

DOS TEMPOS DA ONÇA. SOBRE A SIGNIFICAÇÃO DE OBJETOS DOS KAMAYURÁ (ALTO XINGU)*

Mona Birgit Suhrbier**

SUHRBIER, M.B. Dos Tempos da Onça: sobre a significação de objetos dos Kamayurá (Alto Xingu). *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 195-204, 1999.

RESUMO: O artigo apresenta um método para interpretar objetos da coleção etnográfica do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Usando a análise estrutural de mitos e rituais, é explicado o significado de dois objetos (artefatos) da reserva indígena do Xingu, Mato Grosso.

UNITERMOS: Cultura material – Mitos e rituais – Arco e flecha – Rio Xingu, Mato Grosso.

O estudo da cultura material começa com frequência em coleções de museus. Nos acervos de museus de Etnologia encontra-se uma riqueza de coleções antigas e novas, de todas as partes deste mundo. Em muitos casos, porém, se encontram objetos sem nenhuma descrição além da classificação por região. O processo de colecionar objetos de outras culturas, por longo tempo não foi acompanhado de pesquisas sistemáticas. Para investigar a significação da cultura material com as suas próprias formas de expressão ainda não se empregam sistematicamente os métodos próprios e clássicos da Etnologia (como entrevista, observação participante, análise de mitos e rituais, comparação bibliográfica). Atualmente, existem várias orientações científicas na Etnologia que tratam da cultura material: o estudo de objetos como arte, a iconografia, e o estudo de objetos com os métodos lingüísticos e semiológicos. Mesmo assim, nas reflexões teóricas da Etnologia, os objetos ainda não são tidos como relevantes. E, por fim, ainda falta uma dis-

cussão sobre as definições possíveis do objeto da investigação da cultura material (Sturtevant 1969). Com os seus recursos próprios – os objetos – os museus, em especial, podem prestar uma contribuição essencial para o discurso teórico na Antropologia: podem focar objetos como expressão medial de cultura, salientar o significado simbólico destes e desenvolver gradualmente uma teoria etnológica da coisa.

Para preencher este vácuo de conhecimento sobre os objetos de uso, é preciso desenvolver métodos adequados que possam expor uma perspectiva interna e cultural-específica (isto é, específica à cultura em questão) da significação da cultura material. Com alguns objetos dos Kamayurá (região do Alto Xingu) que se encontram no acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, quero indicar um método que permite investigar significados de objetos de modo posterior e sem pesquisa de campo. Na mitologia e prática ritual, por exemplo, objetos têm grande importância. Com o método da interpretação estrutural de mitos e rituais serão investigadas as idéias dos índios alto-xinguanos sobre seus objetos e definidas as estruturas especiais desse pensamento. Entendo o mun-

(*) Tradução de Ralf Rickli, São Paulo.

(**) Museum für Völkerkunde Frankfurt am Main.

do dos objetos como um sistema simbólico entre outros, por exemplo língua, música, literatura e poesia, teatro e rituais – um sistema que, dotado de suas condições próprias e bem específicas, produz significação cultural, à medida que uma realidade simbolicamente significativa é produzida e mantida.

O caminho até a Onça: sobre o surgimento dos homens e dos arcos

Para os Kamayurá do Alto Xingu, arcos de madeira preta são objetos que carregam e conservam significação simbólica. No mito de origem dos Kamayurá, o surgimento dos seres humanos e dos arcos é narrado de forma estruturalmente paralela, com o que é estabelecida uma identidade entre homens e arcos. A estreita relação dos arcos com os seres humanos e com a ordem social encontra fundamentação mítica na narrativa “Mavutsini” (Münzel 1973: 15-21), que em Pedro Agostinho aparece com o título “Origem de Kwat e Yaì e do Kwarip” (Agostinho 1974: 161-166). Narra-se aí como foi que, no passado, a figura criadora Mavutsini obteve da Onça a corda do arco, como talhou de madeira as primeiras mulheres como esposas para a Onça, e como da ligação entre a Onça e uma das mulheres de madeira surgiram os gêmeos míticos *Kwat* e *Yay*, ancestrais dos Kamayurá.

“Tinha árvore preta, então Mavutsini(n) estava querendo corda de arco; então foi procurar, disse: ‘Vou tirar corda de arco; quem tem é a Onça’” (Agostinho 1974: 161).

Nas primeiras palavras do mito “Origem de Kwat e Yaì e do Kwarip”, recolhido por Pedro Agostinho (1974: 161-166), as duas matérias-primas do arco são relacionadas cada uma diretamente com uma determinada figura, e, indiretamente, também com dois locais: a madeira preta pertence ao chefe mítico Mavutsini, representante da aldeia mítica Murená; a corda do arco pertence à Onça, representante das florestas distantes (Fig. 1).

Para obter a corda do arco, Mavutsini tem de percorrer um longo caminho selva adentro, até a plantação de cordas da Onça. Uma outra versão da história descreve esse caminho.

