

Mimesis, performance, representação: o uso das máscaras na Amazônia

Rafael TASSI TEIXEIRA

data, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to

rafatassiteixeira@notman.com

provided by Portal de Revistas Científicas

RESUMEN

El presente artículo intenta revisar el uso y empleo de las máscaras para la creación de un efecto transformador y sinestético en el arte simbólico e imaginativo de crear un paisaje de lejanía y familiaridad en que un 'otro' visualiza un diagrama metasignificativo de las representaciones y efectos de las máscaras en el arte ritual amazónico. El estudio, lejos de ser una descripción material de las culturas y el uso de las máscaras, intenta explorar el por qué de su utilización, así como la manipulación de poderes y la intensa dramaticidad con que el acto del disfrazarse compone la *performance* ritualística en la amazonía brasileña. El foco principal es la constante creación del binomio identidad-alteridad en lo cuál las figuras mitológicas, las experiencias reveladas en los sueños colectivos y el propio teatro del ser, constituyen la 'persona ritual' que enfatiza el extenso universo de una indumentaria de la floresta en la confección simbólica de las máscaras y sus multisignificados. Finalmente, la idea de la *performance* a través de la mirada cenográfica amazónica y su empleo en las máscaras, adornos y ornamentos para una construcción del cuerpo, persona e identidad en la geografía de las almas de los pueblos del Amazonas.

Palabras clave: Máscaras, Performance Ritual, Arte Amazónica.

Mimesis, performance, representation: the use of masks in Amazonia

ABSTRACT

This paper tries to conceptualize the use of masks for the creation of a synesthetic and transformation effect on the imaginative and symbolic art of repercutive some landscape of distance and familiarity in which the 'other' visualizes a diagram of effects and representations of masks in ritual art of amazonia. This study, far from being a material description of cultures and the use of masks, tries to explore why his utilization, as seen as the manipulation of powers and the intense dramaticity with the act of masking on the ritual performance in the brazilian amazon. The principal focus will be the constance of the creation of the identity-alterity in which the mythological figures, reveal experiences in collective dreams and the theater of being constitute the 'ritual person' that enfatize the long universe of an outfit of forest in the symbolic confection of masks and his multisignifities. Finally, we try to explore the idea of performance behind the amazon cenografic look and the use of masks, adornment and ornaments to the construction of body and person, and identity in the geography of souls for the people of the Amazon.

Key words: Masks, Ritual Performance, Amazonian Art.

SUMARIO 1. Entre o Intruso e o Nostálgico: As Máscaras como Representações. 2. O Simbolismo da Face e do Rosto. 3. Máscaras e Negociação: A Estética da Face e do Corpo no Mundo Amazônico. 4. O Corpo no Cosmos e o Cosmos no Corpo: Conclusão Amazônica. 5. Referencias bibliográficas.

Enquanto estivermos vivos, não podemos escapar de máscaras e nomes.
Somos inseparáveis das nossas ficções, rostos e características.

Octávio Paz

1. ENTRE O INTRUSO E O NOSTÁLGICO: AS MÁSCARAS COMO REPRESENTAÇÕES

As máscaras concedem a festa e o sonho, performance e idéia de significados ocultos. Seu uso e confecção está relacionado com o mundo dos significados multidimensionais, com as noções do outro e com o imaginário do estranho, do confuso, do significativo onde a aparência tentada, a mitologia e o ritual explorado, enfatizam a narração e o agenciamento de possibilidades transformatórias, cheias de variados contextos que remetem ao espaço da experiência do som, da escuta, da fala, do visual impressionante e da criação de uma espiritualidade comprometida com o aspecto do drama a ser encenado.

As máscaras, enquanto arte expressiva articuladas por agentes humanos (Mack, 1997)¹, enquanto forma de mostrar ou esconder e também de ressaltar os infinitos véus do representar humano, falam das tensões evocadas (o familiar e o estranho, o ameaçador e o apaziguador) que recobrem a estrutura do drama configurado na antiga arte dos mascaramentos (Pollock, 2000)².

Tanto o aspecto mortífero como pacificador do uso das máscaras traz a noção da representatividade do contexto do humano e seu envolvimento com o mundo ao redor, a construção de uma série de estratégias para mitificar ou desmanchar a estrutura imaginária que vincule uma idéia, cosmologia, sonho, história e pensamento com o qual indivíduo e coletividade permeiam-se de ação transformatória.

O emprego das máscaras, mais que a confecção de adornos corporais e pinturas ritualísticas, mais do que a criação de identidades corpóreas e a fabricação de corpos (Viveiros de Castro, Da Matta, Seeger, 1979)³, está relacionado com a vinculação de universos paralelos onde o impossível, o abrupto, o insondável e o estranho (mas também o cotidiano, o familiar e o aparentado), performatizam uma complexa fenomenologia de identidades, a idéia do outro, do conhecido e do desconhecido em uma teatralização que aproxima e distância os diversos e complicados mundos.

Associada à construção de ritos de passagem, à vivências curativas e diagramatização de papéis e identidades, o uso das máscaras entende-se como

¹ J. Mack (ed.), *Masks: The Art of Expression*, London, The British Museum, 1997.

² Pollock, "Masks and the Semiotics of Identity", *The Royal Anthropological Institute (N.S.)* 1 (2000) pp. 581-597.

³ E. Viveiros de Castro, "A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras", (ed.) João Pacheco de Oliveira, *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*, Rio, UFRJ, Marco Zero, 1979.

relacionado a idéia do movimento e do drama encenado, do esforço da criação de poderosos e coercitivos componentes que, ao retratar ou esconder, formulam emblemas, signos e sinais que possibilitam a entrada nos campos cultivados do reino do imaginário.

Assim, tanto ao ironizar como ao assustar, colocam o ato do mascaramento em um ponto central de se entender grafias e leituras visuais que, introduzindo ou repelindo, significam para o que pratica e o que assiste um poderoso veículo de compreensão dos mecanismos pelos quais uma sociedade ou um grupo funcionam.

Como aproximativos e distanciados emblemas do esforço de se criarem leituras e interpretações (Geertz, 1973)⁴ da idéia do ficcional e da realidade, as máscaras demonstram a arte da especulação de algum evento dramático, alguma encenação que permita justamente a noção de um ou outro conhecimento perante a dificuldade de compreensão total da dimensão do universo, do grupo, da sociedade e do homem frente a sua experiência de vida e de mundos que são, por si só, familiares, terríveis, adoráveis, monstruosos, fraternos, confusos.

