

## MÁSCARAS DE DANÇA TÜKÚNA\*

Orlando Sampaio-Silva\*\*

SAMPAIO-SILVA, O. Máscaras de dança Tükúna. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 10: 271-288, 2000.

**RESUMO:** O paradigma artístico dos índios Tükúna, do Alto Rio Solimões, é abordado em um estudo que se realiza no campo da Antropologia Estética. É tratada a questão da pesquisa tendo por objeto peças de acervo de museu. São analisadas máscaras rituais Tükúna, que integram as coleções do MAE-USP, as quais são apresentadas e interpretadas em seus significados simbólicos.

**UNITERMOS:** Arte indígena – Estética pictórica – Máscaras – Ritual – Simbolismo.

### Introdução

Os Tükúna se constituem em uma sociedade indígena que vive tradicionalmente em uma região contígua que compreende parte dos territórios do Brasil, da Colômbia e do Peru. Suas aldeias se encontram às margens do Rio Amazonas-Solimões ou às suas proximidades e em sítios localizados ao longo de rios afluentes do rio principal e de igarapés seus tributários, naquela região sul-americana. É uma das maiores populações tribais existentes no Brasil, constituída de mais de vinte mil índios. Falam uma língua isolada (cf. Rodrigues 1986: 93-98) ou “separate language” (cf. Nimuendaju 1948: 713).

(\*) Este artigo se insere no projeto de estudo: “O Senso Estético na Produção de Exemplares Artísticos de Alguns Povos Indígenas”, em desenvolvimento no Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE/USP, sob a responsabilidade do autor.

(\*\*) Professor Titular de Antropologia, aposentado, da UFPA; pesquisador visitante no MAE/USP.

A estrutura da sociedade Tükúna se caracteriza por ser do tipo dual, ou seja, é dividida em metades (*moitiés*) exogâmicas;<sup>1</sup> estas, por sua vez, subdividem-se em clãs e sub-clãs, nos quais estão contidas famílias extensas. Os clãs são patrilineares, isto é, são de descendência unilinear agnática (em linha paterna). Esta sociedade é também marcada pela endogamia tribal, em cuja organização os casamentos ocorrem entre homens de uma metade com mulheres da outra metade. Com base na reciprocidade, são estabelecidas alianças interclânicas. Segundo Cardoso de Oliveira (1965: 17), no âmago desta organização social, “o sistema de parentesco Tükúna é do tipo Dakota [.....], com terminologia de primos Iroquês [.....]”.<sup>2</sup>

(1) Com relação a sistemas de organização social dual e de clãs, ver Cl. Lévi-Strauss 1982.

(2) Sobre a estrutura da sociedade Tükúna, consultar R. Cardoso de Oliveira 1961 e 1965.

Nimuendaju (1948: 717) informa que as metades em que se estrutura a sociedade Tükúna estão associadas, respectivamente, com o leste e o oeste, e com base neste autor, Cardoso de Oliveira refere que os clãs de leste pertencem a *dyo'i* e os de oeste a *'e:pi* (1964: 69), sendo *dyo'i* e *'e:pi* heróis culturais Tükúna. Segundo Nimuendaju (op. cit.: 717), uma das metades tem quinze "sibs" patrilineares com nomes de plantas e a outra metade congrega vinte e uma "sibs" com nomes de pássaros. Cardoso de Oliveira (1965: 9) oferece exemplos de clãs e sub-clãs Tükúna, conforme a seguir:<sup>3</sup>

Metade Plantas	
Clãs	Sub-Clãs
Auaí	auaí grande auaí pequeno e jenipapo jenipapo do igapó
Buriti	buriti buriti fino
Saúva	açaí saúva ('nai(n)yeë) saúva (têku)
Onça	seringarana pau mulato acapu caranã maracajá

Metade Aves	
Clãs	Sub-Clãs
Arara	canindé vermelha maracanã maracanã grande maracanã pequeno
Mutum	mutum cavalo urumutum
Japu	japu japihim
Tucano	tucano
Manguari	manguari jaburu tuyuyu
Galinha	galinha
Urubu Rei	urubu-rei
Gavião Real	gavião-real

(3) Oliveira Filho diz que Nimuendaju e Cardoso de Oliveira "não hesitaram em caracterizá-los [refere-se aos grandes grupos sociais Tükúna] como clãs", mas

Em Oro (1978), encontramos algumas informações preciosas sobre a mitologia Tükúna, fruto de sua pesquisa de campo com esses índios e de atenta revisão bibliográfica. Assim, é esse autor quem informa que

"Não paira dúvida de que os Tükúna acreditam na existência de um Mundo Superior e um Mundo Inferior. Para eles, o Mundo Superior não é a morada dos astros (estes estão abaixo deles), e se divide em três partes: a primeira é habitada por seres semelhantes aos da terra, vivendo em condições diferentes; a segunda é o lugar da habitação de "ta-e" deusa Tükúna – e das almas dos mortos; e a última pode ser a habitação do "rei dos urubus", os quais são capazes de se transformar em pássaros, mas não podem retornar à terra. Nenhuma pessoa viva pode entrar no Mundo Superior, nem mesmo o xamã enquanto sonha.

"No Mundo Inferior habitam os demônios. Eles são os seres mais antigos do mundo, se bem que não imortais. São representados em máscaras estranhas e exóticas." (p. 74)

No entanto, segundo esse autor (ibidem: 76), o herói cultural mais importante nos mitos Tükúna é *dyo'i*, o criador da humanidade, um ser sobrenatural "inteligente, bom e compreensivo", ao contrário de seu irmão gêmeo *'e:pi*, que, segundo Nimuendaju (1952: 121-2, *apud* Oro 1978: 75), é bobo, enganador e mentiroso, qualidades negativas às quais Oro acrescenta ser ele irascível e mau (op. cit.: 76). De conformidade com Nimuendaju (1948: 724), "The most outstanding character in *Tucuna* religion is Dyaí [*dyo'i*], the culture hero, who made people, established all tribal laws and customs, and gave mankind the most important elements of material culture." Para este mesmo autor (op. cit.: 724), *dyo'i* vive na terra do sol nascente, abaixo do mar ("Dyaí going east and Epi west").<sup>4</sup>

opta (Oliveira Filho) por referir-se a esses grupos como *nações*, conforme os denominam os Tükúna em língua portuguesa (1988: 88-9).

(4) Para os Tükúna, certas árvores da floresta têm espírito, como nos exemplos referidos por Nimuendaju (*apud* Oro, op. cit., 1978: 83): a samaumeira, a açacu, a ucuba, entre outras. O espírito da samaumeira seria o "demônio da floresta" referido em língua geral como *caapora*.

Porém, uma informação original e surpreendente referente à mitologia Tükúna se encontra em Alveano (1943: 19), segundo a qual esses índios acreditariam em dois princípios, a saber, o do bem, encarnado em *Tupã*, e o do mal, presente em *Jurupari*. Segundo nossa interpretação, *Tupã* e *Jurupari* são termos que sugerem a idéia de uma crença desses índios paralela à sua mitologia tradicional, ou, então, a possibilidade de eles corresponderem aos heróis culturais *dyo'i* e *e:pi* que, no caso, seriam eles mesmos dissimulados sob essas outras denominações, em uma adaptação ou *arranjo* cultural. Estas entidades sobrenaturais (*Tupã* e *Jurupari*), com suas denominações em língua Tupi, corresponderiam a Deus e ao diabo (a oposição binária do bem e do mal) da teologia cristã e foram levados também a sociedades indígenas não falantes de línguas Tupi (como os Tükúna, que falam uma língua isolada) em decorrência de contatos intertribais ou da ação catequética católica ao longo da história. No caso dos Tükúna, certamente esta última hipótese corresponde mais aos fatos históricos relacionados com este povo, de vez que os Tükúna não têm vizinhos próximos que falem língua filiada ao tronco Tupi, mas têm uma longa história de contatos com a sociedade inclusiva.