“A palmeira de tucum. Tinha muito lá. Essa era a plantação de cordas. Mavutsini foi



Fig. 1 Arco preto (Waurá). Provavelmente manufaturado pelos Kamayurá e trocado pelos Waurá. Relativa à mitologia, a parte da madeira preta representa o criador da humanidade, Mavutsini. A parte da corda de tucum representa a Onça. Na forma do arco, os mundos da Onça e de Mavutsini são juntados em uma unidade. Foto Wagner Souza e Silva.

lá, tirar cordas da árvore. Ele andou o longo caminho, tchic, tchic, tchic, tchic, tchic, tchic, tchic, tchic, e aí ele estava lá. Ele chegou e começou a tirar as cordas de arco. Nisso ele foi ouvido pelo dono (ou senhor) das cordas (a Onça), que tinha plantado as fibras de tucum.” (Münzel 1973: 15-16).

Mavutsiní quer produzir um arco e obter para isso o material que até esse momento só era acessível à Onça. *O Caminho de Mavutsiní até a Onça* descreve antes de tudo o *caminho até às cordas de arco de fibra de tucum*. Mavutsiní e a Onça representam, cada um de sua parte, um mundo limitado; cada um tem poder apenas sobre um determinado material: o entalhador *Mavutsiní*, que mais tarde talhará de madeira a primeira mulher (Münzel 1973: 17-21; Agostinho 1974: 161-162, 171-172), está em estreita relação com a madeira negra, enquanto a Onça tem relação com as cordas de arco feitas de fibra de tucum. Preparar o arco significa antes de mais nada percorrer um caminho adentro do mundo da Onça, selva perigosa e zona dos espíritos (Münzel 1973: 94).

Como proprietária da corda do arco já pronta, a Onça é, no entanto, neste caso, uma onça civilizada, o que se expressa no fato de que seu tucum não cresce selvagem, sendo, ao contrário, cultivado em plantação (Münzel 1973: 16 e nota 2). Na versão da narrativa por Pedro Agostinho, as diferentes posições das personalidades *Mavutsiní* e Onça são contrastadas em uma frase contendo duas afirmações de igual peso: “Ela tem a corda plantada, ele vem roubar, escondido” (Agostinho 1974: 161). Em contraste com *Mavutsiní*, que quer providenciar secretamente aquilo de que necessita mediante um roubo, a Onça não cultiva apenas o material, mas a própria corda do arco, com intencionalidade; realiza um trabalho específico de cultivo, portanto. Lado a lado, os conceitos “roubar” e “plantada” descrevem a personagem de *Mavutsiní* como “não civilizada”, e o da Onça como “civilizada” (Münzel 1973: 16 e nota 2, 28 e nota 40). O ladrão *Mavutsiní* é quem precisa se civilizar. O modo pelo qual ele finalmente consegue o arco é descrito na narrativa como processo civilizatório, ao fim do qual ele conquista a Onça como aliada.

Inicialmente, o roubo pretendido por Mavutsiní é descoberto, e as onças enfurecidas querem matar o ladrão de cordas de arco com suas flechas *yawarí*. A ira das onças se expressa de maneira dupla: através do rugido, e também através de um

objeto, a flecha *yawarí*, cujo som cantante é considerado expressão da ira das onças (Münzel 1973: nota 4). Flechas *yawarí* em mãos, as onças inimigas formam uma unidade e empreendem a perseguição do ladrão fugitivo *Mavutsiní*. “Todo o povo das onças irrompeu da casa e se deslocou para a mata. Foram se aproximando cuidadosamente do ladrão, e aí o cercaram” (Münzel 1973: 16). A unidade das onças hostis só se rompe quando *Mavutsiní* se apresenta ao chefe das onças como “tio” e põe em vista um casamento com suas filhas.

“Então Mavutsiní olhou para o chefe [das onças] e ficou parado. Chefe: ‘Agora eu te devoro’ ‘Não, você não deve devorar o seu tio. Eu tenho duas filhas, com quem você deve se casar. As filhas estão destinadas justamente a você!’ ‘Mas quem falou de devorar? Eu não, só o meu amigo, uma outra onça, eu não!’, disse o chefe. Porém, ele já estava com uma flecha pronta, que ele queria disparar em Mavutsiní. ‘Quero acertá-lo bem na orelha!’ Então Mavutsiní chamou a outra Onça, Tüwa. ‘Não o mate!’, disse Tüwa. ‘Eu não queria mesmo matá-lo’ disse seu amigo, o outro chefe das onças. Mavutsiní pode ir para casa com a corda de arco” (Münzel 1973: 17).

O “Caminho até a Onça” descreve o “Caminho até as regras ideais do convívio humano” (Münzel 1973: 28, nota 40). O ladrão *Mavutsiní* aprende da Onça as regras da cortesia; aprende a pedir por algo que pertence a outro. No lugar de guerra entra o casamento, e os protagonistas se transformam.

