

## Aristóteles Barcelos Neto, antropólogo colecionador\*

*Elaborada por:*

Daniel Revillion Dinato  
Gabriela Aguillar Leite  
José Cândido Lopes Ferreira  
Paulo Victor Albertoni Lisboa

Após uma longa viagem que o ajuda a retrazar um percurso que se inicia pelas artes plásticas, Aristóteles Barcelos Neto ingressa no curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Com isso inaugura uma trajetória acadêmica marcada pela produção de coleções etnográficas para importantes museus, como o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA e o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e o Museu do Quai Branly de Paris, a realização de filmes sobre xamanismo e performances rituais na Amazônia e nos Andes.

O entrevistado é herdeiro e ex-aluno de uma geração de etnólogos como Berta Ribeiro, Pedro Agostinho, Vera Penteadó Coelho, Rafael de Menezes Bastos, Lux Vidal e Sílvia Caiuby Novaes, autores que romperam com a moderação com que o tema “arte” era abordado até então nas etnografias sobre a Amazônia indígena e se dedicaram a olhar para desenhos, pinturas, músicas e rituais. É também contemporâneo ao pensamento da agência da arte, de Alfred Gell, e do conceito de transformação na Amazônia, de Eduardo Viveiros de Castro, elementos que se combinam de forma original em sua obra.

É nesse ambiente teórico em ebulição que podemos situar seu trabalho sobre as máscaras rituais dos Wauja do Alto Xingu. O autor acompanhou todo o processo de concepção, feitura e descarte das máscaras, em uma etnografia que ambiciosamente se propõe a perseguí-las, como ele mesmo diz, alinhadas às trajetórias biográficas que orientam a organização do sistema ritual xinguano.

Neste último semestre de 2016, o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Unicamp o recebeu como pesquisador-visitante no âmbito do convênio Newton Fund-FAPESP. Durante sua estadia, Aristóteles Barcelos concebeu a curadoria da exposição “Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia Indígena”, com uma seleção de desenhos produzidos por seus interlocutores Wauja, que aconteceu na Casa do Lago e foi publicada em forma de “Galeria” nessa mesma edição da Revista.

Aproveitando sua visita, a PROA decidiu também entrevistá-lo para relembrar um pouco de sua trajetória acadêmica e seu percurso institucional, conversar sobre a exposição e discutir algumas das questões centrais que suas publicações têm levantado tanto para o debate sobre as relações entre arte, ritual e cosmologia, quanto para a interseção entre etnologia indígena e museologia, que sem dúvida é uma marca singular de seu trabalho.

*Gabriela Aguillar Leite*

\* Este texto é uma versão corrigida da publicada por esta revista em 19/12/2016, atualizada em 10/03/2017.

**PROA: Aristóteles, gostaríamos de agradecer sua disposição para conversar conosco e contar um pouco sobre sua trajetória acadêmica e seus interesses de pesquisa. Para começar, queremos ouvir você falar sobre sua formação, que começou na museologia, seguiu em direção à antropologia. Você sempre teve a perspectiva de aproximação entre essas duas áreas? Conte-nos um pouco sobre esse processo.**

Aristóteles: Eu comecei nas artes plásticas, essa é a minha raiz mais profunda. No início de 1991, fui aprovado no vestibular para o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mas desde os 15 anos eu frequentava cursos livres de gravura e desenho. Portanto eu já conhecia algo sobre processos técnicos quando entrei na Universidade. Quando entrei no curso tinha a ilusão de que haveria um ambiente para discutir os processos técnicos em relação aos processos criativos, a filosofia da estética e conceitos e modos de expressão pouco convencionais. Porém, naquele tempo, não havia esse ambiente na Escola de Belas Artes, pelo menos com a intensidade que eu desejava. Resolvi então trancar a matrícula e fazer uma longa viagem, que fez despertar em mim um interesse maior pelas artes feitas pelos outros do que por aquelas que eu mesmo sabia fazer. Só retomei a licenciatura na Escola de Belas Artes em junho de 1992, porém já com o intuito de fazer outro vestibular. Três cursos me interessavam: Museologia, Ciências Sociais ou Filosofia. Mas apenas o curso de museologia tinham um conteúdo investigativo sobre as artes e uma área de concentração específica em museus de arte, assim optei pela museologia. Além disso, o curso tinha, em sua descomplicada e maleável grade curricular, um número considerável de disciplinas na área de antropologia social. Os índios ainda não estavam no meu horizonte de interesse e também ainda não imaginava que aproximações poderiam haver entre antropologia e arte.



Em abril de 1993 visitei o Museu de Arqueologia e Etnologia<sup>1</sup> (MAE-UFBA) para obter subsídios para um trabalho da disciplina História do Brasil. Eu lembrava ter visitado esse museu quando criança, em 1983, quando então havia uma exposição de peças dos índios do Alto Xingu, que tinham sido coletadas por Pedro Agostinho entre os Kamayurá nos anos de 1965, 1966 e 1969.

1. <http://www.mae.ufba.br/>

**PROA: E foi, a partir de então, que você iniciou o trabalho no museu?**

Aristóteles: Sim, foi no MAE-UFBA que meu interesse acadêmico pelas artes indígenas teve início. Naquele abril de 1993, a exposição etnográfica que vi em 1983 já não estava mais lá, a quase totalidade das peças tinha sido guardada em um depósito. A diretora recém-empossada do Museu, Ana Maria Gantois, me disse que o diagnóstico da conservação tinha sido recém-finalizado, por isso as peças tinham sido retiradas da exposição. Porém ainda faltava fazer o diagnóstico da documentação. Depois de algumas visitas e conversas, Ana me perguntou se eu gostaria de estagiar no museu, mais precisamente com a documentação e pesquisa das coleções etnográficas. Aceitei o convite com entusiasmo e iniciei os trabalhos sob a sua orientação, e dois meses depois passei a receber também a orientação de Pedro Agostinho.



**PROA: Quais foram as atividades que você desenvolveu no museu?**

Aristóteles: O desafio era fazer a documentação dessas coleções, que constituíam dois conjuntos bem distintos: um dos índios do Alto Xingu e outro dos índios do Nordeste, sobretudo da Bahia. O primeiro conjunto era o maior deles com aproximadamente 260 peças. Trabalhei apenas com esse conjunto, que correspondia precisamente à coleção xinguana de Pedro Agostinho. A minha formação artística me fez ter um interesse muito especial pelos objetos com grafismo. Havia, pelo menos, uns

28 e minha pesquisa se concentrou neles. Essa foi a primeira amostra e inspiração para meus estudos de cultura material amazônica. Eu ainda nem conhecia o livro editado por Lux Vidal, que tinha sido publicado em 1992.