Oliveira Filho (1988: 21) se reporta a que “Apesar de três séculos de contato com os brancos, os Tucuna mantêm viva a sua língua, sendo raros os casos de índios ou mestiços que, criados por civilizados, não falam a língua nativa”. Nimuendaju (1948: 713) refere que os Tükúna foram mencionados pela primeira vez por Cristobal d’Acuña em 1641, e Cardoso de Oliveira (1964: 43) informa que a “conjunção interétnica” em que têm estado envolvidos esses índios teve início “por volta do século XVII” e foi “incrementada ao longo dos séculos XVIII e XIX”. Este último autor (ibidem) analisa cuidadosamente a inserção desses índios na economia da produção da borracha desde o século XIX, em situação assimétrica no confronto com a sociedade nacional, como mão-de-obra explorada nos seringais, em muitos casos, no interior das terras indígenas, cujo processo caracteriza como sendo de “fricção interétnica”. Presentemente, os Tükúna estão livres desta situação

de subordinação nos seringais a que estiveram submetidos e têm grande parte de suas terras regularizadas e sob seu domínio.

### A “Festa da Moça Nova”

Os Tükúna, a par das fortes influências culturais exógenas que se têm exercido sobre sua sociedade – como o último surto messiânico registrado nessa tribo a partir de 1972 –<sup>5</sup>, encontram nos mitos e rituais tradicionais sustentáculos para a preservação de sua vida social tribal e o fortalecimento de sua identidade étnica. As cerimônias mais marcantes dos Tükúna são ritos de iniciação e de passagem, como a nominação das crianças e o ritual referente à puberdade das meninas, regionalmente conhecida como “festa da moça nova”. Estes rituais se realizam em períodos de abundância de peixes, oportunidades em que se reúnem parentes e convidados, em uma confraternização de caráter mítico-religioso, com a ocorrência de danças, consumo de alimentos e de bebidas (o *pajuaru* e a *caçu-ma*, ambas preparadas da mandioca). A “festa da moça nova” é também conhecida pela denominação “festa da pelação”, porque a jovem reclusa, além de submeter-se a restrições alimentares, tem seus cabelos extirpados. Das danças participam os personagens mascarados.

No período de reclusão atinente ao evento da puberdade, a jovem Tükúna passa por experiências místicas extraordinárias, tais como o contato com seres sobrenaturais. A propósito destes acontecimentos, Nimuendaju revela:

“At her first menstruation, a girl is secluded in the house loft. This is not so cruel as certain travelers (Bates 1863, 2: 406) proclaim. Every girl submits willingly, convinced that her peculiar condition requires it and that its omission would

(5) A sociedade dos índios Tükúna, dadas suas características culturais endógenas e às circunstâncias históricas de seus contatos com a sociedade inclusiva, tem sido campo fértil para a erupção de surtos messiânicos. A propósito dessas manifestações místicas, consultar: Curt Nimuendaju, op. cit. 1948; Maurício Vinhas de Queiroz 1963; Ary Pedro Oro, op. cit. 1978, e Orlando Sampaio-Silva 1997.

be dangerous, as she is surrounded by invisible 'immortals' and demons, who seek contact with her and at times cause extraordinary supernatural experiences." (1948: 718)

Neste cenário de forte misticismo, tem lugar o ritual de passagem da jovem Tükúna da infância para a adolescência, fase esta na qual lhe será permitido o casamento e, em conseqüência, a maternidade.

Oro (1978: 65-6), reportando-se a este rito de passagem e tendo estudado o último surto messiânico entre os Tükúna, informa (notar que se trata de um texto publicado em 1978): "É lamentável que esse ritual de passagem – o principal dos Tükúna – esteja em vias de extinção devido especialmente ao Movimento da Santa Cruz, porquanto o seu fundador proibiu a realização desta festa. Em vista disso, nos dias atuais apenas uma comunidade Tükúna realiza a 'Festa da Moça-Nova': Belém do Solimões, em seu lado Católico."

Porém, temos informação de que aos poucos índios Tükúna que haviam se convertido ao Movimento da Santa Cruz estão retornando às manifestações tradicionais da cultura Tükúna, inclusive como forma de fortalecimento de sua identidade étnica em face da sociedade inclusiva com a qual suas relações, em muitos momentos, mesmo recentes, têm sido conflitivas. "Anos depois, em 1985 [quando estivemos com esses índios pela última vez], estando os Tükúna em pleno processo restaurador de sua consciência étnica, havia ocorrido já um refluxo quantitativo e qualitativo quanto aos adeptos da Santa Cruz. Um número expressivo de índios, em diferentes grupos locais que visitamos, retomavam a consciência de sua identidade étnica e valorizavam sua condição indígena e Tükúna, reinserindo-se em sua cultura" (Sampaio-Silva 1997: 296).

## A pesquisa

Desde o mês de maio de 1999, estamos desenvolvendo um projeto de estudo de máscaras ritualísticas dos índios Tükúna existentes no acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE, da Universidade de São Paulo.

Muito embora já tenhamos estado por mais de uma vez em visita de estudo aos índios Tükúna,<sup>6</sup> não fomos coletores das peças ora estudadas, não assistimos o processo de sua produção e de seu uso, nem tivemos contato direto com os pesquisadores coletores dessas máscaras, sendo estes já falecidos. As máscaras que estudamos são peças ritualísticas que se encontram depositadas no Museu, à disposição dos pesquisadores, havendo raras informações sobre as mesmas, e, em geral, quando as há, nas fichas, são referentes aos nomes dos coletores e anos da coleta e de sua entrada na instituição e, em poucos casos, uma frase (ou pouco mais) objetiva identificar ou descrever o objeto.

Nossa abordagem, neste primeiro momento, caracteriza-se por ser um trabalho hermenêutico a partir da observação de doze máscaras, objetivando sua descrição e sua compreensão, mediante a análise das figuras gráficas existentes nas mesmas, as quais interpretamos na tentativa de desvendar os significados simbólicos destas expressões da arte pictórica Tükúna; desvelar os seus significados, mas também percorrer descritiva e intuitivamente as manifestações do poder criador e a capacidade estética destes artistas indígenas anônimos, que engendraram, mediante formas e cores, a crônica gráfica do simbolismo de seus mitos e de sua inserção social, ao participarem de seu ritual maior. O paradigma artístico dos índios Tükúna é, assim, abordado em um estudo que se realiza no campo da Antropologia Estética.

Neste artigo apresentamos nossos registros relativos a algumas destas máscaras. O número de peças estudadas em nosso projeto e, em particular, o que é apresentado neste artigo, ainda não nos permite proceder a uma classificação tipológica do conjunto de

(6) Nossas estadas em aldeias dos índios Tükúna, muito embora objetivassem o estudo de *situações de contato* das comunidades indígenas visitadas com a sociedade inclusiva – cf. os trabalhos de nossa autoria publicados em 1985/86 e op. cit. 1997 –, permitiram-nos a observação de máscaras, inclusive uma máscara para a cabeça sendo confeccionada, e outras peças produzidas por esses índios, esculpidas e/ou pintadas.