Dessa maneira, a pluralidade do uso das máscaras em diferentes épocas e em distintas sociedades remete ao caráter transformatório que elas evocam. Enquanto componentes poderosos de ritualização enfática no discurso e na estética do outro, serve como emblema e também estigma dos caracteres do homem e do universo, do ser e de seu entorno. Enquanto que, as vezes juntos ou separados, formam um grau de entendimento para aquele que assiste uma representação, um mascaramento.

Se existem e existiram máscaras vivas e congeladas, se a arqueologia demonstra que no passado podemos encontrar o uso de máscaras como adornos e vestimentas especiais, e sabemos que seu emprego também esteve relacionado, como é o caso dos gregos e egípcios (Mack, 1997), com elaborados rituais de passagem, com cultos, sacrifícios e possessões mágicas; elas também estão presentes no contexto cotidiano de uma infinidade de culturas que as utilizam para a aquisição ou o rompimento de certa gama de efeitos que ilustram atitudes culturais e graus de representação.

Onde o mundo do familiar e do estranho se conjugam para a demonstração, catártica e sinestética das aparências tentadas, daquilo que só pode ser encenado com a validade mítica, cultural e sociológica manipulada por agentes humanos em contrato com um mundo invisível.

Tanto ao revelar como ao esconder, as máscaras empreendem um *negócio* com o mundo do visível e do desconhecido, formando um plano de contágio simbólico em que o ator que desempenha o papel do mascarado estabelece um duplo jogo com aquilo que está representando (o teatro, a mimesis, a aparência) e a coletividade (o público, os espectadores) pelos quais o drama é encenado.

Em sendo para entreter, banir ou assustar, as máscaras se misturam e se cristalizam no desenvolvimento de operações teatrais que diagramatizam (Pollock,

⁴ C. Geertz, *The Interpretations of Culture*, New York, Basic Books, 1973.

2000) variantes sociais, tensões míticas e articulação de poderes que funcionam para a criação desta espécie de jogo de familiaridade-foraneidade. Entre representação e auditório, expressam o predomínio de visões de mundo sucessivas com a finalidade de performizar uma ou outra reflexão, impedimento, compromisso, sociabilidade e castigo.

O mundo dos significados que não podem ser construídos verbalmente, as fidelidades e os entendimentos que melhor são explorados pela participação nos rituais, nas cerimônias e nos cultos, adquirem um volume e ressonância estética que responde pela funcionalidade de uma ou outra causa.

Para uma aproximação antropológica ao uso das máscaras e de um mascaramento, como remete Pollock (2000), a questão é determinar como elas operam e quais são os mecanismos capacitatórios de refletir mundos familiares e estranhos.

Ordenar, transgredir, mesclar e separar motivos e significações que sirvam para construir identidades, fixá-las (Mack, 1997) e também direcioná-las aos apontamentos culturais, aos valores sociabilizantes e o lugar e a representação do homem perante a coletividade, o mundo ao redor e sua relação para com este.

Em tom carnavalesco e festivo, em performances agressivas, cheias de simbolismos virtuosos, recobertos pela improvisação e poder metadiscursivos, a questão é como elas performatizam e constroem o trabalho ritual. Como elas são capazes de manipular poderes e teatralizar âmbitos sociais através desta vinculação de pluri e metasignificativos. Como as máscaras, modificando e expressando diferentes personalidades, conquistam um ou outro efeito dramático que reproduz uma experiência vivencial (Turner, 1982)⁵ que traduz um conhecimento implícito (Taussig, 1987)⁶, cheio de expressividade e poder persuasivos.

Pollock fala do uso das máscaras e de um mascaramento (Pollock, 2000) para refletir sobre uma «identidade escondida», considerando que as máscaras diagramatizam «índices da personalidade» ao construírem universos simbólicos onde o homem pode compreender e transformar parâmetros distantes e desarticulados, desarmônicos, redimensionando os valores conhecidos, integrados na construção de um saber. Saber implícito na indumentária do ator, na coreografia e nos cantos do ritual, na encarnação possível de um simbolismo que (re) conecta e possibilita o entendimento da difícil experiência do construir uma realidade que seja dotada de sentido.

Este trabalho ritual que as máscaras fazem por vezes é esquecido ou então colocado em segundo lugar nos estudos antropológicos, que preferem enfocá-la dentro de um panorama mais amplo de indumentária e vestimenta performática. Como demonstra Pollock, pouco se explora os aspectos da coerção e

⁵ V. Turner, *From Ritual to Theatre*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982.

⁶ M. Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago, University of Chicago Press, 1987

operacionalidade das máscaras e seu uso enquanto criação metafórica e manipulação de personalidade; como elas, em síntese, funcionam.

Se verificarmos que todo ato teatral vem acompanhado de uma representação que traz consigo grandes componentes pluridiscursivos expressos nas parafernálias cenográficas, na maneira com que o ator ou atores desempenham seus papéis retratando gestos, motivos, entonações de voz, olhares e condutas próprias, teremos em conta que o ato de mascarar-se é parte vital na construção da idéia da identidade que se quer revelar ou esconder.

O estado de diagramatizar a personalidade explorando, através do efeito de *encobrimento* que o mascarar proporciona, possibilita ao ator toda uma consagração da sensorialidade dos gestos, da carícia ou violência dos sensíveis movimentos, da representatividade mínima ou enfática no cumprimento da composição dramática e no simbolismo do corpo e do rosto.

A face escondida e inviolada atrás da arquitetura da fisionomia impressionante, sugestiva, cômica da máscara que serve como agente metafórico de um mundo alterno que se agrupa e se associa no outro enquanto convite, repúdio e intencionalidade.

Essa diagramatização vêm como modalidade e ordenamento de reinos caóticos que prefiguram a construção mítica do visual impressionante, a capacidade de ação concedida pelo manejo do artefato simbólico, pressionado pelo agente programador da retórica estética de onde partem todos os relatos de saber.

Os itens do corpo, a confecção detalhada dos materiais e os elementos de gênero, a mitologia consagrada, a música, a dança, os cantos e toda a produção de um universo fantástico e alterno em uma poderosa aprendizagem sobre os perigos dos mundos, os périplos do corpo através da passagem do tempo e o contágio do universo cheio de enigmas, impossível por si só de ser decifrado sem a ajuda de epigramas e tradutores que expressem, em plenos territórios possíveis, a noção poética e transformativa da arte de compreender a experiência.