Em junho de 1993 Berta Ribeiro veio a Salvador para realizar a montagem da sua exposição “Amazônia Urgente: cinco séculos de ecologia e história”, que fazia parte do programa da III Cumbre Ibero-Americana. Berta foi ao MAE-UFBA, que então oferecia apoio curatorial à exposição, para escolher algumas peças para compor a exposição. Foi muito importante conhecer Berta justo naquele momento inicial do meu estágio. Berta tinha feito trabalhos de campo entre os Kamayurá, Yawalapiti e Kayabi para a sua pesquisa de doutorado<sup>2</sup>. Ela foi a primeira antropóloga especialista em arte e cultura material que eu conheci, e ela foi pioneira nessa área no Brasil. Berta me incentivou muito, mandou textos e sugeriu que eu expandisse o meu corpus de objetos e grafismos xinguanos, que de fato ainda era muito pequeno, integrando coleções etnográficas de outros museus. E foi a essa tarefa que me dediquei nos meses que se seguiram ao nosso encontro.

**PROA: Então você seguiu a sugestão da Berta Ribeiro? O que fez para ampliar o conjunto de objetos e grafismos para sua análise?**

Aristóteles: Eu fui estudar outras coleções. Fui primeiramente para o Museu Antropológico<sup>3</sup> da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Por indicação da Berta, porque ela tinha sido colega da diretora do museu, que naquele tempo era a Professora Edna Taveira. Isso foi em 1994. Passei três semanas trabalhando com a enorme coleção do Acary Passos Oliveira.

Lá eu conheci Michael Heckenberger, que tinha chegado recentemente do campo, com todo o material da escavação no rio Culuene, com os Kuikuro. Foi impactante conhecer Michael, do mesmo jeito que foi impactante conhecer Berta. Michael é um arqueólogo com sólida formação antropológica. Ele fazia etnografia para fazer arqueologia. E aquilo era, para mim, uma interessante novidade. Eu mostrei para ele as peças que estava estudando e ele me mostrou as cerâmicas da escavação. Ele estava iniciando os estudos sobre aquela cerâmica que possivelmente era arawak, em áreas hoje ocupadas por grupos carib. A experiência em Goiânia foi extraordinária. Eu era jovem, tinha apenas 20 anos.

2. RIBEIRO, Berta G. 1980. *A civilização da palha: trancados dos povos indígenas do Brasil*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

3. <https://www.museu.ufg.br/>

Ainda em 1994, eu vim a São Paulo, no Museu de Arqueologia e Etnologia<sup>4</sup> (MAE-USP). Aqui tinha um grupo pequeno, mas muito expressivo de estudiosas de cultura material liderado por Tekla Hartmann, que orientou Berta Ribeiro, Sonia Ferraro Dorta, Edna Taveira entre outros antropólogos. Foi Tekla quem me deu os contatos de duas pessoas que foram fundamentais para meus estudos: primeiro o de Vera Penteado Coelho e em seguida de Lux Vidal. Ela disse: “Você tem que encontrar a Vera, ela está muito doente, mas você tem que ir à casa dela. Você tem que conversar com ela. É muito importante para você e para ela”. Conheci a Vera, conversamos e começamos uma correspondência. Vera me deu acesso aos desenhos que ela coletou entre 1978 e 1980 entre os Wauja. Foram cinco anos de muitas trocas de ideias.

No ano seguinte, em 1995, eu fui ao Museu Nacional do Rio de Janeiro<sup>5</sup> ver as coleções do Pedro Lima e do Eduardo Galvão. Quem me recebeu foi Heloisa Fénelon Costa, que também tinha trabalhado no Alto Xingu. Ela era a chefe do setor de etnografia e me apoiou muito. Ela me mostrou sua coleção de desenhos mehinako. Também fui ao Museu do Índio<sup>6</sup>. Ver essa diversidade de coleções me estimulou a seguir um caminho semelhante.

**PROA: Nesse percurso você delineou um tema, um conjunto de objetos de pesquisa. O Alto Xingu apareceu por todo o caminho. Como esse caminho te levou até lá?**

Aristóteles: Um número imenso de objetos do Alto Xingu estava lá, nas instituições que visitei. Pude confirmar com meus próprios olhos que o Alto Xingu era realmente uma região rica em cultura material. Eu me formei em museologia em 1996. Já sabia que queria fazer mestrado em antropologia social. A grande questão não era aonde fazê-lo, mas sim como financiar minha pesquisa de campo com os Wauja.

Nesse mesmo ano, aconteceu a Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) em Salvador. Foi uma sorte grande, porque teve um grupo de trabalho só sobre o Alto Xingu, coordenado por Bruna Franchetto e Pedro Agostinho e secretariado por mim. Para esse GT veio Emilienne Ireland, que já tinha trabalhado com os Wauja nos anos 80. Ela me falou o seguinte: “olha, eu estou indo para lá. Depois dessa reunião eu vou direto para Brasília e de lá para o Xingu”. Eu disse: “estou estudando as coleções wauja faz tempo e penso em ir lá no ano que vem”. Ela me disse: “Vamos fazer o seguinte, manda uma áudio-carta para o chefe Atamai. Eu levo e entrego para ele. Assim eles já ficam sabendo que você quer ir”. Fiz minha áudio-carta e ela levou, e foi a primeira vez que algo de mim chegou até aos Wauja.

4. <http://www.vmptbr.mae.usp.br/>

5. <http://www.museunacional.ufrj.br/>

6. <http://www.museudoindio.gov.br/>

Em 1996 eu fiz a seleção de mestrado para a Universidade Federal de Santa Catarina e fui estudar sob a orientação de Rafael Menezes Bastos. Embora ele não trabalhasse com artes visuais diretamente, ele trabalhava com antropologia da música e do ritual. Eu estava interessado em ritual, mas ainda não sabia que ritual ia estudar. Naquele tempo eu estava muito mais interessado no potencial das coleções etnográficas, no melhoramento da documentação museológica das coleções que eu já tinha estudado e sobretudo em constituir uma nova coleção etnográfica com aprofundada documentação de campo. Então fiz um projeto de coleção que pudesse financiar meu trabalho de campo e que complementasse a coleção de Pedro Agostinho no MAE-UFBA. O projeto foi aprovado no fim de 1997 e em março de 1998 já estávamos eu e Maria Ignez Mello, minha colega do mestrado e também orientanda de Rafael, na aldeia wauja de *Piyulaga*.