As histórias do surgimento de homens e de arcos, descritas como caminhos análogos, estruturalmente paralelos e baseados nos mesmos princípios, fundamentam a especial relação entre os dois, com base na qual se faz possível considerar arcos e kamayurás quase como idênticos. No mito, a produção do arco é temporalmente anteposta ao surgimento da humanidade. Assim como o arco só podia ser inventado quando fossem reunidos os distintos materiais de Mavutsiní e da Onça, assim também a humanidade só pode surgir quando os distintos mundos de Mavutsiní e da Onça encontram um ao outro em comunidade pacífica. Em uma situação como a dos xinguanos, na qual a qualidade de vida depende do convívio pacífico bem como do mútuo dar e receber entre todos os grupos, a

narrativa também pode ser compreendida como modelo mítico da prática usual dos Kamayurá na época, ou seja, a de participar da comunidade dos xinguanos por meio da permuta pacífica de arcos pretos.

No entender de Pedro Agostinho, a narração do conflito entre Mavutsiní e a Onça, e de sua resolução mediante uma promessa de casamento, pinta um quadro da ambivalência existente entre as relações pacíficas e amigáveis, de um lado, e, de outro, um acentuado e agressivo etnocentrismo, que determina as relações dos grupos do Alto Xingu um com o outro (Agostinho 1974: 16). Agostinho mostra também a ligação entre a aquisição mítica da primeira corda de arco por Mavutsiní e as práticas matrimoniais intertribais usuais no presente entre os xinguanos. Através do casamento, possíveis inimigos são convertidos em aliados mais, ou menos, hostis (Agostinho 1974: 16). A qualidade diferente das relações é evidenciada pelo papel das flechas: a um ladrão a flecha traz a morte, mas contra o futuro genro não se dispara. Na visão de Agostinho, a promessa de casamento de Mavutsiní inverte a situação conflituosa anterior e põe transformações em movimento: “Ao oferecer suas filhas, Mavuitini(n) inverte a situação e consegue que um antagonismo militar se transforme em uma aliança, de início latente, concreta ao final” (Agostinho 1974: 16). Inimigos bélicos viram aliados: sogro e genro. A passagem de um estado a outro é marcada por uma troca de armas: a flecha Yawarí, neste caso uma expressão material da hostilidade mortal das onças, torna-se obsoleta sob as novas relações. Em lugar disso, Mavutsiní consegue um presente da Onça: a corda, que ele juntará com a madeira talhada formando o arco. Através do casamento e das relações de parentesco organizadas se torna possível unir mundos antes separados, e o arco é a imagem dessa união.

No final do *Caminho* até a Onça, percorrido primeiro por Mavutsiní e depois pelas mulheres de madeira esculpidas por Mavutsiní, as quais têm que se civilizar do mesmo modo em seu caminho até a Onça, encontram-se formas de desenvolvimento inteiramente novas, superando as áreas de influência prévias e restritas dos representantes Mavutsiní e Onça: o arco, a humanidade atual e a ordem social. Expresso de outro modo, poder-se-ia dizer: para poder produzir adequadamente um arco era preciso que fossem inventados também o ser humano e as regras do convívio.

Como a humanidade, também o arco é resultado visível e palpável de um processo *civilizatório*.¹ Nos dois casos, porém, o resultado não é simplesmente uma soma de duas propriedades ou materiais. Com o arco e com a humanidade surgiu algo novo, que em sua qualidade total é distinto dos *materiais iniciais*. Tampouco quanto os Kamayurá de hoje são apenas reunião das propriedades contrastantes de Mavutsiní e da Onça, o arco não é meramente a combinação de dois materiais *naturais*. Nos dois casos, da junção de duas partes constituintes algo especificamente novo surgiu: a humanidade, cuja forma de existência é distinta tanto de Mavutsiní quanto da Onça, bem como o arco, um implemento, uma arma, cujas propriedades de uso específicas não podem ser explicadas pela soma dos dois materiais. A imagem da onça que cultiva cordas de arco parece ter sido empregada como recurso estilístico consciente para a definição das estreitas relações entre onça e corda, parte importante de um objeto cultural significativo dos Kamayurá.

O resultado do contato entre os dois mundos é a superação do estranhamento pela transformação e “aparentamento”² Mavutsiní se torna sogro, a Onça se torna noivo, genro e futuro pai; uma das jovens de madeira se torna esposa da Onça e mãe dos heróis culturais, ancestrais dos Kamayurá. O casamento mítico entre Onça e Jovem de Madeira pode ser visto como exemplar, pois até hoje os xinguanos consideram casamentos entre primos como as ligações ideais. O matrimônio entre Onça e Jovem de Madeira pode ser visto como base para a prática ainda hoje usual dos casamentos intertribais, que ligam de modo mais ou menos amigável grupos potencialmente inimigos (Agostinho 1974: 16; Münzel 1973: 17, nota 5).

