

As máscaras da memória.

Ensaio sobre a função das pinturas corporais jívaro^{1 2}

Anne-Christine Taylor³

Tradução: Lucas da Costa Maciel

Revisão: Janaina Tatim e Fernanda Borges Henrique

Resumo

Ainda que a maioria dos Jívaro já não se vista de modo tradicional, muitos deles ainda insistem em pintar o rosto. O objetivo deste artigo é explicar as razões da persistência dessa prática, relacionando a pintura corporal à construção de certas formas de identidade. A autora mostra que os padrões pintados indicam uma figura relacional complexa que condensa ritualmente duas formas de relação agonística: aquela entre um homem e seu igual (i.e., outro homem jívaro adulto), e aquela entre um homem vivo e uma pessoa morta encontrada ao longo de uma busca visionária induzida por drogas. Esta configuração forma a base para o tipo de personalidade nitidamente individualizada e altamente confrontativa que se sustenta ser tipicamente Jívaro.

Palavras-chave: Pessoa; Espíritos; Relações, Achuar

Abstract

Although most Jivaroan Indians no longer dress in a traditional way, many of them still insist on wearing face painting. The aim of this article is to explain the reasons for the persistence of this practice, by relating body painting to the construction of a certain form of identity. The author shows that the painted motifs index a complex relational figure that ritually condenses two sorts of agonistic rapport: that between a man and his equals (i.e., other adult male Jivaro), and that between a live male human and a dead person encountered in the course of a drug-induced vision quest. This configuration forms the basis for a type of sharply individualised and highly confrontational selfhood that is held to be specifically Jivaroan.

Keywords: Personhood; Spirits; Relations; Achuar

1 Nota do tradutor. Versões anteriores deste texto foram publicadas em francês e em espanhol. Cf. TAYLOR, Anne-Christine. Les masques de la mémoire, *L'Homme*, v. 165, p. 223-248, 2003. E cf. TAYLOR, Anne-Christine. Las máscaras de la memoria. Ensayo sobre la función de las pinturas corporales jívaro. In: CHAUMEIL, Jean-Pierre; PINEDA CAMACHO, Roberto; BOUCHARD, Jean-François (eds.). *Chamanismo y sacrificio: perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de América del Sur*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005. p. 299-333. Para esta tradução ao português, cotejamos as duas versões anteriores, buscando os elementos adicionados ao artigo, especialmente na versão mais recente, em espanhol, para apresentar a versão mais atual e completa possível do texto. Agradecemos a autorização cedida pela autora à Maloca para a realização desta tradução.

2 Este artigo deve sobremaneira às observações críticas feitas por Carlo Severi sobre uma versão anterior; desejo fortemente expressar-lhe minha gratidão devido aos caminhos de análise que me abriu. Agradeço igualmente a Michael Houseman e a Eduardo Viveiros de Castro pela leitura atenta e pertinentes sugestões.

3 Professora Emérita do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), França. E-mail: anchumir@gmail.com





“Aprenda a ver as coisas com os olhos daqueles que já não veem”

Luigi Pirandello, *Nouvelles pour une année*.

Entre todos os elementos que compõem a indumentária, e, de forma mais geral, a aparência tradicional jívaro⁴, se encontra um que resiste obstinadamente à usura da história: a pintura corporal. Ainda hoje, na maioria das comunidades pertencentes a esse vasto conjunto étnico, quase todos os homens adultos e muitas mulheres continuam adornando o rosto com desenhos traçados com uma tintura vermelha chamada *karair* ou *karawir*, em shuar e achuar. Esse pigmento, de um vermelhão saturado, é feito de uma mistura de sementes de achiote (*Bixa orellana*) e de seiva de uma planta cultivada, *tái* (*Warscewzia chordata*), ao qual se adiciona, às vezes, um óleo vegetal que lhe dá brilho.

À primeira vista, os desenhos não apresentam nada de extraordinário. Por vezes, são sumários e feitos de um modo bastante grosseiro, com o dedo em lugar de um palito fino ou um pincel; outras vezes, estão traçados somente com sementes de achiote esmagadas e umedecidas com saliva, produzindo uma tinta cuja cor perde suas propriedades rapidamente. Não se emite nenhuma apreciação negativa sobre tais garatujas, nem sobre o indivíduo que as traz; pelo contrário, inclusive quando há homens que passam muito tempo pintando-se cuidadosamente com motivos complicados, ninguém tem a iniciativa de comentar sobre a qualidade estética dos seus adornos. A priori, não se trata de uma tradição “artística” que carrega uma técnica culturalmente valorizada; tem pouco a ver com os suntuosos desenhos dos Cadiveo (LÉVI-STRAUSS, 1955), com as “belas pinturas” (*ôk mex*) dos Kayapó (VIDAL, 1981, 1992; VERSWIJVER, 1992; TURNER, 1992) ou com os sábios ornamentos dos Embera (ULLOA, 1992). Por essa razão, certamente, os etnógrafos dos Jívaro, salvo honrosas exceções⁵, mal prestaram atenção a essa prática, de modo que ela tampouco está bem documentada e analisada. A falta de interesse dos especialistas se explica também pela difícil associação entre essas pinturas e os contextos rituais ou sociológicos mais facilmente identificáveis, e por uma variabilidade considerável dos motivos ou estilos que abarcam; a tendência é atribuir esta variabilidade à simples fantasia individual, devido à carência de exegeses indígenas convincentes.

No entanto, ao passo que os outros elementos da indumentária indígena foram quase todos abandonados sem pesar (exceto o grande cocar de penas de tucano, chamado *tawaspa*, que

4 Lembremos sucintamente que o termo jívaro designa um conjunto étnico amplo da Alta Amazônia, localizado no sudeste do Equador e no norte do Peru. Atualmente agrupa noventa mil pessoas, aproximadamente, distribuídas entre seis ou sete subgrupos dialetais: os Shuar, Achuar, Huambisa, Aguaruna e Shiwiar, por um lado, que compõem a subfamília jívaro propriamente dita e, por outro lado, os Candoshi e Shapra, constitutivos da subfamília Candoa. Os dados sobre os quais se baseia este texto provêm essencialmente dos grupos shuar e achuar do Equador.

5 Ver, em particular, Karsten (1935), Bianchi (1982), Pellizzaro (1993) e Surrallés (1989).

permanece como objeto de intercâmbio altamente valorizado), a pintura facial continua florescendo sobre corpos também cada vez mais indiscerníveis daqueles dos mestiços amazônicos. Além disso, a manutenção desse costume não parece ser uma manifestação de tradicionalismo, como poderia ser hoje, particularmente no caso dos dirigentes de movimentos indígenas locais, o ato de portar cabelos longos ou a *tawaspa*, quase uma norma para os jovens líderes indígenas quando têm que tratar com estranhos. Por outro lado, a indiferença demonstrada pelos indígenas frente à perda, não só da vestimenta tradicional, mas de segmentos inteiros de signos exteriores de cultura tribal, não deve esconder o fervor com o qual os Jívaro defendem sua identidade étnica em face da sociedade dominante: os Shuar são o primeiro grupo das terras baixa a criar uma poderosa federação indígena, muito presente na vida cotidiana dos indígenas, assim como no cenário político equatoriano, e quanto mais se intensifica seu compromisso com a sociedade nacional, tanto maior é a afirmação militante de sua identidade tribal⁶.

Em suma, a pintura facial constitui, evidentemente, um elemento importante da configuração cultural que fundamenta a identidade jívaro. Neste artigo, buscaremos ilustrar esse poderoso, e ao mesmo tempo enigmático, laço que existe entre uma tradição e um uso aparentemente banal. Mostraremos que a pintura facial dos Jívaro nos remete a contextos particulares de interação que definem o que hoje se costuma chamar, a falta de termo melhor, de “individualismo jívaro”⁷. Essa expressão sintetiza um conjunto de características sociológicas e de atitudes típicas que parecem estar conectadas: o hábitat bastante disperso dos Jívaro e sua dificuldade para se adaptar a formas residenciais nucleadas; sua hostilidade espontânea frente a outros grupos locais e tribos da mesma etnia; socialmente, a ausência de chefias e, no geral, de instituições cristalizadas de natureza política ou ritual; o “ardor no singular” tão marcado na conformação da aparência, na produção de artefatos, nas opções de vida, na teimosa afirmação da autonomia das unidades familiares; e sobretudo, quiçá, o modo característico que os homens têm de se apresentar uns aos outros, mistura indefinida de soberba, de densidade de presença e de ameaça contida, fortemente destacada pela etiqueta glacial que impera nas visitas entre homens que não são corresidentes.

Falando dos Jívaro, o missionário salesiano Allioni dizia, com razão, que, para eles, “a liberdade de pensamento não tem outro limite que a liberdade de existência: cada qual é juiz de suas relações com os outros, executor de sua própria justiça; os costumes mais enraizados não têm força de lei”; e se perguntava: “quais são, então, as razões de uma vida tão selvagemmente individualista?” (ALLIONI, 1993 [1910]: 27). A pergunta é pertinente porque está claro que o

6 Dizer que uma prática é “tradicional” não implica pré-julgar sua antiguidade. É útil, portanto, ressaltar que o costume jívaro de pintar o rosto e algumas vezes o corpo é atestado desde o século XVI, e que as descrições de pinturas realizadas pelos cronistas se aproximam muito das que se encontram nas etnografias modernas. De fato, os documentos visuais dos quais dispomos desde as últimas décadas do século XIX não mostram grande variação no estilo das pinturas: tal como os Jívaro decoravam o rosto nos séculos passados, assim ainda o fazem hoje em dia (WIERHACKE, 1985).

