

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

ANA GABRIELA MORIM DE LIMA

HOXWA: IMAGENS DO CORPO, DO RISO E DO OUTRO

Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô



Rio de Janeiro
Dezembro 2010

Ana Gabriela Morim de Lima

Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro

Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia-PPGSA, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia)

Orientador: Profa. Dra. Elsje Lagrou

Rio de Janeiro
Dezembro de 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

LIMA, Ana Gabriela Morim.

Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô. Rio de Janeiro, 2010.

196f.

Dissertação (Mestrado em Sociologia - com concentração em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2009.

Orientador: Elsje Lagrou.

1. Antropologia 2. Etnologia Indígena 3. Krahô

I. LAGROU, Elsje (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. III. *Hoxwa*: Imagens do Corpo do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô (TO, Brasil)

Ana Gabriela Morim de Lima

Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro

Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia-PPGSA, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia)

Aprovado por:

Presidente, Prof^a Dr^a. Elsjé Lagrou, IFCS/UFRJ

Prof^a Dr^a. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, IFCS/UFRJ

Prof. Dr. Cesar Gordon, UFRJ

Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves, IFCS/UFRJ (suplente)

Prof. Dr. Luiz Costa, UFRJ (Suplente)

Rio de Janeiro
Dezembro de 2010

LIMA, Ana Gabriela Morim, *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro*. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô. Rio de Janeiro, 2010. (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010).

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é por em cena o *hoxwa*, “palhaço cerimonial” Krahô, focalizando-o em seus respectivos contextos de apresentação, sejam as improvisações cotidianas ou as esquetes cômicas no *Játyopi*, ritual ligado à fertilidade das roças e que, como conta o mito de origem, foi aprendido com as plantas cultivadas. O argumento se constrói através da leitura das etnografias ameríndias, especialmente os estudos dos povos Jê, e do trabalho de campo com os Krahô (TO, Brasil). O *hoxwa* transgride os tabus, inverte a moral, brinca com imagens da alteridade “encorporadas” de maneira caricata. Sem falas, apenas mímicas, a performance se fundamenta em “gestos-comportamentais” que ressaltam a dimensão da corporalidade, uma estética da ação e do movimento. A tese central é de que um olhar atento ao comportamento-ritual e à construção da identidade complexa do personagem nos permite conectar temáticas importantes relacionadas às sóciocosmologias indígenas: os processos do parentesco, as relações com as várias formas da alteridade, a tensão entre vida e morte, corpo e alma, nome e substância, as práticas estabilizadoras e os estados de alteração e metamorfose.

PALAVRAS-CHAVE

Krahô; Palhaço cerimonial; Ritual; Mitologia; Corporalidade; Alteridade

LIMA, Ana Gabriela Morim, *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Rio de Janeiro, 2010. (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010).

ABSTRACT

The aim of this work is to bring to the scene the *hoxwa*, the Krahô “ceremonial clown”, by focusing on their respective contexts of presentation, the daily improvisations or comic sketches in Játyopi, ritual linked to the fertility of gardens that, as narrated the origin myth, was learned from the cultivated plants. The argument is constructed through the reading of ethnographies of amerindians, especially studies of people Jê, and field work with the Krahô (TO, Brazil). The *hoxwa* transgresses taboos, reverses the moral, plays with images of otherness "embodied" in a ludicrous way; with no speech, just mimics, the performance is based on "behavioral-gestures" which emphasize the dimension of corporeality, an aesthetic of action and movement. The central thesis is that a careful look at the performance-ritual and at the construction of the complex identity of the character allows us to connect important issues related to indigenous sociocosmologies: the processes of kinship, relations with the various forms of otherness, the tension between life and death, body and soul, the name and substance, stabilizing practices and states of change and metamorphosis.

KEY-WORDS

Krahô; Ceremonial clown; Ritual; Mythology; Corporality; Alterity

LIMA, Ana Gabriela Morim, *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Rio de Janeiro, 2010. (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010).

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est de mettre en scène l'*hoxwa*, "clown cérémonial" Krahô, en se concentrant sur ses contextes respectifs de présentation, qu'il s'agisse d'improvisations du quotidien ou de sketches comiques du Játyopi, rituel lié à la fertilité des jardins potagers et qui, comme le raconte le mythe d'origine, ont été appris à partir des plantes cultivées. L'argument est construit d'après la lecture d'ethnographies amérindiennes, en particulier des études des peuples Jê, et du travail de terrain avec les Krahô (TO, Brésil). L'*hoxwa* transgresse les tabous, renverse la morale, joue avec les images de l'altérité "incorporée" de manière caricaturale; sans mots, avec des mimiques, la performance est basée sur des «gestes-comportements» qui révèlent la dimension de la corporalité, une esthétique de l'action et du mouvement. La thèse centrale est qu'un regard attentif à la performance rituelle et à la construction de l'identité complexe du personnage nous permet de connecter des thématiques importantes liées aux socio-cosmologies indigènes: les processus de parenté, les relations avec les diverses formes de l'altérité, la tension entre la vie et la mort, le corps et l'âme, le nom et la substance, les pratiques stabilisatrices et les états d'altération et de métamorphose.

MOTS-CLÉ

Krahô; Clown ceremonial; Rituel; Mythologie; Corporalité; Alterité

SUMÁRIO

Agradecimentos	9
Lista de Ilustrações e Fotografias	12
Introdução - Encontros, Viagens e Retornos.....	14
Capítulo 1. Os Jê e os antropólogos: Imagens da sociedade.....	28
1.1. Marginais	30
1.2. Dualistas	35
1.3. Dialéticos	43
1.4. Centrípetos	51
Capítulo 2. <i>Hoxwa</i>: Personagem Principal.....	64
2.1. O riso dos palhaços	65
2.2. Putwreré: o trickster mitológico	86
Capítulo 3. <i>Játyopi</i>: Contexto de Apresentação	102
3.1. Mito de origem	105
3.2. Palco Ritual	122
3.3. Rizomas e redes	156
Capítulo 4. Performance Ritual.....	165
4.1. Mimese e Alteridade	167
4.2. Imagens e Duplos	177
4.3. Moldura da brincadeira e enunciadores complexos	189
Conclusão - Fabricando corpos, Virando outros	200
Referências Bibliográficas	207
Anexo	217

Agradecimentos

Esse trabalho é resultado da imensa rede de troca de idéias, afetos e generosidades do qual tantas pessoas participam. Ele não seria concebido sem cada uma delas.

Agradeço primeiramente os Krahô, que me receberam e incorporaram, comigo trocaram e compartilharam. Sem os quais essa dissertação não existiria. A todos os parentes, professores e sábios. Especialmente Marciana Krãpéj, Roberto Carlos Xorxo, Delma Krãpey, Dalila Cuhhec, André Cunihtyc, Pascoal Hapor, Feliciano Téphot, Gilberto Horkakã, Getulio Kroakrwjy, Zacarias Ropkã, Jucelino Huhtê, Renato Yahé, Dodanin Piken, Raimundo Apuhi, Aldenora Tutykwyj. Agradeço imensamente à Rosilda Pypyr e Regina Wapyr.

À Terezinha Dias, que me pegou pela mão e me conduziu pelos caminhos da aldeia, da roça e da floresta. Com muito carinho e admiração, agradeço a toda equipe da Embrapa-Cenargen, que sempre incentivou esta pesquisa.

À Elsje Lagrou que me ensinou a aprender a aprender. Mostrando-me desde o início que “pesquisa é um caminho solitário”, mas sem nunca deixar de ser “companheira nesta viagem pelas trilhas indígenas, apostando nesta troca e cumplicidade ameríndia”.

Ao CNPq e à CAPES pelo financiamento dos meus estudos, agradeço principalmente ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-IFCS), do qual muitos professores foram referências importantes, entre eles Marco Antônio Gonçalves, José Reginaldo Gonçalves, Emerson Giumbelli e Maria Laura Cavalcanti. Agradeço especialmente aos professores Maria Laura e Cesar Gordon, que contribuíram com este trabalho desde a qualificação, e Marco Antônio e Luiz Costa também presentes na banca.

A todos os amigos da turma do mestrado 2008, em especial Nina Pinheiro e Flora

Moana, compartilhando idéias e dividindo momentos. Aos amigos do Museu Nacional, em particular Isabel Penoni e Tainah Leite, pela fonte de inspiração e diálogo, Julia Franceschini, Hélio Sá, Gustavo Saporì e Thiago Oliveira pelas motivantes conversas. A todos do NAIPE e Diego Madi, sorte encontrá-lo entre um ciclo e outro.

Aos meus “padrinhos” Tiago Coutinho e Nina Vincente, André Demarchi e Suiá Omin, e aos meus “afilhados” Maria Raquel Passos Lima e Bruno Cardoso, Ana Carolina Nascimento e Francisco Neto, para além do incentivo e abertura intelectual constante, o apoio emocional. Tiago e André, obrigada também pelas revisões, críticas e contribuições. Às grandes amigas de sempre Vanessa Mayrink, Mariana Falbo, Maíra Palha, Carina Uribe, Marina Santanna, Luisa Trotte, Rachel Baptista e Rafaela Salgueiro, que me acompanham desde a escola e viram como tudo começou.

Agradeço também a todos que me receberam em Itacajá, Ulysses e família, Vitor, Rosilene, Bruno, Herly, Dona Maria e seu Zé. Agradeço à Tatiana Devos Tegurah “*Pektxó*”, por tudo que vivemos juntas no campo, e principalmente pela idéia genial de olhar pros *hoxwa*. Ao *hopin* Fernando Niemayer Athorkrã por todas as contribuições, pelo respeito e admiração de sua estrada, amizade e camaradagem de sempre, em terras indígenas e cariocas. Ao Rodrigo Calmanowitz, cujo apoio foi fundamental para que eu chegasse até aqui. Agradeço também ao Pedro Sol e à Imagine Filmes que me apoiaram sempre.

Às minhas madrinhas que me deram muito mais que um nome, Ana e Gabriela, ao tio-padrinho Humberto e toda a enorme comunidade acreana e portuguesa de parentes elementares comandadas pelas matriarcas Maria dos Anjos e Irene. E ao Herbert que me levou os Krahô. Aos meus avôs Alcides e José Morim, duas inteligências extraordinárias, e a minha querida avó Isaura.

À Aline, que me ajudou a crescer e amadurecer, nos momentos bons e nos difíceis; à Marina e Isabele, que este trabalho possa lhes dizer alguma coisa, com imenso carinho que

tenho por minhas irmãs.

Dedico essa dissertação aos meus pais Marli e Haroldo, sem ter como retribuir tudo que eles fizeram por mim, eles são meus grandes exemplos de vida, como profissionais e principalmente como pais. Pelo amor incondicional destinado a minha formação enquanto pessoa.

E ao Gérome, que me completa a cada dia, compreensiva e pacientemente, todo amor e tanta paz que invadiram a minha vida, agradeço por tê-lo ao meu lado.

