de *pequi*, que causa dor no fígado; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações xinguanas.

**Turuá:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de fio de algodão que ataca o joelho; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre a população xingua *Kamayurá*.

**Txikão:** População xingua de tronco linguístico *Tupi*, localizado no rio

*Culisen*, próximo ao Posto Indígena *Dianarum*, no Estado do Mato Grosso.

**Txitxi:** Dois feiticeiros transformados em homens que gostam de passear à noite, com os olhos que parecem lanternas, provocando doenças e morte; presentes nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku*, em 1978 por Iozé.

**Txukahamãe:** População xinguana de tronco linguístico *Tupi* localizada no rio *Culisen*, no Estado do Mato Grosso.

**Twatwari:** Lagoa onde está localizada a aldeia da população xinguana *Kamayurá*, na região do *Xingu*.

**Ualamá-neptakó:** Grafismo formado por losangos dispostos em direções opostas, entremeado por círculos inseridos numa faixa com linhas retas e sinuosas, remetendo à cabeça de *sucuri*, presente no objeto de cestaria e na pintura corporal masculina *Waurá*.

**Uatarapi:** Urubu presente nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* em 1970, por *Txikiapálu*.

**Uene-uene:** Grafismo remetendo ao traçado do rio de mesmo nome, retratado na máscara que representa a onça celeste confeccionada pela população xinguana *Waurá*.

**Ueri-ueri:** Grafismo composto por pontos espalhados, remetendo ao cardume de peixe pintado, retratado em pá de virar *beiju* e na pintura corporal masculina *Waurá*.

**Uitá:** Veado retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* em 1970, por *Txikiapálu*.

**Uí-yana:** Grafismo formado por losangos separados por linhas em diagonal remetendo à cobra cascavel; presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos *Kuikuro*.

**Ukú:** Flecha usada como arma de arremesso entre as diversas populações xinguanas.

**Ulupikumã:** Gavião retratado nas coleções de desenhos espontâneos *Mehináku* em 1970 por *Txikiapálu*.

**Uruá:** Flauta presente nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações xinguanas.

**Urucum (Bixa Orellana L):** Árvore cultivada de cujo fruto se retira um corante vermelho quando maduro e amarelo quando verde. Adicionado ou

não ao mordente, o *urucum* é empregado na tintura de talas de trançado, na pintura corporal e para revestir os objetos de cultura material. As informações sobre o significado de *urucum* são encontradas na publicação Dicionário de Artesanato Indígena (1988, p.65), de Berta Ribeiro.

**Veruyá ou Veruyayá:** Cores parda e amarela usadas nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Von den Steinen:** Nome do afluente do rio *Xingu* com o rio Telles Pires, dado em homenagem ao pesquisador *Karl von den Steinen* que realizou duas expedições ocorridas no século XIX sobre a região, localizada no Estado do Mato Grosso.

**Von Martius:** Rio onde está localizado o Posto Indígena *Diaurum*, na região do *Xingu*, no Estado do Mato Grosso.

**Vuri-vuri:** Ser sobrenatural que transmite doença, com aparência de casca de madeira que causa epilepsia entre a população xingua *Kamayurá*.

**Walama oneputaku:** Grafismo remetendo à cabeça de *sucuri*, presente na máscara que representa a onça celeste, confeccionada pela população xingua *Waurá*.

**Walupí:** Colar de caramujo usado pelos homens xinguanos.

**Waurá:** População xingua do tronco linguístico *Aruak*, localizada no rio *Culisen*, no Estado do Mato Grosso.

**Wene-wene:** Grafismo composto por linhas em zigue-zague verticais, uma embaixo da outra, remetendo ao traçado do rio de mesmo nome do grafismo; presente na pá de virar *beiju* e na cestaria *Waurá*.

**Xapakalô-túti-yaná (imagem do uluri):** Grafismo formado por uma série de triângulos em direções opostas que remete à tanga em formato triangular de líber feita de entrecasca de árvore, usada para cobrir a parte íntima da menina, quando está na época da puberdade e todas as mulheres xinguanas, presentes nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos *Mehinaku*, retratados em 1965, por *Kuyaparé*. O *Uluri* é considerado como área cultural xingua conceituada por Eduardo Galvão, onde ocorre o sistema de trocas *moitará* de objetos da cultura material, segundo as diversas populações indígenas.

**Xirulá:** Cores azul e verde usadas nas coleções de desenhos espontâneos *Yawalapiti*.

**Yakápa:** Vidente que diagnostica as razões da doença, entre a população xinguana *Mehináku*, retratado nas coleções de desenhos, em 1978 por Iozé.

**Yakáu-akâmana:** Animais terrestres inúteis ou perigosos, como a cobra eliminada pela presença de casca, nocividade e inutilidade.

**Yakuikatu:** Ser sobrenatural *jacú* representado como habitante d'água; presente nas máscaras de madeira e cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos, entre a população xinguana *Aweti*.

**Yalamá neptáku:** Grafismo de cobra *jiboia* presente nos objetos de cultura material como: máscaras de madeira, de cabaça, pau de cavar mandioca, pá de virar *beiju*, panela de cerâmica e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Yaná-pitalá:** Peixe *Pacú*, comum na região do rio *Xingu*, presente nos objetos de cultura material e nas coleções de desenhos espontâneos, segundo as diversas populações indígenas.

**Yapejatekana:** Flauta de pão de bambu feita pela população xinguana *Waurá*.

**Yatamá:** Pajé que cura através do fumo e da utilização de remédios vegetais, retratado nas coleções de desenhos *Mehináku*, em 1978 por Iozé.

**Yawalapiti:** População xinguana de tronco linguístico *Aruak*, localizada no rio *Culuene*, no Estado do Mato Grosso.

**Yerupoho nukai kuma:** Ser sobrenatural representado por panela de cerâmica que gosta de carne humana; presente nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Yerupoho tikau:** Ser sobrenatural representado por um casal de sapo; presente nas coleções de desenhos espontâneos *Waurá*.

**Yinutuná:** Cor amarela usada nas coleções de desenhos espontâneos *Yawalapiti*.

**Yoraputay:** Arco de madeira confeccionado pela população xinguana *Kamayurá*.

**Yuêkutxuim:** Ser sobrenatural usando grafismo não identificado em preto para a pintura corporal masculina e em vermelho para a pintura corporal feminina e das crianças; presente nas máscaras de madeira, de cabaça e nas coleções de desenhos espontâneos entre as diversas populações xinguanas.

**Yutapá:** Grafismo composto por pontos inseridos em faixas, remetendo à

forma do peixe *pacú-vermelho*; presente na pintura corporal masculina *Waurá*.

***Xingu***: Rio e região onde está localizado o Parque Nacional, no Estado do Mato Grosso.

Este livro foi composto na tipografia Garamond, em corpo 12/14,5,  
no formato 150x210mm, miolo impresso em papel Pólen Soft 80g e capa Supremo 250g,  
nas oficinas da Imprima Soluções Gráficas Ltda. Ano de 2015.