7 O uso desse vocábulo por parte dos “jivarólogos” é, por certo, de origem recente; os capitães espanhóis do século XVI falavam de “insolência”, os missionários jesuítas e mais tarde os dominicanos, de “altivez cínica”, os evangelizadores americanos do século XX, da “tirania do maligno”. Em todos os casos, se fazem patentes as mesmas disposições. Sobre o tema de como os ocidentais veem os Jívaro, consultar Taylor (1983).





“individualismo” dos Jívaro não tem nada a ver com a disposição de ser, a forma subjetiva e o modo de relação com os outros tais como designados com esses termos em nossa própria tradição. O “individualismo jívaro” se baseia, de fato, segundo nossa hipótese, no estabelecimento, dentro de um contexto ritual, de uma configuração bastante singular que articula ao mesmo tempo duas relações agonísticas e miméticas: a relação entre um ser vivo e um morto, e a relação entre duas pessoas do mesmo sexo e do mesmo estatuto. Essa estrutura de relações não forma parte de nenhuma teoria indígena e nunca é evocada de maneira explícita; pelo contrário, está repleta de proibições de expressão verbal. Não obstante, é ela que torna manifesto um conjunto de grafismos geométricos traçados com vermelho sobre o rosto dos homens jívaro.

Léxico das pinturas corporais jívaro

Primeiro, trataremos de precisar o lugar ocupado pela pintura facial dentro do conjunto dos procedimentos locais de marcação corporal, deixando para o final do artigo os problemas de interpretação que ele coloca. As pinturas vermelhas se localizam entre duas séries negras: a das tatuagens faciais com resina de copal e a das pinturas com *súa* (*Genipa americana*), associadas, seja com a guerra, seja com a picada de uma serpente venenosa. A tatuagem parece ser claramente mais comum entre os Shuar que nos outros subgrupos jívaro, ainda que também o usem. Tratam-se de motivos muito simples e geralmente discretos — alguns pontos sobre a borda do nariz, a parte superior das bochechas ou o queixo —, realizados mediante punção da epiderme com um espinho untado com uma resina negra. Esses motivos são traçados pelas mães sobre o rosto de seus pequenos filhos, meninos ou meninas, ou, às vezes, por um recém-casado sobre o rosto de seu esposo ou esposa. Ainda que seja um costume, a tatuagem não é obrigatória; fazê-la ao filho ou ao cônjuge é uma opção ou uma fantasia pessoal e ninguém parece prestar atenção à presença ou à ausência destas marcas no outro. Os grafismos tatuados não se diferenciam em função do sexo. No entanto, é mais comum vê-los sobre rostos masculinos que sobre rostos femininos; além disso, os motivos mais elaborados estão ordinariamente reservados aos homens (ver Imagem 1).

Segundo nossos informantes achuar, os desenhos são puramente decorativos e carecem de significado simbólico. O sentido desse costume, em vias de desaparecer, continua sendo enigmático. O missionário salesiano Pellizzaro, excelente conhecedor dos Shuar, indica que as tatuagens servem para distinguir as crianças em função da sua ordem de nascimento (PELLIZZARO, 1993). Não obstante, os motivos não podem servir de guia para as pessoas exteriores à família imediata porque nenhum desenho se une de maneira estável a uma posição particular na ordem de nascimentos. No que diz respeito à parentela direita, é possível duvidar que tenham necessidade de semelhante procedimento para recordar o lugar que ocupa um garoto em relação a seus irmãos, e menos ainda, sabendo que nessa cultura a idade relativa não cumpre um papel importante no plano sociológico; a primogenitura não está marcada na terminologia de parentesco e não confere nenhum

privilégio particular com relação aos demais irmãos. Provavelmente, haveria que relacionar o costume de marcar discretamente os rostos com uma série de outros costumes, como a prevenção dos casos de homonímias, do caso de irmãos gêmeos, de condutas homossexuais ou transexuais, destinadas a suprimir tudo o que poderia comprometer o caráter único de um indivíduo; em suma, para prevenir acúmulo ou confusão de elementos de identidade. Dentro desta perspectiva, não é tanto a enumeração dos irmãos o que importaria, mas sua diferenciação: as tatuagens serviriam para acentuar a singularidade formal de cada rosto e para impedir uma semelhança muito marcada entre rostos provenientes de um mesmo “molde” familiar.

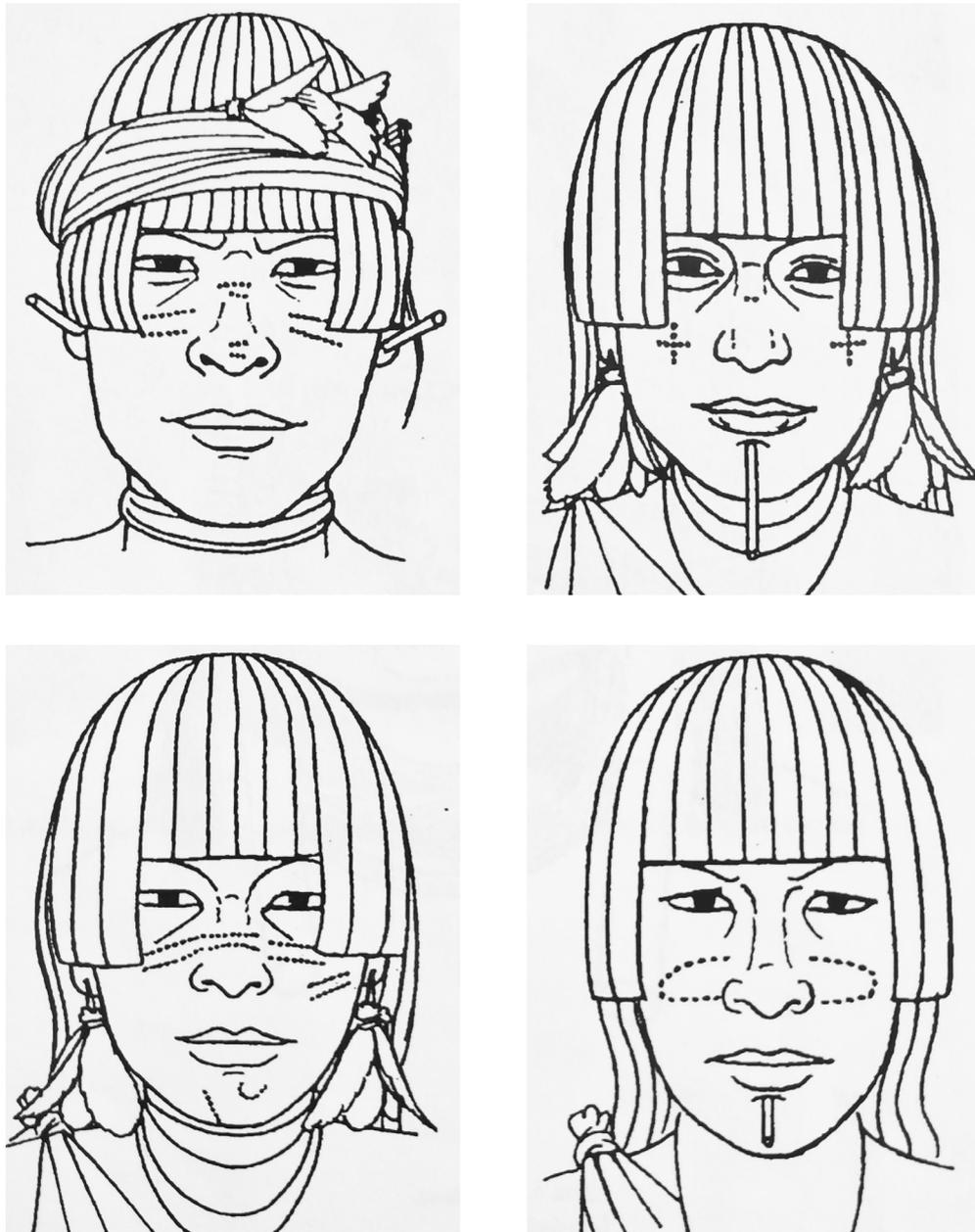


Imagem 1. Tatuagens Shuar; a figura no canto superior esquerdo representa um homem, as outras três mulheres. Desenhos das fotos de arquivo de Pellizzarro (BIANCHI, 1982).





Com frequência, as tatuagens se diferenciam em razão do tom azulado que, no longo prazo, assumem os pigmentos de resina incrustados na pele. As pinturas com *genipa* [jenipapo] visam, por sua vez, ser espetaculares. São feitas com uma tinta vegetal que se torna preta escura depois da aplicação e só desaparece ao final de uns dez dias. Ainda que sejam cada vez mais raras, essas pinturas, que se usam ocasionalmente (especialmente pelos Achuar), são reservadas aos homens e compostas de faixas negras bastante grossas que traçam o rosto, o tronco e os braços; geralmente marcam com ênfase a boca. Tanto pelas observações feitas em campo, quanto pelos documentos disponíveis, podemos determinar que os padrões aplicados são pouco variáveis e não buscam individualizar quem os porta; inclusive, alguns indígenas comparam essas pinturas com a roupa de camuflagem usada por soldados (ver Imagem 2).