Lista de Ilustrações e Fotografias

Capa

Fig. 1: Hoxwa e clown nas filmagens do filme “Hotxua” de Sabatela & Cardia, 2007.
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Introdução

Fig. 1 – Mapa Terra Indígena Krahô p 15
(ISA: www.socioambiental.org)

Capítulo 3

Fig. 1 - Homens distribuindo carne no pátio p 130
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 2 - Mulher ralando a mandioca na casa p 130
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 3, 4, 5 - Sequência mulheres fazendo o paparuto p 130
(Foto Ana Gabriela M. de Lima).

Fig. 6, 7, 8, 9, 10 - Mulheres na roça colhendo batatas p 131
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 11 - Preparação tora p 132
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 12 - *Padlé* cantando para as toras p 135
(Foto Ana Gabriela M. de Lima).

Fig. 13 - *Pàrti* e *Jât Kraré* (Foto Ana Gabriela M. de Lima). p 135

Fig. 14 - *Txi*: Instrumento musical e ornamento do corredor. p 135
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 15 - Cantoria no *krincapé* p 137
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Fig. 16, 17 - Cantoria da batata e jogo ritual. p 140
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 18 - Batata-doce usada no resguardo. p 142
(Foto Ana Gabriela M. de Lima)

Fig. 19 - *Hoxwa* se pintando p 143
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Fig. 20 – *Hoxwaré* (Foto Ana Gabriela M. de Lima) p 144

Fig. 21 – *Cucongahàc: abóbora* (Foto Gérome Ibri) p 144

Fig. 22, 23, 24 - *Hoxwa* encenando um parto p 147
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Fig. 25 - *Hoxwa* assustando a câmera p 148
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Fig. 25 - *Hoxwa* dançando forróp 149
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Fig. 26, 27, 28 - *Hoxwa* imitando as plantasp 150 -151
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Introdução - Encontros, Viagens e Retornos

Os Krahô habitam o cerrado brasileiro e sua reserva, que possui 302.533 hectares, está localizada no nordeste do Estado do Tocantins entre os municípios de Itacajá e Goiatins, especificamente entre os rios Manoel Alves e Manoel Alves Pequeno (afluentes da margem direita do rio Tocantins). Os Timbiras habitavam antigamente uma área muito maior que a atual; com o avanço da frente pastoril os Krahô foram se deslocando do Maranhão ao nordeste do Tocantins onde estão hoje. ¹ O último senso de 2010 (FUNASA) estimou cerca de 2463 indivíduos distribuídos em 27 aldeias. ²

Os primeiros contatos dos Krahô com os “brancos” ocorreram a partir do século XIX, relação que se inicia com o conflito e a dizimação de parte da população indígena. Com o abrandamento dos primeiros atritos, os índios passaram a ter um contato mais pacífico com os fazendeiros da região e chegaram, inclusive, a apoiá-los no combate a outros grupos vizinhos acusados de roubo de gado. Contudo, em 1940 ocorre um ataque de fazendeiros às aldeias Krahôs matando por volta de 24 índios. Uma resposta aos constantes furtos de gado que já não podiam ser atribuídos aos grupos vizinhos e que teve como consequência a intervenção do Estado e a demarcação da Reserva em 1944 (Melatti, 1968).

¹ Sobre o avanço da frente pastoril e suas consequências para os Timbiras, ver Melatti (1968).

² Site Instituto Sócio Ambiental (ISA). <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kraho/440>

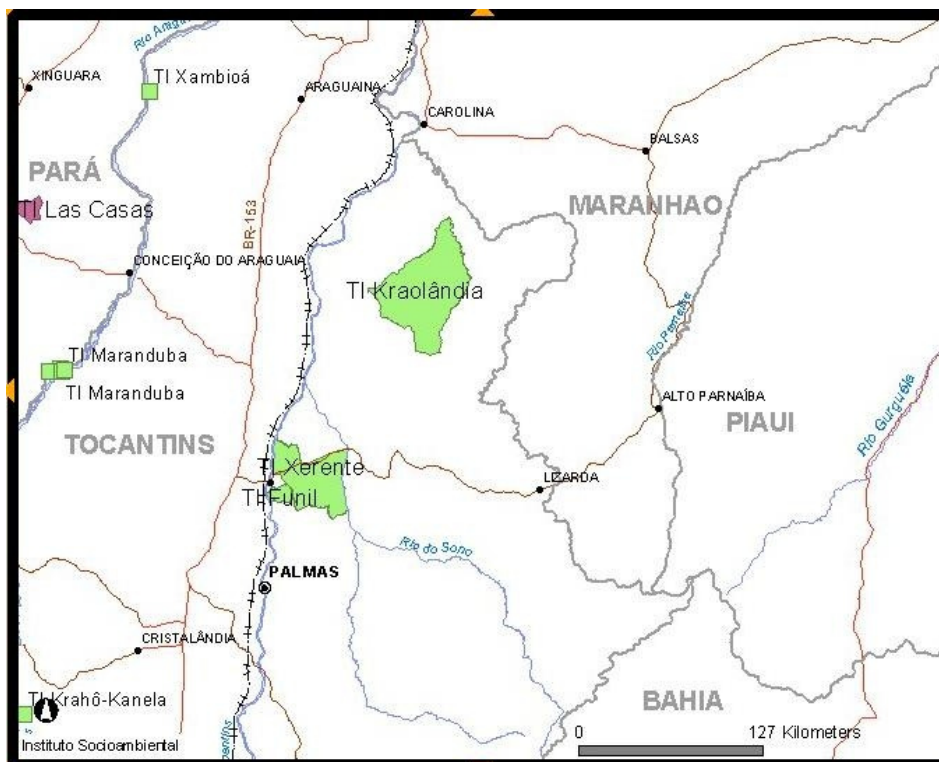


Fig. 1 - Terra Indígena Krahô.

A etnia Krahô faz parte do tronco linguístico Macro-Jê e pertence à família Timbira. Atualmente os povos de língua Jê - assim designados pela primeira vez por Von Martius - se dividem em três subgrupos, segundo critérios lingüísticos, geográficos e culturais: **Jê Setentrionais** (Timbiras Orientais, Apinayé ou Timbiras Ocidentais, Kayapó Setentrionais ou Mebengokre, Suyá, Krenakarôre ou Paraná); **Jê Centrais** (Xavante, Xerente, Xakriabá); **Jê Meridionais** (Kaingang e Xokleng). Entre os Timbiras Orientais, além dos Krahô, encontramos os Canela-Ramkokamekra, Apaniekra, Gaviões – Parakateyê e Pukobiyé – e Krikati.

Os lingüistas atribuem essa diversidade interna a um processo de segmentações sucessivas, cujas origens remontam aproximadamente três mil anos no que concerne aos Jê Meridionais - que se deslocaram para o sul - e entre um ou dois mil anos no que se refere à separação dos Jê Centrais e Setentrionais. Entre os Timbiras e Kayapós esse processo ocorreu ao longo dos últimos cinco séculos (Urban, 1992; Davis, 1968 *apud* Carneiro da

Cunha, 1993). Todos os Timbiras que vivem a leste do rio Tocantins falam a mesma língua, sendo que o dialeto mais divergente é o dos Apinayé. Mesmo compartilhando um fundo simbólico comum é possível perceber uma série de transformações entre essas sociedades, como ocorre, por exemplo, aos sistemas de metades e em particular ao papel do “palhaço”, tema da dissertação.

“Krahô” não é uma autodenominação nativa. Os Timbiras orientais se identificam como “*mehii*”. “*Me*” é uma partícula pluralizante e inclusiva, traduzida por “nós”, enquanto “*hi*” significa “carne”.³ Nimuendajú traduz o termo por “índio” (Timbira), “gente” ou “corpo”. Azanha aproxima-o de *mepani*, “os da minha carne”, “de mesma substância”. Segundo Crocker, “*hi*” também indica duas coisas similares, no sentido de terem o mesmo “jeito”. *Mehĩĩ* seriam “aqueles com aspectos característicos”, “índios como eles mesmos”. Certos “traços” diferenciam a “identidade” Timbira: a língua, cânticos e danças, a ornamentação corporal (corte de cabelo, pintura e botoques auriculares), a forma circular da aldeia, a corrida de toras, etc. Esses elementos sobressaem no ritual, incidindo diretamente sobre a “carne” e o “jeito de ser” (Nimuendajú 1944:13; 1946:12; Azanha 1984: 9; Crocker 1990:57, 323 *apud* Coelho de Souza, 2002: 192).

Fato amplamente atestado pelas etnografias ameríndias é de que as autodesignações indígenas não são propriamente etnonímicas, mas correspondem às expressões com o sentido de “nós”, “gente”, “pessoa”, “ser humano”, operando de maneira relacional e não substantiva, admitindo uma série de diferenciações internas e níveis de contrastes altamente contextuais. Elas são marcadores enunciativos, operando como pronomes e não como nomes (Taylor 1996:204; Vilaça 1992:49-51; Erikson 1993:50; Fausto 2001:262-263; cf. Viveiros de Castro 1996c:123-127 *apud* Coelho de Souza, 2002; Lagrou, 1998 e 2007: 171-190).

³ “A referência à humanidade está inscrita no significado do próprio *me*; dizia Nimuendajú: “*me* só se emprega diante de substantivos que se relacionam ao homem” (1944:8). Na língua timbira, *com a terceira pessoa*, se refere *automaticamente* “a seres animados em geral, a seres humanos mais especificamente, e mais especificamente ainda a índios” (Popjes & Popjes 1986:177).” (Coelho de Souza, 2002: 192,193).

Mehii é um termo genérico e não uma unidade totalizante. Opõe-se, por exemplo, a “*kupen*”, “estrangeiro”, termo atualmente usado para designar os “brancos”, e neste sentido “*mehii*” abarca os outros povos Timbiras que falam a mesma língua. Em outros contextos, como no mito, por exemplo, contrapõe-se aos “não-humanos”, ou melhor, a outros tipos de “gente”. É, portanto, marcador de um contraste “nós / outros”. Termos cognatos aparecem ainda entre o Apinayé (**panhii**), entre os Kayapó (**mebengôkre**), entre os Suyá Orientais (**me kin seji**).

Meu contato com os Krahô começou a partir do projeto "Etnobiologia, Conservação de Recursos Genéticos e Bem-estar Alimentar em Comunidades Tradicionais" desenvolvido pelo Cenargen-Embrapa⁴ juntamente com a associação indígena Kapey⁵ e FUNAI⁶. Em 2004 fiz minha primeira viagem à Reserva, iniciando uma pesquisa que já teve diferentes desmembramentos, entre eles esta dissertação.

Foram ao todo 7 viagens para a Reserva Krahô, num total de aproximadamente 6 meses.⁷ Viagens curtas, que na maioria das vezes duraram 3 semanas, sendo 2 meses e meio o tempo máximo de estadia contínua. Visitei 7 aldeias Krahô, das 23 existentes: Pedra Branca, Manoel Alves e Cachoeira, Morro do Boi, Santa Cruz, Água Fria e Mangabeira. A pesquisa foi realizada principalmente na Pedra Branca e Manoel Alves, embora muitas informações que aparecem aqui venham dos habitantes da Santa Cruz e Morro do Boi.