Esta referência e este vislumbre simbólico que os mascarados praticam, afugentando o estado virginal que assalta cada momento, que investe no homem atormentando-o em sua modelação do território do expresso e do assimilado, compreende todo um amplo repertório de escuta de ritmos, de conexão cósmica entre o corpo, a fantasia, a realidade e o entendimento ritual.

Por isso, a estreita relação entre mito e cerimônia, entre ator e público, é tão importante se quisermos compreender o que significa o ato de mascarar-se, onde atrás de uma representação estilizada se conquista um efeito metasignificativo, duradouro na exposição de um relato.

A importante relação entre representatividade e performance ritual, a conexão símbolo, cosmologia, narrativa e dramaticidade, formam a veracidade do ato discursado, espetáculo em que condutor e assistente, veículo e participante atuam juntos em uma criação metafórica que remete ao matrimônio do mito e do ritual.

Grafia de formas plenas onde o rosto, escondido mas vivificado, permite o envoltório da história, do poema e da encenação.

2. O SIMBOLISMO DA FACE E DO ROSTO

Rosto (*Prosopon* em grego), significa aquilo que é colocado antes dos olhos, semelhante à palavra máscara (do latim *persona*), relacionado à categoria da pessoa retratada, vista, de conduta avistada. Os olhos são a janela da alma e por isso revelam, falam, expõe e identificam os rasgos mais profundos da personalidade, escuta do sonho e da metáfora onde se encontram as verdades puras.

São também os receptáculos das primeiras impressões das modalidades do ser escondido, atrás da corporalidade e das feições individuais. Podem, de certa maneira, estar relacionados a conduta anti-social (Seeger, 1981)⁷, ao *mal de olho*, a bruxaria e a intencionalidade agressiva, expressa pela penetração do olhar na integridade da pessoa avistada.

Os olhos podem matar e causar enfermidades, pois são as partes do corpo onde se tem menos controle e revelam todos as intenções e condutas que existem por detrás. O rosto, disfarce simbólico da ação transformatória, é o lugar de onde partem as emoções mais comprometidas com a sensibilidade dos movimentos, com a geometria das palavras ainda não assumidas e dos gestos não expressos.

A habilidade para compor a métrica precisa da representação corporal, o cuidado com a fala, a escuta e a periculosidade dos olhos, é significativamente importante para muitas sociedades da amazônia brasileira (Seeger, 1981; Viveiros de Castro, 1979; Carneiro da Cunha, 1978; Basso, 1985, Teixeira-Pinto, 1997; Fausto, 2001)⁸, e expressa a importância da construção das ações individuais, as intencionalidades não articuladas através de um extremo cuidado com as formas do corpo e os significados das condutas.

Para muitos grupos amazônicos⁹, o efeito catastrófico de um ato impensado, invariavelmente é a causa e o significado das enfermidades, do adoecer e sentir-se mal (Taussig, 1987). Os códigos guardados na desenvoltura do rosto ou na rigidez de uma face testemunham a grande preocupação com o ferir, com a possibilidade de causar *perfurações* com o rompimento de normas culturais.

⁷ A. Seeger, *Nature and Society in Central Brasil*, Harvard University Press, 1981.

⁸ *Idem*; E. Viveiros de Castro, art. cit., (ed.) João Pacheco de Oliveira, *op. cit.*; M. Carneiro da Cunha, *Os Mortos e os Outros*, São Paulo, Hucitec, 1978; E. Basso, *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985; M. Teixeira-Pinto, *Jeipari: Sacrifício e Vida Social entre os Índios Arara (Caribe)*, São Paulo, HUCITEC/ANPOCS/ Editora da UFPR, 1997; C. Fausto, *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*, São Paulo, EDUSP, 2001.

⁹ Vários grupos amazônicos brasileiros que apresentam esta ética do corpo a partir da lógica das enfermidades, aparecem em etnografias recentes: Arara (Teixeira-Pinto, 1997), Yanomami (Albert, 1985), Pirahã (Gonçalves, 2001), Parakañas (Fausto, 2001), Yawalapiti (Viveiros de Castro, 2002).

A compreensão de certos signos e sinais, certas simbologias ordenativas que contenham a *liberdade antropofágica* dos olhos e das expressividades dos gestos, do falar e do comportar-se, é o complexo diagrama que certas sociedades ameríndias criam para que estes não possam perpetuar ferimentos difíceis de curar.

Ellen Basso (1985), em seu livro sobre os Kalapalo e a *visão musical do universo*, reitera a importância da extrema sensibilidade do mundo ao redor desta sociedade. Para os Kalapalos, os atos, as implicações das condutas, a grandeza dos acontecimentos e a profunda noção temporária de todas as coisas como dinâmicas e relacionadas umas as outras, remete a importância do convívio pleno entre os símbolos e as representações, os modos e as maneiras do corpo, as experiências dos significados e da composição performática de cada personalidade enlaçada.

Os Kalapalos, enquanto em uma «visão musical do universo», testificam a clarificação fundamental do ordenamento cosmológico, da aquisição e distribuição de princípios, do estabelecimento comprometido com as formas criativas de desenvolvimento artístico através da criação de roles (papéis) que atestam e exprimem os efeitos do drama com múltiplos significados e saídas rituais.

Isto conduz a uma intensa habilidade em metaforizar imagens poéticas que vinculam expressões de fantasias oportunizadas na manipulação imaginativa de um mundo que passa a ser válido de um modo social. Jogar com imagens, para os Kalapalo, permite a liberdade discursiva e fantástica que adquire propósitos verdadeiros, perfeitamente explicáveis e orientados (social e culturalmente) onde novos e antigos discursos simbólicos são a entrada para a solução de problemas narrados com motivos imaginários.

Esta preocupação pelo cuidado com os atos e a estupenda virtuosidade dos mitos, dos cantos e do manejo e confecção das formas rituais para a performance como formas de expressões culturais é, de acordo com Basso (1985), o «reconhecimento da ação simbólica como lugar de ação» que permite, através das práticas performativas dos símbolos, a compreensão ordenada da experiência imediata e do valor de cada gesto, de cada ato, de cada fala e de cada olhar.

Seeger (1981), estudando os Suyá do Brasil, coloca de forma semelhante que toda a questão da receptividade e dos modos do corpo, dependem do se pensar o cosmos de maneira que estratificações sociais e identidades venham juntas a conceber hierarquias e graus de socialização que respondam pela concepção de mundo.

Ver e cheirar, ao contrário de falar e escutar, são considerados pelos Suyá como condutas anti-sociais e estão associados à bruxaria e a relação com a agressividade, a perturbações colocadas como impróprias. Assim mesmo, os olhos, e também a face, o rosto e muitos movimentos corpóreos são a fonte primeira do causar danos em outras pessoas.