Imagem 2. Pintura de guerra de *Genipa*.
Desenhado a partir da foto de Bianchi
(1982).

As pinturas com *súa* estão associadas com o contexto de duelo e/ou de enfrentamento armado. As duas coisas aparecem juntas, dado que aos olhos dos Jívaro toda morte, inclusive a de aparência “natural” ou acidental, é imputável em última instância a uma intencionalidade maligna de origem humana e, em consequência, conduz a um ato de vingança. Essas pinturas não são necessariamente incompatíveis com as pinturas faciais vermelhas, ainda que em princípio elas devem estar ausentes – segundo afirmam os Achuar – durante um ataque armado contra os *shiwars*, inimigos tribais, por oposição aos *shuar*, pessoas consideradas como parentes, aliadas tanto em trocas matrimoniais como em guerras de *vendetta* intratribais. De fato, as pinturas de guerra estão especialmente ligadas aos conflitos que opõem grupos bastante distantes uns dos outros, objeto de expedições de caça de cabeças outrora, e aos rituais vinculados com essas formas de enfrentamento. Efetivamente, os homicídios cometidos no marco da guerra interna ou intratribal frequentemente se levam a cabo de surpresa, em ocasiões de visitas, seja porque o anfitrião morre nas mãos do seu visitante ou visitantes, seja porque amigos íntimos do anfitrião se lançam de improviso sobre aqueles; nestes

casos, de modo algum se avisa o inimigo pintando-se de negro ou abstendo-se de portar as pinturas faciais vermelhas. Isso não quer dizer que as pinturas com *súa* sejam feitas unicamente para as expedições de guerra. Em realidade, elas denotam, mais que uma situação psicológica, uma disposição do ser por identificação com um animal perigoso, como um jaguar, figura principal da subjetividade predadora que supostamente habita no guerreiro. Por essa razão, pode acontecer que

um homem se cubra com pinturas de guerra ou pinte traços negros sobre os motivos vermelhos que porta sobre o rosto simplesmente para mostrar certo estado de espírito, antes ou fora de uma situação de conflito cristalizado.

Também se usa a *genipa* para uma forma de marcação corporal muito particular, aplicado em caso de mordida de uma serpente venenosa. A vítima de tal acidente é separada imediatamente da sua casa, levada a um abrigo construído rapidamente com o fim de retirá-la da vista e do cheiro de outros; temem, de fato, que o olhar e o cheiro das pessoas suscetíveis de terem tido contatos sexuais intensifiquem a virulência do veneno. Esses desenhos cobrem todo o corpo com uma multidão de pequenos grafismos curvos, que sem dúvida tendem a evocar as ondulações e os padrões da pele da serpente. No entanto, o sentido e o contexto dessas pinturas estão mal documentados porque seu uso caducou há décadas; as poucas ilustrações que existem provêm de fotos tomadas junto aos Shuar por Pellizzaro, no final da década de cinquenta (ver Imagem 3).

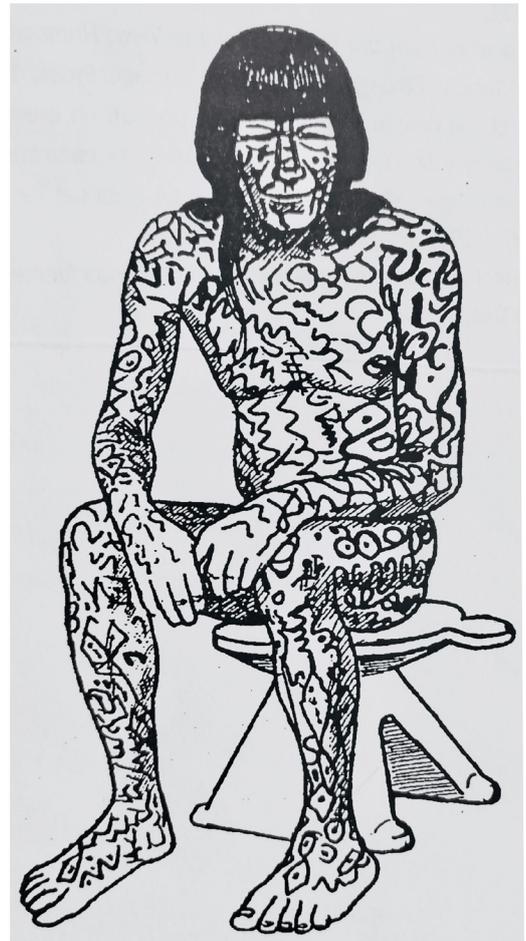


Imagem 3. Pinturas corporais de *Genipa* típicas da festa da cobra. Desenho da foto (BIANCHI, 1982)

As pinturas faciais vermelhas: formas e contextos de uso

Retornemos, agora, às pinturas vermelhas de uso quase cotidiano que aqui nos interessam mais. Essas pinturas são designadas genericamente, em shuar e em achuar, pelo termo *usúmamu*, “o pintado”; o verbo *usúma-*, do qual deriva esse nominativo, até onde conheço, só se usa para a pintura corporal⁸. Não se aplica, nem para as pinturas feitas sobre artefatos de cerâmica, nem para as inscrições que adornam os estojos de flechas (aljavas), forma de decoração que resulta de uma ação designada pelo termo *aártin*, “traçar um signo” (atualmente “escrever”). Tanto homens quanto mulheres usam pinturas faciais, mas os desenhos diferem em função do sexo; os motivos masculinos estão geralmente formados por linhas retas, enquanto os das mulheres, além de claramente menos elaborados, são feitos com base em linhas curvas que adornam as bochechas,

⁸ A raiz *usúma-*, à qual se agrega um sufixo de intensificação, *-ka-*, designa também a sensação causada pelo contato da enguia elétrica. Trata-se de um caso de homonímia ou eles compartilham o mesmo campo semântico? As especulações etimológicas dos etnólogos são julgadas muito severamente pelos linguistas, de modo que não me aventure a falar aqui de pinturas “eletrizantes”.





subindo da boca em direção aos olhos; não enquadram nem a boca nem os olhos, como acontece frequentemente com os desenhos masculinos. As crianças nunca apresentam essas pinturas, só são vistas em adolescentes já maduros ou em jovens mulheres casadas. É verdade que o rosto das crianças menores, especialmente das meninas pequenas, às vezes é manchado com achiote quando acompanham suas mães às roças, para protegê-las do vampirismo atribuído às plantas de mandioca; mas essa unção profilática desprovida de grafismos não tem nada a ver, como dizem os indígenas, com a pintura facial dos adultos, já que não “indicam” nada (*iniákmachuiti*, i.e., “não mostra ou não indica”) (ver Imagem 4).



Imagem 4. Pinturas faciais vermelhas e masculinas. Na esquerda, a pintura de um lendário guerreiro achuar chamado Kashintiu; na direita, também um rosto de Achuar. Desenhos de fotos (BIANCHI, 1982).

Alguns padrões, tanto masculinos quanto femininos, têm nomes; por exemplo, “desenho *yamúnk*” (a serpente *Lachesis muta*, verrugosa) ou “desenho *wámpishuk*” (borboleta) ou simplesmente *páinkiarma*, “risco” (PELLIZZARO, 1993: 256-257). Além dos rostos, é possível encontrá-los, por exemplo, sobre os estojos de flechas dos caçadores, sobre as faixas tecidas que prendem os punhos e os tornozelos dos homens, ou também sobre as cuias de barro para a *chicha* de mandioca, feitas e decoradas pelas mulheres. No entanto, o nome dos padrões não indica a coisa nomeada, mas a uma figura geométrica associada convencionalmente, em razão de um vínculo metonímico, a tal ou qual artefato ou espécie natural. É desse modo que o desenho chamado *yamúnk*, em lugar de simbolizar a serpente *Lachesis*, simboliza um tipo de grafismo para o qual a pele da *Lachesis* serve de modelo concreto. É muito possível, provável inclusive, que o eco de certos atributos da serpente – sua ferocidade, sua letalidade – se vincule ao padrão de modo conotativo; apesar disso, o padrão não “representa” o *yamúnk*, do mesmo modo em que nossos motivos “gregos” tampouco simbolizam os jovens helenos.

As pinturas faciais vermelhas não são realizadas em qualquer circunstância. Não se usam na intimidade familiar da casa, por exemplo, nem na caça ou durante a tarefa solitária de um abate. Os xamãs que participam em rituais terapêuticos se abstêm de trajá-las, assim como os guerreiros (já pintados de negro) no momento de iniciar um ataque e mais tarde, se são responsáveis de um homicídio. Também evitam pintar-se pessoas submetidas a abstinências sexuais e alimentares, motivadas pela sua própria proteção ou cura, ou com o objetivo de garantir o sucesso de uma atividade de transformação que se julga delicada, como a fabricação de *curare* ou de sal. Tratando-se de homens, o uso do *usúmamú* está atrelado a contextos que poderíamos chamar de “confrontação pacífica”: durante as visitas entre unidades domésticas, quando se espera ou se escuta a chegada de visitantes (a etiqueta jívaro exige que sempre se previna o anfitrião de uma chegada iminente, mediante um chamado ou o toque de trombeta emitido desde longe, para que aquele tenha tempo de se preparar), quando alguém se dirige a uma festa de trabalho coletivo, em suma, em todas as situações que impliquem relações com pessoas que, ainda que sejam exteriores à unidade doméstica, não consideradas, em princípio, como inimigos.