máscaras Tükúna constante do acervo do MAE ou de elaborar generalizações ou perceber padrões ou modelos da arte pictórica dos índios Tükúna, tarefas cujas possibilidades de concretização serão avaliadas ao longo do tempo, no evoluir do trabalho. No ponto em que se encontram nossos estudos, ainda nos atemos nos limites das descrições e interpretações de objetos individuados. Porém, na evolução dos estudos, mesmo nesta fase, avaliamos a ocorrência de algum padrão ou de padrões de estilos de manufatura ou de símbolos vinculados a grupos sociais – clãs, sub-clãs, grupos de idade, grupos de sexo etc. –, a par de a análise se concentrar prioritariamente nas expressões estilísticas individuais presentes nas obras e em seus significados etnográficos. É certo que, como nos informa Gruber (1992), “A confecção e o uso das máscaras são de domínio dos homens” (p. 258) ou “Os especialistas reconhecidos na arte de pintar o tururi são os homens, em sua maioria jovens ou de meia-idade” (p. 255); todavia, pelo menos aparentemente e até o ponto que nossos estudos nos permitem verificar, os produtores não manufaturam seus trabalhos segundo padrões, estilos ou modos de fazer, que seriam expressões de seu pertencimento a um grupo social formal na sociedade, mas, sim, como uma concepção e um labor individuais. Há alguma padronização relacionada com a simbolização do pertencimento do autor da máscara a um clã ou sub-clã, podendo reportar-se à identidade clânica do *autor da pintura-usuário* participante do ritual. Pinturas de algumas faces de máscaras estudadas têm clara relação com uma identificação clânica, fato que foi constatado por Gruber (*ibidem*: 258-9), que registrou entre os Tükúna pinturas faciais que simbolizam “nações” ou “clãs” pertencentes às metades em que se estrutura esta sociedade. Referente à Metade Plantas, a autora citada teve a oportunidade de verificar pinturas faciais relativas aos clãs (ou sub-clãs) *buriti*, *jenipapo*, *saúva*, *onça* e *avaí*, e no que tange à Metade Aves, desenhos de faces correspondentes aos clãs *japó*, *tucano*, *galinha*, *maguari*, *arara*, *urubu-rei*, *gavião real* e *mutum* (*idem*, *ibidem*). Desenhos faciais como tais, aparecem em caras esculpidas e/ou pintadas nas máscaras. Esta padronização

ocorre na sociedade Tükúna como um todo. Desta forma, apesar de Nimuendaju ter referido que as máscaras *não são associadas com as pessoas individualmente, com a sociedade ou outros grupos* (1948: 719), registram-se, sim, padronizações de desenhos que significam caras, que permitem, em diversos casos, a qualquer Tükúna identificar uma relação entre a máscara (e o mascarado) e um clã ou sub-clã. Estando presente esta codificação de signos gráficos ao nível das representações na sociedade, cada manufator que prepara sua máscara, decidindo fazê-lo, pode registrar nela seu vínculo clânico segundo aquela padronização simbólica, expressando-se graficamente, porém, segundo seu estilo individual.

Em nosso estudo, debruçamo-nos sobre estes objetos com o intuito de buscar, mediado pela análise formal e dos conteúdos simbólicos, estabelecer relacionamentos entre estes exemplares da cultura material e o cenário cultural mais amplo subjacente na sociedade. É como diz Newton (1987: 17): “atrás do isolamento da cultura material para fins analíticos, há o objetivo maior de identificar as relações entre os domínios material e não-material da cultura”.

As máscaras quase sempre apresentam um colorido marcante decorrente da pintura com tintas de origem vegetal. Informa Gruber (1992: 256):

“As cores mais correntes são o azul das folhas do *bure* (*Calathea loeseneri*), o amarelo do rizoma da açafroa (*Dieffenbachia humulisi*), o vermelho da casca do pau-brasil, o azul-escuro ou roxo do fruto da pacova, o verde das folhas da pupunheira (*Gulielma speciosa*) e o vermelho ou laranja das sementes de urucum. Outrossim, podem ser criadas novas matizes, misturando o pigmento da pacova com ferro ou frutas cítricas, o primeiro para escurecer a cor e as outras para torná-la mais clara e brilhante.”

O colorido e os diferentes matizes atribuem muita vida e intensidade policrômica às criações pictóricas Tükúna, nas em que se registra o mimetismo com a natureza, assim como nas de cunho abstrato, ou ainda nas de caráter marcadamente mítico.

Pesquisar em um acervo de museu, se por um lado – como no presente caso –, não propicia a possibilidade do contato direto com

os artistas indígenas e – também como na pesquisa ora relatada – com os pesquisadores-coletores dos objetos estudados, que poderiam, aqueles e estes dar informações e explicações sobre, p. ex., os significados de desenhos e pinturas, por outro lado, o contato direto e exclusivo do hermenêuta com cada objeto de estudo em situação de acervo de museu, pede deste observador, como um desafio, o uso intenso da imaginação e da intuição na formulação de hipóteses, situação que instiga a sua capacidade interpretativa e explicativa. A mediação de trabalhos publicados de autoria de outros pesquisadores que também estiveram no campo estudando a cultura e a sociedade dos índios Tükúna propiciou-nos um pano de fundo de dados empíricos e elementos etnológico-etnográficos que se tornaram indispensáveis ao desenvolvimento de nosso estudo. A perspectiva que objetiva a compreensão do significado simbólico das máscaras Tükúnas estudadas, na complexidade de suas formas e combinações de cores, isto é, no conjunto da arte gráfica nelas contida, orientou o desenvolvimento de nosso estudo e a formulação dos textos explicativos particulares a cada uma, conforme a seguir.

### As máscaras

Meses antes da festa da moça nova, os convidados a participar do ritual iniciam a preparação de suas máscaras. Estas são fabricadas de entrecasca – líber – de certas espécies de árvores (cf. Gruber 1992: *certas espécies de Ficus ou "tururi", como é denominado regionalmente: 255*, ou *Ficus radula, Poulsonia armata* e outras, idem: 256; cf. Nimuendaju: *Ficus* sp. 1948: 719, e Frei Alvião se refere simplesmente aos *tururys*, "tapetes que fazem com uma casca de árvore", 1943: 14). As máscaras, por um lado, por sua natureza intrínseca, têm por finalidade tornar anônima a identidade do seu usuário, e, por outro lado, têm a função de simbolizar um clã ou sub-clã Tükúna e/ou entidades demoníacas, espíritos maléficos da natureza, "fantastic animals" (cf. Nimuendaju 1948: 719), ou, ainda, servem ao senso estético do manufator para representar exemplares da natureza circun-

dante, como árvores e flores,<sup>7</sup> ou, objetos de seu uso cotidiano, como, p. ex., um facão ou uma embarcação etc. Há máscaras inteiriças, recobrando o usuário-dançarino da cabeça aos pés, ou compostas de duas peças, separadas, mas articuladas entre si, uma para a cabeça e a outra para o corpo. As caras são pintadas no alto das máscaras inteiriças ou em máscaras separadas para as cabeças ou são esculpidas em madeira e pintadas e agregadas àquelas coberturas de líber para as cabeças. As diferentes formas das máscaras, em face de seus significados simbólicos, recebem denominações, tais como, cf. nossa constatação pessoal e de diferentes pesquisadores cujos textos estamos consultando na elaboração deste artigo: *mãe do vento (o'ma)*, *pai do vento*, *jurupari*, *maguari*, *macaco*, *onça* e outras denominações.

A seguir, exporemos os resultados de nossa observação referente a quatro exemplares de máscaras Tükúna, que estudamos no desenvolvimento do projeto de estudo em andamento. No início de cada explanação específica, registraremos em caracteres itálicos as anotações constantes das fichas correspondentes às peças existentes no acervo do MAE.

### Máscara Nº 1

RG: 2836

Objeto: Máscara de entrecasca (Mávi)

Coleção: Curt Nimuendaju

Grupo étnico: Tukuna - Alto Solimões

Observação: Permutado, vindo do Museu Emílio Goeldi

Ano: 1942.