(1) ... *eines Prozesses der Zivilisierung* – ou seja: civilização enquanto processo em curso, não como resultado (*Zivilisation*). (N.T.)

(2) *Transformação/aparentamento: Verwandlung*, que significa *transformação, metamorfose, mudar-se em algo* – permitindo porém uma conotação adicional por ser um cognato pouco óbvio de *Verwandt*, “parente” (através da etimologia comum dos verbos *wandeln* e *wenden*). Somos tentados aqui a propor o neologismo “transparentamento”, que poderia igualmente estar relacionado a mudança de aparência (= forma) e a parentesco, porém tememos que a tradução resulte pouco transparente, o que não é o caso do original. É bom lembrar ainda que o termo contraposto, *Fremdheit*, cobre o campo das qualidades de *estranho* (*estranheza, estranhamento*) e *estrangeiro*. (N.do T.)

Para a Etnografia do Arco

Na narrativa mítica do surgimento do ser humano e do arco, este é atribuído aos homens adultos, sogros potenciais ou de fato. Isto é confirmado pelo dia-a-dia dos xinguanos, pois apenas homens adultos manejam o arco preto e o produzem. Garotos de cinco a seis anos ganham seus primeiros arco e flechas pequenos, com os quais treinam seus disparos. Vera Coelho descreve vividamente os cuidados dos pais Waurá:

“Para os meninos, são de se destacar o arco e flecha em versão miniatura, sendo a ponta da flecha quase sempre embotada com uma bola de cera. Estas pequenas armas são feitas pelos pais (homens). Uma das cenas mais frequentes na vida doméstica é ver uma criança de olhos ardentes entrar correndo na casa e pedir ao pai para acertar as suas flechas ou a tensão do arco, para em seguida correr para fora de novo, perseguir pequenos animais...” (Coelho 1986: 27).

Mais tarde os jovens irão eles mesmos fazer arcos de madeira clara:

“O arco de cor clara, cuja secção transversal é elíptica, é mais curto e feito por homens jovens. É mais fraco e não tão durável quanto o arco retangular. Arcos pequenos para meninos também são feitos dessa madeira” (Oberg 1953: 31).

O primeiro arco grande, preto, é também ganho pelos jovens, e não feito por eles mesmos:

“O primeiro brinquedo que um menino de 5 ou 6 anos ganha é um pequeno arco e flecha, com os quais brinca, ganhando arcos cada vez maiores à medida em que sua força cresce, até finalmente ganhar o arco grande de homem adulto” (Oberg 1953: 30).

Após a conclusão da educação na puberdade, durante a qual os jovens têm que se submeter a uma série de reclusões e serem ensinados pelo pai e outros homens adultos em diversas habilidades e áreas de conhecimento (Oberg 1953: 65-66; Münzel 1971: 252), o jovem entra na vida adulta, à qual pertence também o casamento (Myazaki 1964: 220). Casando-se, como a onça mítica, com uma prima, transforma-se em marido e futuro pai. Seu pai se torna, como Mavutsiní, um sogro. A esse

processo (transformação / aparentamento) pertence o arco. Em consonância com a narrativa mítica, a preparação do primeiro arco iria reconstituir ativamente a ligação de dois mundos mediante o casamento e as transformações / aparentamentos do indivíduo daí para frente. Ao produzir o arco preto para seu filho, também o pai mostra ativamente para o exterior sua prontidão ou habilidade de unir dois mundos, de tornar-se um sogro que entrará em novas ligações de parentesco com a família da futura nora. O jovem pronto para o casamento troca mais uma vez sua flecha Yawarí, arma dos homens jovens, por um arco; transforma-se de jovem onça enraivecida em um homem e guerreiro adulto. O primeiro arco de um jovem torna-se uma imagem da consumação da transformação bem como da unificação, símbolo do novo todo criado individual e renovadamente.

Com palavras é concedido significado ao arco, ele é posto em relação com as idéias de surgimento, intercâmbio, transformação e união. Essas idéias podem se corporificar em um objeto e encontrar sua expressão na vida cotidiana quando se produz um arco. Analogamente ao mito, que ao ser narrado atualiza acontecimentos de tempos primordiais e com isso esclarece e legitima comportamentos existentes, pode-se dizer que também o processo individual de produção do arco se liga com acontecimentos míticos passados. Quem talha a madeira e junta os materiais para o arco como que reinventa a ordem social, dando-lhe visibilidade e tangibilidade, em um ato criativo individual.