O campo da sociabilidade implicado por esta prática inclui, portanto, os homens adultos não corresidentes, mas que são parte do mesmo grupo local; os parentes visitantes, mas provenientes de outras áreas de vizinhança; os companheiros de intercâmbio ritual, chamados de *amíkri*, eventualmente membros de outras tribos jívaro ou de etnias adjacentes. Do ponto de vista masculino, os “destinatários” dessas pinturas são, em primeiro lugar, os aliados, e, entre eles, os cunhados reais e potenciais, companheiros privilegiados desses verdadeiros duelos verbais que constituem os diálogos cerimoniais jívaro. As pinturas não se dirigem, então, aos consanguíneos corresidentes, nem aos inimigos vistos como presas, dado que esta última ordem de relações demanda passar para o registro das pinturas de guerra com *genipa*. Os espectadores destas pinturas são seus pares, com os quais se mantêm relações de rivalidade latente, associadas às manifestações codificadas de “força” (*kakárma-*); justamente o tipo de comportamento para com o outro, aquele que alimenta as imputações de “individualismo feroz” tão frequentemente dirigidas aos Jívaro.

Como corolário, essas pinturas também são armas de sedução destinadas às mulheres aliadas, na mesma medida em que remetem a uma relação agonística entre indivíduos do mesmo sexo. É verdade que os homens não se pintam para as mulheres, em geral, nem tampouco para um encontro amoroso; isso significaria dar a conhecer intenções ou vínculos já formados que convém dissimular; especialmente sabendo que os Jívaro reprovam a sexualidade extraconjugal e, mais especificamente, se ela envolve uma mulher casada ou prometida a outro. No entanto, se um homem tem interesse em alguma mulher da casa que pretende visitar, ou se simplesmente espera ter ali um encontro feliz, terá muito cuidado com sua aparência e incorporará ao *karair* que aplica a si substâncias mágicas (*muspa*, *músap*) de origem vegetal ou animal, que, se supõe, despertam o desejo das mulheres que se aproximam.

Diferentemente de uma prática comum a muitas sociedades amazônicas, ou de outros lugares, as pinturas faciais são realizadas pelo próprio sujeito, eventualmente com a ajuda de





um objeto que lhe serve de espelho, mas nunca por outra pessoa. É uma maneira de expressar que não há relações que incluam a uma ou outra categoria de parentes reais no que diz respeito à aplicação dos padrões. Segundo numerosos informantes, todo homem possuiria, além disso, um *usúnamu* pessoal. Um dos etnógrafos dos Candoshi nos faz saber que essas figuras constituem inclusive uma sorte de patrimônio individual transmissível em linha consanguínea sexuada, a semelhança dos nomes próprios; poder-se-ia reconhecer, assim, a filiação familiar e territorial de um indivíduo apenas olhando os padrões que produz (SURRELLÉS, 1999). Alguns especialistas (BIANCHI et al., 1982) dizem, inclusive, e fundamentados no testemunho de seus informantes, que cada grupo dialetal disporia de uma coleção de padrões própria, assim como cada indivíduo teria seu *usúnamu* pessoal. Apesar disso, há um fato que contradiz essas afirmações: o caráter tanto pouco diferenciado quanto extremamente variável das pinturas faciais. Com efeito, os desenhos de um homem mudam de um dia para outro conforme seu humor, e inclusive parecem passar de um indivíduo a outro. No que diz respeito à ideia de “especificação” tribal do *usúnamu*, somente uma investigação sistemática permitiria solucionar esta questão; enquanto isso, podemos somente constatar que os documentos disponíveis não permitem identificar diferenças notáveis entre tribos no que se refere à maneira de pintar o rosto.

A partir deste ponto de vista, as pinturas faciais se inscrevem perfeitamente, além disso, ao universo de diferenças cromáticas características dos modos de diferenciação individual e coletiva que operam na cultura jívaro. Esta é, de fato, muito uniforme em seu plano geral, ainda que esteja perpassada por uma série regulada de ínfimas variações: ainda que, de um grupo a outro, ou de uma pessoa a outra, tudo se pareça, nada é exatamente idêntico.

Assim, o “fervor por singularizar”, próprio dos Jívaro, se dá sobre um fundo de marcada homogeneidade. Essa microvariabilidade intraindividual e interindividual torna problemática uma interpretação da pintura facial em termos de dispositivos visuais de classificação social, por dizer, de indicadores públicos de funções ou de estatutos sociológico. Além disso, a sociedade jívaro carece de instituições – classes de idade, clãs, metades, castas ou confrarias... –, habitualmente vinculadas a esse tipo de ornamentação de identificação. Deste ponto de vista, o *usúnamu* jívaro se distingue claramente da pintura corporal kayapó; no caso destes indígenas do Brasil, por exemplo, o fato de compartilhar um léxico visual comum permite, observando as pinturas portadas por um indivíduo, conhecer com toda precisão o sexo da pessoa, sua posição no sistema de classes de idade, seu estatuto ritual, sua posição no corpo social conforme esteja próximo da “periferia” ou do “centro”, o estado de suas relações com os parentes, com os vivos, com os mortos. Em resumo, essas pinturas oferecem, então, uma fotografia bastante precisa (e portanto constantemente renovada) da situação de uma pessoa no plano sociocsmológico (VIDAL, 1981, 1992; VERSWIJVER, 1992). Os Jívaro não têm nada parecido: a inseparabilidade do vínculo entre um indivíduo ou um grupo e sua ou suas formas de pintura tornam ilusória toda tentativa de decifração sociológica. Falta explicar, obviamente, por que os indígenas acreditam descobrir, ainda assim, a marca de identidades individuais ou coletivas nas pinturas faciais. Logo tornaremos

sobre este tema.

Se não é possível interpretar as pinturas jívaro como emblemas de afiliação a categorias sociológicas, podemos, então, tomar outro caminho para explicá-las, postulando a existência de uma relação indexical mais do que icônica entre um motivo ou um adorno e tal ou qual órgão dos sentidos, seguindo a linha das análises propostas especialmente por Seeger (1980, 1981), para o caso dos Suyá, ou por Terry Turner (1992), para o caso dos Kayapó? Nessa perspectiva, as pinturas faciais jívaro teriam por função, a um só tempo, modelar culturalmente e aguçar sentidos relacionais, isto é, órgãos de percepção e de comunicação. Deste modo, a acentuação da boca remeteria à grande valorização que tem, nessa cultura, os talentos discursivos; o domínio dos modos de falar, a capacidade de participar nos diálogos rituais, de influenciar a outros com seu discurso; tudo isso é, efetivamente, um elemento central do prestígio ou do poder reconhecido a um homem. Na mesma ordem de ideias, sublinhar ou delimitar os olhos tenderia a realçar a faculdade de ver, assim como a indicar uma capacidade adquirida nesse campo, interpretação totalmente plausível, dado o papel que cumprem as experiências visionárias nessa sociedade. Não duvido da pertinência desse enfoque, inclusive no contexto jívaro. No entanto, ele deixa sem resposta precisa duas perguntas importantes: a da variabilidade interindividual e intraindividual das pinturas, sistemática demais para ser considerada produto do acaso, e a da qual não se notaria o papel que cumpre se o *usúmanu* se limitasse a operar e manifestar uma modelagem cultural dos sentidos; também à pergunta sobre a natureza da relação com a entidade sobrenatural que esses desenhos, conforme declaram os próprios indígenas, supostamente figuram.

Pinturas corporais e experiências visionárias

Na realidade, sabe-se desde muito tempo (KARSTEN, 1935) que as pinturas faciais estão estreitamente vinculadas a experiências visionárias de aquisição de poderes. Por certo, os próprios Jívaro são muito pouco loquazes sobre o sentido e a função de suas pinturas, em parte porque esses indígenas não se interessam em grande medida pela interpretação cultural, em parte porque muitos dos seus costumes, e este em particular, implicam uma exigência de segredo, pelo menos uma avidez de economia verbal. Esse laconismo geral se fundamenta na ideia de que o sucesso de uma empreitada planejada individualmente – uma saída para caçar, a construção de uma canoa, a plantação de uma roça de amendoim... – é inversamente proporcional à publicidade – no sentido próprio do termo – que lhe seja dada: quanto menos se fala sobre ela, maiores as possibilidades de levar a cabo tal projeto (JUNCOSA, 2000). Por essa razão, os Jívaro respondem geralmente de maneira vaga e oblíqua, ou também com eufemismos estandardizados (“ir passear” para sair a caçar; “ir pelo caminho” para envolver-se numa busca visionária...) às perguntas diretas sobre suas intenções, por mais inofensivas que elas sejam. A vontade de escapar do controle alheio, a avidez em se proteger da influência de uma intencionalidade eventualmente mais poderosa do que a sua, velando a inteligência alheia de seus próprios estados internos, desempenham um papel





indubitável nessa disposição. Apesar dessa reticência de princípio, os Jívaro afirmam facilmente que qualquer manejo das habilidades significativas está ligado, para eles, ao encontro, sob certas condições, com espíritos, inclusive se se trata de capacidades aparentemente transmitidas por outras pessoas humanas. Deste modo, o conhecimento de cantos de magia hortícola pode ser comunicado de mãe a filha no âmbito de um aprendizado diretivo, acompanhado de banhos de fumaça de tabaco assoprados pela mulher mais velha sobre a cabeça da jovem; não obstante, o transmissor “real” do saber que concerne a estas invocações será um espírito que na noite seguinte aparecerá em sonhos para a aprendiz e lhe cantará o encanto já enunciado pela mãe.