Por outro lado, a escuta (o escutar), para os Suyás, é o receptáculo de códigos e sinais que remete a totalidade da pessoa humana que entende e age de acordo com aquilo que percebe. Para os Suyás, a recusa da fala por si só, assim como o olhar,

teria um componente agressivo e o fato de falar para socializar-se, é infinitamente importante para esta sociedade, que considera o silêncio perante os outros como signo anti-social, natureza desviante associada aos xamãs, aos bruxos e aos feiticeiros que buscam a reclusão nos seios das florestas e são os primeiros acusados quando alguém do grupo adocece.

O palavrear, visto aqui como uma dança, uma musicalidade de que fala Basso, é importante pois traça o peso da expressão oral como ênfase na construção das modalidades da pessoa social, onde todo o simbolismo do corpo e das condutas é desta maneira elaborado, inscrito e construído.

O rosto, a face e as expressividades das feições, da maneira de sorrir e mostrar-se, significam toda uma mitologia fisionômica que pune, revela e demonstra o caráter, impróprio ou não, da pessoa socializada. Como um compêndio de desenvolvimentos performativos, a face e seu simbolismo revelam a descrição e a clarificação fundamental da própria pessoa enquanto personagem e também intenção por detrás da síntese qualitativa que manipula, formaliza e testifica a ordem de cada comportamento.

Lawrence E. Sullivan (1986)¹⁰ indica que «culturas são interpretações de si-mesmas» e que incluiriam nelas mesmas os próprios processos de seu entendimento. Todas as culturas, segundo Sullivan, «interpretam seus intérpretes» e assim, se verificarmos que o simbolismo da face e do rosto está relacionado a toda uma lógica própria a cada cultura, veremos que o alcance, a compreensão e o entendimento de uma ou outra modalidade social depende também da maior ou menor abertura para os agentes criativos que desempenham funções necessárias aos diferentes graus que ordenam e constroem performances sociais.

Assim, a estrutura dos sons, a coreografia, a musicalidade, a maneira dos gestos, o compasso dos ritmos, a confecção e os modos do corpo, sua vestimenta e sua importância figurativa, formam, todos juntos, a validade da ação que manipula a constância dos mitos, que engaja o corpus estrutural da sociedade estabelecendo formas e possibilidades de discurso ordenativo de cada criatura viva.

O rosto, a face e a máscara, mas também toda a vestimenta, criam as interpretações fidedignas ao ato de ação transformática, perpetuando e entronizando o significado dos modos culturais, o tempo dos mitos, a noção mesma de temporalidade e da passagem dos ciclos cosmológicos.

O ato de performizar um ritual, de vestir uma máscara, nada mais é do que se para comprometer com a espiritualidade do universo, com a noção, diferente e metasignificativa da relação entre homem e mundo ao redor.

Para Sullivan (1986), em seu livro sobre o som, significados e a hermenêutica da performance, as formas do discurso de cada criatura viva está relacionado a cada

¹⁰ L. Sullivan, *Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

instrumento de associação mítica-ritual específica, certo tempo e dia, certo animal, certa classificação de cor, cheiro, temperatura e vibrações próprias.

Aqui, o ato de interpretação e o ato de performance ritual, trazem a reflexão do atuar como código de um sistema específico cultural e um modo de existência, avaliando o significado mesmo da experiência na temporalidade para um alcance de entendimento.

«Toda decisão humana», diz Sullivan, «caracteriza o ato étnico; e toda imitação e resposta marca o ato ritual». Desta maneira, o simples ato do mascaramento, *vestindo* o rosto com certos realces e exposições, escondendo ou iluminando-o atrás de um ou outro simbolismo, atesta a qualidade reflexiva do apresentar-se mascarado, manipulando a face como instrumento estético responsável pela interpretação do significado do sagrado no espaço-tempo.

Para nós, esta performance demonstra a sinestesia ou atuação dinâmica através do qual alguém (o mascarado) pode transmitir informação a outro. Este conhecimento performativo (Sullivan, 1986) entrelaça a formalização estética com a aproximação do evento e da experiência. A necessidade de atuação, assim, aponta para a acusação de um ato proposital (colocar a máscara, esconder os olhos, transformar uma identidade); reflexionado e interagido no compromisso imaginativo-criativo da performance.

A composição criativa da qualidade performática do mascaramento revela a intencionalidade de instigar a sensibilidade do outro. As expressões escondidas ou ressaltadas com o vestir a máscara evocam e disponibilizam a experiência do significado e da idéia do sentido na transformação de imagens primordiais em expressões visíveis e audíveis para a elaboração de um mundo visual e sonoramente impressionante.

O som, o drama, o indivíduo que sonha e experimenta uma outra realidade espaço-temporal construído a partir de uma certa representação, relaciona-se com o marcar episódico da cadência do ritual sugerindo a verdadeira presença possível da realidade.

De acordo com cada virtuosidade artística do ato do colocar uma máscara, os significados pelos quais a estética sensorial apresenta-se está relacionada com o despertar humano na meta de tornar a experiência do ritual completamente inteligível e repleta de motivos de reflexões compreensíveis para a reconstrução de uma realidade.

Através da ação transformática do uso das máscaras, do ritual de esconder o rosto, a fala poética, como consequência da habilidade humana para desenvolver mecanismos ilusórios, gera o convite à clarificação da realidade impossível por si só de ser compreendida.

Os aspectos antes escondidos, fora do alcance do entendimento, ganham fontes discursivas que expressam, de maneira lúdica, impressionante e sugestiva, as proeminentes liberdades das fantasias que, difíceis de serem demonstradas apenas verbalmente, adquirem oportunidade de validade enquanto discursos carregados de simbolismos.

O fato de contar histórias, narrar mitos e poemas, confeccionar um ritual e desempenhar *saídas* metafóricas à dramaticidade da experiência, são possibilidades intrusivas que falam e dialogam com a condição primeira da dificuldade do entender a realidade ‘problemática’ da vida sem sua fabricação (Viveiros de Castro, 1979).

Estabelecendo formas de entendimento discursivo, sugerindo ritos e performizando narrativas que favoreçam a compreensão total dos diferentes e complexos modos da experiência (Turner, 1986)¹¹, adquire-se uma ordem classificatória que oportuniza a reflexão mais detalhada da estrutura e funcionalidade dos atos, o porquê das alteridades processuais vividas como enigma metafórico.