Essa experiência recortada foi um pouco “castradora”, pois eu sempre partia quando parecia estar chegando. Não tive tempo suficiente para aprender além do básico da língua, o que dificultava a interação cotidiana. As rupturas entre uma viagem e outra eram por demais

⁴ Centro Nacional de Pesquisa de Recursos Genéticos e Biotecnologia da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária.

⁵ Associação das aldeias indígenas Krahô, significa literalmente “pátio bom” (ka: pátio / péy: bom)

⁶ Fundação Nacional do Índio.

⁷ Abril de 2004; setembro de 2004; julho de 2006; abril de 2007; janeiro de 2008; janeiro, fevereiro e março de 2009; abril de 2009.

bruscas, perdendo um pouco daquela fluidez tão difícil de conquistar. Por outro lado, algumas relações se fortaleceram com a incidência de tantas “voltas”. Sinal de que “você não nos esqueceu”, embora alguns continuem afirmando que um dia “você vai esquecer”, deixar de visitá-los, telefonar, mandar presentes ou apenas notícias.

Também tive a oportunidade de vivenciar a aldeia em diferentes momentos: na época da chuva (janeiro a março), na transição da chuva para a seca (abril), no auge da seca (julho) e novamente na transição para a estação chuvosa (setembro). Assisti a diferentes rituais ligados à agricultura, ritos funerários e de iniciação, e outras festas como o Dia do Índio e a Feira de Semente, organizadas junto com a Embrapa e outras instituições. Particpei do ritual da Batata três vezes, nos anos de 2004, 2007 e 2009.

O material etnográfico apresentado aqui é resultado de um percurso inscrito em momentos específicos de uma trajetória pessoal. Ele conjuga a minha vivência particular no campo com a leitura subjetiva de outros autores, com quem compartilhei indiretamente minhas experiências e fui trançando idéias. Ao invés de lançar “dados” dissociados, minha intenção é introduzi-los no contexto em que foram produzidos, pois o antropólogo nunca está fora, mas dentro daquilo que observa. Visão, como se sabe, sempre parcial.

Foi através do encontro dos Krahô com um grupo de pesquisadores da Embrapa que se deu o meu próprio encontro com eles. Tudo começou quando recebi um dia em minha casa um folder do projeto realizado pela Embrapa / FUNAI / KAPEY, onde os pesquisadores narram o primeiro contato com os Krahô como algo bastante curioso e surpreendente, tendo em vista que o trabalho com comunidades indígenas não se encaixava no perfil do órgão, claramente relacionado ao agro-negócio. No folder, os pesquisadores contam o “mito de origem” do projeto⁸:

⁸ “Krahô – Etnobiologia, Conservação de Recursos genéticos e segurança alimentar”. Embrapa: abril 2003: 1.500 exemplares.

O primeiro encontro aconteceu em 1995. De um lado, os pesquisadores, com curiosidade sobre aqueles índios. De outro, gente como o pajé Haprõ, em busca de algo perdido no passado e valioso para o futuro do seu povo. O que os Krahô queriam naquele momento poderia estar guardado dentro das câmaras frias da Embrapa em Brasília, mantida a menos de 20° negativos: grãos de pôhypey, um milho escuro, acinzentado, doce e muito macio.

Os pesquisadores ainda não sabiam que aquelas sementes, coletadas por seus colegas nos anos 70 junto aos índios Xavante do Mato Grosso, representavam muito para os Krahô. Até então eram um objeto científico, a ser analisado e preservado num acervo composto de mais de 86 mil acessos genéticos de espécies de plantas, conhecidas e desconhecidas – um tesouro estratégico para as agriculturas brasileiras e mundial. (2003)

Com a ajuda de um indigenista da FUNAI os Krahô localizaram nos bancos de germoplasma da Embrapa as sementes do *põhihey*, um tipo de milho específico fundamental na alimentação Krahô, que teria sido perdido ao longo do tempo em função do desestímulo à agricultura tradicional.⁹ Para os pesquisadores da Embrapa e indigenistas, a perda das variedades de espécies cultivadas teria acarretado não só um problema de carência alimentar, como estaria associada à “perda cultural”. Muitos ritos, em especial os relacionados ao calendário agrícola, deixavam de ser realizados.

Tendo “recuperado” o *põhihey*, um grupo de Krahôs na companhia do indigenista viajou de Itacajá a Brasília para devolver à Embrapa algumas sementes do milho, que saberiam onde encontrar no caso de uma nova perda. Mais do que isso, cumpriam com a etiqueta de reciprocidade comum às suas trocas, que não visam tanto a coisa em si, mas a continuidade da relação. Queriam agora se (re)apropriar não só do *põhihey*, mas de diferentes tipos de batata-doce, inhame, mandioca, amendoim, abóbora... E adquirir itens novos também, como o café, o pé de coco....¹⁰

⁹ Uma das conseqüências da monocultura de arroz que tomou conta das roças Krahô a partir dos anos 60, fruto da política indigenista de distribuir sementes de arroz e milho “híbrido” para as tribos brasileiras o que, entretanto, exigia técnicas de produção que os índios não dominavam.

¹⁰ Os pesquisadores da Embrapa colocam que esperavam encontrar “demandas típicas” de alimentos de “branco”, mas que ao contrário disso, entre os quatro recursos mais apontados nos levantamentos apenas o café seria “de fora”: “*O que eles desejavam eram novos materiais genéticos de batata-doce, mandioca e inhame, produtos que estavam desaparecendo das roças das aldeias.*” (Embrapa: 2003)

Esse episódio teria incentivado uma relação de troca mais ampla. As conversas iniciais foram se tornando “projeto”¹¹, que ganhou em 1998 o prêmio Ação Pública e Cidadania da Fundação Getúlio Vargas, apoiado pela Fundação Ford e pelo BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social. Foi estabelecido um convênio com o BNDES através do qual foi construída a sede da Kapéy, uma das associações Krahô. E ainda em 2003, a Kapey recebeu o prêmio “Slow Food Awards for the Defense of the Biodiversity-2003” da ONG italiana Slow Food, que apóia projetos de incentivo à alimentação tradicional.

Todo esse processo é muito bem descrito por Tiago Ávila (Ávila: 2004), que acompanha os movimentos e translados através dos quais essas sementes vão sendo re-significadas. Como nos mostra o autor: *“Ironicamente, um povo indígena que nunca foi reconhecido (e talvez nem se reconheça) como um povo agricultor por excelência é o responsável por trazer a temática do retorno de material genético para os povos indígenas e para o cenário indigenista brasileiro.”* (Ávila, 2004: 66)

O “milho híbrido” do “*kupen*”, chamado pelos Krahô de *põhiti* (Ávila, 2004), contrasta com o *põhipey* que como o próprio nome já diz é o milho “*impéy*”, “bom”¹². Junto com a farinha de batata-doce é um dos alimentos principais da dieta do resguardo Krahô, para fabricar um corpo forte e resistente, ou ainda proteger um corpo frágil e em perigo. Os ciclos de plantio, crescimento e colheita dessas plantas estão profundamente relacionados ao ciclo da pessoa e à vida ritual, constituem alimentos que agem na fabricação dos corpos de “parentes” e na construção das “pessoas humanas”.

As plantas cultivadas são também personagens míticos que ensinaram o *Játyopi* aos *mehii*, a Festa da batata, realizada todos os anos durante o mês de abril, tempo de colheita e

¹¹ A experiência resultou na realização em 1996 de um convênio entre a Embrapa e a Kapéy (União das Aldeias Krahô), com intermediação da FUNAI. Evoluindo em 2000 para a assinatura de um Contrato de Cooperação Técnica entre as instituições envolvidas, já incorporando muito do debate recente sobre gestão do patrimônio genético e direito de uso e propriedade intelectual de materiais genéticos e saberes tradicionais.

¹² O sufixo *péy* qualifica o nome como bom ou bonito (“*impéy*”). Como Kapéy, “pátio bom”. *Tii* por sua vez é um sufixo que indica grandeza, “grande”.

da troca de estações. Desse contexto ritual emerge um personagem principal: o *hoxwa*, o palhaço cerimonial Krahô. O *hoxwa* é o mediador central deste trabalho, justamente por ser uma figura complexa, que nos desloca entre diversos espaços, temáticas e questões. Um trickster por excelência. Ele possui uma intrínseca relação com as plantas cultivadas e outros personagens significativos das sócio-cosmologias ameríndias: o branco, o jaguar, o afim, os mortos e os espíritos.

É principalmente no campo da mitologia, da vida ritual e de algumas práticas cotidianas em torno das plantas cultivadas que busquei me aprofundar durante a pesquisa. A relação entre o *hoxwa*, a fertilidade das roças e a fecundidade da vida social é um dos temas explorados. A abertura para o exterior, a mediação com diferentes tipos de alteridade e a apropriação de conhecimentos “outros”, são fundamentais para a compreensão do contexto no qual o personagem ganha destaque.

No campo, em meio às andanças pelas roças com os técnicos da Embrapa, o encontro com os *hoxwa* desvirtuou minha atenção das sementes de milho e mudas de batata-doce para o mundo do palhaço. Desvio que depois veio a se revelar uma ponte, em função da íntima relação entre eles... O *hoxwa* é a abóbora no mito de origem da Festa da Batata aprendida com as plantas cultivadas que viraram gente. Como veremos, o ritual é em grande parte realizado a partir da mobilização do grupo de *hoxwa* de uma aldeia e de outros personagens que, através do nome, possuem certas prerrogativas cerimoniais. Em especial, neste contexto ritual específico, o papel da brincadeira.

Seguindo neste caminho, comecei a desenvolver o projeto “*Jât*: a 'cultura' da batata no povo Krahô” em parceria com Tatiana Devos, uma atividade de pesquisa da Embrapa e apoio da Escola Catxêkwyj e da Kapey. Foi numa viagem em julho de 2006, andávamos pela aldeia com uma câmera mini-dv, filmando “aleatoriamente”, quando Miguelito Cawkré, o então “*pahi*” (chefe) da Catxêkwyj, nos sugeriu um foco: fazer um filme sobre a farinha de

batata-doce que ele queria levar para Itália, numa reunião com representantes da Slow Food.

Nosso projeto consistiu num dvd a ser distribuído nas escolas indígenas e que contém dois capítulos. O primeiro, já finalizado, é um registro do “fazer” da farinha de batata-doce, desde o plantio da batata ao consumo da farinha, assim como seus usos na alimentação e práticas de resguardo. Existia, entretanto, um interesse específico da nossa parte, que era uma grande motivação: o *hoxwa*, o palhaço ritual que chamava tanto a nossa atenção, até por ser uma figura pouco estudada no universo indígena. Criamos então um segundo capítulo para o dvd, que extrapola o âmbito alimentar da batata-doce e adentra pela mitologia e pelo ritual do *Játyopi*, a festa da batata, pensando como o “*ját* alimento” poderia nos levar a um campo de significação bem mais amplo. O segundo capítulo do dvd não foi ainda concluído, mas aliado ao primeiro, acabou resultando nessa pesquisa de mestrado.

Como contei, foi a demanda do então pahi (chefe) da Escola Catxêkwyj de fazer o filme da farinha de batata-doce que deu o foco das nossas filmagens; antes disso não tínhamos uma questão ou um argumento. Foi Miguelito Cawkré quem nos orientou, mostrando o que ele queria mostrar (e não o que nós queríamos ver e nem sabíamos direito onde procurar). E assim surgiu a idéia do projeto do DVD e também da dissertação, conciliando interesses.