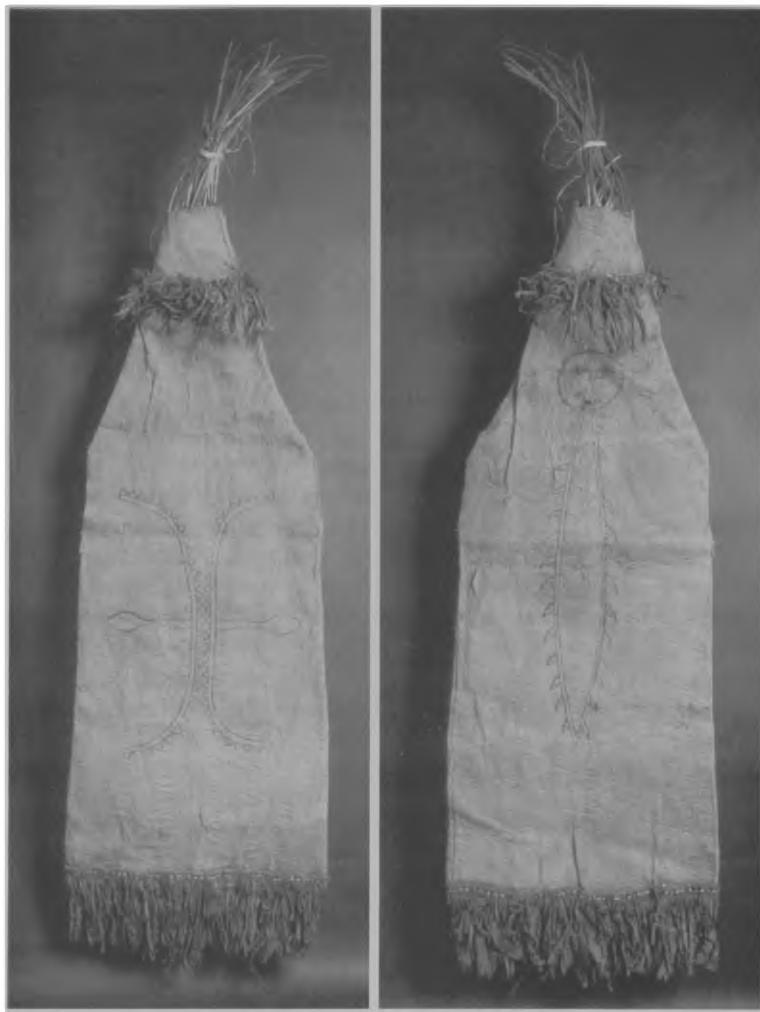
### Descrição

- Altura: 1,90m

- Largura máxima: 0,56m

Trata-se de uma máscara inteiriça fabricada de líber de árvore destinada a encobrir a cabeça e o corpo de uma pessoa adulta.

(7) Harald Schultz (1962: 24) informa que "Actually the tree represents the embodiment of all the evil spirits of the forest, but as a mask it does not seem to possess all these evil characteristics, for like all the other masked figures, it is there to add jollification to the feast and to amuse the guests".



No alto da cabeça, registra-se um penacho confeccionado de casca de cipó, o qual está costurado a um elmo ou chapéu fabricado do mesmo material do restante da máscara à qual está costurado. Na linha circular desta junção há um franjado formado de um material flexível proveniente de casca de árvore. Este franjado, que circunda toda a máscara, aí se encontra provavelmente com a função de cabelo, pois está localizado logo abaixo do elmo e acima do desenho de uma face. Na extremidade mais baixa do corpo da máscara encontra-se costurada, circundando toda a saia, uma franja fabricada também de casca vegetal macerada e desfiada, o mesmo material de que se constitui o *cabelo*. A máscara também apresenta, logo

abaixo da parte que se destina a cobrir os ombros, duas aberturas, uma de cada lado, destinadas às passagens dos braços do dançarino-usuário.

A frente e o dorso da máscara apresentam concepções gráficas com evidente caráter simbólico. São figuras estáticas, que abrangem grandes extensões de cada face e ocupam de forma simétrica os espaços em torno de pontos centrais presentes, porém não visíveis. Os desenhos se encontram sobre um fundo que tem a cor amarelada natural da entrecasca de árvore.

Não se trata esta concepção do manufator Tükúna de uma manifestação de arte imitativa da natureza; os desenhos não são miméticos e,

em conseqüência, a inventividade do artista ao criar estas figuras simbólicas provocam o observador, que é instigado e induzido ao estabelecimento de hipóteses interpretativas, em uma polissemia hermenêutica.

A máscara, em toda sua extensão, tem 1,90m de altura, incluindo o elmo com o penacho e o babado ou franja que se localiza na extremidade inferior da saia. A largura máxima da vestimenta encontra-se nesta barra da saia, ou seja, 0,56m; a cintura mede 0,51m; a cabeça como um todo mede 0,31m de largura, e o elmo, 0,05m em sua extremidade mais alta, na parte de onde sai o penacho, e 0,18m na intersecção com a cabeça.

#### *A frente da máscara*

Abaixo dos prováveis *cabelos*, encontra-se desenhado um rosto possivelmente humano. Este é constituído de um círculo pintado com tinta preta, medindo 0,13m de diâmetro; dois orifícios se constituem nos olhos, havendo sobre os mesmos pequenas sobranceiras combinadas com longos cílios. A partir destes descem duas linhas que se encontram um pouco abaixo formando o nariz. Um terceiro orifício, situado abaixo do nariz, tem a função de boca. O círculo que desenha o contorno do rosto não é fechado. Onde seria o queixo, a linha do círculo encontra duas linhas paralelas de cada lado, desenhadas em tinta preta, as quais descem da ponta do nariz, com a forma de duas faixas estreitas, que, transcendendo o círculo constitutivo da cara, distanciam-se entre si, percorrem quase a totalidade do corpo da máscara até se encontrarem novamente na saia, configurando uma forma que pode lembrar (conforme a imaginação pode supor) uma grande lâmina, ou um peixe, ou, mais provavelmente, uma grande boca que se abre a partir da cara, descendo corpo abaixo. Ao longo da figura, registram-se, externamente, formas, que podem sugerir a configuração de espinhos ou dentes, ou escamas eriçadas. O conjunto da imagem pode sugerir outras idéias, tais como a de ser uma grande serra, ou de tratar-se de signos de seres da natureza envolvente, tais como uma imensa larva, ou um ortóptero...

O grande desenho que se alonga da cara até a parte inferior da saia apresenta 0,73m de

cima abaixo e 0,10m de largura na metade da figura, onde ela tem a maior abertura. As formas dentadas existentes ao longo deste desenho têm 0,03m de altura em média.

#### *O dorso da máscara*

O dorso apresenta um conjunto pictórico em tinta preta, que é constituído de formas compostas, com figuras que podem levar o hermenauta a diferentes interpretações. São duas imagens, que se contrapõem: duas faixas, com cerca de 0,01m de largura cada, partem do alto das costas da máscara de pontos opostos situados próximos aos ombros, descem ao longo do disfarce em linhas curvas, que se aproximam uma da outra sem se tocar, vindo a afastar-se novamente seguindo em direções opostas para a parte mais baixa na saia. Estas faixas têm a forma côncava-convexa e são dentadas externamente, ou seja, em suas partes convexas, com *dentes* ou espinhos que medem 0,015m em média. Este conjunto imagético pode também simbolizar uma boca imensa, semicerrada, significando as partes em oposição dois lábios que apenas se aproximam. Porém, a forma côncava-convexa que os dois desenhos do conjunto apresentam pode também sugerir ao observador imagens de barcos, que têm suas quilhas muito próximas e que se opõem uma a outra. As quilhas dentadas poderiam ser formadas por duas cobras, cujas escamas estivessem eriçadas ou em forma de espinhos. Na hipótese de essa representação estar presente no imaginário e na inventividade do artista indígena, estas figuras de barcos assim concebidas dariam à criação gráfica um caráter fantástico na simbologia dos barcos formados por cobras com grandes escamas eriçadas e pontiagudas. A idéia da presença de cobras e espinhos na concepção artística de um índio Tükúna é coerente com a concretude da utilização mágica pelos xamãs dessa sociedade de espinhos e cobras nas práticas da feitiçaria.

Exatamente na metade das formas curvas de cada faixa, encontram-se duas figuras em posições divergentes, ou seja, voltadas para um lado e para o outro em direção às partes laterais da veste. Estes desenhos têm a forma aparente de remos ou de colheres. Sendo estes



índios navegadores, remos integram seu cotidiano, interpretação que seria coerente com a idéia de barcos antes referida. Estando há longo tempo em contato com o *mundo dos brancos*, eles conhecem e eventualmente utilizam colheres, objetos que, por sua função no ato de alimentar-se, vinculam-se à boca. Este conjunto pictórico, formado de duas grandes imagens rigorosamente semelhantes entre si, que estão frente a frente e em oposição, é, portanto, suscetível de diferentes interpretações sobre seus significados simbólicos.

Cada faixa tem 0,56m de comprimento e as figuras centrais – *remos* ou *colheres* (?) –, 0,18m de extensão.