Para os homens⁹, o mais importante desses momentos de aquisição de poderes é o encontro ritualmente estabelecido com uma espécie de espíritos individualizados chamados *arútam* (literalmente “uma coisa envelhecida, gasta pelo tempo”, do vocábulo *arút*, velho, deteriorado). A busca por essas experiências visionárias começa na adolescência e se repete cada vez que um homem comete um homicídio ou participa de uma expedição de guerra. Como uma primeira aproximação, os *arútam* são espectros dos Jívaro mortos; mas são entidades complexas porque estão desdobradas em suas manifestações. A descrição dada sobre estes espíritos e daquilo que transmitem aos vivos é bastante variável, não só de um grupo jívaro a outro, mas inclusive de um indivíduo a outro. No entanto, o roteiro da interação com os *arútam* e os efeitos que se obtém desse encontro formam parte de um esquema comum no conjunto da etnia. Reduzida à sua forma canônica, a experiência visionária se desenvolve da seguinte maneira: o solicitante começa por isolar-se na selva e por submeter-se a privações extremas, tratando de identificar-se com um morto recente; igual que um morto, deve suportar os sofrimentos da solidão, da fome e da frustração sexual; deve inclusive cuidar-se para “não olhar seu corpo, porque se o fizesse, se veria como um cadáver ou um esqueleto, e isso seria o presságio da morte” (MADER, 1999: 211); seus amigos íntimos devem se abster de invocá-lo visualmente, da mesma forma que evitam pensar num morto por temor de “vê-lo” mentalmente. Ao mesmo tempo, através de orações mágicas, nas quais o sujeito enunciador se apresenta como um órfão e se dirige ao *arútam* desejado com o termo de “avô”, o visionário solicita a compaixão dos espíritos. Até esse momento, não se nomeia o fantasma senão de modo genérico e, além disso, se ignora previamente a aparência que ele tomará. Quando o *arútam* chega, se apresenta primeiramente sob a forma de uma visão ameaçadora, ou inclusive aterrorizante, precedida por um vento tempestuoso: um cometa em primeiro plano, um braço gigante mutilado, um homem com o corpo destruído e jorrando sangue, dois jaguares ou outros predadores lutando entre si ou também – visão relatada por jovens shuar criados em contato direto com a frente de colonização e familiarizados com os filmes asiáticos de segunda linha –, um karateca saltando em um ataque (MADER, 1999: 322). O solicitante deve, então, enfrentar a aparição e aproximar-se até tocá-la. Sobre isso, um informante shuar de Mader esclarece que “é necessário vencer a visão para obrigá-la a transmitir seu poder” (Op. cit.: 241). Ao final do

9 Para não tornar pesado este ensaio, trataremos aqui somente das experiências visionárias e das pinturas masculinas.

confronto, o *arútam* desaparece numa súbita deflagração; retorna mais tarde, no entanto, durante um sonho (a diferença do primeiro encontro, que configura uma vivência “real”), desta vez sob a forma de uma voz desencarnada ou de uma silhueta humana de contornos imprecisos ou de aparência desconhecida. Então, o espírito se identifica nominalmente e outorga ao solicitante uma imagem ou uma mensagem verbal, ou também uma substância fleumática que é uma versão metonímica dele, imediatamente incorporada – no sentido literal do termo – pelo sujeito.

O anúncio transmitido se relaciona com o destino futuro do beneficiário da visão. Ele invoca, no entanto, e paradoxalmente, a força guerreira, a longevidade e o carisma do próprio *arútam*. O enunciador espiritual aloja-se no destinatário, como um duplo interno. Vai viver no visionário à maneira de uma consciência desdobrada de si, que implica uma potencialidade da objetivação recíproca: o sujeito é consciente do seu *arútam* como de um outro eu – os Candoshi falam dele como “uma voz que provém do coração” (SURRELLÉS, 1999) –, assim como esse outro eu é “consciente” do seu portador, até o ponto de, como veremos, abandoná-lo impensadamente se este último não está à altura de suas exigências. Com frequência esta justaposição se demonstra, no plano do discurso atribuído ao espírito, por uma ambiguidade entre o “eu” e o “tu”, análoga ao jogo pronominal originado nos diálogos cerimoniais¹⁰. A experiência mística termina, em definitivo, com a interiorização de uma relação. Deste ponto de vista, recorda o mecanismo de *clivagem* que termina por fazer de todo homem jívaro um composto de Si e de seu Inimigo. Esse processo de hibridação, evocado num artigo anterior (TAYLOR, 2000), é inerente à procriação, em razão da função de copaternidade atribuída, frente à descendência de Ego, ao cunhado real de um homem (o irmão da esposa, ele mesmo concebido como “adversário íntimo” enquanto aliado), de tal modo que o filho de Ego é, para seu pai, metade aliado, metade inimigo. A formação do indivíduo reproduz, além disso, essa excisão e a renova na medida em que tende a incentivar esta atitude de confrontação ou de tensão agonística que lhe permite afirmar-se como sujeito; só é possível ser um eu jívaro estando contra outro¹¹. De todo modo, antes de explorar, mais adiante, a homologia entre essas duas modalidades de relação interiorizada, entre um vivo e um morto, e entre um homem e seu inimigo, é necessário analisar a natureza dos dons conferidos pelo *arútam*.

É possível ter ideia disso ao observar as mudanças de comportamento manifestadas pelos beneficiários dessas experiências: maior presença e segurança nas interações, propensão a exhibir de maneira ostentatória a “cólera” (*kajé*) que se pensa viver em todo homem, e uma maneira característica de falar, com facilidade, laconismo e força, assim como a capacidade em particular de participar em toda gama de discursos agonísticos formalizados, própria dessa sociedade, um

10 Exemplos de enunciados de *arútam* são encontrados em Mader (1999: 238); ver também em Surrallés (1999: 218-222) uma análise notável dos deslizamentos pronominais nos diálogos cerimoniais candoshi.

11 Sobre esse tema, é possível consultar os testemunhos eloquentes reunidos em Chinkim (1987); a maneira de exemplo, apresentamos um breve excerto desta compilação: “A força espiritual do povo shuar é o *arútam*. Essa força é a que lhe permite viver, fazer história como indivíduo e como povo... a força espiritual do Shuar é a afirmação do próprio Shuar; vale dizer, a segurança de saber quem é e ao que está destinado no futuro... Por isso é que o Shuar nunca está tranquilo enquanto não encontra a força... Em razão das visões dos nossos ancestrais, nós, os homens da nova geração, somos respeitados e reconhecidos no plano nacional e internacional...” (Op. cit.: 8, 15, 32-53).





conjunto que remete a uma direção existencial mais clara e a uma subjetividade intensificada. Em suma, graças a essas visões se adquire a predisposição, altamente valorizada tratando-se de homens, pela intencionalidade predadora – ou seja, a capacidade e a inclinação a matar e ao mesmo tempo dar vida¹² –, e mais geralmente, o conjunto de qualidades que se julgam indispensáveis para adquirir prestígio e poder sobre o outro: carisma, poder de persuasão pela força do discurso e da argumentação, habilidade para manejar as relações sociais e sobretudo as conjugais, a saúde, a fecundidade e a longevidade.

Em princípio, o solicitante adquire as qualidades do *arútam* que se tornaram suas para a vida toda, mas as perde em duas circunstâncias: quando comete um homicídio e quando revela a outro, voluntária ou incidentalmente, a identidade do morto cuja visão ele recebeu e o teor da mensagem augural. De fato, a promessa de sucessos guerreiros transmitida durante a experiência mística se perde cada vez que se cumpre a façanha predestinada: mata um inimigo. Depois de cada homicídio será necessário tornar a começar a busca pelo *arútam*. Como só se presta aos ricos, em cada ocasião o espectro internalizado será mais poderoso e, por consequência, reforçará ainda mais a predisposição assassina do guerreiro. A traição, fora do contexto de um enfrentamento armado, do segredo absoluto que envolve a visão, é castigada, por sua vez, com a imediata desaparecimento das qualidades obtidas e pela queda em um estado de grande vulnerabilidade. Além disso, tornará muito difícil atrair um novo *arútam* e adquirir seus poderes.

A pintura facial seria, assim, o emblema do encontro com um morto, o signo patente de que um indivíduo teve o benefício de uma visita capaz de torná-lo um homem consumado. Partindo desta ideia, tende-se naturalmente a “ler” as pinturas faciais jívaro como se fossem a assinatura do tipo de *arútam* encontrado. Desta maneira, Pellizzaro não hesita em identificar tal motivo com tal avatar de *arútam*, dito de outro modo, em interpretar uma pintura como um ostentado emblema do espírito que teria visitado a um indivíduo e, como consequência, do tipo de disposições incorporadas pelo benefício da visão¹³. Por exemplo, se um homem toma o motivo dito da anaconda (*panki*), simbolizando esse animal, isso significaria que o portador é capaz de imobilizar seus adversários com um abraço mortal; uma pintura identificada como a do *tsére* (macaco-prego) indicaria o poder de estrangular suas presas, porque esse animal tem fama de fazê-lo; pintar-se

12 O vínculo entre matar e dar vida se baseia na combinação de duas premissas: por um lado, a ideia de que as potencialidades de individuação no seio de uma espécie dada existem em número limitado; por outro lado, a ideia de que toda morte é o fruto de uma intenção deliberada. Se não houvesse esta intencionalidade malévola, que é uma fatalidade da vida social, ninguém, nem humanos, nem animais, morreria e então ninguém nasceria. Para que as gerações se sucedam, é necessário, então, que haja assassinatos, que têm uma função genésica: matar é permitir dar vida. Sobre esse tema, ver também Taylor (2000).