Em outubro de 2006 Jucelino Huhtë passou duas semanas em minha casa no RJ traduzindo parte do material áudio-visual para a realização do filme. Extamente aqui identifico um dos grandes problemas dessa dissertação: em função do pouco tempo disponível para a realização dessas traduções e da pouca experiência da antropóloga com a metodologia, não foram feitas as transcrições para a língua Krahô, mas diretamente para o português. Foi iniciado o trabalho de transcrição para a língua, mas quando percebemos que não dominávamos o método e o tempo que isto nos tomaria, optamos pela tradução direta das entrevistas. No momento de analisar os mitos, durante a escrita da dissertação, percebi a

importância crucial da transcrição em língua Krahô, principalmente para aprofundar a dimensão performática das narrativas, o que ficará para um próximo trabalho.

Essa pesquisa de mestrado não teria tomado este rumo se não fossem tantas “mediações fílmicas”. Os filmes “Hotxua: palhaços sagrados” (Letícia Sabatella; Gringo Cardia, 2009) e “Rito Krahô” (Heinz Forthmann, 1978) também foram imprescindíveis como material de pesquisa. Eles não só contêm informações valiosas como também proporcionaram comentários essenciais por parte dos espectadores indígenas. Imagens dos dois filmes podem ser vistas nos próximos capítulos.

Enfim, ao recortar eventos tão heterogêneos e re-conectá-los nesta etnografia, deixa-se de lado a temporalidade do cotidiano, quando muitas vezes nada acontece. O que não é aparente é que certa “inércia” cotidiana torna-se movimento quando inscrita nesse tempo maior. A situação do trabalho de campo é um aprendizado do corpo: é preciso adaptar-se a um novo meio e reaprender coisas básicas, por exemplo, o que, como, quando, onde ou com quem falar, comer, dormir, andar, tomar banho, conversar... Um aprendizado não facilmente narrável de forma objetiva. O antropólogo está *entre* universos de sentidos, instrumentos como metáforas e analogias são úteis quando constroem pontes de conhecimento e falhas quando aniquilam ou exacerbam as diferenças (Lagrou, 1998: 35, 36).

Esse tempo vem a ser digerido após a viagem. Parece-me que o retorno é tão importante quanto a partida... Os lugares, as pessoas, situações e não-acontecimentos vão se somando no caderno, na bagagem e na memória. O durante é intraduzível. E quando voltamos nunca encontramos o mesmo lugar. Ou o lugar pode ser o mesmo, é você quem o vê de uma perspectiva transformada. A imersão em outra cultura é um experimento na nossa própria, disse Roy Wagner (1975 [2002]).

O retorno, finalmente, é o momento de reviver as viagens, de regressar àqueles

espaços-tempos a partir de um novo lugar, re-significando essas realidades. E no momento da escrita surge uma infinidade de dúvidas: como organizar essa experiência, traduzi-la em texto? Como evocar tantas situações, conduzir os problemas? Por onde entrar ou sair?

Essas 10 páginas introdutórias podem parecer desnecessárias para o tema desta pesquisa. Mas optei por começar refazendo o percurso, as fugas e capturas sofridas no caminho, criadoras das condições de possibilidade desta dissertação de mestrado.

Plano da dissertação

O objetivo do presente trabalho é por em cena o *hoxwa*, “palhaço cerimonial” Krahô, focalizando-o em seus respectivos contextos de apresentação, especialmente as esquetes cômicas no *Játyopi*, ritual ligado à fertilidade das roças e que, como conta o mito de origem, foi aprendido com as plantas cultivadas. O argumento se constrói através da leitura das etnografias ameríndias, especialmente os estudos dos povos Jê, e do trabalho de campo com os Krahô.

O *hoxwa* transgredir os tabus e inverte a moral, brinca com imagens da alteridade “encorporadas” de maneira caricata, sem fala, apenas mímica, “gestos comportamentais” referenciados pelos hábitos de “corpos outros”. Sobressai aqui a dimensão artefactual do corpo como objeto relacional. O riso, ele mesmo um espasmo que desfigura, abre e conecta. A brincadeira e o humor aparecem como formas complexas de comunicação que transcendem a palavra, articulando conhecimentos associados a uma estética da ação e do movimento.

A tese central é de que um olhar atento ao comportamento-ritual e à construção da identidade complexa do personagem nos permite conectar temáticas importantes relacionadas às sóciocosmologias indígenas: os processos do parentesco; as relações com as várias formas da alteridade; a tensão entre vida e morte, corpo e alma, nome e substância; as práticas estabilizadoras e os estados de alteração e metamorfose, etc.

No **Capítulo I**, faço uma releitura de parte da extensa bibliografia existente sobre os Jê, buscando delimitar as questões principais já colocadas por outros autores e que permeiam a discussão do presente trabalho. Através de um “recorte historicizante”, proponho uma contextualização de algumas das principais imagens constitutivas das visões

dos antropólogos sobre essas sociedades. Imagens estas que, como perceberemos, sofrem uma série de transformações ao longo do desenvolvimento do campo de estudos ameríndio. A idéia é introduzir algumas considerações teóricas que situam o presente trabalho neste quadro, como ele se insere no debate e qual a sua contribuição.

No **Capítulo II**, tomo o *hoxwa* como ponto de partida, avançando o argumento na construção do personagem principal. Concentro-me aqui no discurso de alguns “informantes” Krahô sobre as ações e comportamentos característicos do *hoxwa*, o que é feito em diálogo com as minhas próprias observações no campo e também com os relatos de outros antropólogos sobre fenômenos similares em sociedades próximas aos Krahô, que inspiraram a compreensão do tema do humor e do palhaço entre os Jê. Num segundo passo da reflexão, me debruço sobre a mitologia Timbira que conta as aventuras de Sol e Lua, tendo em vista a posição central de Lua como mediador de grandes transformações por meio de suas travessuras e trapalhadas. A idéia é explorar o lugar do “trickster” enquanto personagem mitológico, de maneira a iluminar a compreensão do papel dos *hoxwas* nos universos cotidiano e ritual.

Embora possam improvisar no cotidiano, as performances mais elaboradas do grupo de *hoxwas* de uma aldeia ocorrem no rito do *Játyopi* ou *Pàrti*, também chamado Festa da Batata, ocasião em que eles ganham destaque na cena ritual. Mais do que isso, o ritual é um momento fundamental da constituição da pessoa, da transmissão dos conhecimentos e papéis cerimoniais em cuja atuação se constrói o personagem. Neste sentido, me dedico no **Capítulo III** a uma descrição deste contexto ritual que emoldura tais performances, explorando a continuidade com as narrativas míticas de origem, cuja análise da forma e conteúdo revela noções próprias às ontologias ameríndias. Chamo atenção para as redes sociais e aos processos de parentesco evocados pelas ações rituais, tanto nas sequências propriamente performáticas quanto nas ações de produção e desprodução.

No **Capítulo IV** retenho-me num fragmento preciso do mito-rito em questão, a performance dos *hoxwa*, sugerindo que o personagem problematiza os processos de metamorfose e transformação por um lado, e estabilização e fixação por outro. A performance dos *hoxwa* pode ser pensada entre outras coisas como metáfora da condição “humana”, atentando para a ambigüidade da categoria entre os ameríndios, em seus diferentes níveis de contraste. Neste sentido, ressalto alguns elementos para a compreensão da performance: as relações entre “mimese” e “alteridade”, “imagens” e “duplos” e as implicações da “moldura da brincadeira”, complexificando a figura do enunciador com a qual nos deparamos.

Na **Conclusão**, enfim, proponho uma interpretação “inconclusiva” em torno da dialética entre estados de alteração / estabilização apontando certos mecanismos de simbolização em jogo na performance dos *hoxwa* e na construção de sua identidade ritual, que como acredito, constituem os processos de construção da pessoa e humanidade Krahô.

Capítulo 1. Os Jê e os antropólogos: Imagens da sociedade

Os Jê foram amplamente estudados, existindo uma extensa literatura sobre eles. Os estudos desses povos delimitam um campo fundante da etnologia indígena e da antropologia como um todo. Não seria possível desenvolver a presente pesquisa sem a aproximação com essa bibliografia, tarefa árdua e inacabável em função da infinitude de tudo que já foi produzido. Tal percurso de releitura é esboçado nesta primeira parte, para que o leitor também possa se familiarizar com o campo de estudos no qual começamos a adentrar.

César Gordon (1996) e Marcela Coelho de Souza (2002) fazem uma minuciosa revisão de grande parte dessa bibliografia, me conduzindo entre autores e paradigmas interpretativos.¹³ Proponho uma entrada específica, apresentando uma rápida contextualização de alguns autores com quem busco dialogar, seguindo as pistas das imagens constitutivas de suas diferentes visões sobre estas sociedades. A partir de tais imagens delimito as questões principais que serão aprofundadas ao longo desse trabalho, oferecendo um “recorte historicizante” do debate, de modo a indicar como esse projeto se insere e visa contribuir com ele.

É importante perceber que, desde os primeiros relatos, os Jê são descritos em contraposição aos aspectos dominantes de outras sociedades amazônicas. Classificados como “marginais”, “dualistas”, “dialéticos” ou “centrípetos” entre outros, percorro tais imagens para enfim chegar ao ponto de partida deste projeto: repensar a oposição entre Brasil Central e Amazônia, tal como propõem Cesar Gordon (1996, 2006) e Marcela Coelho de Souza (2002). Pois se num determinado momento a ênfase recai sobre as diferenças e

¹³ O desenvolvimento desta parte se deve também ao diálogo com André Demarchi (2009), que atualmente faz pesquisa entre os Kayapó.

decontinuidades entre essas sociedades, sem deixar de considerá-las, interessa lançar uma luz sobre as semelhanças que compõem um “fundo simbólico comum”. Indo de encontro, portanto, com a tendência de refazer as “pontes” entre os Jês e os demais amazônicos, sem deixar de ressaltar as particularidades de cada caso.

As vantagens de enfatizar similaridades ou dissimilaridades são sempre relativas ao objetivo específico da análise. Afinal, o acúmulo etnográfico e o desenvolvimento do debate colocaram frequentemente em questão este como outros contrastes, e hoje talvez estejamos em condições de compreender melhor porque, a cada vez, eles acabam por se reproduzir no interior das unidades originalmente contrastadas (Strathern 1991:xiv). (...) Diante disso, cabe menos denunciar o caráter "fabricado" dessas tipologias — todas o são — do que examinar o que convida a esta — e não outra — fabricação. Como diz ainda Strathern, ‘a questão interessante é o que nessas sociedades suscita essa estratégia analítica em nós’ (1991: xiv). (...) O que interessa no momento é precisar como essa estratégia marcou a jê-ologia e acabou por dificultar a conceituação de aspectos importantes das sociedades em questão. (Coelho de Souza, 2002: 197)

1.1. Marginais

A primeira imagem que se tem dos Jê se deve aos Tupi, primeiramente contactados pelos portugueses e franceses, que os chamavam de “Tapuya”. Esta é uma categoria residual que remete aos povos do “interior”, os “não Tupi”. Categorização um tanto desfavorável, diga-se de passagem, os Tapuyas eram percebidos pelo critério da “falta”: de agricultura, de cerâmica, de bebida fermentada, de tabaco, de rede, etc. Uma carência dos elementos considerados típicos das culturas indígenas, tal como presentes no imaginário romântico popular. Em oposição aos Tupis, que se tornaram emblema da nacionalidade brasileira, os Tapuyas eram “índios bravos”, nômades “bárbaros” e “selvagens”. *“Les Gé sont donc de ceux que l’on appelait autrefois Tapuias, même si tous les Tapuias ne sont pas des Gé.”* (Carneiro da Cunha, 1993: 81).