A forma significativa

Como palavra, como parte da estrutura mítica, o arco é associado com diversas imagens narrativas impressivas – com o surgimento dos grupos étnicos (Agostinho 1974: 180-181, Münzel 1973: 148-150), o encontro de Mavutsiní com a Onça, com roubo e agressão, com civilizar-se, formação de aliança e com ordem social. Tema sempre recorrente em diferentes histórias é a notável proximidade entre arco e ser humano. Com a narrativa “Mavutsiní”, o arco ganha uma verdadeira história de origem – sua história, com a qual são estabelecidas sua essência e sua forma. Com tal providência, comumente conferida apenas a pessoas, é concedida uma identidade ao objeto. Seu surgimento vem descrito como resultado de processos: pro-

cessos de civilização, de transformação / aparentamento e de formação de alianças. No final desses processos exterioriza-se uma forma peculiar, a forma dúplice do arco, que surge do encontro de dois heróis: Mavutsiní e Onça, cujas essências e propriedades individuais se expressam nas duas matérias-primas *madeira e fibras de palmeira*, subordinadas a dois domínios do ambiente externo totalmente separados um do outro, e que no arco são reunidas em **uma** forma como expressão *tangível* de idéias míticas. Até hoje a matéria do arco representa os gestos dos ancestrais dos seres humanos atuais.

Enquanto a narrativa mítica é continuamente provida de uma forma poética, de “um começo, um clímax e uma solução de todo o drama mítico” (Langer 1992: 197), com o arco é criada uma unidade única que engloba os fenômenos ou acontecimentos. O Mundo da Onça, situado fora do domínio da vida humana, torna-se uma parte do mundo humano. A forma do arco representa a unidade dos dois domínios. Ela cria uma realidade espiritual na qual ser humano e onça estão ligados um ao outro. O significado simbólico do arco somente é apreensível através das relações entre os elementos dentro da estrutura total do objeto. O arco pode perfeitamente ser visto como símbolo artístico, pois sua forma possui uma significação *implícita*, somente apreensível ou vivenciável **no** objeto (Langer 1992: 256-257).

Os dois domínios descritos no início da narrativa como ainda separados realizam mentalmente a dissolubilidade do arco em suas partes constituintes. Cada nova reunião de seus materiais implica também uma reordenação, uma estruturação também do mundo exterior, uma nova e garantida união do anteriormente separado. Com isso, o arco cumpre os requisitos formulados por Ernst Boesch para um objeto estético, no qual, pelo ato formal da mescla, deslocamento e combinação de materiais, processos internos e externos antes separados são simbolicamente trazidos a uma nova ordem (Boesch 1983: 261). Conjecturo a partir daí que, do mesmo modo como na narrativa antagonismos inicialmente prevalentes são resolvidos, também a confecção do arco significa a superação do ameaçador. A transformação de um material originário de um “contramundo” (*Gegenwelt*) em um objeto (*Gegenstand*) para o uso humano (o arco) neutraliza a oposição ou inimizade (*Gegnerschaft*) do mundo das onças e de seus habitantes, elevando, com isso, a percepção dos próprios recursos ou capacidades.

Fora do arco não é compreensível a junção dos mundos da Onça e de Mavutsiní em uma unidade, a não ser no próprio ser humano, especialmente no homem adulto. O surgimento do objeto e o surgimento dos seres humanos atuais são descritos na narrativa como caminhos que transcorrem paralelamente e se baseiam nos mesmos princípios, e tanto o objeto quanto o ser humano resumem os resultados desses caminhos. Ao objeto como meta dos acontecimentos da narrativa corresponde o ser humano como meta do mesmo modo. Só quando dois materiais se encontram surge o arco, só quando dois mundos se encontram surge o ser humano. O gesto executado por um homem com um arco, mostrado por Nobue Myazaki (Myazaki 1964: fig. 6) deve possivelmente lembrar esse caminho de desenvolvimento. A ilustração mostra K., um rapaz Waurá, no ato de receber um novo nome após a reclusão que se segue à perfuração ritual da orelha. No procedimento de nomeação o irmão mais velho do rapaz, postado de pé atrás deste, segura um arco horizontalmente por sobre a cabeça abaixada do irmão mais jovem.

A forma do arco se mostra como equivalente à do ser humano, surgido paralelamente. Ela estrutura duplamente: tanto o mundo exterior quanto o interior do ser humano – pois aquilo que o mito descreve como mundos exteriores separados, encontrou no arco e no homem uma forma condensada consistente, e começou a viver dentro dessas formas autônomas. O que poderia ser expresso de outro modo: ser humano e arco, ambos tomaram para dentro de si dois distintos domínios míticos da realidade – melhor dito, espirituais –, fazendo deles mundos interiores. Em sua peculiaridade física tanto homem quanto arco representam uma ordem cuja realidade de outro modo escaparia ao alcance humano. O arco não apenas lança a ponte entre dois mundos externos antagônicos (o da Onça e o de Mavutsiní), mas como subjetivador da realidade exterior liga de modo ordenador o externo e o interno (Zur Objektgenese als Prozeß der Subjektivierung äußerer Umwelt [*Quanto à gênese do objeto como processo de subjetivação do ambiente exterior*]: Boesch 1983: 245). A identidade³ entre ser humano e arco descreve um “círculo de identificações” (Boesch 1983: 23), no qual o

(3) Identidade = *Wesensgleichheit*, literalmente *igualdade essencial* ou *igualdade do ser*.

ser humano utiliza experiências interiores para a compreensão do objeto, e de novo emprega a percepção do objeto em seu próprio ser, à medida que entende as “qualidades de onça” encontráveis no objeto igualmente como qualidades interiores.