13 Essa hipótese se refere a um tema de debate entre os especialistas dos Jívaro, o da existência eventual de uma forma de “especiação” dos *arútam* em função de seu modo de aparição e das qualidades que estes permitiriam adquirir. Mader, no importante estudo que consagrou as relações que os Shuar contemporâneos mantêm com diversas entidades sobrenaturais, trata de estabelecer um quadro categórico das manifestações de *arútam* e das disposições que estariam especificamente ligadas a eles. No entanto, um exame atento de seu quadro (MADER, 1999: 335-340) revela a inconsistência dos critérios que, supõe-se, governam esta lógica classificatória, já que uma forma pode transmitir capacidades muito variadas e, inversamente, uma capacidade dada pode ser transmitida por vários tipos de aparições.

com um *shiáshia* (um tipo de onça-pintada) serviria para anunciar que pode, como esse carnívoro, despedaçar o corpo do seu inimigo (PELLIZZARO, 1993: 256-257). No entanto, essa possibilidade de análise se choca imediatamente com algumas dificuldades. E em primeiro lugar está a seguinte: se cada *usúmamu* se refere a uma variedade precisa de *arútam*, qualquer um poderia ler sobre o rosto do outro o tipo de visão recebida e as disposições adquiridas. Isso não acontece; segundo nossos informantes achar, não se pode deduzir de uma pintura facial a natureza do *arútam* que um indivíduo encontrou. Além do mais, por que expor com uma imagem aquilo que se esforça por calar com as palavras? Na realidade, no plano simbólico, esses padrões são tão opacos para os indígenas quanto o são para nós. Notamos que o nome dos padrões só tem uma relação muito indireta com seu referente ostentado; e ainda que se trate de ver, na combinação dos padrões que compõem uma pintura, uma imitação estilizada de uma cara de felino ou de anaconda, essa, declaram os indígenas, não tem nada de icônica. A “máscara” mostrada não busca representar, nem sob uma forma oblíqua e estilizada, a forma adotada por um *arútam* no momento de sua primeira apresentação e não simboliza em caso algum um tipo de aparição e/ou de animais.

Por outro lado, o *usúmamu* sim reproduz algo. Aquilo que copia, muito fielmente inclusive, não é outra coisa que a pintura facial usada pelo próprio *arútam*. Os Candoshi dizem isso explicitamente: segundo os informantes de Surrallés, a primeira preocupação de um homem ao retornar de uma busca mística é decorar-se com um desenho “semelhante ao das pinturas faciais do *arútam* encontrado” (SURRELLÉS, 1999: 308). Esses desenhos têm relação com a forma animal tomada pelo espírito, na medida em que as particularidades da pelagem de uma onça, da pele de uma anaconda ou da plumagem de um falcão são interpretadas como a “pintura” do animal, mais precisamente, como a transposição, sobre outro registro de aparência, dos motivos pintados sobre o rosto do *arútam* enquanto pessoa humana; mas nos dois casos diz respeito às mesmas *usúmamu*. Em outras palavras, uma pintura identificada como *usúmamu* de onça (por exemplo) não indica a onça enquanto espécie; aponta para a singularidade da pelagem de uma onça em particular, configuração interpretada como o *usúmamu* em “chave de onça” de um indivíduo específico, que mostra a mesma pintura sobre seu rosto quando se manifesta sob forma de humano. A estrita imitação da pintura de um morto por um vivo – impensável no marco das interações entre humanos vivos – confirma claramente esta identificação entre solicitante e *arútam*, traduzida pela ambiguidade pronominal característica dos intercâmbios verbais entre os dois membros e pelo regime de consciência instalada pela interiorização da relação entre eles.

A elucidação do princípio de cópia empregado nas pinturas faciais jívaro permite esclarecer, além disso, algumas das perguntas colocadas no início deste artigo e deixadas em suspenso, em particular a relação indicada pelos próprios indígenas entre identidade tribal ou local e os estilos de padrões. Essa vinculação se fundamenta na ideia de que os mortos tendem a permanecer ligados à área de vizinhança em que viveram; os *arútam* provenientes desses mortos estão, portanto, eles mesmos territorializados, nem que seja virtualmente. Se as pinturas faciais apontam para espíritos organizados segundo a mesma ordem dos vivos, é lógico pensar que elas obedecem a princípios de





diferenciação homólogos àqueles que regem o mundo social. Neste sentido, os indígenas tratam de ler particularidades tribais em pinturas que são, na verdade, idênticas, simplesmente porque sabem que esses motivos conduzem a espíritos que também estão “tribalizados”. Portanto, deve-se entender as palavras dos informantes de Bianchi e de Pellizzato como uma asseveração de diferença identitária análoga à que, em certos contextos, leva os Achuar a dizer que a fisionomia dos seus vizinhos shuar, ou inclusive de um Achuar de outro grupo local, é diferente da sua, ou, ainda, que a língua dos Shuar é ininteligível, quando na verdade não difere senão por algumas pequenas variações fonéticas do dialeto achuar e que é perfeitamente compreendida em certas situações.

Uma memória pintada

As considerações precedentes sublinham a complexidade das relações tecidas entre os “espectadores”, o sujeito que porta o desenho, seu rosto descoberto, o motivo e àquilo a que remete. Para desvendar esse enredo é conveniente retornar à origem dos *arútam*, ou seja, ao tratamento dado pelos Jívaro aos seus mortos. Já dissemos que os *arútam* são espectros sexuados de indígenas mortos; mas são entidades em um estado particular de mortalidade. Resumamos aqui as etapas principais de um processo que já tratei amplamente em outra ocasião (TAYLOR, 1993b). Uma vez que uma pessoa morre, e depois de enterrar, expor ou abandonar o corpo, as pessoas que lhe são íntimas se dedicarão, com a ajuda de enunciados rituais, a separá-la da companhia dos vivos e fazê-la tomar consciência de sua mortalidade, estado que se caracteriza pela ausência de parentes, de sentidos relacionais (visão, escuta, fala...), de nome próprio e de um corpo como suporte da consciência de si. Esses discursos tomam a forma de ordens expressas dirigidas ao morto por alguém em luto, que se declara invisível para o morto e vice-versa, que declara para o morto que ele já não é mais “filho”, “mãe”, “pai” etc.; e que finalmente seu corpo, cuja decomposição física é minuciosamente evocada, já não pode ser visualizado tal como o era quando vivo. O essencial no trabalho do luto consiste, deste modo, num exercício voluntário de “desmemorização” do morto. Esse doloroso processo de esquecimento se destina a limpar a forma encarnada do morto do acúmulo de memória que impregna a imagem que seus parentes têm dele, e que ele mesmo tinha de si enquanto vivo.

Por que realizam esse trabalho sobre a representação visual do morto? Porque a silhueta singularizada que ocupava em vida deve ser reciclada a fim de permitir o nascimento de um novo humano. De fato, para os Jívaro não existe princípio vital suscetível de produzir formas vivas indefinidamente renovadas. Assim, cada tipo de ser é formado por uma coleção limitada de formas corporais específicas e únicas, próprias da espécie, como os nomes próprios que devem também ser reutilizados em cada geração, dado que o estoque onomástico é igualmente limitado. Justamente os rostos constituem o foco privilegiado da individuação de toda forma de encarnação física potencial. Os traços do rosto, em outras palavras, são como os desenhos de um jogo de

cartas, a expressão de uma singularidade pura no interior de um conjunto fechado. Daí as tatuagens, que servem para acentuar uma separação entre formas que podem parecer insuficientemente diferenciadas, especialmente no caso de irmãos; daí também as enigmáticas cabeças reduzidas que deram tanta notoriedade aos Jívaro, rostos tanto desconhecidos quanto únicos, que servirão para dar aparência verdadeira a indivíduos imaginários, engendrados ritualmente durante cerimônias vinculadas com as expedições de caça de cabeças. Desta maneira, o rosto descoberto é, abstratamente, o que há de mais genérico e impessoal num indivíduo, uma vez que só define sua singularidade, como o número de um documento de identidade. Não obstante, essa aparência única ocorre e se desenvolve sempre num mundo intersubjetivo e se preenche, necessariamente, de memória; essa forma habitada por uma história relacional acumulativa constitui, então, o *imago* de qualquer pessoa concreta, tanto para os outros quanto para si mesma, já que a representação que se tem de si é, em grande parte, a refração interna do olhar de outro: a pessoa se vê como se vê no olhar dos outros.