Tal “inferioridade” dos povos Jê é confirmada pela classificação de Julian Steward no *Handbook of South American Indians* (1946-1950), onde eles são enquadrados como “culturas marginais de coletores e caçadores” - em contraposição às “sociedades sedentárias e agrícolas” da Floresta Tropical e Andes Meridionais, aos “cacicados” Circum-Caribenhos e ao “império” dos Andes Centrais. O critério da “marginalidade” é evidentemente relativo ao contraste com essas outras culturas consideradas (mais) “centrais”.

Segundo Coelho de Souza (2002), ele tem também um escopo “geográfico” e “cultural”, mais uma vez associado à noção de “ausência” e “primitividade”. A geografia, o cerrado brasileiro considerado por muitos como ambiente desfavorável e hostil em função dos obstáculos que oferece à agricultura. A cultura, uma sociedade semi-nomade, sem Estado, religião, arte, atividade econômica... (Fausto, 2000; Coelho de Souza, 2002).¹⁴

A partir de um entrelaçamento entre abordagens difusionistas e modelos evolutivos,

¹⁴ Realizado pela Smithsonian Institution sob a direção de Steward, o *Handbook of South American Indians* constitui seis volumes publicados entre 1946 e 1950. Os Jê aparecem no Handbook entre as "Tribos Marginais" do Volume I, em sua terceira parte que é dedicada aos índios do Brasil Oriental. (Coelho de Souza, 2002)

essas sociedades são classificadas numa estrutura quatripartida que segue um contínuo hierárquico, em cujo centro de origem se encontram as grandes civilizações e impérios andinos. A classificação se baseia numa concepção evolucionista dos três estágios pelos quais teriam passado a humanidade – caça / coleta, agrária e indústria - acompanhadas por diferentes níveis de desenvolvimento social. A aplicação desta visão à história dos índios da América do Sul sofre uma readaptação, pois a passagem da agrária à indústria é convertida numa transição interna à primeira – da horticultura itinerante à agricultura intensiva. Permanece aqui a conexão entre condições ambientais e a distribuição dos traços culturais (e implicitamente do nível de organização sócio-econômico). Daí a visão do cerrado como hostil e incipiente, habitat natural de populações “arcaicas”:

(...) as culturas marginais das áreas não cultiváveis nas extremidades setentrional e meridional do continente seriam sobrevivências de um período pré-agrícola pan-americano (cf. Steward 1949:745-746) (...) Faz-se, desta maneira, coincidirem baixo ‘nível de desenvolvimento’ (economia de caça-coleta), antecedência cronológica, e posição geográfica periférica, uma combinação a que o rótulo da ‘marginalidade’ parecia perfeitamente apropriado. (Coelho de Souza, 2002: 40-41)

Essa maneira de conceber os Jê sob o signo do “arcaísmo” vem a ser desconstruída pelos dados presentes nas monografias de Curt Nimunedaju - *The Apinaye* (1939), *The Serente* (1942) e *The Eastern Timbira* (1946) - consideradas as primeiras etnografias (“propriamente ditas”) sobre os Jê. Esses resultados levantam uma série de problemas à classificação de Steward: a “primitividade” da estrutura produtiva (em função da suposta ausência de agricultura condicionada pelo ambiente hostil do cerrado) e a “rudimentaridade” da cultura material contrastavam com a “complexidade” da organização social e da vida ritual. A intensa elaboração simbólica e institucional Jê passou a requerer considerações específicas.

Através de Nimunedaju e de Lowie, este o responsável pelas “formulações teóricas” dos problemas suscitados pelas “descrições” daquele, essas sociedades causaram grande impacto na antropologia dos anos 40 e 50. A partir da etnografia de Nimunedaju e do uso

que dela é feito por Lowie - crítico ao evolucionismo pressuposto na ecologia cultural de Steward ¹⁵ - a noção de “culturas-marginais” começa a ser repensada e a categoria de “caçadores-coletores” abandonada (ainda que apenas parcialmente) ¹⁶:

Residual por definição - seu principal traço positivo, a caça-coleta, não está aí senão para significar a ausência (ou incipiência) da agricultura - a categoria se presta mal à conversão de ‘área cultural’ em ‘tipo sociopolítico’ que tenta Steward, como ele mesmo reconhece claramente. Tanto que, mais tarde, vai criticar e abandonar como excessivamente gerais, e em última instância vazias, categorias tais como ‘agricultores de floresta tropical’ ou caçadores-coletores’. (Coelho de Souza, 2002: 43-44)

No que diz respeito especialmente à incipiência da agricultura, Nimuendaju já enfatizava a distintividade da horticultura Jê: o cultivo da batata-doce e inhame (que contrastaria à primeira vista com o milho Tupi), os usos da mandioca (também diferentes dos Tupi) e do kupá, etc. Juntamente com a caça e a coleta, a agricultura aparece ao autor como uma importante atividade de subsistência profundamente ligada aos rituais e à vida cotidiana (Nimuendaju, 1946: 57-64 *apud* Coelho de Souza, 2002: 28; Melatti, 1978) Cabe sublinhar que: “*Trabalhos mais recentes sobre a etno-ecologia e o manejo do cerrado por povos indígenas sugerem, contudo, a existência de um conhecimento específico e sofisticado*”. (Fausto e Coelho de Souza, 2004: 94).

Este trabalho aponta justamente para a importância das práticas agrícolas e da relação com os alimentos cultivados na mitologia, na vida ritual e cotidiana Krahô. Os alimentos da roça são personagens míticos e rituais. O tempo do cultivo é associado ao tempo da festa (que por sua vez reatualiza o mito), existindo uma clara relação entre o calendário agrícola e o cerimonial. É o caso do ciclo cerimonial do milho *pohimpey* e da batata-doce (*ját*), cujos rituais de plantio, crescimento e colheita relacionados também à mudança das estações do

¹⁵ Ainda que tenha sido Lowie o responsável pela organização do material dos índios do Brasil Oriental no *HandBook of American Indians* coordenado por Steward, como colocam Gordon (1996) e Coelho (2002)

¹⁶ O debate em torno das sucessivas revisões pela qual passam as concepções do *Handbook* mostra-se complexo e um tanto ambíguo. Como coloca Coelho de Souza, “a categoria de caçadores-coletores tem uma longa e interessante carreira na antropologia, que não podemos senão evocar, assinalando a posição incerta que os Jê, embora bem cedo incluídos, ocuparam no debate” (2002:45)

ano, organizam o calendário das festas coletivas. Além disso, o *pohimpey* e a batata-doce são alimentos importantes utilizados durante o resguardo alimentar em caso de nascimento, doença e outras ocasiões.

Os trabalhos de Nimuendaju tratam, sobretudo, da organização social, oferecendo um rico registro das relações de parentesco, da vida cerimonial e doméstica. Temas que continuaram no centro das etnografias Jê, incluindo a presente pesquisa. Uma consequência, talvez, mais da imposição dos materiais etnográficos do que simplesmente de paradigmas teóricos, como colocam Coelho de Souza e Gordon.

A partir de uma perspectiva comparativa dos diferentes grupos Jê, Nimuendaju descreve detalhadamente seus sistemas de metades cerimoniais e (como acreditava ele) matrimoniais, chamando atenção ao traço definidor do “padrão Jê”: a estrutura circular das aldeias, dividida em pares de metade, e reveladora de uma complexa codificação espaço-temporal das representações sócio-cosmológicas. Não me alongarei aqui numa exposição detalhada dos dados de Nimuendaju. Tais questões serão abordadas no decorrer deste trabalho de acordo com os interesses específicos.¹⁷

O material Jê incidia sobre o problema do “primitivismo” ao colocar em pauta o seguinte paradoxo: “simplicidade produtiva-técnica-material” associada à “complexidade institucional, morfológica e simbólica”. Como coloca Coelho de Souza, “*Em suma, apreendidos em termos da categoria de cultura marginal, os Jê de Nimuendajú só poderiam aparecer como uma anomalia.*” (2002: 49). Originariamente “Tapuyas bravos”, os Jê passam agora de “marginais” a “anômalos”.

Anomalia acrescida pelo problema dos quatro kiyés Apinajé, que diz respeito à

¹⁷ Uma análise detalhada sobre a vida e obra de Nimuendaju nos é oferecida por Melatti no artigo “*Curt Nimuendaju e os Jês*”. (Palestra proferida em 28 de abril de 1983, em Curitiba, no 3º Curso de Indigenismo, que teve como tema a “Vida e Obra do Etnólogo Curt Nimuendajú”, de quem então se comemorava o centenário de nascimento. Publicada na *Série Antropologia* nº 49, Brasília: UnB, 1985. Disponível no site: <http://e-groups.unb.br/ics/dan/juliomelatti/>). Ver também Gordon (1996) e Coelho (2002).

descendência paralela com quatro classes matrimoniais. Assunto de longo debate antropológico, a questão parece ter sido “solucionada” por Roberto da Matta (1976), que juntamente com os outros integrantes do *Harvard Central Brazil Project* propõe uma “revisão etnográfica” dos dados de Nimunedaju. Contudo, antes de entrarmos nas pesquisas do *HCBP*, retornemos à Lévi-Strauss.

1.2. Dualistas

Nas viagens pelo Brasil nos anos 30, recontadas em *Tristes Trópicos* (1955), Lévi-Strauss teve sua experiência de campo junto aos grupos indígenas Bororo, Kadiwéu, Nambikwara e Tupi-Kagwahib. O curso de seu pensamento esteve desde então entrelaçado às reflexões sobre o universo ameríndio, num constante processo de afetação.

Resgatar “o que Lévi- Strauss deve aos índios” não consiste, pois, em dar a cada um a sua parte, mas em sublinhar os aspectos da obra americanista levi-straussiana que, pela sua capacidade contínua de animar o debate contemporâneo, testemunham as lições que o antropólogo soube tirar de seu encontro com os índios sul-americanos. (Coelho de Souza & Fausto, 2004: 90)

Através da crítica de Lévi-Strauss à noção de primitivismo a-histórico implícita no contexto do *Handbook*, as relutantes categorias “marginais” e “coletores –caçadores” parecem ser efetivamente abandonadas.¹⁸ Ele reconceitua essas sociedades como “pseudo-arcaicas”, o que se justifica pelo fenômeno da “regressão agrícola”¹⁹, poderoso modelo para a reconstrução da história sul-americana. Diante de todas as dúvidas que podem ser levantadas a este modelo, a crítica à visão “arcaica” do arcaísmo é ainda bastante atual.