Como o surgimento mítico do arco precede necessariamente o do ser humano, cada homem jovem precisa, a fim de tornar-se completo ou perfeito como o arco, trilhar o caminho para o mundo das onças como um dia Mavutsiní o fez: um caminho de desenvolvimento que é caracterizado exteriormente pela série de diferentes flechas e que termina com a flecha *yawarí*, a flecha da onça (Fig. 2). (Zur symbolischen Bedeutung von Pfeilen, Suhrbier 1998: 128-160). No festival *Yawarí* que transcorre por ocasião dos casamentos interétnicos, entram em campo dois times de jovens homens para competições esportivas com flechas *yawarí* (quanto ao festival *Yawarí*, cp. Bastos 1978; Galvão 1950). Diferente do caminho mítico de Mavutsiní, que leva ao mundo externo das onças, aqui o indivíduo percorre um caminho interior – já que traz, como todo ser humano desde então, o mundo das onças dentro de si. Também aqui o mito define, em sua forma peculiar, não apenas acontecimentos primordiais, mas também as vivências interiores de indivíduos. No caminho de desenvolvimento para a condição de adulto com todas as suas exigências representativas da aldeia o jovem fica no diálogo consigo mesmo, com os vizinhos e espíritos que dão conformação à política da aldeia e da reserva e à vida em geral. O uso da flecha *yawarí* no festival marca um ponto extremo do desenvolvimento humano, o estado de alma dos homens jovens nos quais a porção onça se expande, ganha um predomínio transitório e reprime outras partes da personalidade. O estado de onça, expresso no manejo da arma da onça, a flecha *yawarí*, lembra a alma animal que, como conhecida pelos Guarani, impetuosa e tendendo por vezes à violência, complementa a alma humana de resto branda, de origem divina (Nimuendajú 1914: 305). No correr da festa *Yawarí* o arco é apresentado como contraparte da flecha, e a conclusão do desenvolvimento leva à destruição ritual das flechas (Galvão 1950: 362-363) e finalmente à posse do arco pelos homens agora tornados adultos.

Ernst Boesch mostra que o trato com materiais é sempre ligado a idéias, ou seja, forma e conteúdo nunca podem ser separados, e designa por isso a matéria artisticamente trabalhada como “meio de re-

flexão” (Boesch 1983: 262). Os materiais do arco, madeira e fibras de palmeira, surgem como tais meios de reflexão, como espelhamentos do eu em relação ao mundo. Analogamente ao surgimento mítico da humanidade pelo civilizar-se, o processo de civilização das jovens onças que precede a entrada na vida adulta é entendido como um estágio particular no desenvolvimento da vida humana individual. So-



Fig. 2 Flecha *Yawarí* (Kamayurá), usada nas competições esportivas dos jovens durante a festa intertribal *Yawarí*. Relativa à mitologia, a flecha com ponta embotada de resina pertence à onça. As flechas, manufaturadas pelos jovens, marcam o estado de alma especial deles: o estado de onça. Foto Wagner Souza e Silva.

mente com as transformações da puberdade, no curso das quais o jovem manifesta seu lado onça selvagem e incivilizado, expressando-o explicitamente em oposição aos homens mais velhos, é que uma verdadeira integração dos dois mundos humanos interiores tem lugar, Mavutsiní e Onça se encontram em um homem integral e adulto. Somente quando o homem já se tornou adulto chega para ele o momento [de equilíbrio], de confeccionar e manejar ele mesmo o grande arco preto. Esta posição particular do arco no curso de vida de um indivíduo é comprovada também pelas narrativas que enfatizam a intensa fusão emocional de homem e arco.

Como produto final da narrativa, arco e homem representam a conclusão do desenvolvimento mítico e podem ser entendidos em sua forma definitiva como figuras ideais. Em contraste com as flechas, que dinamicamente impulsionam adiante os desenvolvimentos e cujo significado central está na idéia de processo, de contínuo devir (cp. Suhrbier 1998: 128-160), o arco permanece fora de qualquer desenvolvimento. Na sua confecção, a ênfase não recai na vivência de experiências, como é o caso na confecção de flechas como parte da iniciação; a experiência aqui já está feita, o que ela faz é procurar expressão, encontrar sua forma. No ritual, a ênfase tampouco recai, em primeira linha, no surgimento ou na ação, como é o caso das flechas (Suhrbier 1998: 188-198), mas no ser do objeto. O homem se apresenta com o arco; sua entrada simboliza o saber em torno do homem inteiro, como parte constituinte e integrada de um mundo mais abrangente.