### Comentários finais

Uma possível interpretação do desenho da parte frontal da máscara é que a figura apresentada é, provavelmente, uma simbolização mítica, com o corpo zoomorfo – forma de peixe ou de outro animal – e a cara com características fortemente antropomórficas. Segundo esta compreensão, a concepção artística do autor indígena virtualmente objetivaria a expressão estética de uma figura bipartida, que poderia simbolizar um ser que pertence ao mesmo tempo ao mundo dos homens e ao mundo animal, ao mundo da cultura e ao mundo da natureza, ao mundo concreto e ao universo mítico. Porém, esta mesma figura pode ter outra interpretação à qual atribuímos maior ênfase em face das demais: ao invés de a figura que desce da cara e se expande ao longo da máscara representar um corpo zoomórfico, ser ela mesma uma extensão da própria cara, simbolizando a grande boca entreaberta uma figura demoníaca. As formas pontiagudas, nesta hipótese, seriam dentes. Esta interpretação é coerente com a do conjunto figural do dorso da máscara, vista como uma enorme boca semicerrada. Segundo esta compreensão hermenêutica, os dois blocos de concepções gráficas, o da face frontal e o da face dorsal, complementar-se-iam, constituindo uma única representação mítica, um ser único de dupla face, muito provavelmente simbolizando *Jurupari* (ou *e:pi*), entidade maligna, que vive no Mundo Inferior.

### Máscara Nº 2

R.G.: 5923

Objeto: “*Vestido de entrecasca que corresponde à festa do chaací*”

Datas: Coletada: 1949

Entrada: 1950

Colecionador: Compra da Sra. Dra. Wanda Hanke

Grupo étnico: *Tukuna* - Alto Rio Solimões, Amazonas

### Descrição

- Altura - total: 1,42m
- Corpo da máscara sem a franja: 1,14m
- Franja: 0,28m
- Largura - no extremo mais alto da máscara (pescoço ou colarinho): 0,52m
- Na cintura: 0,57m
- Na costura da saia com a franja: 0,59m

A peça em estudo é uma máscara ou vestimenta corporal utilizada ritualmente na comunidade indígena Tükúna por ocasião da “Festa da Moça Nova”. Está ausente a parte referente à cabeça da máscara. A peça é composta de uma porção mais alta com a função de pescoço ou gola, o corpo e, na parte mais baixa, uma franja. O limite entre a primeira e a segunda partes é marcado pela ocorrência de um barbante, provavelmente confeccionado de palha da palmeira buriti (*Mauritia vinifera*), que, enfiado através de orifícios em torno de toda a máscara, serve para ajustar a vestimenta sobre o ombro do usuário. Se repuxado o barbante, surge no alto da máscara um franzido na forma de largas dobras, que ajustam esta parte da peça sobre os ombros, na forma de pescoço ou gola. A franja, localizada na parte mais baixa da máscara, constitui-se de dupla camada de fibras vegetais, sendo uma de entrecasca de árvore, o mesmo material do restante do corpo da vestimenta, e a outra formada de tiras de casca de árvore macerada, estando esta sobreposta à primeira, sendo ambas costuradas à saia da máscara.

Na parte central do corpo da vestimenta encontra-se um desenho colorido, que circunda toda a máscara, ocupando um espaço que vai desde o peito até próximo do limite inferior da saia. Esta concepção pictórica contínua e única sugere a idéia de que a peça vegetal foi pintada estando ainda aberta, ou seja, antes de ser procedida a costura lateral. Esta, de cima abaixo, foi processada com um barbante provavelmente



de palha da palmeira buriti. A máscara – com o pescoço ou gola – é formada de uma lâmina de líber com 1,16m de largura em média (a lâmina aberta apresentaria esta dimensão).

A máscara, não contendo cabeça, não apresenta outros indícios claros do que poderiam ser indicadores da parte da frente e da parte do dorso. Contém apenas em um dos lados uma abertura para a passagem de um dos braços do usuário-dançarino. Como o grande desenho é mais amplo em uma das faces da vestimenta e se combinamos este dado com a localização da passagem para o braço, que se encontra à direita desta face, pode-se supor que esta seja a parte frontal da máscara.

Percebe-se que a pintura total existente na máscara foi executada na peça de entrecasca aberta, ou seja, antes de ser a mesma costurada em uma de suas laterais, tal é a continuidade das linhas e das formas na passagem de uma para a outra face.

#### **Aspectos estéticos Interpretações**

A referida pintura é composta de uma faixa com 0,08m de largura, que circunda toda a vestimenta na altura da cintura, como uma larga cinta colorida. Tomando-se esta faixa

como eixo central, nota-se que se desenvolvem desenhos, ora em formas geométricas, ora abstratos, que se distribuem acima e abaixo da faixa. Na parte de cima, em um dos lados da máscara, encontra-se desenhada uma grande estrela que estaria *semi-encoberta* pela faixa, que deixa aparecer apenas seis de suas oito pontas presumíveis. Esta representação pictórica de um astro celeste pode simbolizar o sol, pois *dyo'i*, o mais importante herói cultural Tükúna, vive na terra do sol nascente.<sup>8</sup> O desenho, em seu conjunto, é formado em quase a sua totalidade de linhas retas, que constituem espaços geometricamente concebidos, os quais estão total ou parcialmente coloridos, alguns com a cor preta, outros com a amarela e ainda outros com a cor vermelha. Os espaços coloridos têm formas triangulares no interior da faixa, e formas retangulares abaixo da faixa, sendo alguns retângulos semi-coloridos. Registram-se também duas pontas da estrela que estão coloridas. Os demais espaços se apresentam na cor amarelada natural do material constitutivo da máscara, a entrecasca de árvore. Todas as linhas dos contornos das formas desenhadas são em preto. A sensibilidade do pintor Tükúna promoveu a transposição de espaços geométricos para a tela, em abstrações formais, que se tocam.

As diversas formas coloridas se opõem simetricamente formando um conjunto pictórico harmonioso. As diferentes cores se complementam na ocupação dos espaços e se contrapõem entre si, formando uma pintura complexa e de forte caráter decorativo. Em um dos lados, abaixo da faixa central, registram-se formas abstratas em suas linhas que se entrecortam em delicada concepção decorativa sem conteúdo simbólico aparente. A faixa com seus complementos acima e abaixo, a estrela, os triângulos, os losangos e as formas abstratas se constituem em uma *idéia* pictórica, que contém uma beleza singela e chocante em sua estática. No evento pictórico, o artista indígena refletiu sobre a natureza, que se evidencia estilizada na estrela e nas formas triangulares-losangulares, possíveis símbolos de peixes.

(8) Sobre os heróis culturais Tükúna, cf. C. Nimuendaju, op. cit. 1948.

### Máscara Nº 3

R.G.: 13.1

Nome da peça: "Manto entrecasca"

Origem: Coleção "P. Airosa"

Grupo étnico: Ticuna

Coletor: Frei Fidelis Alviano

Doador ou vendedor: Coleção Paixão

Condições e restauração: 6/83 – danificado – cores firmes

Descrição: Manto feito c/ fibra de Caxingubeira

Material: Líber (entrecasca de árvore)