A importância de Lévi-Strauss está em, sobretudo, promover uma reorientação do debate: colocando o problema não do “fato”, mas da “forma” tomada pela complexidade registrada por Nimuendaju, Lévi-Strauss desloca o foco de análise. Desmanchando a falsa questão simplicidade x complexidade, os Jê passam a ser vistos agora sob o prisma do “dualismo” (Coelho de Souza, 2002: 73).

Os Nambikwara e os Bororo têm um papel importante na formulação da teoria da aliança, assim como na discussão sobre as organizações dualistas. Os primeiros são centrais

¹⁸ Crítica que ele desenvolveu em “La Notion d’Archaïsme en Ethnologie” (1974[1952a]), cf Fausto e Coelho de Souza 2004: 92.

¹⁹ Em suma, a hipótese de que, inversamente à ordem “natural” da história humana imposta pelo padrão Ocidental, essas sociedades teriam sido horticultoras no passado, tendo regredido do “complexo” ao “simples” (ao invés de evoluir).

na conceitualização do casamento de primos em *As estruturas Elementares do Parentesco*, e os segundos colocam desafios ao problema do dualismo, questão que se desmembra ao longo de toda obra do autor.²⁰

A teoria da aliança, tal como concebida por Lévi-Strauss nas *EEP*, pressupõe uma conexão entre reciprocidade e integração do grupo na esfera matrimonial (daí seu funcionalismo), o que coloca problemas distintos para as sociedades das terras baixas sul-americanas. A questão ganha uma nova roupagem nos anos 70, entrando novamente em pauta o contraste entre Amazônia e Brasil Central, as primeiras concebidas como “mônadas” e as segundas como “cristais”. Se no universo da mônada é a extensão da linguagem da afinidade ao plano político que cumpre a função de integração, esta estaria dada desde o início no caso do cristal e evitar sua ruptura (a “dissolução do todo”) é que seria o grande desafio. À imagem da pizza internamente fatiada, o cristal é formado como um diagrama de partes e todos, visão contra a qual se levanta a crítica de Coelho de Souza inspirada pelas reflexões de Strathern. Segundo Coelho de Souza,

Enquanto estas últimas [as mônadas amazônicas] se prestam admiravelmente à desconstrução do conceito de Sociedade de que se ocupa boa parte da antropologia contemporânea, as primeiras [os cristais Jê] nos defrontam — à primeira vista — com o fato (hoje) incômodo de uma versão nativa de nossa visão do social como 'totalidade'. (2002: 88. Colchete meu.)

A isso voltaremos mais a frente. O que nos interessa no momento é esta outra maneira de pensar a “complexidade” das formas jê, tal como sugerida por Lévi-Strauss, e que abre

²⁰ Não pretendo pelo momento me ater neste debate, apenas indicá-lo. Sobre as *EEP* Marcela Coelho (2002: 77) assinala que: “O contraste entre organização dualista e casamento de primos exemplifica assim uma distinção de importância capital em todo livro, bem como para o desenvolvimento ulterior da “teoria da aliança”: aquela entre o “método das relações” e o “método das classes”, entre a delimitação “automática” dos cônjuges possíveis pela constituição de uma classe (de limites bem fixados, p.118) e a “determinação de uma relação, ou conjunto de relações, que permitem dizer, em cada caso, se o cônjuge visado é desejável ou excluído” (:139). Se a distinção é vital, as ambiguidades e equívocos que envolvem sua manipulação também o são. Pois talvez não seja exagero afirmar que a ela cabe suportar uma das tensões que fazem o interesse e as fraquezas das *SEP*: aquela entre seu formalismo e seu funcionalismo (Héran 1998), estruturalismo e durkheimianismo (Viveiros de Castro 1993a), e que teria já valido ao livro a pecha de “pré-estruturalista” (Dumont 1971). Esta tensão permite compreender os deslizamentos que marcam o emprego da oposição “classes/relações”, tanto por Lévi-Strauss como por seus comentadores e críticos.”

caminhos para uma nova interpretação da representação estratificada do social em seus múltiplos pares de metades opostos e complementares, tão destoantes dos sistemas totêmicos australianos. Forma dualista que se configura no contraste entre domínios de socialidades (e sociabilidades) distintos, os pares de metade são projetados na forma circular da aldeia: a oposição centro x periferia se desdobra em muitas outras, político x doméstico, público x privado, homem x mulher, ritual x cotidiano, social x natural...

(...) Esta estratégia terá, a partir do HCBP, o sucesso que se sabe, e embora sujeita às objeções que também se sabe (devido particularmente à maneira como uma oposição homem/mulher foi projetada sobre as outras oposições), é a ela (e à sua crítica) que devemos grande parte do que de mais instigante (e frustrante) se escreveu sobre os Jê. (Espero justificar adiante o uso destes parênteses). Estamos aparentemente muito distantes de Lévi-Strauss. E, contudo, será sua crítica do dualismo que vai fornecer os instrumentos conceituais com que os jêólogos virão a descrever a "dialética" do (multi)dualismo centro-brasileiro. (Coelho de Souza, 2002: 94-95)

Grande parte do desafio colocado pelos Jê estaria no fenômeno do "multidualismo": uma multiplicação infinita de divisões que se sobrepõem sem jamais coincidirem, recortando internamente e sempre diferentemente o espaço da aldeia circular, que conduziu Lévi-Strauss a revisar os argumentos contidos nas *EEP*, reformulando o problema do dualismo ameríndio no artigo de 1956 "*Les organisations dualistes existent-elles?*". Nele a hipótese feita em relação aos Bororo - de que por trás de um dualismo aparente existiria um sistema triádico fundamental - é estendida aos demais povos Jê. Ele procura aqui dar conta da combinação entre diferentes estruturas de reciprocidade, estabelecendo uma tipologia das estruturas dualistas: as formas diametral-simétrica, diametral-assimétrica e concêntrico-hierárquica.

O dualismo concêntrico, característico das representações centro / periferia da organização sócio-espacial Jê, traz um ternarismo implícito que implica num prolongamento ao pólo exterior: "*não apenas o centro que hierarquiza, mas também ao exterior para o qual se abrem*" (Fausto e Coelho de Souza, 2004: 109). Já o dualismo diametral-assimétrico

se projeta no centro do pátio, dividindo-o internamente em pares de metade opostos e complementares. Elas não são simétricas no sentido de que uma das metades é sempre mais exterior que a outra: para as estruturas diamétrais “*esse exterior constitui um elemento não pertinente (criando a “ilusão de um sistema fechado”)*” (Idem: 109. Grifo meu).

Marquemos a expressão ilusão, pois o centro não exclui o exterior, criando a impressão de um sistema auto-suficiente: ele se conecta e é constituído por ele. A noção de que o centro incorpora e transforma o exterior é central para repensar as sociedades Jê, no que diz respeito ao contraste Jê x Amazônicos. O centro como lugar das transformações é uma idéia fundamental para pensar os rituais: o pátio central é o palco das metamorfoses de pessoas em animais, plantas, monstros, seres míticos, etc.

O dualismo (diamétral) Jê engloba todos os fenômenos e seres do universo. Segundo Elsjé Lagrou, em relação aos kaxinawa, grupo Pano habitando a fronteira entre Peru e Brasil:

Este dualismo, entretanto, serve menos para classificar fenômenos do mundo circundante em categorias separadas que para conceitualizar a constante interdependência de pares complementares que são, de fato, mais caracterizados pelo que partilham do que pelo que os separa e distingue. Assim, todos os fenômenos no mundo são resultado da junção de princípios opostos e nenhum ser ou objeto pode ser pensado enquanto existindo em estado puro e não-misto. (1998:12)

O que parece se colocar também para os Jê, ainda que seja necessário um desenvolvimento mais aprofundado do que ofereço aqui para justificar tal hipótese. Quando os Krahô falam em “equilíbrio” e “união” entre as metades acredito que eles queiram marcar a complementaridade e interdependência desse dualismo constitutivo do “corpo da pessoa”, do “corpo social” e de tudo que existe no mundo. Qualquer separação absoluta implicaria na ausência de movimento necessário a vida. Tal “equilíbrio” não corresponde exatamente à “simetria” ou “igualdade”. “*Duplicidade na singularidade é possível, o que não é possível é a igualdade duplicada. Uma simetria perfeita nunca será encontrada no mundo*” (Lagrou,

1998: 40).

Essa afirmação é muito interessante para pensar a problemática da construção da pessoa, como fez Manoela Carneiro da Cunha entre os Krahô a partir de um contraponto com a alteridade do morto e da amizade formal. A amizade formal, ponto fundamental desenvolvido em muitas etnografias Jê, caracteriza a relação entre Sol e Lua, o par de seres míticos que deram origem às coisas do mundo. A Lua é o grande trickster da mitologia: suas travessuras e trapalhadas geram grandes transformações. Ações imperfeitas, que como contam os mitos, dão origem às coisas do mundo real, tal como elas são.

Estas questões permeiam toda a discussão ao longo do trabalho. Quero assinalar aqui que elas estão na base do argumento de Lévi-Strauss e, talvez, na grande lição aprendida com os ameríndios: o dualismo caracterizado por oposições em perpétuo desequilíbrio, idéia chave desenvolvida nas *Mitológicas* e na *História de Lince* (Fausto & Coelho de Souza, 2002: 111), onde o dualismo ganha uma forma cromática, sendo mais um gradiente de relações desmembradas em relações do que propriamente uma simples oposição dicotômica.

Os quatro volumes das *Mitológicas* (assim como sua continuação nos três livros posteriores)²¹ compõem uma obra monumental onde Lévi-Strauss realiza um estudo sobre as representações míticas ameríndias. O primeiro volume, “*O cru e o cozido*”, é dedicado principalmente à mitologia Jê, se expandindo nos exemplares posteriores para as sociedades amazônicas até chegar aos indígenas norte-americanos.

De acordo com Viveiros de Castro, seria possível perceber nas *Mitológicas* um deslocamento do “pensamento humano” aos “corpos ameríndios”, num processo de afetação conceitual do “binarismo lévi-straussiano” pelo “cromatismo ameríndio”. Enquanto as análises em *Totemismo Hoje e Pensamento Selvagem* põem em foco as dicotomias e oposições binárias, nas *Mitológicas* isso perde sua essencialidade. As oposições aqui não se

²¹ “O cru e o cozido” (1964), “Do mel às cinzas” (1966), “Origens dos modos à mesa” (1967), “O homem nu” (1971), “A via das máscaras” (1975), “Oleira Ciumenta” (1985), “História de Lince” (1991).

reduzem a um dualismo puro, mas a uma série de gradações que revelam uma percepção do mundo organizada pela lógica das pequenas diferenças, o que caracterizaria o cromatismo como categoria de pensamento.