**PROA: Que resultado você trouxe dessa pesquisa de campo?**

Aristóteles: Retornei com uma coleção etnográfica e com uma coleção iconográfica. A primeira foi para o MAE-UFBA. Esta é uma grande coleção de artefatos de cerâmica, como também é a coleção de Harald Schultz, de Pedro Lima e de todos aqueles que coletaram entre os Wauja. Mas esta foi a primeira coleção etnográfica que trouxe vários instrumentos musicais, graças ao empenho de Maria Ignez. Também dediquei muito do meu tempo em campo à formação de uma coleção de desenhos. Coletei mais ou menos 300 desenhos ao longo de dois meses. Fiz a dissertação de mestrado concentrada nesses desenhos e nas técnicas de produção cerâmica e de sua decoração gráfica. Ambas coletas me permitiram conviver com os autores, conversar sobre os objetos que produziam e sobre os desenhos de seus sonhos, perguntar sobre detalhes inexistentes nas documentação das coleções museológicas. As coletas me permitiram um diálogo direto e intenso com vários artistas wauja.



**PROA: E como foi sua relação com os Wauja?**

Aristóteles: Os Wauja são grandes professores. Ensinam com generosidade e paciência. Então, isso foi muito importante. Aquilo me marcou muito, foi meu primeiro campo.

Eles me deram muito mais do que eu imaginava poder receber. O que eu estava aprendendo era algo que eles queriam de fato me ensinar. O mesmo aconteceu com Maria Ignez Mello e com Acácio Piedade, seu marido, que foi estudar as flautas *kawoká*. Saímos do campo com uma felicidade extrema, os dois meses de pesquisa de campo renderam muitas coisas.

**PROA: O que veio a seguir? Você retornou para o Xingu?**

Aristóteles: Terminei minha dissertação de mestrado muito rápido e já fiz a seleção de doutorado aqui na USP. Já tinha conversado com Lux Vidal sobre ela me orientar, e foi aí que comecei um capítulo mais denso rumo ao ritual.

No ano de 1999, passou por Salvador Joaquim Paes de Brito, então diretor do Museu Nacional de Etnologia de Portugal (MNE), que estava de viagem pelo Brasil e tinha ido encontrar o Pedro Agostinho. Joaquim fez uma visita ao MAE-UFBA e viu a coleção etnográfica Wauja e uma exposição que eu tinha feito sobre a cerâmica. Eu não estava em Salvador naquele momento, por isso não pude encontrá-lo, mas eu logo soube que ele queria que eu fizesse uma coleção sistemática wauja, totalmente documentada em campo, para o MNE. Eu também queria fazer uma nova coleção, pois me interessava aprofundar o estudo da cultura material do Alto Xingu. Joaquim conseguiu com a Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses todos os recursos para fazer uma exposição sobre os povos indígenas do Brasil (Os índios, nós) e uma nova aquisição. A Comissão aprovou o projeto da coleção wauja em dezembro de 1999 e em fevereiro de 2000 parti para a aldeia *Piyulaga* pela segunda vez.

**PROA: Nesse retorno você encontra outro cenário.**

Aristóteles: Desta vez foi muito diferente, pois pude finalmente ver e documentar um grande ritual das máscaras, e isso logo no meu primeiro ano de doutorado. Eu não vi nenhum ritual em 1998, pois logo no início daquele ano tinha morrido um adolescente *amunaw*, de origem nobre, o que levou os chefes da aldeia a suspenderem toda possibilidade de realização de festas, em respeito à família do rapaz. As acusações de feitiçaria que foram feitas logo após a sua morte tinham deixado o ambiente da aldeia muito tenso.

Os Wauja diziam que as máscaras gigantes, chamadas *Atujuwá*, ficaram dormindo por muito tempo e que foram finalmente despertadas em 1997. As *Atujuwá* que os Wauja fizeram primeiro foram os jaguares celestes. O retorno dessas máscaras é uma grande história, que tem início com a extinção das aldeias Kustenau e passando pela terrível epidemia de Sarampo da primeira metade da década de 1950. Os Wauja tem uma ideia de que o sonho é repositório de tudo

o que existiu, o que existe, e de tudo o que ainda pode existir. Assim, todas as possíveis formas corpóreas dos *apapaatai* (i.e dos espíritos animais) e suas músicas e canções estão guardados nos sonhos. Portanto aquelas máscaras não tinham desaparecido, apesar de não terem mais aparecido nos registros etnográficos entre 1904 e 1978. Uma série de máscaras muito pouco conhecidas, inclusive as *Atujuwá*, aparece nos desenhos que Vera Penteado Coelho coletou em 1978 e 1980. Porém não haviam ainda as condições totalmente adequadas para que muitas delas aparecessem para dançar, cantar, comer e brincar com as pessoas, sobretudo as máscaras gigantes. Quais eram as condições para que elas aparecessem com todo o seu aparato ritual e suas expressões sensíveis? Eu estava interessado na completude do processo ritual das máscaras, ou seja no grande ritual *Apapaatai lyãu*, que eu descrevi e analisei na minha tese de doutorado, defendida em 2004<sup>7</sup>.

O que minha pesquisa de campo fez foi mostrar que os rituais de *apapaatai* são os rituais do meio da vida, aqueles que sucedem a iniciação e que precedem os rituais mortuários: o *Quarup* e o *Yawari*. Eu consegui situar os rituais de máscaras em uma sequência biográfica mais ampla, explicando o seu papel na afirmação de pessoas nobres. O Eduardo Galvão foi o primeiro a descrever um ritual mortuário xinguano, o *Yawari* kamayurá<sup>8</sup>, mas a primeira tese acadêmica é a de Pedro Agostinho, sobre o *Quarup*, defendida em 1967 e publicada em 1974<sup>9</sup>. Em seguida, veio a tese de Rafael Menezes Bastos, sobre o *Yawari*, defendida em 1990 e publicada em 2013, com um belíssimo prefácio do Anthony Seeger<sup>10</sup>. A tese mais recente sobre um ritual mortuário xinguano, a versão kalapalo do *Quarup*, foi defendida por Antônio Guerreiro e publicada como livro em 2015<sup>11</sup>. O Alto Xingu tem uma vastidão de rituais que compõem o que eu chamaria de constelação ritual xingwana. O *Quarup* é a estrela de primeira grandeza, em torno dela brilham dezenas de outras, dentre elas os rituais de máscaras e flautas e os rituais sazonais, como a Festa do Pequi.

**PROA: Você fala dos objetos, que têm lugar no ritual, mas também têm uma vida antes e depois, e causam efeitos. Teria lugar aí a noção de agência, atribuída a objetos?**

Aristóteles: Até 2004 tínhamos apenas uma etnografia<sup>12</sup> que tratava do processo de imaginação conceitual dos objetos rituais, ou seja, como eram visualizados, feitos e descartados, como adquiriam personitude,

7. BARCELOS NETO, Aristoteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: EDUSP. 2008.

8. GALVÃO, Eduardo. "Apontamentos sobre os índios Kamaiurá". *Encontro de sociedades: Índios e brancos no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979 [1949]. pp. 17-38.