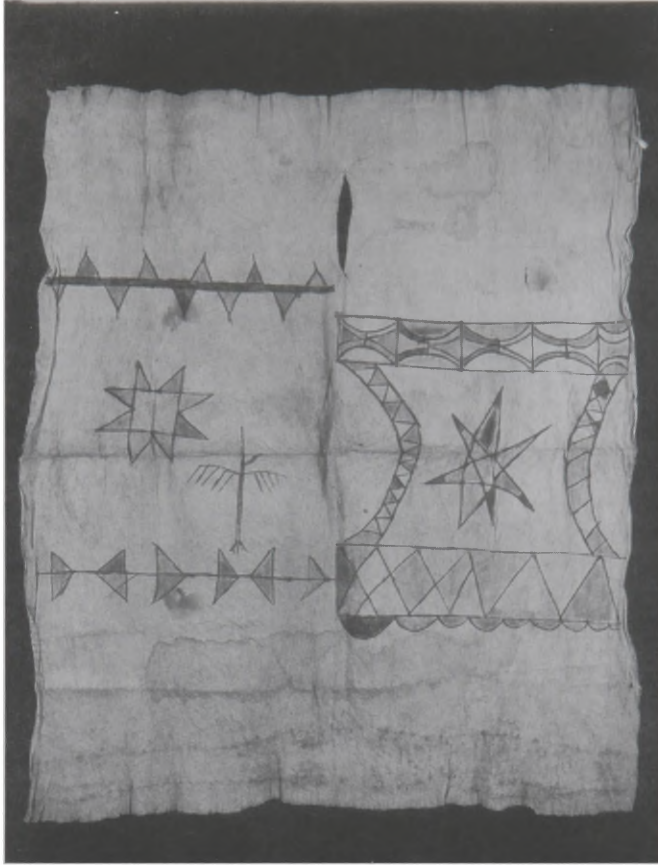
### Descrição

- Altura: 1,25m

- Largura: 1,08m

É provável que esta peça, que está fichada como "manto", em verdade, se destinasse à função de máscara corporal. A peça é inteiriça e se encontra sem cabeça; estando sem a costura lateral, ela se apresenta aberta. O indício mais forte de que se trata de uma máscara para encobrir o corpo e não uma peça para ser usada descerrada está na existência de uma abertura que, pela localização, teria a finalidade de passagem para um dos braços do dançarino-usuário, conforme se registra normalmente nas máscaras rituais Tükúna. Esta abertura se encontra na parte superior da peça exatamente onde ela se divide ao meio no sentido vertical, separando as partes que seriam a frente e o dorso da máscara. Estas partes são marcadas de maneira muito forte pela presença de dois conjuntos pictóricos, que estariam claramente em cada face, decorando-as. Poder-se-ia dizer que esta peça é uma máscara inacabada, de vez que está faltando a costura lateral que a fecharia em torno do corpo do usuário. Assim, a peça sugere a idéia de que ela foi pintada e foi feita a abertura para a passagem do braço do dançarino, mas o manufator não concluiu o trabalho realizando a costura lateral. A partir desta compreensão, identifica-se a verticalidade da peça, cuja parte de cima é a em que se encontra a abertura para a passagem do braço. Assim, o objeto, se estivesse fechado, teria altura (cf. registro acima) e largura, medindo 0,54m no sentido horizontal.

Corroborando a idéia da verticalidade da peça, há de referir-se à existência, em uma das faces, do desenho estilizado de um pássaro, cuja cabeça presumivelmente está para cima e os pés para baixo.



Na análise desta peça é praticamente impossível e é mesmo irrelevante a definição de qual é a face frontal e qual a dorsal. Os desenhos e pinturas existentes em uma e na outra face não servem a esta classificação. Uma ou a outra ocupar esta ou aquela posição dependeria de o usuário indígena fazer passar pelo orifício existente com esta finalidade o seu braço direito ou o esquerdo. Ante este fato, desprezamos tal classificação e optamos por marcar as faces por letras, sendo uma a Face A e a outra a Face B.

#### Face A

O desenho desta face se compõe de quatro faixas que se tocam nas extremidades. As faixas de cima e de baixo são retas e as laterais, curvas com as concavidades para o interior do espaço central formado pelas quatro faixas. No centro deste espaço se localiza uma estrela de sete

pontas, que pode ter sido desenhada com uma única linha quebrada e contínua, a qual, em sua configuração, entrecorta-se sobre si mesma. Que simboliza esta estrela? O sol – o lugar mítico que se reporta ao herói cultural *dyo'i*? A estrela da manhã? Gruber (1992: 256) refere que os Tükúna desenhavam em suas máscaras a estrela da manhã. A faixa superior é composta de quadriláteros, que se dispõem lado a lado. Cada uma destas figuras geométricas contém em seu espaço interno duas faixas curvas com as concavidades voltadas para o centro, uma contra a outra. Estas faixas internas ora se tocam, ora não. Os espaços constantes destes desenhos são pintados com as cores preta, amarela, marrom, alaranjada, verde escuro e verde claro, figurando lado a lado com estas colorações a cor natural amarelada do líber nas partes não pintadas.

Deve-se notar o diálogo cromático entre as figuras e o fundo sobre o qual estas estão

compostas. Os espaços vazios não pintados, em geral, têm como valor crômico a cor natural da *tela*, ou seja, o amarelado, importante na coloração das diferentes imagens. As diversas cores apresentam múltiplas tonalidades, que são, certamente, conseqüência da mistura de tintas ou da maior ou menor intensidade de sua aplicação ou, ainda, da composição destas, por transparência ou por *sombra*, com a cor natural do fundo. O verde é evidente decorrência da pintura com tinta natural azul por composição com o fundo amarelo. A partir destas combinações, intensidades e diafanidades, tomam corpo o marrom claro e escuro, e o cinzento, cores que têm em sua composição originária o preto modificado pela luminosidade assimilada conseqüente da combinação com outras cores claras. Estas junções cromáticas estão presentes nos diversos desenhos que esta peça apresenta nas duas faces.

A faixa inferior se compõe de triângulos e losangos, porém como figuras geométricas de formas irregulares, todos internos à faixa. Externamente, voltadas para baixo, encontram-se articuladas figuras semicirculares.

A faixa lateral externa (considerando a peça como se encontra, aberta) contém em seu interior espaços que lembram formas geométricas tais como triângulos, losangos e quadrados, porém deformados em suas configurações.

A faixa lateral interna é composta de triângulos cujos vértices se alternam, voltados para um e para o outro lado. Nas extremidades da faixa encontram-se figuras quadrilaterais irregulares.

#### Face B

O lado B se compõe de um conjunto de três desenhos constituídos de formas policoloridas e um quarto desenho, sendo este unicolor, preto.

Na parte de cima da peça, encontra-se uma grossa linha transversal em cor preta, com 0,01m de largura, à qual se articulam, para cima e para baixo, alternadamente, cinco triângulos para cada lado, pintados com diferentes cores, tais sejam, o amarelo, o verde claro e o verde forte, e o marrom claro e escuro.

Em contraposição, no setor mais baixo da peça, registra-se uma linha fina e transversal

em cor preta, que se dispõe paralela à anterior e que apresenta seis formas triangulares, que estão divididas ao meio pela linha, do que decorre a duplicação dos triângulos, que ficam dispostos para cima e para baixo do eixo geométrico divisor; estes triângulos apresentam-se nas tonalidades amarela, verde forte e verde claro, e marrom claro e escuro.

Estas linhas retas pretas articuladas com triângulos multicoloridos podem ser apenas, na criação plástica, figuras geométricas que estão na peça com fins, por assim dizer, decorativos enquanto tal; no entanto, estes dois conjuntos pictóricos podem simbolizar partes de vegetais estilizados, nas quais as linhas seriam talos e os triângulos coloridos, folhas ou mesmo grandes espinhos, símbolos pictóricos que podem aludir, diacriticamente, ao cenário natural, e têm sua razão de ser no ambiente artístico Tükúna, que é intimamente permeado pela exuberante natureza envolvente, em seu mundo vital.

No espaço constituído entre as duas figuras acima descritas, encontram-se dois desenhos, uma estrela e um pássaro. A estrela contém oito pontas formadas por triângulos coloridos em amarelo, verde claro e verde forte, e marrom, os quais se dispõem em torno de um quadrado central. De cada lado deste quadrado se encontram duas pontas. Que representa este astro, o sol, a estrela da manhã? É ele um sinal do Mundo Superior da cosmogonia Tükúna? São hipóteses possíveis. A figura do pássaro dá nítida idéia de voo, pois está com as asas abertas, o bico esticado para a frente e os pés estendidos para trás. Esta ave pode simbolizar o clã e o sub-clã do qual faz parte o pintor-dançarino; neste caso, tratar-se-ia de um signo atinente a um dos grupos sociais da *metade aves*, quem sabe o *jaburu* ou o *tuiuiu* ou o *gavião-real*... Se compreendermos estes dois desenhos centrais, a estrela e o pássaro, como constitutivos de uma concepção representativa integrada, podemos aí visualizar a simbolização mesma do Mundo Superior, lugar cósmico onde o uruburei habita, conforme a mitologia Tükúna. As duas linhas, a de cima e a de baixo, constariam na obra pintada como  *moldura*  ou linhas limítrofes da concepção estética principal, pairando esta no universo mítico Tükúna, que

é povoado de astros e de pássaros, um momento contemplativo do artista.