A forma do arco surge como resultado de saber, e formula um “estado de É” válido desde os tempos míticos, que não tem mais que ser mudado. No caso dos homens é diferente: as qualidades e valores ideais corporificados no arco referem-se somente ao homem adulto. Correspondentemente, no ciclo de vida individual o arco marca a entrada na idade adulta. O que carece de desenvolvimento é o tempo que precede a vida adulta, marcado pela seqüência das flechas (Suhrbier 1998: 128-160). A forma do arco está representada simbolicamente nas festas de consagração da puberdade, por exemplo, quando se coloca um arco decorativo no pescoço dos rapazes. É um colar desses, um cordão de madrepérolas preso em uma vara redonda de forma correspondente a um arco esticado, onde o semicírculo de plaquinhas de madrepérola substitui a corda do arco, que o menino K., talvez de 12 anos, irmão do chefe M., usa durante um ritual

de puberdade entre os Waurá (Myazaki 1964: fig.2).

Neste ponto, quero conscientemente superinterpretar a identidade de arco e homem repetidamente estabelecida na narrativa citada, bem como a caracterização do arco como pessoa ou personalidade, e ver o arco preto como uma auto-imagem encarnadora do ideal do homem adulto. Foi levada à caracterização do arco como auto-imagem, ou imagem de si, pelas interpretações feitas por Ernst Boesch de auto-retratos de artistas, os quais ele aponta como símbolos da vivência interior, acentuando sua atuação reflexiva. No diálogo do artista consigo mesmo não apenas surge uma obra de arte, mas na lide com aquele objeto em particular a própria pessoa se modifica (Boesch 1983: 275-277). Como uma tal imagem de si pode ser entendido também o já mencionado colar de madrepérola em forma de arco, o qual é confeccionado exclusivamente como jóia ou adorno ritual para membros da família do chefe. Faz-se cordão de madrepérola, por exemplo, como jóia para o pau *Kwarip* preparado para um *morerekwat* (chefe) morto, pau que é uma representação do falecido. A ilustração 11 de Pedro Agostinho (1974) mostra um tal *Kwarip* provido de adorno em forma de arco. Em uma determinada dança do festival *Kwarip* o filho do falecido termina por dançar com esse colar em particular (Agostinho 1974: 145). No festival *Yawarí* observado por Rafael Bastos, o arco é apresentado várias vezes como imagem de pessoas: os competidores com flecha *yawarí* são considerados “titulares do arco” (Bastos 1989: 93), e o festival é dedicado a um falecido designado como “titular do arco” tendo ainda o objetivo de incinerar o arco do mesmo (Bastos 1989: 86, 214-215).

Como, de um lado, representação simbólica de uma pessoa e, de outro, subjetivação de uma porção do ambiente exterior, o arco se torna um emblema da capacidade humana de produzir ordem igualmente no mundo interno e no externo. Com a ajuda do arco, o ser humano busca reduzir a distância entre interno e externo, produzir simbolicamente um equilíbrio entre ambos. O processo de sua confecção, vivenciado como a junção de dois materiais, entrelaça-se com seu significado análogo, a criação do ser humano. Com isso, o arco é não apenas expressão simbólica da aspiração por ordem no mundo externo, mas, como imagem de si, diz respeito à capacidade de plasmar a si mesmo e à vida conforme noções próprias e voluntárias.

Na criação do arco reside todo um potencial de vivência ou experiência, pois essa arma surge como produto final de um longo processo de elaboração de experiências (o tempo, que nos mitos e ritos é caracterizado pelas flechas). Ao confeccionar o arco, seu produtor coloca nele aquilo que ele já sabe a partir dos acontecimentos míticos e da vivência interior, seu saber que integrou com sucesso tradição e experiência individual. No arco como representação de ordem espelha-se sobretudo a capacidade humana de estruturação, classificação e ordenação. Nele, o mundo externo ganha a forma de imagem simbólica do mundo interno e, com isso, a fronteira entre homem e mundo é simbolicamente abolida. O objeto remete, assim, às grandes capacidades criadoras, formadoras e estruturadoras do indivíduo. O que Ernst Boesch formula de modo geral para o autorretrato artístico encontra confirmação no arco dos Kamayurá: a auto-reflexão objetiva-se no arco, torna-se um pedaço de mundo exterior e descortina, assim, novas possibilidades de interação social (Boesch 1983: 276ss.). Da obra faz-se um objeto, do processo uma substância. Desordens míticas, também no que toca aos relacionamentos humanos, podem ser conduzidas até uma contra-ordenação a que o espírito dá forma em caráter definitivo. Idéias sobre o arco como condição para a atuação em sociedade são formuladas também em outras narrativas, como por exemplo “Der schwarze Bogen” [O Arco Preto] (Münzel 1973: 148-150) e “Origem das tribus” (Agostinho 1974: 180-181), nas quais o arco é colocado como início da ordem social hoje vigente (intra e intertribal).