Em *História de Lince* ele vai além e toca no tema da gemelaridade, tabu entre muitos grupos sul-americanos, se questionando sobre as relações mais amplas que envolvem o dualismo. Diferentemente da visão ocidental, a ênfase não está na semelhança, mas na diferença inerente à relação entre os idênticos, pois o princípio de igualdade absoluta seria considerado extremamente maléfico entre os ameríndios. Símbolo do desdobramento, os gêmeos possuem uma natureza paradoxal, evocando o valor negativo da simetria. “Iguais na origem” é preciso introduzir um princípio de diferenciação entre eles.

A questão levantada por Lévi-Strauss se refere ao fato de que, do ponto de vista indígena, não existe semelhança absoluta, pois a diferença nunca tende a zero. A semelhança seria um caso em que a diferença se anula, mas nunca completamente (“as diferenças é que se assemelham, e não as semelhanças se assemelham”).

des peuples qui occupent une aire géographique immense, certes, mais circonscrite, ont choisi d'expliquer le monde sur le modèle d'un dualisme en perpétuel déséquilibre dont les états successifs s'emboîtent les uns dans les autres. (Lévi-Strauss 1991: 316. Grifo meu).

As particularidades de um pensamento aberto ao outro, instável, dinâmico. Nem a contraditoriedade (oposição radical, separação) nem a identidade (unidades idênticas, simétricas), mas a instabilidade “*d'un dualisme instable à quelque niveau qu'on l'appréhende, résulte toujours un autre dualisme instable.*” (1991: 306).

O que destoa do princípio dialético de Maybury-Lewis, onde está em jogo a criação de uma síntese harmônica a partir do confronto entre idéias antitéticas. Como fica claro na Introdução de *Dialectical Societies* sobre as sociedades Jê: “*they were still trying to achieve the synthesis of opposites, to create balance and harmony by opposing institutions. In that*

sense, they were truly dialectical societies.” (Maybury-Lewis, 1979: 13). Retornaremos a este ponto na sequência.

Enfim, ao me debruçar sobre a etnografia Krahô e abordar sua mitologia, nos aventuraremos pelos múltiplos caminhos indicados pelas *Mitológicas*. Mas antes de seguirmos em frente, guardemos dois pontos centrais que as *Mitológicas* colocam para essa pesquisa. O primeiro deles se refere à convertibilidade mútua entre os códigos espaciais, temporais, sociais, astronômicos, sensíveis, estéticos, corporais, etc., característicos das representações ameríndias. Uma aproximação entre organização social e cosmologia seguida pelos etnógrafos a partir dos anos 60 e 70.

Entre os Timbiras e demais Jê, a convertibilidade entre esses códigos permite a compreensão do gradiente concêntrico de parentesco, dos “parentes mais próximos” aos “mais distantes” ou “não-parentes”. Diferenciado, é preciso frisar, do dualismo diametral característico da subdivisão em metades ocorridas no centro, o que remete à oposição centro x periferia, processadas cotidianamente tanto quanto mobilizadas no contexto ritual, como mostram os trabalhos do *HCBP* que veremos adiante.

A sobreposição entre concentrismo e relações de parentesco também será recuperada por Eduardo Viveiros de Castro (1992, 2001), a partir de outro conjunto de preocupações diferentes da abordagem do *HCBP*. A revisão dos sistemas de parentesco leva a uma crítica do fechamento das sociedades ameríndias ao parentesco local. Longe de se reduzirem à identidade “interna” produzida pelo parentesco, o que está em jogo é a abertura para a alteridade “exterior”. Ponto em que o contraste Jê x Tupi ou Amazônicos se recoloca e interceptamos a crítica de Marcela Coelho.

Críticas profundas que atentam para as elaborações “nativas” e buscam reformular o próprio conceito de “parentesco”. Tal proposta de reconceitualização é parte influenciada pelo segundo ponto que quero aqui ressaltar: uma das idéias chaves das *Mitológicas* de que

as teorias sociais ameríndias operam por meio de uma linguagem dos corpos e das substâncias. Questão central nas análises do *HCBP* e posteriormente desenvolvida no artigo de Seeger, da Matta e Viveiros de Castro (1979), enfatizando a importância da fabricação do corpo e da relação com a alteridade para a construção da pessoa ameríndia. Veremos nos tópicos a seguir como essas idéias foram enfatizadas pelos autores aqui citados, em diferentes momentos e com abordagens diferenciadas.

1.3. Dialéticos

É interessante perceber que as publicações dos três primeiros volumes das Mitológicas coincidem justamente com o período de pesquisas do *HCBP*. Explorar esse diálogo é um dos objetivos aqui. Como vimos, a “revitalização teórica” promovida pelas reflexões lévi-straussianas em torno do fenômeno do dualismo redefine “grande parte das questões e do vocabulário” que norteiam os estudos Jê (Gordon, 1996: 41; Coelho de Souza, 2002: 73). Apesar da perspicácia das análises de Lévi-Strauss, elas esbarram na carência de dados etnográficos. Fato levantado pelo próprio autor que aponta a necessidade de estudos mais aprofundados nessa região.

É o que ocorre na década de 60, através do programa de pesquisas do *Harvard Central Brazil Project* coordenado por Maybury-Lewis e Roberto Cardoso de Oliveira. Tendo como objetivo estudar a fundo as sociedades analisadas por Nimuendaju e Lévi-Strauss, a revisão etnográfica proposta por esses novos estudos modificaram profundamente a visão que se tinha dos Jê até o momento. Além de Maybury-Lewis que estudou os Xavante e Xerente, os principais participantes foram Terence Turner e Joan Bamberger Turner (Kayapó), Roberto da Matta (Apinayé), Julio César Melatti (Krahô), Jean Carter Lave (Krikati), Christopher Crocker (Bororo) e Anthony Seeger (Suyá).²² Os assuntos em pauta eram o dualismo e os sistemas de parentesco desses povos.

As principais teses desses pesquisadores foram publicadas em 1979, na forma de artigos reunidos no livro *Dialectical Societies*, organizado por Maybury-Lewis. A partir de um olhar comparativo, o livro propõe ressaltar as semelhanças e diferenças entre os grupos

²² O projeto ocorreu no período de 1962 a 1967 e consistiu num convênio entre a universidade americana de Harvard e o Museu Nacional. Os grupos meridionais ou Jê do Sul, Xokleng e Kaingang foram deixados de fora pelo projeto por serem na época considerados “extintos”.

em questão, o que se reflete também na diversidade de interpretação de seus autores.²³ Discordâncias a parte, a intenção da publicação é clara ao destacar o caráter dialético dessas sociedades, reestabelecendo de certa maneira a proeminência do princípio dualista questionado por Lévi-Strauss.

Diferentemente de Lévi-Strauss, para Maybury-Lewis a combinação entre diametralismo e concentrista caracteriza uma dialética entre princípios antagônicos (simetria x assimetria / estatismo x dinamismo), o que acaba por gerar um “equilíbrio dinâmico”. Marcela Coelho aponta as ambigüidades que envolvem a discussão entre Maybury-Lewis e Lévi-Strauss, o que a leva a se questionar se “*seria a divergência original apenas um mal-entendido, ou o mal-entendido consistiria em ver aqui uma verdadeira convergência?*” (2002: 160). Após rever o debate, a autora conclui:

(...) Entre o "desequilíbrio perpétuo" e este "equilíbrio dinâmico", não parece haver mais do que uma diferença de ênfase. Mas a linguagem da dialética adotada por Maybury-Lewis constrói o jogo de posição, sobreposição e inversão das oposições encadeadas pelo multidualismo centro-brasileiro como um processo comandado pelo projeto de uma "síntese" que, do ponto de vista de Lévi-Strauss constitui, entretanto, uma impossibilidade. (2002: 177)

Contudo, meu interesse aqui não é trilhar esse debate, mas delimitar algumas das temáticas trazidas pelo *HCBP* que serão aprofundadas ao longo da escrita. Questões importantes presentes nas etnografias desses pesquisadores serão discutidas nos próximos capítulos na medida em que dialogam com os dados etnográficos. Faço um recorte estratégico ao me concentrar nas análises de Da Matta (1976, 1979) e Melatti (1970, 1976, 1978, 1979).

Primeiramente, o princípio do dualismo é marcado como tema próprio aos Jê, o que se manifesta na organização social e ritual, na mitologia, na constituição da pessoa e do

²³ Em especial o desacordo entre Maybury-Lewis e Turner, explicitada já na Introdução escrita pelo primeiro: “*I do not think that the elaborate and pervasive dualism to be found among the Gê and the Bororo is usefully regarded as being modeled on their means of detaching individuals from their natal families. Nor do I feel that uxorilocality is primarily a political matter.*” (1979: 11)

cosmos. Como descreve Da Matta, o mundo é “dividido” em duas esferas sociais distintas: o pátio central (cerimonial e pública) e a periferia (doméstica, onde predominariam os laços de “sangue”). O que se associa ao aspecto dual da pessoa, tal como enfatizado por Melatti: no âmbito doméstico, os genitores produzem o corpo, o “ser físico”; e no social, os nominadores transmitem o nome, constitutivo da “*persona* social”. Observa-se nesses trabalhos um deslocamento da problemática do parentesco - em termos da “tipologia de sua classificação” – aos processos de construção da pessoa pelo aparentamento e nomeação.

O processo de construção da pessoa é relacional e mediado pela fabricação do parentesco através dos laços atualizados por meio das substâncias e da continuidade corporal, do nome ou do casamento. Tal campo de relações se constitui como um gradiente sócio-espacial que vai dos parentes próximos aos mais distantes e, ainda, aos não-parentes. O que classicamente seria definido como parentes “consangüíneos” e “afins” não parece ser tão simples. Até porque muitos outros tipos de relações atravessam esse complexo: amizade formal, companheirismo, pais adotivos, brancos, seres não humanos, espíritos, etc.

Percebe-se que o que está em jogo não é tanto a “consanguinidade” ou a “afinidade”, mas os movimentos mútuos de “consanguinização da afinidade” e “afinização da consangüinidade”, pelo casamento, nascimento de filhos, nomeação, amizade formal, etc. Estas não são categorias absolutas, pois uma série de micro-intervalos e pequenas diferenças se dão entre elas e também dentro delas. Nos detalhes da vida cotidiana e cerimonial, as análises de Melatti e Da Matta revelam os processos de transformação constante dessas relações, a ambigüidade das fronteiras e limites que separam tais grupos de pessoas.

Os autores chamam atenção para o âmbito doméstico nessas sociedades, pouco problematizado anteriormente. Descrevem a “vida cotidiana” da família nuclear e da família extensa constitutivas dos segmentos residenciais, colocando em foco o sistema de etiqueta que rege as relações entre parentes. A uxorilocalidade é uma questão que sobressai, pois o

homem que se casa e vai morar com a família da mulher deve manter uma relação de evitação com seus sogros e cunhados, definida pela “*piâm*” (apinayé) ou “*pahàm*” (Krahô). A “*piâm*” / “*pahàm*” pode ser traduzida como “vergonha” ou “respeito” e seria característica do comportamento que deve ser mantido entre afins, com quem as possibilidades de conflito seriam mais frequentes. Além disso, é condição da relação entre amigos formais marcada pela evitação e reciprocidade.