O luto consiste, desse modo, em dar caráter impessoal à silhueta facial mediante um trabalho de esquecimento compartilhado entre o próprio morto e seus parentes, com o fim de entregá-lo ao estoque de encarnações potenciais. O resto constituirá a matéria do *arútam*, no qual se suplica que o morto se transforme, sob a forma estereotipada de um cometa, enquanto se expulsa a lembrança do seu rosto e de sua biografia. O espírito é feito de uma memória inibida, ou melhor dito, da lembrança da memória da individualidade própria do morto, uma imagem habitada pela história particular da vida e das relações consigo e com os outros. Como materialização do processo de individuação que modela toda pessoa viva por epigênese relacional, o *arútam* é, definitivamente, o resultado de um destino abstraído da forma à qual esteve unido. Inerente ao luto jívaro, o esforço de dissociação entre a representação de um morto e a lembrança de uma memoriabilidade, entre a imagem do desaparecido e a imagem do seu transcurso de vida, explica ademais a ausência de reconhecimento de um *arútam*: ele sempre se apresenta ao neófito em busca de visão sob os traços, seja de um desconhecido (no caso dos Candoshi), seja de uma silhueta de contornos confusos (no caso dos Achuar e dos Shuar).

No entanto, ao proporcionar a um vivo a oportunidade de forjar uma existência exemplar, o que o espectro transmite é a capacidade de ocupar a memória de outros, sob a forma da promessa de uma biografia notável. E dessa garantia de memorabilidade sairá, quando morre o herói, um novo *arútam*, o mesmo que dotará a um futuro indivíduo de uma exemplaridade em potência. Vale dizer que essa sociedade dedicada a esquecer dos seus mortos é atravessada, na realidade, por um potente fluxo de memória, mais irresistível na medida em que está orientada pela exigência do segredo. A memória coletiva é fragmentada numa série de transmissões locais entre mortos e vivos igualmente individualizados ao não ser compartilhada entre contemporâneos, uma vez que ninguém deve revelar a parte dela que recebeu. Ao mesmo tempo, o segredo ao redor da identidade destes visitantes da história que são os *arútam* garante uma presença constante na consciência dos vivos, uma vez que o único meio de conservar um segredo é estar sempre pensando nele.





Essas condições fornecem uma explicação parcial do vínculo complexo entre o sujeito portador de uma pintura facial, o motivo e o que ele indica. De fato, o motivo se apresenta como um segredo exibido (HOUSEMAN, 1993); em outras palavras, mostra que o indivíduo que o porta incorporou um espírito, mas o indica de um modo que não transparece a natureza da visão recebida. Esse fato, me parece, é o que permite aos Jívaro afirmarem que seu *usúnamu* é único e pessoal – é algo perfeitamente singular e próprio do sujeito que recebeu uma visão – e, justamente pelo seu caráter mutável, a pintura produzida torna indecifrável, ao olhar dos outros, a natureza e a amplitude das interações espirituais nas quais se encontram comprometidos¹⁴.

A pintura facial com *achiote* pode ser interpretada, à luz dessas reflexões, como a marca de uma interação sobreposta a todas as que se fundem progressivamente na aparência da pessoa. Enquanto a imagem do rosto sintetiza a memória das relações tecidas entre os vivos no transcurso de uma existência, o *usúnamu* testemunha uma relação vivida que escapa por definição à observação do outro e que deve então ser desenhada no rosto. Em outros termos, é o rastro de uma interação muito carregada no plano afetivo e extremamente importante por seus efeitos, uma interação na qual os interlocutores se viram, se confrontam e se falam, fonte portanto de uma memória que deve passar também a habitar a imagem da pessoa. Signo ostentável de um encontro invisível e indizível, essa máscara da memória contribui ao mesmo tempo para intensificar a memorabilidade visual de seu portador, conforme o destino notável que este está convocado a viver.

Enfrentar um morto para rivalizar com seus aliados

Falta resolver um último enigma, mas o menos importante. Por qual motivo o uso das pinturas com *karáir* está reservado aos contextos sociais muito particulares definidos no começo deste artigo? Qual é o vínculo entre essas pinturas e o “individualismo” jívaro? Para esclarecer esse tema é necessário retornar às modalidades de interação entre o *arútam*, o beneficiário de uma visão e os “destinatários” privilegiados das máscaras pintadas. Vimos que a experiência ritual instaura uma relação de identificação entre um vivo e um espectro: o solicitante místico se coloca no estado de morto, o incorpora sob a forma de suplemento de alma e reproduz exatamente sua pintura facial. Não obstante, esta relação mimética se inscreve também no marco de uma confrontação agonística exacerbada, suspensa, no entanto, no que diz respeito à sua resolução. O *arútam* e o solicitante se enfrentam, mas não combatem e tampouco se matam; é uma relação de confrontação, não de homicídio. De igual modo, o contexto no qual alguém exhibe seus *usúnamu* supõe uma relação tanto de identificação como de oposição entre os portadores de pinturas. De fato, esses homens decorados, que rivalizam “pacificamente” com posturas marciais, são idênticos uns aos

14 É possível imaginar também que a faixa que circunda os olhos nesse tipo de pintura facial, às vezes cheia, às vezes feita de linhas entrecruzadas, constitui uma alusão gráfica à relação que mantém o sujeito com uma entidade notável que viu e que foi vista, mas que permanece invisível para os outros.

outros, primeiro sob o aspecto da relação que mantêm entre si e com os outros, mas também sob um aspecto mais íntimo, já que todo homem jívaro é constituído, enquanto sujeito, pela internalização de uma relação com um Outro inimigo. Neste sentido, os dois tipos de interação, com o *arútam* e com os aliados (para simplificar), condensam relações aparentemente contraditórias de identificação e de confrontação agonística.

Nesta maneira de abordar as configurações relacionais se reconhecerá o eco das análises do *naven iatmoul*, propostas por Michael Houseman e Carlo Severi (1994, 1998). Na perspectiva adotada por esses autores, recordemos que um *naven* se definirá pelo encaixe entre duas modalidades desta relação dinâmica de oposição, que Gregory Bateson (1936) chamava de *cismogênese*: uma relação simétrica, na qual cada um dos companheiros rivaliza com o outro no marco de uma identificação compartilhada (-A: “Eu sou homem” -B: “Eu também o sou, e mais do que você” -A: “E eu muito mais do que você”... etc.) e uma relação chamada complementar, caracterizada por um modo comum de intensificar uma diferenciação (-A: “Eu sou homem” -B: “Eu sou tanto mais mulher” -A: “Eu sou tanto mais homem”... etc.). Concretamente, a relação ritual instaurada pelo *naven* entre (pelo menos) um jovem e seu tio materno condensava uma relação de desafio igualitário entre aliados do mesmo sexo (por identificação do sobrinho com seu pai), e uma relação de engendramento entre consanguíneos de sexo diferente (por identificação do tio com sua irmã) (HOUSEMAN & SEVERI, 1994: 50-56). Essa operação conduzia *in fine* à definição de dois grupos: o dos parentes paternos femininos, por um lado, e, por outro, o dos parentes maternos masculinos. Visto desse ângulo, o caso dos Jívaro apresenta aspectos originais. De fato, o encontro com o *arútam* e seu prolongamento, a exibição do *usúmamu*, repetem a mesma modalidade relacional, isto é, a diferenciação simétrica, contrariamente ao *naven* que sobrepõe duas modalidades distintas: à relação de desafio entre o espírito e o visionário corresponde, deste modo, a relação agonística entre aliados portadores de *usúmamu*. Além disso, no caso jívaro as duas relações se sucedem no tempo, em lugar de estarem imediatamente justapostas como no *naven*; uma é, inclusive, a premissa da outra, uma vez que é necessário ter enfrentado um espectro para ser capaz de enfrentar os congêneres. Finalmente, a operação ritual jívaro não desemboca na definição de grupos, mas na designação relacional de uma identidade singular; lá onde o *naven* fabrica bloqueios sociais, funcionalmente diferenciados do ponto de vista de Ego, o *arútam* engendra séries de individualidades, funcionalmente idênticas do ponto de vista de Ego, no âmbito de seu gênero masculino ou feminino.

Estes elementos comparativos permitem captar melhor a relação de exclusão, recalcada pelos próprios indígenas, entre as pinturas faciais vermelhas e as pinturas negras de guerra. Estas duas formas de marcação remetem, de fato, a agentes muito diferentes: as primeiras, ao homem de confrontação que rivaliza com seus iguais - o guerreiro, digamos -; as segundas, o assassino, neste caso numa relação muito distinta, reversível, entre predador e presa. Longe de designar uma individualidade, a pintura negra (pouco variável de um indivíduo a outro, não esqueçamos) indica uma figura antitética, aquela evocada pela pintura vermelha (abandonada no momento do





homicídio, como corolário da perda do *arútam*): não se trata de uma diferenciação no âmbito de uma identificação, mas de uma identificação exacerbada no âmbito de uma diferenciação.