Se consideramos e analisamos o uso das coisas no curso de rituais com o saber ganho a partir da análise de mitos quanto ao significado dos obje-

tos, então também os gestos realizados com esses objetos se preenchem com novo sentido. Analisar este fato em detalhe ultrapassaria o âmbito deste texto. Ainda assim, gostaria de acrescentar o seguinte, que descrevi de modo mais completo em outra oportunidade (Suhrbier 1998: 169-198). Em contraste com o trato com os “símbolos abstratos e dispensados de contexto que são os da fala”⁴ em uma narrativa, o trato com símbolos durante o ritual é “sensorial e direto”⁵ (Lorenzer 1981: 160). O próprio ser humano emerge como representante ou ator, e “o portador do significado é o gesto humano” (Lorenzer 1981: 35). Como o significado das ações durante o ritual é supra-situacional e a introdução de objetos é atrelada a essa forma particular do agir simbólico, expõem-se na realidade particular da “fase liminar” (Turner 1989: 40) menos significados práticos do que simbólicos das coisas. Conteúdos derivados de sua realidade mítica envolvem o fazer do que está em ação em “contextos de experiência supra-situacionais” (Boesch 1983: 126). As representações de coisas desvelam-se no ritual em gestos desempenhados **diretamente com objetos**. Objetos trazem idéias, representações e sentimentos *amarrados juntos* para dentro da vida e do agir dos seres humanos, preenchem ações com significados. Por exemplo, as ações expressivas desempenhadas com armas durante o festival *Yawarí* não são auto-expressão direta nem representação quase fiel de narrativa. Expressivas na forma, sem compulsão interior do momento e desempenhadas de modo reduzido, remetem muito mais a algo que se situa fora ou além do acontecer situacional. Devem com isso ser vistos como legítimos gestos, formas simbólicas, no sentido em que Susanne Langer os descreve (Langer 1992: 154).

(4) *abstrakt-situationsentobenen Symbolen der Sprache.*
(5) *sinnlich-unmittelbar.*

SUHRBIER, M.B. From the Times of the Onça: on the meaning of the Kamayurá (Alto Xingu) objects. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 195-204, 1999.

ABSTRACT: The paper presents a method for interpreting objects of the ethnographic collection of the Museu de Arqueologia e Etnologia of the University of São Paulo. Using the structural analysis of myths and rituals the symbolic significance of two objects (artifacts) from the indian reservation of the Upper Rio Xingu, Mato Grosso, is explained.

UNITERMS: Material Culture – Myths and Rituals – Bow and Arrow – Upper Rio Xingu, Mato Grosso, Brazil.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, P.
1974 *Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo.
- BASTOS, R.J.de M.
1978 *A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília.
- BOESCH, E.E.
1983 *Das Magische und das Schöne: zur Symbolik von Objekten und Handlungen*. (problemata; 97). Stuttgart-Bad Cannstatt.
- CARNEIRO, R.L.
1989 To the village of the jaguars: the Master Myth of the Upper Xingú. *Antropologica*, 72: 3-40.
- GALVÃO E.
1950 O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo, 4: 353-368.
- LANGER, S.K.
1992 *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt am Main.
- LARAIA, R.de B.
1968 O sol e a lua na mitologia Xinguana. *Actas e Memórias del 37. Congreso Internacional de Americanistas*, Republica Argentina 1966; 3. Buenos Aires: 75-93.
- LORENZER, A.
1981 *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit, eine Religionskritik*. Frankfurt am Main.
- LUKESCH, A.
1976 *Mito e vida dos índios Caiapós*. São Paulo.
- MÜNZEL, M.
1973 Erzählungen der Kamayurá, Alto Xingú – Brasilien. *Studien zur Kulturkunde*, 30. Wiesbaden.
- MYAZAKI, N.
1964 Breves notas sobre a socialização da criança em duas tribos Aruake. *Völkerkundliche Abhandlungen des Niedersächsischen Landesmuseums, Abteilung für Völkerkunde*, Hannover, 1: 209-222.
- NIMUENDAJÚ, C.
1914 Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlage der Religion der Apapocúva-Guaraní. *Zeitschrift für Ethnologie*, 46(2/3): 284-403.
- OBERG, K.
1953 *Indian tribes of Northern Mato Grosso, Brazil*. (Smithsonian Institution Institute of Social Anthropology, 15). Washington.
- STURVENANT, W.C.
1969 Does Anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington*, Washington, 82: 619-649.
- TURNER, V.
1989 *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main und New York.
- VILLAS BOAS, O.; VILLAS BOAS, C.
1974 *Xingu: Os índios, seus mitos*. Rio de Janeiro. [1970]

Recebido para publicação em 17 de novembro de 1999.