9. AGOSTINHO, Pedro. *Kwarip: Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU e EDUSP. 1974.

10. MENEZES BASTOS, Rafael José de Menezes. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC. 2013.

11. GUERREIRO, Antônio. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Editora da Unicamp. 2015.

12. VAN VELTHEM, Lucia. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia. 2003.

como transitavam entre existências potencial, virtual e atual, enfim, que diferentes posições assumiam nas cosmologias indígenas. A tese de Lucia Van Velthem sobre o trançado wayana e a de Els Lagrou sobre o grafismo kaxinawa, ambas orientadas por Lux Vidal, despertaram uma nova chave de questões para meu estudo sobre os objetos wauja.

O conceito de agência, proposto por Alfred Gell, também está presente nos materiais do Alto Xingu, mas de um modo diferente. O conceito de agência de Gell é inspirado por dois conceitos do Pacífico, que são *hau* e *mana*, e estão centrados na troca e na circulação e acumulação de forças. O conceito de agência, nas terras baixas da América do Sul, está profundamente informado por noções de transformações, muitas delas ancoradas nas transformações originais do mito, do tempo em que os animais e os humanos conversavam entre si. Essa ideia de agência é concebida sobretudo como um feixe de ações que afeta o corpo, que age sobre sua condição instável. Na Amazônia, não são as trocas de objetos que informam o conceito de agência, mas sim as trocas de perspectivas. Essa forma de agência tem como figura principal o corpo, porque as ações são para fazer corpos, alterar corpos, estabilizar corpos ou se desfazer deles.

No Pacífico os agentes são, em geral, mais visíveis e previsíveis. Deles se mantém um rastro mais claro, seja pela genealogia, ou pelo culto ancestral. Na Amazônia há uma constante incerteza sobre os agentes. Durante o processo de coleta dos desenhos dos xamãs wauja notei que várias pessoas, xamãs e não xamãs, eram amplamente ignorantes à respeito dos *apapaatai* que estavam sendo desenhados. Não existe uma fórmula canônica de como representar os espíritos animais. O que importa não é gerar uma fixidez da sua forma corporal, mas sim elaborar as muitas possibilidades de transformação dos corpos dos espíritos. Confirmei essa hipótese nas várias versões que obtive do “mesmo” espírito. A cada novo desenho uma nova transformação era apresentada. Na verdade, os xamãs Wauja me explicavam por meio de uma sequência de transformações corporais o modo de agencia típico dos espíritos animais. Tudo está concebido para mudar, para ter, de fato, um outro corpo a cada novo movimento. A cor no desenho é um dos recursos para expressar as transformações. Nos desenhos que Vera Penteado Coelho e eu coletamos as estratégias cromáticas são um capítulo inteiramente a parte sobre a imaginação wauja sobre o que é um corpo transformativo. Mas também as deformações da cabeça e dos membros do corpo. Os desenhos mostram exatamente essa condição inconstante dos corpos e as narrativas sobre os mesmos enfatizam a imprevisibilidade de suas ações.

Em uma das narrativas mais interessantes que coletei, de três jaguares que foram trazidos para a aldeia wauja, em 1991, na forma de um trio de flauta, o dono desse trio, um respeitado xamã-cantor, fala que nas semanas que antecederam

sua decisão de fazê-lo, apareceu um jaguar no meio da estrada, que agiu como um cachorro doméstico. Ele não o atacou, não rosnou, não fez nada. Sentou no meio da estrada e ficou olhando para ele. O xamã ficou petrificado, obviamente, e falou assim: “Agora ele vai me matar, vai me avançar, eu estou sem espingarda, sem nada, eu já era”. O jaguar fez um breve movimento relaxado, olhou para ele e foi tranquilamente embora. Então ele decidiu fazer as flautas. Falou: “Agora já é hora. Agora tenho que fazer. É sinal de que eles apareceram para mim, de que estão desejosos de estar comigo”. Não só o corpo dos espíritos é inconstante, como as suas ações podem ser imprevisíveis.

**PROA: Esse contexto etnográfico parece informar sua forma de fazer pesquisa. As transformações dos corpos pedem outras formas de registro. Podemos dizer assim?**

Aristóteles: Eu vejo desta forma a minha trajetória, coletando documentos que não são os que o etnólogo coleta comumente: cadernos de campo, esquemas de parentesco, entrevistas e fotografias, digamos. Poucos antropólogos trazem de campo coleções sistemáticas ou temáticas, do que hoje poderíamos chamar de obras de arte e itens da cultura material. Quando fui fazer o meu primeira trabalho de campo em 1998 praticamente ninguém mais fazia coleções sistemáticas, era uma especialização associada sobretudo às primeiras décadas da antropologia. No Brasil, as grandes coleções especificamente para museus já não eram mais feitas desde a década de 1960. Há também coleções que são constituídas ao longo de vários anos, resultantes de várias pequenas coletas que o antropólogo faz em campo. Foi assim que Lux Vidal fez sua coleção Xikrin, hoje pertencente ao MAE-USP. A minha inserção no Xingu é de um colecionador, um antropólogo colecionador. Só que em uma posição um pouco anômala, porque, em geral, os antropólogos colecionadores são curadores ou pesquisadores de museus e eu estou empregado em um departamento de ensino. Trabalho em uma instituição onde não estão as coleções que eu fiz. As únicas coleções que ficaram comigo foram as de desenhos, que eu continuo estudando.

**PROA: Além das coleções de objetos e desenhos, você produziu filmes etnográficos. Como você começou a trabalhar com a produção de filmes?**

Aristóteles: Durante meu doutorado, eu recebi um convite de Sylvia Caiuby Novaes para fazer parte do grupo de antropologia visual que funciona no Laboratório de Imagem e Som (LISA)<sup>13</sup> do departamento de Antropologia

13. <http://www.lisa.usp.br/>

aqui da USP. Sylvia foi fundamental para eu voltar àquilo que eu tinha abandonado há alguns anos atrás, que era criar objetos de arte. Meu trabalho de criação visual tinha ficado parado quando troquei o curso de artes plásticas pelo de museologia. O LISA é um grande laboratório de antropologia visual. É um laboratório que estuda, produz e difunde filmes etnográficos e documentários. Então, ao entrar no LISA, me deparei com colegas fazendo um tipo de objeto que eu tinha interesse de fazer. Trabalhar criativamente com imagem foi a grande sedução. Comecei então a assistir aos filmes produzidos pelo LISA, participei dos seus seminários de pesquisa e durante meu pós-doutorado no LISA fiz cinco filmes, dois deles fazem parte da Trilogia Ancashina, iniciada em 2005 e concluída em 2012.