### Comentários finais

Os dois conjuntos de figuras constantes das faces A e B, sendo espacialmente independentes entre si, no entanto, tocam-se em um ponto: a linha de baixo do conjunto da face B atinge a faixa de baixo do conjunto da face A em um ponto situado na metade da base do triângulo marron localizado na extremidade interna da faixa. A atmosfera pictórica que se pode observar nas duas figuras de uma e da outra face é marcada pela vivacidade que é criada a partir da intensidade, da alternância e da variedade das cores, mesmo tratando-se de uma concepção artística estática, exceto no detalhe da possibilidade de o desenho do pássaro representá-lo em pleno vôo.

### Máscara Nº 4

R.G.: 8683

Nome da peça: Máscara de dança

Entrada: 1956

Coletor: Harald Schultz

Data: 1956

Doador ou vendedor: O mesmo

Forma de aquisição: Expedição do Museu Paulista

Grupo étnico: Tukuna

Localização geográfica: Alto Rio Solimões

Descrição: Máscara de tururi vermelho, com aba na cabeça, rosto pintado

Condições e restaurações: Bom estado de conservação

### Descrição

- Altura do corpo: 1,35m
- Altura da cabeça (incluindo o pescoço): 0,60m
- Altura total da máscara: 1,95m
- Altura da franja: 0,30m
- Altura do corpo sem a franja: 1,05m
- Largura do corpo: 0,50m
- Largura da cabeça de ponta a ponta das orelhas: 0,49m
- Largura da cabeça (não se considerando as orelhas): 0,21m
- Diâmetro de cada orelha de forma circular: 0,14m

A peça que está sendo apresentada é uma máscara de dança ritual Tükúna constituída de duas partes claramente definidas, a cabeça e o corpo, ligadas entre si por uma costura com um barbante de fibra provavelmente da palmeira tucumã (*Astrocaryum tucuma*). Este

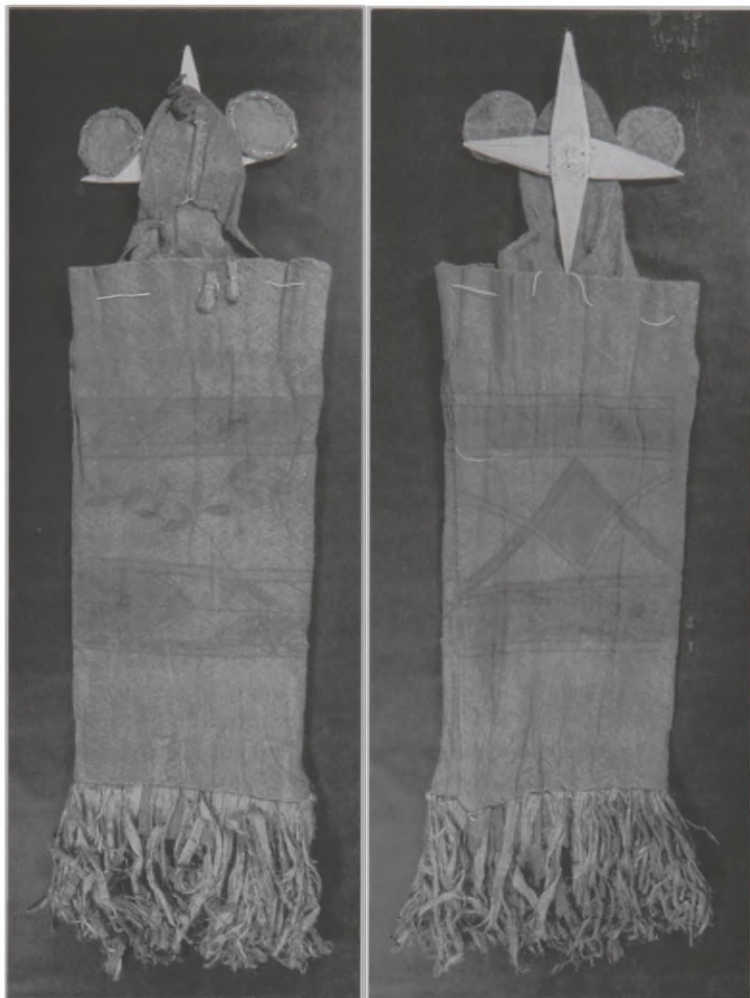
mesmo barbante se encontra enfiado, em uma costura de largos pontos, no alto do corpo da máscara, no sentido horizontal, com a finalidade de, pela pressão, estreitar a máscara sobre os ombros do usuário, fixando a peça sobre o corpo para que não caia durante o uso.

### Comentários descritivos e interpretativos

#### A cabeça

A máscara destinada a encobrir a cabeça é composta de duas partes: o capuz, com grandes orelhas, fabricado de líber ou entrecasca de árvore, que reveste toda a cabeça até o pescoço e se articula com o corpo da máscara; e uma estrela de madeira de quatro pontas, que se encontra afixada à parte fibrosa na frente da máscara. A estrela se compõe de duas hastes que se cruzam, formando pontas que se dispõem para cima e para baixo, para um lado e para o outro. Estas duas hastes sobrepostas estão costuradas uma à outra com um barbante fino (de provável fibra da palmeira tucumã), que, por sua vez, também prende a estrela à máscara facial. A haste superior da estrela mede, no ponto de cruzamento, 0,08m de largura, ponto a partir do qual as quatro pontas se vão estreitando paulatinamente até quase se aguçarem nas extremidades. No quadrado formado pela intersecção das duas hastes da estrela, encontra-se desenhada uma cara com a forma circular. Esta cara apresenta desenhados olhos arregalados com cílios e supercílios, e a boca aberta, que contém, de um lado e do outro, pequenos traços, que partem do lábio superior para cima; registram-se também pequenos riscos, na parte superior da cara, representando cabelos. Os olhos e a boca estão escavados na madeira, apresentando um dos olhos uma íris de latão. O nariz é figurado por uma estreita peça de latão que separa os dois olhos e desce até o lábio superior. Os desenhos são feitos em tinta preta. A cabeça da máscara não apresenta furos que permitam a visão do dançarino. Como usá-la e participar do ritual, das danças? O dançarino usuário pode ser conduzido por outrem ou tem a visão do que ocorre além da máscara através da trama da entrecasca.

As pontas da estrela apresentam sulcos laterais produzidos na madeira, os quais



partem do quadrado central e vão até as extremidades onde se encontram.

A cara, certamente, não é humana, ou, se o é, está caracterizada para representar um ser da natureza; ela está inserida em uma estrela, como se fosse a imagem de uma entidade cósmica. Porém, muito provavelmente, ela é um signo da filiação clânica do pintor-usuário. Pode representar a pintura facial correspondente ao clã *onça*. O desenho da cara particularmente os detalhes da boca indiciam esta possibilidade.

#### *O corpo*

Como a cabeça, o corpo é manufaturado de líber de cor marrom. Na extremidade mais

baixa da peça se encontra uma franja fabricada de casca desfiada de madeira, que está costurada ao corpo da máscara. Este apresenta em um de seus lados uma costura, que fecha a vestimenta, dando à mesma a forma de um vestido; constam, também, na porção superior e de cada lado, aberturas destinadas às passagens dos braços do dançarino indígena. A parte mediana da máscara corporal apresenta grandes desenhos coloridos em ambas as faces – a frontal e a dorsal. Cada uma destas figurações contém largas faixas, que se estendem longitudinalmente, as quais, se tocando, promovem a integração entre as imagens das duas faces da máscara. Em cada face, entre as faixas se encontram amplos espaços com 0,50m de altura e que ocupam

toda a largura da peça. Nestes espaços se encontram concepções estéticas de desenhos coloridos. Percebe-se com muita clareza que a peça foi desenhada de forma contínua de extremidade a extremidade da entrecasca (no sentido horizontal), quando esta ainda se encontrava aberta, ou seja, antes de ser procedida a costura lateral, em uma grande concepção artística com dupla imagem, isto é, ocupando o espaço total meio a meio.