Construindo uma etnografia dos significados através do uso das máscaras como metáforas de mundos e identidades antes não disponíveis de serem alcançadas por meio de discursos vazios, faz-se com que a relação da produção artística e a humanidade estabeleçam certos processos psicossociais de transformação da experiência pessoal considerada antes impossível de ser atingida.

As performances rituais do mascarar-se, portanto, agem de certo modo concedendo à natureza dos fatos algo como uma grafia, uma leitura e uma musicalidade que tornam as experiências não acidentais, plenas de motivos e entradas de significação que permitem a solução mesma, para a vasta gama de problemas que não poderiam ser resolvidos de outra maneira.

Vestir um outro rosto, ressaltar um outro aspecto da personalidade, permite a reflexão dos processos antes inatingíveis pela mera impossibilidade da compreensão total da experiência quando ela está fora do plano proposital dos significados da ação mesma.

De outro lado, a distribuição do entendimento pela liberdade e pelo convite à participação da performance ritual, maneja o plano de entendimento que possibilita a visualização da proposta narrativa ao conceder a experiência um *timbre funcional*.

Assim, nas palavras de Sullivan (1986), «a ilusão expressiva é um vital componente da performance, uma situação que unifica todos os participantes no compartilhar de experiências mentais».

O uso das máscaras, através do simbolismo do rosto e da face, é uma destas ilusões que permitem ao participante do ritual ‘entrar’ na intensa festa expressiva e compreender, mediante leitura de símbolos, em que lugar ocupa o valor e o momento da sua experiência.

¹¹ V. Turner - E. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, 1986.

3. MÁSCARAS E NEGOCIAÇÃO: A ESTÉTICA DA FACE E DO CORPO NO MUNDO AMAZÔNICO

Mikhail Bakhtin (1981)¹², estudando o carnaval em fins da idade média, explora o modelo de festa onde todos participam, sendo o ritual como categoria primeira de toda a humanidade. Bakhtin (1981) explica também a idéia do «Homo Ludens» ou homem lúdico, que joga, representa, brinca e interage consigo e com os outros para uma idéia de imitação e resposta, realizando pequenos e grandes teatros onde o universo mítico, apresenta-se nos diferentes níveis de figuração dramática que marca a eficácia da encenação.

O baile das máscaras que acontece em muitas sociedades e grupos humanos pode em certo sentido ser visto como uma tentativa de encenação que orquestra identidades performáticas e sua apresentação ao mundo real.

Desta forma, a «arte total» amazônica (Roe, 1990)¹³, compreende a relação ou relações entre um participante e uma audiência e representação estilística que concede vida, movimento, arte, dramaticidade aos amplos e pequenos aspectos da experiência individual e coletiva.

O jogo, assim como o brincar, assim como a música, a dança, o espetáculo, os adornos utilizados no corpo, os enfeites, as vestimentas, os gestos e todas as nuances e conteúdos das representações; dinamizam o efeito verdadeiro de entrada poética à causalidade da vida, ao drama dos mundos e a imagem do universo.

Os movimentos dos corpos, a teatralidade total e a confecção de existências onde o homem percebe a si mesmo e os outros narra, em alguns grupos amazônicos¹⁴, o desaparecimento do limite entre arte e vida, entre libertação e forças que precisam ser representadas em cada comprometido gesto, ato ou movimento que seja a figuração metafórica de uma vital ligação com a temporalidade e o cosmos.

Como ressalta Munzel entre os Kamayurá (2000, in Gutiérrez Estévez ed.)¹⁵, o vago limite entre fantasia e realidade muda onde a construção do ser e da pessoa, localizada nesta incrível dualidade entre gesto e palavra, entre sonho e performance e entre fato e representação, responde por uma liberação de forças que por si mesmas são antagônicas, mas que revelam a idéia da transformação, do assumir vários papéis que respondem pela relação com o mundo ao redor.

Se a relação aqui é muito mais com os diversos mundos que advogam na floresta do que com as pessoas, o corpo enquanto apêndice do microcosmos (Le Breton, 1993)¹⁶ apresenta esta associação entre a arte de metaforizar-se em diferentes personagens ou personalidades e a característica de assumir múltiplos papéis,

¹² M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

¹³ P. Roe, *Arts of the Amazon*, New York, Thames and Hudson, 1990.

¹⁴ Arara (Teixeira-Pinto, 1997), Yanomami (Albert, 1985), Amuesha (Santos, 1991), Wari (Vilaça, 1992), Pirahã (Gonçalves, 2001), Parakañas (Fausto, 2001), Yawalapiti (Viveiros de Castro, 2002).

¹⁵ M. Gutiérrez Estévez (ed.), *Sustentos, Aflicciones y Postrimerías de los Indios de América*, Madrid, Casa de América, 2000.

confeccionando vários mundos, em muitas aparências e magnitudes nos atos de criação artística (nas representações).

Esta idéia da insistência em muitos grupos amazônicos (Teixeira-Pinto, 1997; Albert, 1985; Gonçalves, 2001; Fausto, 2001; Viveiros de Castro, 2002)¹⁷, por entrar no périplo do tempo e dimensionar rituais que privilegiam sempre o intercâmbio, a troca e a mudança perpétua onde toda a autoconsciência está localizada na preocupação com o gesto, o estar corporal, a energia estética direcionada para o controle do corpo e a maneira de sentar, andar, ver e falar.

Como vemos em Viveiros de Castro (1979), Seeger (1981) e Basso (1985 e 1973)¹⁸, o corpo no âmbito amazônico é o grande diferenciador de todos os seres e por isso deve ser elaborado, pintado, perfurado, enfeitado. O rosto, de igual maneira, deve ser controlado e cada expressão facial, cada peculiaridade da construção labial, cada olhar é a instância cênica primeira com que um indivíduo age e apresenta-se.

Por isso, os modos e as maneiras das expressividades faciais, a relação das condutas através da regulação mínima de cada movimento e de cada revelação de atitudes, reivindica a intensa cumplicidade com os códigos coletivos significantes, mas também com a tremenda e potente liberdade que define o sujeito criador com o indivíduo metaforizado.

Ao mesmo tempo, a identidade social vê-se repleta de uma cotidianidade totalmente comprometida com o coletivo e com os argumentos sociais, combinando e contrastando elementos para uma harmonia que aponta a sensibilidade imersa em indicação de significados.

Se a arte é polissêmica e revela destreza poética inteiramente ocupada com o ambiente, os modos do rosto e o fato de querer escondê-lo com a utilização de máscaras, atesta também esta tentativa de estabelecer e afirmar a diferença pela textualização do corpo e do jogo do mascarar-se, representando enigmas de universos paralelos que negociam com a credulidade do espectador (do outro).