Ainda durante esse período, surgiu a oportunidade de realizar mais um projeto de pesquisa entre os Wauja. Em 2004, poucos meses antes de defender minha tese, fui ao Museu do quai Branly<sup>14</sup> de Paris em busca de apoio para realizar outro *Apapaatai lyãu*, grande ritual de máscaras, e assim constituir mais uma coleção etnográfica. Emmanuel Desveaux, que na época era o *directeur de recherche*, ficou entusiasmado com as máscaras, e me disse que o museu não queria exatamente uma coleção, queria um espetáculo com as máscaras. Eu falei: “não tenho como fazer

um espetáculo se não tiver a indumentária, a não ser que seja um espetáculo só de música. Tem um problema: o custo vai ser muito alto e os índios não tocam sem dançar, a dança tem um circuito, ela exige um espaço”. Essas danças têm um espaço próprio. O ambiente é fundamental para que aquela música seja executada, é uma música tocada em movimento, andando e dançando. Ele falou “então está bem, vamos juntos com o pessoal da Radio France<sup>15</sup>. Vamos à Montpellier escolher o



local”. E aí escolhemos uma área em um parque: “aqui dá pra fazer uma pequena praça circular, tal qual a xinguana, com a sua casinha de flautas”, eu disse.

Eu voltei ao Xingu, depois dessa viagem à França, para conversar com os Wauja e fazer um trabalho de campo sobre outros objetos rituais.

14. <http://www.quaibrantly.fr/>

15. O Museu do quai Branly era parceiro no Festival da Radio France.

Já tinha falado para eles que eu ia tentar aprovar mais projetos. Então eles falaram “muito bom, vamos fazer assim, esse é o número de máscaras, fulano tem essa, essa e essa, ele quer fazer”. Foi dessa vez que eles trouxeram a Anaconda Celeste, em março de 2005 eles a fizeram descer do céu.

**PROA: O primeiro a ser trazido foi o Jaguar Celeste?**

Aristóteles: O primeiro foi o Jaguar Terrestre, que, em 1991, foi feito como trio de flautas *kawoká*. Em 1997, os Wauja trouxeram o Jaguar Celeste, em uma festa estrondosa, cujo dono era o chefe Atamai. Depois, em 1998, foi despertado o tambor anaconda, dessa vez pelo mão dos Kamayurá e, em 2000, vieram os Arco-íris e os Jatobás. O casal de Arco-íris e o de Jatobás são *Atujuwá*, a grande máscara. Em 2005, vieram a Piranha Celeste, o Pacu Celeste e a Anaconda Celeste, mas a decisão de fazer esse *Apapaatai Iyãu* foi tomada em outubro de 2004.

**PROA: Foi aí que você decidiu filmar...**

Aristóteles: Foi em função desse *Apapaatai Iyãu* que eu decidi dirigir um filme. Levei para *Piyulaga* dois colegas que são excelentes fotógrafos e câmeras, Francisco Paes e Maíra Bühler. Nós levamos duas câmeras, eles filmaram sob minha direção o que mais tarde veio a ser o filme *Apapaatai*<sup>16</sup>. Gostei muito do modo como meus colegas filmaram e me senti seguro para fazer a mesma coisa nos Andes. Fui para *Piyulaga* no início de março e em abril já estava em Huaraz, Ancash, filmando sua *fiesta patronal*, que resultou no filme *El Terremoto y el Señor*<sup>17</sup>.

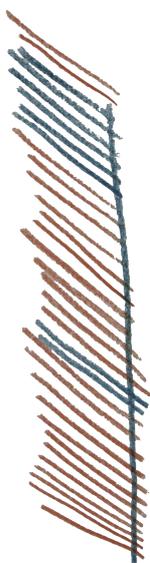
**PROA: Você subiu do Xingu para as terras altas sul-americanas. Qual era seu interesse?**

Aristóteles: Em 2004, poucos dias depois de entregar minha tese, voltei aos Andes Centrais. Eu tinha ido lá, pela primeira vez, em 1994, quando ainda estava no início da graduação. Tinha um grande desejo de ir a Chavín de Huántar, que fica do Departamento de Ancash, e ver os deuses-jaguares que eram cultuados ali desde o Horizonte Inicial. Eu estava interessado na arqueologia da arte e nas imagens animais. Comecei a ler arqueologia andina, de maneira descompromissada, mas logo fui capturado pelo jeito de descrever os objetos e a relação deles com o espaço. Eu também estava muito interessado na questão praças circulares e na espacialização dos rituais. Estava pensando na possibilidade de comparações e o que mais me chamou atenção, obviamente, foram as transformações gente-bicho. Há

16. O filme completo pode ser assistido aqui: <http://www.lisa.usp.br/producao/paginasvideos/apapaatai.html>

17. O filme completo pode ser assistido aqui: <http://www.lisa.usp.br/producao/paginasvideos/elterremoto.html>

nas imagens do Horizonte Inicial, especialmente em Chavín de Huántar, algumas semelhanças com os desenhos Wauja. As várias cabeças que vão virando jaguar, umas com dentes maiores, outras menores, com olho estufado. É um processo de transformação, como nos desenhos wauja, só que em pedra, cerâmica e tecidos. Queria ver o lugar onde essa intrincada iconografia tinha se originado. Então fui para Huaraz e tive a sorte de ver uma *Fiesta Patronal* enquanto estava lá. Fiquei impressionado com aquele tipo de ritual essencialmente constituído uma dança de circuito urbano, conhecida na região como *shacsha*. Até então eu só tinha visto rituais indígenas em praças circulares, que é o caso do Alto Xingu. Nunca tinha visto índios transitando em praças de circuito urbano e entrando em igrejas com suas danças. A dança da *Fiesta Patronal* de Huaraz também é com máscaras. Aquilo me chamou atenção. Aquela tinha sido uma viagem meramente exploratória, porém muito marcante. De todo modo, não imaginava que um ano mais tarde eu voltaria precisamente para estudar aquela dança de máscaras andinas.



**PROA: Como foi a produção do filme *O Terremoto e o Senhor*?**

Aristóteles: Quando eu filmei a dança de *shacsha* em 2005, estava começando o programa do *Patrimonio Cultural de la Nación* pelo Instituto Nacional de Cultura, hoje Ministerio da Cultura. A UNESCO recém tinha firmado a convenção do patrimônio cultural imaterial em 2003. A dança de *shacsha* era considerada uma dança em vias de extinção. Só havia três grupos que dançavam a dança considerada tradicional, os outros faziam o que eles chamavam de “*shacsha* moderno”, que misturava passos de danças estrangeiras. Eles diziam que a *shacsha* tradicional ia desaparecer, queriam uma forma de reconhecimento e de apoio. O então diretor do Instituto Nacional de Cultura, José Antonio Salazar, decidiu fazer uma candidatura da dança como patrimônio cultural da nação naquele ano de 2005. E o filme que eu fiz, foi a principal peça do dossiê. Aquilo estava no início, estamos falando de 11 anos atrás. Logo depois veio uma avalanche de declarações, o Peru tem mais de cento e vinte itens declarados. A dança de *shacsha* está, de repente, entre os vinte primeiros.