Estando a máscara da cabeça afixada a uma das faces da máscara corporal, constata-se qual das duas faces desta é a frente e qual é o dorso, pois a cara constante da cabeça indica qual é a face frontal da máscara corporal. A cabeça da máscara está presa à parte da frente daquela. No alto do dorso da máscara corporal encontram-se dois chumaços de casca de árvore desfiada (compostos do mesmo material da franja), aos quais estão amarradas as extremidades do barbante de fibra vegetal, que prende a cabeça ao corpo da máscara e que também serve para estreitar este sobre os ombros do dançarino.

O desenho da face frontal apresenta uma faixa larga superior e outra faixa larga inferior, as quais estão interligadas por duas faixas estreitas, que gizam em sentidos diagonais o espaço formado entre as primeiras faixas. Estas faixas estreitas interiores, sendo uma em cor amarela e a outra em roxo forte, apresentam-se na forma de dois grandes ângulos, que se entrecruzam nas porções medianas, formando um grande losango central em cor rósea. A faixa superior se compõe de um núcleo mais largo em cor roxa clara, que vem marginado acima e abaixo por sub-faixas estreitas em cor amarela. O arroxeadado da cor da porção mais larga da faixa deve ser consequência de provável combinação de cores consequente do uso de tinta vermelha vegetal sobre o fundo marrom claro do líber.

A faixa inferior também se subdivide em uma secção central mais larga e duas sub-faixas mais estreitas que marginam a porção principal, acima, em cor roxa clara, e abaixo, em cor amarela. Esta faixa larga tem seu espaço nuclear totalmente ocupado por um desenho em cor preta, com figuração pouco inteligível certamente em decorrência do *envelhecimento* da peça. Porém, em um esforço analítico, pode-se supor estar esta

figura articulada com o desenho estilizado e colorido de uma grande flor que se encontra na faixa inferior do dorso da máscara, em uma continuidade integrada dos dois desenhos. Neste caso, o desenho da parte frontal poderia ser um talo folheado da flor da outra face.

Todas as linhas dos contornos dos desenhos são em cor preta.

O desenho do dorso da máscara, em continuidade ao da face frontal, exhibe outra concepção artística, que, embora diferente, se prende à arquitetura básica que conforma a outra face. São duas faixas, uma acima e a outra abaixo, tendo o espaço intermediário cortado por linhas que se entrecruzam e que promovem a ligação entre as duas grandes faixas. As faixas superior e inferior, como as da outra face, compõem-se de núcleos centrais principais, marginados por sub-faixas mais estreitas. As duas sub-faixas do desenho de cima, apresentam-se com tonalidades arroxeadas uma e em cor amarela a outra. O núcleo largo central é cortado por linhas retas paralelas e inclinadas, as quais constituem formações losangulares dispostas lado a lado, em uma alternância de cores, tais sejam o amarelo, o roxo, o marrom e a cor natural marrom clara da entrecasca.

A faixa larga inferior, tripartida, contém, marginando o núcleo central, uma faixa estreita em cor amarela e a outra em marrom. Conforme referido acima, consta do núcleo central mais largo o desenho de um grande ramo vegetal estilizado, em forma alongada, contendo folhas em cores amarela, roxa, marrom e vermelha e, na extremidade, uma flor roxa.

De pontos da faixa de baixo partem dois ramos vegetais com folhas verdes, amarelas, roxa e marrom. Estes ramos logo se entrecruzam, ao se dirigirem em direções opostas. Uma das folhas de um dos ramos toca suavemente a faixa superior.

As figuras vegetais sugerem a possibilidade de, além de seu caráter decorativo, simbolizarem a filiação clânica do pintor Tükúna, na *metade plantas*. Esta hipótese é compatível com a ocorrência do desenho da cara, que se encontra na cabeça da máscara, de vez que este pode ser o signo do clã *onça*, um dos grandes grupos sociais desta sociedade que se insere na *metade plantas*.



Os desenhos da face dorsal da máscara, sobretudo as linhas e formas que estruturam o ramo constante da faixa larga de baixo, são vigorosos, não propriamente pela força de cada cor, pois estas já se encontram desmaiadas devido à ação do tempo, mas, fundamentalmente, pela energia expressiva dos traços dos contornos e pela combinação das cores. Evidencia-se o poder da concepção ideal do artista indígena, que se concretiza no equilíbrio das formas e na beleza plena de força vital que as tintas, ainda que sendo antigas,

emprestam àquelas. Trata-se da efetivação, com esmero, de um projeto estético do artista Tükúna, conforme um Ideal objetiva e subjetivamente concebido. O mimetismo da natureza, que se registra nas pinturas e nos desenhos, exprime a integração entre o criador e o meio ambiente natural em que ele vive, exuberante de formas e de policromia. Mesmo assim, o desenho como um todo, nas duas faces da máscara de dança, é marcado pela simplicidade das formas, que falam por meio de uma linguagem pictórica clara e direta.

SAMPAIO-SILVA, O. Tükúna dance masks. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 10: 271-288, 2000.

**ABSTRACT:** The artistic paradigm of the Tükúna Indians from the high Solimões river is discussed in a study, which belongs to the field of Aesthetic Anthropology. We address the question of the research involving pieces of a museum collection. Ritual Tükúna masks from the MAE-USP collection are analyzed and presented, as well as interpreted in their symbolic meanings.

**UNITERMS:** Indian art – Pictorial aesthetics – Masks – Ritual – Symbolism.

### Referências bibliográficas

- ALVIANO, F. de  
1943 Notas etnográficas sobre os Ticunas do Alto Solimões. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, V. 180. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- CARDOSO de OLIVEIRA, R.  
1961 Aliança Interclânica na Sociedade Tükúna. *Revista de Antropologia*, 9 (1 e 2), São Paulo: 15-32.  
1965 Totemismo Tükúna?. *Revista do Instituto de Ciências Sociais*, II (1), UFRJ, Rio de Janeiro: 5-22.  
1964 *O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- GRUBER, J.G.  
1992 A arte gráfica Ticuna. L. Vidal (Org.) *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Studio Nobel – FAPESP – EDUSP: 249-264.
- LÉVI-STRAUSS, Cl.  
1982 *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- NEWTON, D.  
1987 Introdução: Cultura Material e História Cultural. D. Ribeiro (Ed.): B.G. Ribeiro (Coord.) *SUMA: Etnologia Brasileira – 2 Tecnologia Indígena*. Petrópolis, Ed. Vozes-FINEP: 15-25.
- NIMUENDAJU, C.  
1948 The Tucuna. *Bulletin* 143, *Handbook of South American Indians*, Vol. 3. Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology: 713-725.

OLIVEIRA FILHO, J.P.

- 1988 *O Nosso Governo: Os Ticuna e o Regime Tutelar*. São Paulo: MCT-CNPq.-Ed. Marco Zero.

ORO, A.P.

- 1978 *Tükúna: Vida ou Morte*. Caxias do Sul: UCS/EST/Ed. Vozes.

QUEIROZ, M.V.

- 1963 "Cargo Cult" na Amazônia: Observações sobre o milenarismo Tükúna. *América Latina*, Rio de Janeiro, Ano 6 (4): 43-61.

RODRIGUES, A. dall'I.

- 1986 *Línguas Brasileiras: Para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Ed. Loyola.

SAMPAIO-SILVA, O.

- 1986 Relatório de viagem ao Alto Rio Solimões: [1985] Visita à Área dos Índios Tükúna. *Anais do Museu de Antropologia*, Florianópolis, 18, Anos XVII e XVIII: 59-80.

- 1997 Milenarismo Tükúna e na sociedade não-indígena do Alto Rio Solimões. M.S. Cipolleti (Coord.) *Resistencia y Adaptación Nativas en las Tierras Bajas Latino-americanas*. Quito, Ed. ABYA-YALA: 269-322.

SCHULTZ, H.

- 1962 *Hombu*. Amsterdam-Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda.

*Recebido para publicação em 20 de maio de 2000*