Recordemos os numerosos exemplos de transformação entre assassinos e vítimas que nos oferece a etnografia americanista, frequentemente expressada por metáforas – ou práticas – de ingestão (ALBERT, 1985; VILAÇA, 1992; VIVEIROS DE CASTRO, 1992). As sutis análises sobre esse tema apresentadas por Viveiros de Castro colocam em evidência a metamorfose do homicida em sua própria vítima, a mudança de perspectiva que leva a se tratar ritualmente o assassino como se tivesse tomado o lugar de sua vítima e esta como se fosse um guerreiro vitorioso (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), lógica de inversão que também está claramente presente nos rituais jívaro de caça de cabeças (TAYLOR, 1993a). Essa fusão paradoxal entre o assassino e sua presa implica também a sobreposição de dois processos de identificação e de distinção: por um lado, uma identificação do assassino e de seus cúmplices com predadores igualmente indiferenciados, acompanhada de uma diferenciação em relação com os humanos não combatentes; por outro lado, uma transformação do homicida em sua vítima, no âmbito de uma diferenciação dada entre predador e presa. Por contraste, o *arútam* expõe uma identidade de partida entre o morto e o vivo, para permitir-lhes afirmar sua diferença, opondo-se sem que um anule o outro. De certo a incorporação do espectro aparece, numa primeira impressão, como uma fusão; olhando mais de perto, no entanto, vemos que se trata mais de um desdobramento do que de uma redução. De fato, o *arútam* vive naquele que o carrega como um nível suplementar de consciência de si, enquanto que a presa assassinada e seu predador se fundem um no outro, formando uma só entidade, na qual cada um constitui o reverso do outro. Como são dois, o espectro e o vivo mantêm uma relação, internalizada ou não; a vítima e o homicida são um só. Em suma, se num caso se trata de intensificar uma relação de oposição, na qual se finge ser idêntico com o fim de construir este “individualismo selvagem” tão característico dos Jívaro, no outro caso se efetua uma operação exatamente inversa: intensificar – até a indistinção dos termos – um jogo de identificação, fingindo ser diferente, para desembocar numa figura reversível de predador-presa, exterior por natureza ao jogo das relações constitutivas da vida social.

Conclusão

Os rostos cobertos com motivos vermelhos dos homens jívaro são, em resumo, rostos transfigurados pela presença viva de um morto. Em relação à aparência “descoberta”, individualizada por uma história de compromissos com humanos visíveis e contemporâneos, esses motivos tornam visível o trabalho de fabricação de subjetividade proveniente de uma interação significativa com um morto que, assim como os vivos, participa na individuação da forma corporal impessoal, o mesmo que, por definição, não pode ser visto nem conhecido pelos outros seres viventes. A memória dessa interação secreta com um espectro deve estar, então, pintada sobre

o rosto, por oposição àquela proveniente das relações entre vivos, a mesma que é uma imagem de conhecimento público, a do rosto sem ornamentos. Tanto mais porque esse encontro implica uma metamorfose essencial do sujeito, capaz daí em diante de se comprometer nessa disputa de expansão de si pela absorção da subjetividade do outro, que constitui o *ethos* jívaro da vida social masculina. Sob este aspecto, as pinturas faciais são também armas de guerra, escudos ofensivos destinados a balançar a relação daquele que as porta com o outro. Por isso, sublinham tanto a boca quanto os olhos, meios de ação privilegiados sobre a intencionalidade de outras pessoas. Desse modo, todo indivíduo jívaro absorve mortos, se alimenta de sua memória para alimentar a própria fama. Assim como no caso matis, cuja relação com os ancestrais foi tão bem descrita por Philippe Erikson (1996), os mortos garantem o crescimento dos vivos, e inclusive, no caso jívaro, seu “sobrecrescimento”. No entanto, contrariamente ao que acontece entre os Matis, entre os Jívaro a relação com os mortos é um assunto individual, nunca coletivo. Por essa razão, nesta cultura não existem máscaras-objetos que representem os desaparecidos. Longe de formar para si mesmos uma sociedade que permitisse a objetivação dos ancestrais, enquanto coletividade em relação aos vivos, os Jívaro se concebem como um conjunto de individualidades; ao se pintar, cada Jívaro se converte num híbrido de morto e vivo oposto a outros híbridos de mortos e vivos.

Compreende-se, assim, que essas pinturas cumprem múltiplas funções mnemônicas, e se vislumbra a relação que podem manter com uma tradição que é fonte de identidade. Para cada indivíduo, a própria ação de pintar-se constitui uma lembrança quase cotidiana de ancestrais específicos e ainda mais porque se trata de um ato de criação sempre renovado, que exige cada vez uma focalização da memória mais que a aplicação mecânica de um motivo padrão; para os demais, ver esses desenhos sobre o rosto do outro é também um índice permanente da presença dos mortos sob a forma de uma potência ativa indefinível e, por esta razão, ainda mais carregada. Mas as pinturas também são, e sobretudo isso, o rastro visual de um modo de relação com outro percebido como a fonte primeira da identidade jívaro: essa tensão agonística que faz ser, por estar contra, na fronteira entre o intercâmbio e o homicídio. Aí está, definitivamente, o segredo que desvelam as pinturas, ao mesmo tempo em que o dissimulam: como tornar-se um indivíduo. Da transmissão preservada dessa configuração relacional, esses indígenas extraem sua formidável capacidade de resistir à assimilação. Pouco lhes importa abandonar sua vestimenta, perder seus costumes práticos, seu modo de habitar e de vida, a transformação dos *arútam* de onças em karatecas, até mesmo seu desaparecimento; ainda muito vivaz, lhes resta a lembrança de sua maneira de interagir com essas entidades e toda a gama de maneiras de ser que ela alimenta.

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. *Temps du sang, temps des cendres. Représentation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne)*. Nanterre, Université Paris X, thèse de 3e cycle, 1985.





ALLIONI, Miguel. *El pueblo Shuar. Los Salesianos y la Amazonia*. In J. Bottasso (ed.). *Los Salesianos y la Amazonia*. Volumen 2. Quito: Abya-Yala, 1993. p. 25-162.

BATESON, Gregory. *Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*. Londres: Cambridge University Press, 1936.

BIANCHI, Cesare, et. al. *Artesanías y técnicas shuar*. Sucua: Mundo Shuar, 1982.

CHINKIM, L. et al. *El Tigre y la Anaconda*. Quito: Abya-Yala, 1987.

ERIKSON, Philippe. *La griffe des aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris: Peters, 1996.

HOUSEMAN, Michael. The Interdependence of Concealed and Avowed Secrecy: The Interactive Basis of Ritual Effectiveness in a Male Initiation Rite. In: Pascal Boyer (ed.). *Cognitive Aspects of Religious Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 207-224.

HOUSEMAN, Michael; SEVERI, Carlo. *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS Éditions, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

_____. *Naven or the Other Self: A Relational Approach to Ritual Action*. Leiden: Brill, 1998.

JUNCOSA, José E. *Etnografía de la comunicación verbal shuar*. Quito: Abya-Yala, 2000.

KARSTEN, Rafael. *The Head-Hunters of Western Amazonas: The Life and Culture of the Jibaro Indians of Eastern Ecuador and Peru*. Helsinki: Societas Scientarum Fennica, 1935.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.

MADER, Elke. *Metamorfosis del Poder. Persona, mito y visión en la sociedad Shuar y Achuar (Ecuador, Peru)*. Quito: Abya-Yala, 1999.

PELLIZZARO, Siro. Técnicas y estructuras familiares de los Shuar. In: BOTTASSO, J. (ed.). *Los Salesianos y la Amazonia*. Volumen 2. Quito: Abya-Yala, 1993. p. 247-324.

SEEGER, Anthony. O significado dos ornamentos corporais. In: BENZAQUEN DE ARAÚJO, R. (ed.). *Os Índios e*

Nós: *Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1980. p. 43-60.

_____. *Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

SURRALLÉS, Alexandre. *Au coeur du sens. Objectivation et subjectivation chez les Candoshi de l'Amazonie péruvienne*. Paris: École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat, 1999.

TAYLOR, Anne-Christine. Cette atroce république de la forêt... Les origines du paradigme jivaro. *Gradhiva* v. 3, p. 3-10, 1983.

_____. Les bons ennemis et les mauvais parents. Le traitement de l'alliance dans les rituels de chasse aux têtes des Shuar (Jivaro) de l'Équateur. In: COPPET-ROUGER, Élisabeth; HÉRITIER-AUGÉ, Françoise (eds.). *Les Complexités de l'alliance. IV. Économie, politiques et fondements symboliques*. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 1993a. p. 73-105.

_____. Remembering to Forget. Jivaroan Ideas of Identity and Mortality. *Man*, n.s, vol. 28, núm 4, p. 653-678, 1993b.

_____. Le sexe de la proie. Représentations jivaro du lien de parenté. *L'Homme* vol. 154-155, p. 309-336, 2000.

TURNER, Terence. Social Body and Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo. *Cultural Anthropology*, vol. 10, núm. 2, p. 143-170, 1992.

ULLOA, A. Kipara. *Dibujo y Pintura : dos formas Embera de representar el mundo*. Bogotá: Centro editorial Universidad Nacional de Colombia, 1992

VERSWIJVER, Gustaf. *The Club-Fighters of the Amazon. Warfare among the Kayapo Indians of Central Brazil*. Gent: Rijksuniversiteit te Gent, 1992.

VIDAL, Lux. Contribution to the Concept of Person and Self in Lowland South America : Body Painting among the Kayapo-Xikrin. In: *Contribuições à Antropologia em Homenagem ao Professor Egon Schaden*. São Paulo: Museu Paulista, Coleção Museu Paulista, Série Ensaio, 1981. p. 291-302.

_____. (ed). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp. 1992

VILAÇA, Aparecida. *Comendo como gente: formas do canibalismo wari'*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian*





Society. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

_____. Le meurtrier et son double chez les Araweté (Brésil) : un exemple de fusion rituelle. *Systèmes de Pensée en Afrique Noire 14: Destins de meurtriers*, 1996, p. 77–104.

WIERHACKE, G. *Cultura Material Shuar en la Historia: Estudio de las fuentes del siglo XVI al XIX*. Quito: Abya Yala, 1985.