Eu voltei em 2006, para filmar a *Fiesta de Cruces*<sup>18</sup>, que é o Carnaval andino do Callejón de Huaylas, o extenso vale onde fica Huaraz. Quando eu voltei para fazer o trabalho de campo, comecei a entrar nessa área de estudos interdisciplinar chamada *material religion*, que cruza antropologia social, história, história da arte e arqueologia. Durante as filmagens percebi que os protagonistas do ritual eram as cruces propriamente. Minha pesquisa nos Andes foi amplamente informada pelo

18. O filme completo pode ser assistido aqui: <https://vimeo.com/album/1938388/video/43968726>

estilo etnográfico amazônico e pelas questões que emergiram do meu trabalho com os Wauja. No Alto Xingu explorei o regime biográfico dos rituais. Nos Andes centais imaginava poder também encontrar o ponto focal da ideia de biografia ritual. Lá descobri que o ponto focal não era a biografia das pessoas, mas a biografia dos espaços, dos lugares sagrados e dos objetos, moveis ou não, que os povoam.

**PROA: E você fez um terceiro filme, sobre a Semana Santa de Huaraz.**

Aristóteles: *Semana Santa en los Andes*<sup>19</sup> foi o filme mais difícil da Trilogia Ancashina. A grande dimensão da celebração, a multitudine de personagens conflitantes, a delicadeza do tema e a necessidade de trazer para dentro do filme a presença crescente dos evangélicos no Peru me custou muito tempo de trabalho de campo. Eu estava bastante interessado na relação de negação da idolatria e no infrutífero esforço de “extirpá-la”, essas duas questões andinas se atualizaram de maneira muito intensa nas filmagens da Semana Santa de Huaraz. Foram os evangélicos que me mostraram a impossibilidade de extirpar a idolatria no Andes. Ao ser tornada patrimônio da nação e defendida por leis para a cultura, a “idolatria” tinha ganhado uma força sem precedentes. A Trilogia descreve o que chamo de sistema triádico dos rituais andinos, conectando as três grandes festas - *Fiesta Patronal*, o Carnaval e Semana Santa - em torno de algumas questões centrais: a espacialização do ritual, o protagonismo dos objetos e a dança.

**PROA: Depois de produzir essa trilogia, você continua a trabalhar com as festas religiosas peruanas? A que você está se dedicando atualmente?**

Aristóteles: Em 2012 voltei ao Peru para ver a *Fiesta Patronal* para a *Virgen de la Candelária*, a maior festa de máscaras do mundo, juntamente com o *Carnaval de Oruro*, na Bolívia. Ambas festas já foram incluídas na lista do patrimônio cultural imaterial da humanidade da UNESCO. Em 2014 fui para Paucartambo para ver a *Fiesta Patronal* para *Mamacha Carmen*, também uma importante festa de máscaras, e que está em vias de entrar para a mesma lista. Me interessava acompanhar esse processo de perto. Neste momento, o que estou tentando entender é como o conjunto de protagonistas que realizam esse imenso ritual estão procurando formas de inserção em um espaço global usando essa ideia de patrimônio da humanidade, como eles tomam para si uma certa linguagem de entendimento global, como eles percebem a importância de sua singularidade para o mundo e não apenas para a divindade *Mamacha Carmen*. Eles não dançam mais somente para a *Mamacha Carmen*,

19. O filme completo pode ser assistido aqui: <https://vimeo.com/147132987>

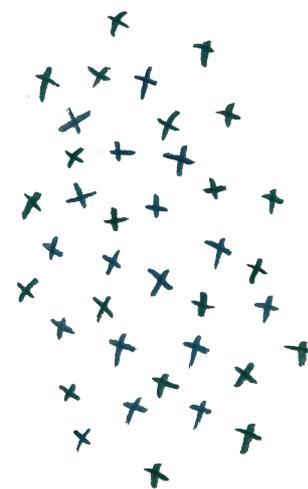
dançam para o mundo. É por aí que continuo a pesquisa. Estou trabalhando essa região sul do Peru como uma província de máscaras que se transformam no tempo e no espaço. Estou olhando também para esse sistema de transformação das máscaras e também como os processos de patrimonialização podem travar. O que vai acontecer daqui para frente com essas figuras, que são jurídicas. No Peru é uma figura jurídica, ela é protegida por lei, ninguém pode atacar, difamar, deturpar. Essas declarações são também declarações políticas. Não são para satisfazer puramente as elites locais. Elas também satisfazem as elites de Lima. Há um intrincado diálogo entre elites locais, nacionais e elites, digamos, globais. Mas também me interessem o consumo da estética ritual andina e dessa visualidade compulsiva que acontece como dança de circuito. Eles têm uma expressão que eu gosto, que acompanha tudo isso, "*lucir y agrandar*", brilhar e aumentar. Esses rituais só fazem sentido se eles brilham em volume. O pequeno brilho não é tão interessante quanto o brilho de muitas e muitas estrelas. Então eles vão atrás de aumentar isso. Como o espaço interno é limitado, o ritual de máscaras de Paucartambo não tem como crescer mais, porque esse ritual só pode acontecer naquele circuito restrito e marcado, que é sagrado, tal qual as praças circulares do Alto Xingu, de Chavín de Huántar, de las Haldas. E o que acontece então? O ritual é replicado na cidade vizinha. Ele vai portanto *agrandar* até o limite das *Provincias* vizinhas ou, no máximo, a algumas outras localidades do mesmo *Departamento*. Os limites dessas replicações são muito claros. As danças de máscaras originárias do Altiplano, *morenada* e *diablada*, por exemplo, não podem ser executadas em Paucartambo e vice-versa. Enfim, estou interessado nesse processo de criar fronteiras culturais sustentadas pela figura jurídica do patrimônio cultural imaterial, o qual gera situações em que só é possível "dançar para o mundo" impondo uma estrita proibição à presença das danças dos Departamentos vizinhos.