Pollock (2000), em seu trabalho com os Kulina, expõe a eficácia do uso das máscaras enquanto proporcionam uma espécie de negociação entre o ator (o mascarado) e o público, que participa na interpretação ritual, ao sentido pleno do saber diagramatizado na indumentária performática.

¹⁶ D. Le Breton, *La Sociologie du Corps*, Paris, PUF, 1993, col. “Que sais-je?”.

¹⁷ M. Teixeira-Pinto, *op. cit.*, 1997; B. Albert, *Temps du Sang, Temps des Cendres: Représentation de la Maladie, Système Rituel et Espace Politique chez les Yanomani du Su-Est (Amazonie Brésilienne)*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris-X (Nanterre), 1985; M. A. Gonçalves, *O Significado do Nome: Cosmologia e Nomação entre os Pirahã*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993; C. Fausto, *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*, São Paulo, EDUSP, 2001; E. Viveiros de Castro, *A Inconstância da Alma Selvagem e outros Ensaios de Antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

¹⁸ *Idem*, art. cit., (ed.) João Pacheco de Oliveira, *op. cit.*, 1979; A. Seeger, *Nature and Society in Central Brazil*, Harvard University Press, 1981; E. Basso, *The Kalapalo Indians of Central Brazil*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973; *Idem*, *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

No entanto, essa ritualização total do ato de mascarar-se e compor um personagem, a dificuldade em se captar a poesia, o som e o corpo (a energia estética) e o impacto de uma encenação, significa a compreensão de um estreito vínculo entre cultura, pessoa e identidade que está relacionado em uma difusão de papéis que transitam, mesclam-se e se distanciam de maneira admirável em alguma culturas amazônicas como entre Pirahã (Gonçalves, 2001) e os Parakañas (Fausto, 2001).

O negociar um ou outro aspecto da personalidade, está relacionado ao intenso conceito de harmonia e beleza que vigora a reciprocidade, a hierarquia, o sentido simbólico que marca e define características, a arte, em suma, que ao mesmo tempo aproxima e desfamiliariza o ator (a identidade) com o (s) personagem (a personalidade).

Composto de muitos papéis, vemos que a representação simbólica das máscaras em muitas culturas amazônicas (Teixeira-Pinto, 1997; Albert, 1985; Santos, 1991; Vilaça, 1992; Gonçalves, 2001; Fausto, 2001)¹⁹, demonstra o compromisso entre o fecundo universo dos simbolismos coletivos (simbolismos dos sonhos, das visões xamanísticas), com a mediação da criação artística, da interpretação criativa e singular que (re) ata a percepção individual na desenvoltura dos ritos.

Este *perspectivismo* de que fala Viveiros de Castro (1992)²⁰ para a floresta amazônica é a noção de que tudo ao redor tem um certo sentido de espaço ordenado e sofre a ação da mudança de agentes individuais que tem desejos e intenções, o «mundo das intenções e perspectivas», que podem tanto causar dano como ajudar, por meio do diálogo, a negociação com os seres humanos.

O corpo, ao contrário, está anteriormente vazio e por isso deve ser criado-modelado. Para a maioria das sociedades amazônicas (Teixeira-Pinto, 1997; Albert, 1985; Santos, 1991; Vilaça, 1992; Gonçalves, 2001; Fausto, 2001), é um corpo que se vivencia, que se experimenta e que se conhece por meio das muitas e constantes transformações que o concebem.

Esta intensa preocupação com a «colonização do corpo» (Gutiérrez Estévez, 2000), com a confecção de adornos, vestimentas e sentidos que dialogam com um mundo de infinitos trânsitos perceptivos, marca o estado de reconhecimento na musicalidade das maneiras desse corpo, nas narrativas que o envolvem ao projetar de experiências que problematizam as diferentes situações, os diferentes códigos que relatam modalidades de ação.

¹⁹ Teixeira-Pinto, *Op. Cit.*, 1997, Albert (1985), Gonçalves (2001), Fausto (2001). F. Santos, *The Power of Love: The Moral use of Knowledge amongst the Amuesha of Central Peru*, Londres, Athlone, 1991; A. Vilaça, *Comendo como Gente: Formas do Canibalismo Wari*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1992.

²⁰ O *perspectivismo* comentado por Viveiros de Castro (E. Viveiros de Castro, *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, London, Journal of the Royal Anthropology Institute, 1992), conjuga a idéia de que o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas (humanos e não-humanos), que aprendem segundo pontos de vista distintos, refletindo uma concepção de extensão das subjetividades (deuses, espíritos, mortos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos) e como estes *seres* vêm os humanos e a si mesmos.

A origem dos conflitos que em primeira e última instância está na reflexão sobre este território da corporalidade, demonstra que o espaço de percepção material, assim como a idéia de pessoa, está justamente na compreensão deste corpo enquanto experiência vivida (configurada).

O processo de elaboração de diferentes papéis que exponham maneiras com que este corpo é intensamente discutido em meio às palavras dos gestos, dos modos dos rostos, dos âmbitos dos sons e dos espaços dos símbolos, traz a corporalidade como espelho cultural que reflete a legitimação do diálogo com o outro.

Os significados associados ao narrar dimensões e contextos de vida nas construções herdadas, a importância do percurso e da colocação do corpo em meio ao idioma da diferença e da pluraridade das formas, expressam a profunda noção de pessoa no entremeio das diversas realidades processuais vividas intensamente nas narrativas da construção dos rituais corpóreos. A lógica mimética e alterne que aproxima e separa mundos tão estranhos, familiares e diferentes como algumas para culturas amazônicas (Pirahã, Gonçalves, 2001; Parakañas, Fausto, 2001).

A teatralidade enfatizada até o máximo grau perceptivo, a importância da criação de um corpo como encenação da diferença e o ideal figurativo de retratar a todo o momento esta diferença, é a fala descritiva do universo expressivo de algumas sociedades amazônicas que se preocupa com a produção dos relatos, do sentido, lugar e posição que possibilita situações de experiência dos significados que fazem a pessoa.

O nomear, e aqui colocamos em sentido mais amplo, o escrever (o explicar) as experiências de aflição dotando-as de sentido, envolvendo, pluralizando e redimensionando atos de interpretação com o debate entre discurso (narrativa) e realidade, fala da composição efetiva entre o corpo, o auto-reconhecimento e a metodologia para se penetrar na ordem espaço-tempória, compreender-se por meio da inserção em determinado ritual.