**PROA: E o que essas experiências de formar coleções de objetos e de imagens na Amazônia e nos Andes te ensinaram ou fizeram você pensar sobre curadoria?**

Aristóteles: A documentação de coleções e seu estudo curatorial estão entre os eixos centrais da museologia. Esses trabalhos nem sempre resultam em exposições. Existem estudos curatoriais são feitos especialmente para o enriquecimento do conhecimento sobre uma determinada expressão artística ou para a criar conexões entre acervos dispersos. Estudos curatoriais pode também ser realizados para iluminar questões geradas à margem das coleções. O foco pode ser por grupos étnicos, períodos históricos, tipos de matérias-primas, processos técnicas, conceitos etc., as possibilidades são muitas. Para que exposições complexas aconteçam é necessário o estudo de extensos acervos. Não estou falando de coleções singulares, mas de vários conjuntos delas. É necessário avaliar o conhecimento passado e atual sobre o que representam as coleções e atualizar seu significado. O museu, embora

tenha coisas do passado, tem que falar para o hoje. Boas exposições falam para o agora e para o amanhã. Exposições de museus são espaços de imaginação do social e do cosmos. São espaços para se expandir a imaginação, o que envolve experiências sensorial, intelectual e emocional sobre certas coisas e feitos.

Mas tem exposições permanentes que estão praticamente intocadas desde há pelo menos uns 100 anos, como por exemplo a do Museu Pitt-Rivers de Oxford<sup>20</sup>, que, por esse motivo, já se tornou o museu do museu, permitindo uma experiência imaginativa muito peculiar. Mas ele tem duas pequenas salas para exposições temporárias, resultadas de pesquisas inovadoras. Essas exposições temporárias exigem que o acervo seja constantemente pesquisado em rede. Museu não existe em isolamento. Os museus, desde sempre, estão trocando peças, fazendo permutas e recebendo comodatos. Um museu com acervo parado, que não faz aquisições, é um museu fadado a inércia total. Ele vai parar de comunicar se não estudar as coleções que tem, em especial se não estudá-las em conexão com outras coleções, procurando sempre gerar novas possibilidades interpretativas.



**PROA: Qual seria sua análise sobre a emergência das artes indígenas contemporâneas no Brasil?**

Aristóteles: Acho que esse é a pergunta mais complicado que vocês me fizeram [risos]. Essa pergunta vale uma tese de doutorado e eu levaria a tarde conversando com vocês, pois ela se desdobra em um conjunto extenso de questões. As artes dos índios são essas coisas que, durante muito tempo, foram chamadas de artesanato e está no artesanato todo o potencial daquilo que poderá vir a ser arte contemporânea. A grande questão está nessa passagem: como tratamos o artesanato? O que os museus chamaram de artesanato ou peça etnográfica? Não dá para saltar de uma vez da coleção etnográfica de museu para a arte contemporânea de galeria. Têm duas coisas no meio: a aquisição/invenção da figuração pela escolarização, pela ilustração do livro didático, e a produção do artesanato. No caso deste último há a negociação de uma estética do refinamento e da introdução de novas técnicas que acontecem a partir da demanda das lojas de decoração. Tem isso e tem essas artistas pintando em tela. Então dá a impressão de que houve um salto.

Valeria a pena estudar os movimentos de decoração doméstica no Brasil, que vão atrás de objetos exóticos, dos índios da Amazônia, para decorar a casa de pessoas que têm um gosto por objetos, digamos, não

20. <https://www.prm.ox.ac.uk/>

industrializados. Essas pessoas que querem uma peça exclusiva para sua casa, mas que não querem preço alto por ela. O artesanato indígena, em geral, é muito mais barato do que as obras de arte de designers. É importante ver isso historicamente, e não olhar apenas para o que está acontecendo agora. Tem algo que começou com grandes artesãos indígenas nos anos 80, que começaram a vender para lojas especializadas em São Paulo. Alguns desses artesãos ainda estão vivos. Eles são os precursores. Ao longo das últimas três décadas alguns itens do artesanato indígena brasileiro ganharam contornos de refinamento, sobretudo aqueles feitos de madeira, que conformam a gênese da categoria de artesanato indígena refinado.

Essa pergunta é também sobre a história do colecionamento e da curadoria dessas artes. O que quero dizer é que elas não emergem sem serem sistematicamente coletadas, encomendadas, conservadas, expostas, catalogadas e publicadas. Obras para serem reconhecidas como “de arte” precisam existir dentro de um circuito amplo que envolve diferentes tipos de instituições, agentes, mediadores, críticos, colecionadores privados e a conexão com as obras de outros artistas. Seguindo essa reflexão pergunto como foi a história do colecionamento disso que agora chamamos de “artes indígenas”, mas que por muito tempo foi chamado sobretudo de “cultura material indígena”, a qual ainda tem no museu de antropologia, ou de história natural, o seu principal *locus* institucional? As coleções de objetos indígenas foram adquiridas primordialmente por museus dessas duas categorias, elas não foram, em sua história mais remota, compradas por museus de história da arte. Essa categorização institucional ainda é fortemente operante no Brasil, poucas instituições conseguiram romper, mesmo que parcialmente, com ela. Seria interessante saber o histórico curatorial das obras que são consideradas como parte dessa corrente chamada arte indígena contemporânea no Brasil. Quando falo curatorial, penso na pesquisa e seleção dessas obras para exposições, porque a maioria delas não foram adquiridas por museus. Você não vai encontrar arte indígena contemporânea nos acervos do MAE-USP, do Museu do Índio do Rio de Janeiro ou do Museu Paraense Emílio Goeldi<sup>21</sup>. Onde estão recolhidas as obras que representam essa corrente artística? Quem as coleciona? Como são guardadas e catalogadas? Como essas obras são colecionadas em relação à outras obras? É importante explorar

21. <http://www.museu-goeldi.br>

essas questões miúdas para responder a questão maior que vocês me colocaram. Uma segunda série de questões diz respeito ao modo como essas obras são expostas e como os artistas indígenas são apresentados. Usa-se o termo artes indígenas contemporâneas *no* Brasil ou *do* Brasil? Como essas obras integram coleções privadas? Elas estão nas paredes das casas dos colecionadores? Estão guardadas em depósitos? Coleções privadas são pouco estudadas por nós, antropólogos, que, em geral, estudamos coleções públicas.

**PROA: Como fica a relação entre povos indígenas e a produção da arte contemporânea e das coleções de arte indígena?**

Aristóteles: Essa relação tem sido abordada de maneira um tanto ligeira. Um dos pontos centrais é como o conceito de obra de arte é aplicado para a produção contemporânea indígena. Ainda não sabemos como as experiências dos artistas indígenas permitirão repensar esse conceito. Os desenhos wauja que coletei, por exemplo, não foram produzidos enquanto obras de arte, eles não foram pensados como tal. Eles foram pensados como sequências ilustrativas dos mitos e dos sonhos. Contudo, eles podem vir a ser obras de arte a depender, sobretudo, das práticas curatoriais que definirão seu status conceitual. Outro ponto central é saber que tipo de exercícios os artistas indígenas estão fazendo dentro desse campo chamado contemporâneo. As artes indígenas contemporâneas no Brasil estão em um processo de emersão e não sabemos muito bem que rumo vão tomar. Agora, se trocamos “Brasil” por “Amazônia”, teremos um panorama bastante diferente, porque tem a Colômbia, o Equador, mas sobretudo o Peru, onde as artes indígenas têm ocupado cada vez mais um lugar de destaque. O pinto huitoto Rember Yahuarcani<sup>22</sup> já está vendendo obras para colecionadores chineses. O Pablo Amaringo<sup>23</sup>, durante 15 anos de carreira artística, vendeu para colecionadores públicos e privados de vários países do mundo. Há uma avenida já aberta, mas parece que essa avenida não passa pelo Brasil. Você vai a Manaus e essas obras não estão lá. Você vai encontrá-las em Letícia, na Colômbia, em Iquitos, Pucallpa e Lima, no Peru. Diferentes tipos trabalhos estão sendo vendidos em lojas de “artesanato refinado” na Europa. Tem uma loja chamada Xapiri<sup>24</sup>, em Birmingham, na Inglaterra, que comercializa esse artesanato refinado da Amazônia, via contatos brasileiros e peruanos. Ou seja, esse artesanato refinado não parou de ser produzido. Seria ele arte contemporânea também?

22. <http://www.remberyahuarcani.com>

23. Pablo Amaringo foi um artista peruano. Mais informações: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_Amaringo](https://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_Amaringo)

24. <http://xapiri.com>

**PROA: Será que agora você poderia falar um pouco sobre a exposição Serpentes da Transformação<sup>25</sup> com os desenhos wauja.**

Aristóteles: É uma exposição de reproduções dos desenhos wauja. Os originais não estão aqui. É uma exposição didática que tem o mito como conceito curatorial. São três mitos das transformações das serpentes. O mito do *Pulu-Pulu*, que é o tambor anaconda, que contém toda a música dentro de si, na forma de bichos que cantam e depois viram instrumentos musicais quando essa árvore se abre. Saem todos dali e vão se transformando em vários objetos musicais: se transformam em flauta globular, que é uma cabaça, se transformam em clarinete peixepato... Outro mito é o de *Arakuni*, que é um rapaz que vira cobra. Ele trança para si uma cobra gigante feita de desenhos e canções. E o terceiro mito é o da cobra *Kamaluhai*, dona das painéis cantoras. Parte dessa exposição foi tratada de outro jeito num artigo que publiquei na Revista de Antropologia em 2011, intitulado "A serpente de corpo repleto de canções"<sup>26</sup>. Mas essa exposição tem muito mais desenhos, tem outros mitos e uma outra abordagem dos mesmos. É possível ver a imagem do mito. É uma exposição com um texto introdutório, seguido da biografia dos artistas. As legendas dos desenhos permitem seguir sequências de transformações. Não é a singularidade de um ou outro desenho que prevalece, mas sim as sequências. Claro que você pode montar diversas sequências com eles, pode inverter certas ordens, mas a ordem que eu escolhi mostrar é uma ordem hierárquica, que começa com a árvore dos bichos musicais e termina com um jovem doente virando cobra. Começa com o tempo em que os bichos e humanos conversavam entre si e termina em um tempo em que é possível voltar a falar com os bichos, via xamanismo e adoecimento. O conceito amplo é o de transformação. O conteúdo todo da exposição vai sair na revista, como um catálogo<sup>27</sup>.

25. A exposição esteve em cartaz na Casa do Lago da UNICAMP de 28/10/2016 a 10/11/2016.

26. O artigo foi publicado na Revista de Antropologia, v.54, n.2, em 2011. Pode ser acessado em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39653>

27. Ver seção Galeria dessa edição da Revista PROA.

30. O Prof. Aristoteles Barcelos Neto ministrou a disciplina Artes Visuais da Amazônia Indígena na Unicamp, como parte de suas atividades de pesquisador-visitante, no segundo semestre de 2016.

**PROA: Essa exposição é parte das atividades que você está fazendo na Unicamp como pesquisador-visitante, durante esse semestre. Você ministrou uma disciplina para os alunos<sup>28</sup>. O que mais você fez aqui no Brasil?**

Aristóteles: Bem, fiz o estudo da coleção de desenhos Wauja que Vera Penteadó Coelho coletou entre 1978 e 1983, que eu já conhecia e hoje está guardada no MAE-USP. Estou estudando essa coleção, em conjunto com a que eu coletei entre 1998 e 2004, para tentar entender a invenção da figuração na Amazônia. Ao mesmo tempo estou interessando nas estratégias de situar os grandes rituais andinos no espaço global. São coisas que não estão diretamente conectadas, mas elas são interessantes

por serem invenções direcionadas para a exterioridade, para fomentar diálogos. Num certo sentido, os povos dos Andes querem mostrar para um número amplo de pessoas as artes do ritual e permitir a elas uma aproximação dos sentimentos estéticos e devocionais andinos. E os índios da Amazônia estão, também, com essa invenção da figuração, fazendo um exercício de mostrar. Mostrar como é seu mundo espiritual, como ele é colorido, e o que eles são capazes de fazer com as paletas de 48 cores ou 64 cores oferecidas pela indústria de materiais de pintura e desenho. Uma coisa interessante sobre o desenho em papel é que ele tem dimensões limitadas. Objetos também têm um tamanho limitado, mas os desenhos são, em geral, vistos como miniaturas, mas essa condição não os faz menos reais ou perigosos. Quando tem um bebê na casa, ele ou ela não pode ver os desenhos, é perigoso, porque sua alma pode ser capturada. A imagem colorida dos espíritos da a ver a sua presença viva. Kamo, um dos principais desenhistas com quem trabalhei, tinha preocupação que suas crianças pequenas vissem os desenhos de *apapaatai* que ele fazia. Então ele desenhava num canto da casa, escondido por um pano. Ele era um dos poucos que realmente tinha essa precaução. Esses desenhos são fazimento de espíritos. Não é, portanto, um simples mostrar: os desenhos *são* corpos em miniatura. E toda miniatura é, para os Wauja algo perigoso, porque os feitiços são miniaturas dos corpos dos próprios *apaapatai*. Então os desenhos têm perigos dentro deles. Nesse sentido, essa invenção da figuração é o fazimento dos espíritos para nós.

**PROA: Ficamos por aqui. Aristóteles, agradecemos por sua generosidade e disposição para conversar conosco.**