Neste meio fabuloso onde o corpo e a face adquirem um longo simulacro de identidades que são a ordem mesma da penetração neste universo espaço-tempório, os rituais em alguns grupos ameríndios amazônicos (Teixeira-Pinto, 1997; Albert, 1985; Vilaça, 1992), são tentativas de negócios, intercâmbios, perpétuos diálogos com mundos que estão na imagem deste corpo e sua colonização performática, infinitamente aberta às narrativas diárias²¹.

Dessa maneira, os adornos e as roupagens de plumas, os elaborados diademas de algumas sociedades, os ricos vestuários, a paródia e a dramaticidade das cerimônias, mas também os atos mínimos do cotidiano, estão fortemente agrupados numa ambivalência própria que torna o homem cúmplice deste seu corpo, o mito uma

²¹ Em um estudo de alguns anos sobre os caboclos ribeirinhos amazônicos, Galvão (E. Galvão, *Santos e Visagens*, São Paulo, Brasiliãna, 1976) comenta que são as narrativas o verdadeiro campo de negócios entre a palavra e o enredo dos mitos, profundo substrato que potencializa os diálogos e as trocas simbólicas em um espaço caracterizado especialmente pela minimidade do visual e a abundância dos relatos.

imagem do ritual, o diálogo vítima da tentativa de negociação com os universos que atuam no ser.

A espiritualidade profunda está na percepção identificatória-separatória da estética relacionada com uma ética de modos e costumes profundos que marcam e esquematizam a sensibilidade por meio de diferentes hierarquias de metáforas. Potencializadoras dos sistemas de pensamentos, a paisagem nominativa, a oralidade e o visual mitográfico que expressa uma cultura de propiciação de trânsitos entre espaços e tempos antes impossíveis pois ainda não marcados.

A quantidade de informações que está no corpo e nesta ordem de linguagens gestuais é tão impressionante e inumerável, que a funcionalidade de cada costume e ação performática, merece um cuidado aberto à infinitas diagramatizações. A dialética da face, no exemplo que escolhemos para mostrar este idioma de experimentação, refere à utilidade das cerimônias do uso de máscaras como a caracterização desta *entrada* em um universo espiritual de manipulações.

Apenas por meio do diálogo, da mediação e dos contornos dos mundos, encontramos o impacto e o compromisso de uma arte, a arte ritual das máscaras em alguns grupos amazônicos, que é uma tentativa de totalização para compreender a fragilidade do homem sem sua caracterização da experiência.

No universo de muitas culturas amazônicas (Teixeira-Pinto, 1997; Albert, 1985; Santos, 1991; Vilaça, 1992; Gonçalves, 2001), estamos a todo momento confrontados com a combinação de elementos que, ao invés de separar, unificam e equilibram, expondo multisentidos exploratórios que atuam mesclando as funções e os conteúdos dos mitos, as polissemias dos âmbitos humanos e animais que colocam a relação de forças em uma orquestralidade plena de motivos de significação.

Desta maneira, a face é a imensa possibilidade de performatização desta quinesesia (Roe, 1982)²² que concede ao outro uma compreensão visual de quem é este personagem, em que sentido ele está atuando e por que está atuando deste modo específico.

Se, para alguns grupos da Amazônia, talvez a face raras vezes revele a identidade mesma do ator que a concebe, se talvez aqui a preocupação não seja com a identidade (pois existem certamente muitas) e sim com a performance desta (s) identidade (s), toda a expressão do rosto é um gesto de desmecanização, de modelação absolutamente plena de sentido, revelador de âmbitos da personalidade que demonstram a conexão entre o ser (o ator) e o personagem (uma das personalidades).

O rosto esconde, mas também por isso mesmo revela, o reino dos diagramas e das psicofuncionalidades que relatam o viver e o atuar das experiências, a maneira inteligível com que a natureza mesma do «mundo das intenções» (Viveiros de Castro, 1992) é percebida e potencializada.

²² P. Roe, *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*, 1982.

Este mesmo rosto, este *inquieta* olhar, é a capacidade artística de envolver no próprio discurso fenotípico a expressão desejosa de modificar esquemas, potencializando ações dramáticas e vestindo diversas máscaras, ordenando metáforas de representações que produzem narrativas semânticas de efeitos transformatórios, sensíveis a percepção do mundo e a entronização desta perceptividade.

Frente a um mundo que apresenta tantas e diferentes possibilidades de interpretações, diante de tão convidativos universos que falam de experiências a serem remediadas, a face e seus mecanismos de explanação e controle, abrem o negócio entre o mundo do ser e a apresentação, a pessoa pública, a noção dos acontecimentos como enigma proposital daquilo que em verdade se experimenta.

O grau e o âmbito da experiência e seus intérpretes, em muitas sociedades amazônicas, dizem muito mais do que pode ser encontrado na própria trajetória pessoal enquanto critérios da identidade, do que nas muitas separações, nos muitos espaços em que estamos acostumados a pensar nossa idéia de indivíduo e sociedade.

Apenas estes intérpretes, no tempo amazônico, são tão consoantes e ressonantes de um compromisso de mundo que, ao tentar separar homem de entorno (corpo e significado), seria tanto absurdo quanto impossível.

4. O CORPO NO COSMOS E O COSMOS NO CORPO: CONCLUSÃO AMAZÔNICA

Todo símbolo, de certa maneira, é uma representação total daquilo que em parte sugere. A performance ritual em algumas sociedades amazônicas, mostra um aspecto da subtração derradeira da corporalidade para um ou outro efeito performativo, como a ênfase nas características escondidas (Pollock, 2000) da identidade que se quer revelar.

Tanto ao guardar como ao demonstrar, o uso das máscaras está relacionado com personagens e atores que, mais ou menos comprometidos com as transformações que potencializam, ambicionam a articulação de metáforas para algum efeito significativo: teatro, entretenimento, ritual de cura, passagem de um estágio a outro.

A perspectiva semiótica que entende o emprego das máscaras como representações, «índices da personalidade» (Pollock, 2000), pode ser vista no poder transformativo ritualístico, onde o corpo está significativamente relacionado com a idéia da pessoa e de sua concepção (Viveiros de Castro, 1979; Basso, 1973; Seeger, 1981; etc).

As máscaras, portanto, são justamente esta disponibilidade para a criação de um efeito transformático e sinestético onde o simbolismo da arte imaginativa possibilita uma paisagem de estranho distanciamento e familiaridade ao qual o outro visualiza o diagrama metasignificativo das representações e efeitos das variantes das personalidades.

O corpo, a face, os olhos e a sensibilidade do mundo ao redor é a exploração deste universo metasignificativo (Basso, 1985) que elabora a idéia da pessoa (com suas muitas máscaras e identidades) frente à ambigüidade do universo, frente à compreensão da experiência e das infinitas trajetórias que dinamizam e constroem esta identidade de acordo com a relação mesma que o homem sente em meio ao mundo que percebe, explora, abstrai e reconhece.

No espaço amazônico, a pessoa é a própria constelação destes diferentes, próximos e plurisignificativos universos em que o outro (com suas terríveis e/ou divertidas máscaras) são as possibilidades de alcance de um entendimento que muito dificilmente viria a ser conhecido.

A pessoa e também o corpo, são os diagramas que se fabricam (Viveiros de Castro, 1979), que se potencializam e que se transformam a partir de uma enorme preocupação com o sentido e a localidade das coisas, seus tempos, seus espaços, suas vestimentas e confrontações.

O entorno metadiscursivo deste mundo amazônico de culturas perspectivistas fala justamente das muitas realidades onde se encontram homem e universo. A corporalidade é a ponte entre o visível (o que pode ser imediatamente observado) e o invisível (o que pode ser sentido e metaforizado) e o *vestir este corpo*, assim como colocar uma máscara, significa abrir e também fechar, apresentar e subtrair discursos que são as propostas mesmas de apresentação dos enigmas da experiência a partir do convite à interpretação.

Este olhar amazônico para a modelação do corpo e da pessoa, da identidade e da coletividade, é um olhar de cenografia inumerável, plena de sentidos que caracterizam horizontes e verticalidades disponíveis àquele que entende a exposição da representatividade mesma pela qual se reconhece e se identifica.

A linguagem corpórea, e aqui vemos o uso das máscaras, os adornos plumários, a confecção de enfeites, símbolos, signos e textos (Geertz, 1973) pelos quais o ser se coloca frente ao universo, são as vestes performáticas que pluralizam as profundas dimensões que conectam o homem diante de seus questionamentos.

A encarnação de um simbolismo elaborado, inscrito e construído na noção de corpo e de identidade, significa o pensar o cosmos de maneira total, refletido na preocupação com as diversas grafias dos mundos ao redor, das constâncias das coisas, dos sons e das potências mesmas dos discursos que estejam sendo demonstrados.

Toda a arte na Amazônia (Roe, 1990) seria, por isso mesmo, uma arte que objetualiza um 'retorno à floresta', uma dinâmica vivencial que refere ao roubo, intercuro e reciprocidade dos talentos do entorno, que é, em primeira e em última instância, um entorno infinitamente poético, inumerável, próximo, distante, caótico, equilibrado.

Colocar uma máscara, assim como pintar o corpo, assim como confeccionar adornos e artefatos cerimoniais, significa revestir a impessoalidade de maneira que ela recobre algum sentido declaradamente exposto, prestes a todo instante a

possibilidade de gerar discursos e reconhecimentos que venham a ser uma referência e um compromisso com aquilo que se está recitando.

Se os grupos amazônicos, como diz Viveiros de Castro, Seeger e Da Matta (1979), são *idealistas*, também seus homens, seus sentidos e suas preocupações são, na tentativa de expressar multidimensionalmente o mundo, *sonhadores, poéticos, visionários e interpretativos*.

A intensa sensibilidade ao tempo e ao espaço ao redor, a ordem e lugar do plano dos acontecimentos, a dramaticidade das elaborações semânticas da pessoa e das identidades, significa, como um longo relato cenográfico, a fidelidade do homem amazônico em possibilitar imaginativamente aquilo que, sem qualquer construção, sem algum mascaramento, está longe e impossível de uma idéia de reconhecimento.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, B., *Temps du Sang, Temps des Cendres: Représentation de la Maladie, Système Rituel et Espace Politique chez les Yanomani du Su-Est (Amazonie Brésilienne)*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris-X (Nanterre), 1985.
- Carneiro da Cunha, M., *Os Mortos e os Outros*, São Paulo, Hucitec, 1978.
- Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Basso, E., *The Kalapalo Indians of Central Brasil*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- , *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Da Matta, R., *Um Mundo Dividido: A Estrutura Social dos Índios Apinayé*, Petrópolis, Vozes, 1976.
- Fausto, C., *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*, São Paulo, EDUSP, 2001.
- Galvão, E., *Santos e Visagens*, São Paulo, Brasiliana, 1976.
- Geertz, C., *The Interpretations of Culture*, New York, Basic Books, 1973.
- Gonçalves, M. A., *O Significado do Nome: Cosmologia e Nominação entre os Pirahã*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1993.
- Gutiérrez Estévez, M. (ed.), (2000), *Sustentos, Aflicciones y Postrimerías de los Indios de América*, Madrid, Casa de América, 2000.
- Le Breton, D., *La Sociologie du Corps*, Paris, PUF, 1993, col. “Que sais-je?”.
- Mack, J., (ed.), *Masks: The Art of Expression*, London, The British Museum, 1997.
- Pollock, D., “Masks and the Semiotics of Identity”, *The Royal Anthropological Institute* (N.S.) 1 (2000) pp. 581-597.
- Roe, P., *Arts of the Amazon*, New York, Thames and Hudson, 1990.
- , *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*, Rutgers University Press, 1982.

- Santos, F., *The Power of Love: The Moral use of Knowledge amongst the Amuesha of Central Peru*, Londres, Athlone, 1991.
- Seeger, A., *Nature and Society in Central Brasil*. Harvard University Press, 1981.
- , *Why Suyá Sing*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- Sullivan, L., *Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Taussig, M., *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Teixeira-Pinto, M., *Iaipari: Sacrificio e Vida Social entre os Índios Arara (Caribe)*, São Paulo, HUCITEC/ANPOCS/ Editora da UFPR, 1997.
- Turner, V., *From Ritual to Theatre*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982.
- - Bruner, E. (ed.), *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, 1986.
- Vilaça, A., *Comendo como Gente: Formas do Canibalismo Wari*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1992.
- Viveiros de Castro, E., “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”, (ed.) João Pacheco de Oliveira, *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*, Rio, UFRJ, Marco Zero, 1979.
- , “A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana”, (ed.) João Pacheco de Oliveira, *op. cit.*, 1979.
- , *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, London, Journal of the Royal Anthropology Institute, 1992.
- , *A Inconstância da Alma Selvagem e outros Ensaios de Antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.