De certa forma, o complexo da *pahàm* é estendido ao campo da interação social mais amplo, dando o tom comportamental apropriado ao estabelecimento e conservação das “boas” relações. O sistema de etiquetas, através do qual é possível acessar os valores sociais em questão, é abordado por esses autores e será explorado ao longo deste trabalho. A temática coloca-se juntamente com um dos assuntos centrais desta pesquisa: o humor, o joking e o riso. Comportamentos jocosos e de evitação são considerados aqui como face de um mesmo complexo relacional, impregnado por valores morais e emocionais, que dizem sobre os movimentos contrários (e simultâneos) de diferenciação e conjunção social (Carneiro da Cunha, 1978).

Uma das grandes contribuições de Da Matta e Melatti foi a percepção do papel essencial da corporalidade e do idioma do sangue e das substâncias entre os ameríndios, como enfatizado no tópico anterior. A relação entre os “parentes próximos” (membros da família nuclear: pais, filhos e irmãos) é marcada pela partilha e troca de substância, criando uma continuidade corporal entre eles. Isso pode ser observado nas práticas de resguardo, que envolvem restrições alimentares e de certas atividades.

Melatti e Da Matta muitas vezes fazem uso de um vocabulário “biológico” para tratar essas noções e atrelá-las ao paradigma da passagem natureza / cultura, assim como quando falam dos processos de “consanguinização de um afim”. Para eles o corpo seria um “dado natural” e, na medida em que a pessoa vai sendo iniciada na esfera cerimonial, sua persona

social é construída. O efeito datado dessa interpretação, entretanto, não anula a relevância da discussão e notamos que tais idéias esbarram na própria etnografia desses autores que aponta para o caráter construído dos corpos entre os Timbiras.

Se na periferia doméstica predomina a consubstancialidade, no pátio central prevalecem as relações e papéis acionados pelos nomes. Os papéis sociais e o pertencimento às metades se baseiam na transmissão dos nomes pessoais. Os nominadores ideais seriam o irmão da mãe e a irmã do pai, ou o pai do pai e a mãe da mãe, não necessariamente os “reais” (biológicos). Segundo Maria Eliza Ladeira (1982), o ponto forte da regra no que diz respeito aos Krahô e Canela não seria tanto a proximidade genealógica, até porque se dá preferência aos parentes distantes classificatórios, mas a necessidade de trocar os nomes, a reciprocidade: um homem transmite o nome ao filho de uma mulher que transmitirá seu nome a sua filha, o que caracteriza essas terminologias Crow/Omaha. O fato da relação de nomeação ser sempre com um tio cruzado (não coresidente) ou entre gerações alternadas (avós / netos), coloca a importância da distância espaço-temporal para a troca de nomes.

Entre os Krahô, quando uma pessoa recebe o nome de outra ela adquire não apenas os papéis sociais dela, mas passa a tratar pela terminologia adequada os parentes do seu nominador: o pai, a mãe, os irmãos, filhos e esposa do *kéti* ou *tii* são tratados como tal pelo(a) *ipantu*. O que é denominado como fenômeno da “reclassificação”, que não se dá apenas num nível terminológico, mas principalmente no sistema de atitudes (o primeiro, inclusive, em função do segundo). Ao receber um nome o indivíduo passa, portanto, a ocupar uma posição específica numa rede de relações. E encarna papéis sociais também.

A aquisição de um papel social pelo nome exige o domínio de conhecimentos e comportamentos específicos. Papéis associados ao nome estão relacionados à performatização de determinados cânticos, festas, personagens rituais, confecção de objetos ou outras práticas sociais. A construção da *persona* social é um processo de aprendizado que

envolve nominadores e nominados, e depende da conjuntura das interações entre eles. Não é, portanto, um “dado pré-determinado”, mas uma “potencialidade dada” que vem a ser “atualizada” ou não pelo ator. É importante dizer que a atualização de certos papéis (por exemplo, de *hoxwa*, que nos interessa aqui), ocorre, sobretudo, no contexto ritual. Quero dizer, o rito é o momento central da transmissão do conhecimento do nominador para o nominado. No caso dos *hoxwa*, diga-se desde já, não parece existir qualquer aprendizado formalizado no dia a dia: é a Festa da Batata a escola dos *hoxwa*, quando a pessoa apreende, constrói e atua em grupo como tal personagem. A estrutura é antes de tudo performativa, sendo a organização social inteiramente relacionada à vida ritual e à especialização dos conhecimentos cerimoniais.

De acordo com Gordon (1996) e Coelho de Souza (2002), haveria nos trabalhos do *HCBP* uma ênfase exagerada na separação entre centro e periferia, uma completa submissão do domínio do parentesco à esfera cerimonial. Dualismo que se reflete na construção da pessoa gerando a oposição entre nome e corpo revista por Marcela Coelho (2002). A autora propõe uma reconceitualização da nominação e da consubstancialização: estes seriam movimentos distintos do mesmo processo de fabricação de parentesco, de corpos e pessoas. Ambas as relações, com quem se partilha substâncias corporais ou com quem se aprende papéis sociais, agenciam a construção dos “corpos de parentes” e de “pessoas humanas”.

Além disso, o sistema de nomeação teria sido considerado apenas em suas funções rituais, deixando de lado a importância do fenômeno da reclassificação e a essencialidade dos mecanismos de transmissão do nome na articulação das redes de aliança entre os segmentos residenciais e, portanto, periféricos da sociedade. Uma das críticas feitas por Coelho de Souza, também presente em Gordon (1996), é que a constatação do *HCBP* de que nenhum grupo Timbira possui metades exógamas nem prescrições matrimoniais claras como imaginara Nimuendajú, não significa que um sistema de aliança possa ser descartado.

Não se pode anular o lugar fundamental da reconceitualização do parentesco proposta por esses autores, através da substituição do idioma da aliança e da descendência (preso aos conceitos como “parentela”, “linearidade”, “filiação”, “corporação”, etc.) por outros princípios estruturantes da vida social, como a uxorilocalidade e a dialética entre centro e periferia. Para Coelho de Souza (2002: 6, 7),

De modo geral, essa "dissolução culturalista" (Viveiros de Castro 1993:155-6) do objeto produziu resultados importantes, e a recusa em tomar o parentesco como domínio totalizador do socius primitivo continua informando a retomada de interesse (meu inclusive) sobre o tema. Não obstante, deixou várias questões sem resposta: por exemplo, a motivação dos traços Crow/Omaha das terminologias, e a indeterminação dos regimes matrimoniais e do lugar da afinidade (Overing Kaplan 1981: 154-5). O esvaziamento destas questões, no quadro de uma abordagem do primariamente ideológico, acabou por dificultar a emergência de uma reflexão mais sociológica, acarretando um certo isolamento das sociedades centro-brasileiras no panorama sul-americano.

As análises de Coelho de Souza e Gordon, como os próprios autores explicitam, são influenciadas pelos trabalhos de Vanessa Lea (1986) e Maria Elisa Ladeira (1982), que já nos anos 80 retomam o tema das redes de aliança e nomeação que não teriam recebido tanta atenção do HCBP. Segundo Gordon,

(...) a comparação das análises de Ladeira e Lea é interessante, pois apesar de retomarem as questões Jê nas mesmas bases – procurando mostrar como periferia atua na composição de laços entre os grupos domésticos, articulando-se com os domínios estabelecidos no ‘pátio’ (ou centro) - os dados e as interpretações de ambas se contradizem (e se completam), revelando traços importantes da sociologia dos povos Jê. (1996: 152)

Vanessa Lea e Maria Elisa Ladeira demonstram que poderíamos vislumbrar as bases de um possível sistema de aliança baseado na “troca de nomes e cônjuges”.²⁴ Questões como “com quem casar?” e “com quem trocar nomes?” é um assunto das mulheres, e que de

²⁴ Ladeira define três regras estruturantes do parentesco Timbira (1984: 13): “1) não é bom fazer ituaré [trocar nomes] com o irmão próprio mesmo [irmãos reais]”; 2) “não é bom casar com parente perto”; 3) “não é bom misturar com uma raça só”. Mas diferentemente de Lea, para Ladeira os segmentos residenciais não são linhagens, pois não implicam em propriedade de bens simbólicos ou prerrogativas rituais. Os nomes não seriam propriedades das “casas”, mas circulariam livremente ao sabor das trocas; este dado levanta, no entanto, algumas suspeitas na própria Ladeira que se contradiz ao dizer que “a ‘política’ (entendida no sentido de estratégia) de ‘não perder nome’ é claramente expressa pelos Timbira.” (Gordon, 1996: 43)

“periférico” não tem nada. A reprodução dos grupos domésticos através da aliança entre diferentes segmentos residenciais seria, portanto, um problema feminino. Assim como a troca de nomes, que transmite funções cerimoniais e parentes.

A “crítica feminista” dos anos 80 possibilitou uma nova perspectiva sobre o material Jê, relativizando a “dialética Jê” estruturada nas oposições entre centro x periferia, homens x mulheres, público x doméstico, nome x corpo, social x natural... De acordo com Viveiros de Castro,

(...) se pode argumentar que, na cosmologia jê, as mulheres não representam o pólo da natureza em nenhum sentido relevante. Ao contrário, o diagrama sugere que um estado socialmente puro só poderia ser atingido em um mundo constituído e reproduzido exclusivamente pelas mulheres. Tal é precisamente o sentido da uxorilocalidade jê, penso eu. (Viveiros de Castro 2000 [2002]: 454-5)

Para Coelho de Souza (2002), o trabalho de Terence Turner pode ser visto como uma exceção à crítica de a-sociologismo dirigido aos integrantes do *HCBP*. Mas na tentativa de articular o dualismo cerimonial aos processos domésticos (ao invés de separá-los), o modelo turneriano acabaria por criar a imagem das sociedades Jê como totalidades fechadas e auto-reprodutivas, que muito rendeu para acentuar a oposição entre Jê x Amazônia. Vejamos a seguir a elaboração desse contraste e sua atual reformulação.

1.4. Centrípetos

As pesquisas iniciadas nos anos 70 e 80 provocaram uma renovação conceitual e temática no debate, abrindo e ramificando os estudos da etnologia sul-americana. A partir da crítica ao instrumental analítico das teorias da descendência para pensar as sociedades ameríndias, esses autores se afastam dos modelos africanos da antropologia social britânica. Eles estavam preocupados em desenvolver um repertório de questões e problemas próprios que captassem as especificidades das sóciocosmologias ameríndias.²⁵

Os estudos Jê apontaram a necessidade de repensar o parentesco. As análises do *HCBP* dissociaram dualismo e implicações matrimoniais, enfatizando o aspecto ritual das metades Jê, substituindo o problema da descendência pelo da uxorilocalidade, e chamando atenção aos sistemas onomástico e cerimonial. Por outro lado, acabaram por obscurecer algumas questões, por exemplo, o princípio da aliança, descartado junto com a descendência. Pontos importantes em relação ao regime matrimonial e principalmente ao lugar da afinidade não despertaram tanta atenção. O que foi retomado por Maria Elisa Ladeira e Vanessa Lea, como sublinhado no tópico anterior.

A ênfase estava na “dissolução culturalista”, na separação radical entre os diferentes domínios da vida social (centro x periferia, homem x mulher, público x doméstico, nome x corpo, social x biológico), ao invés de procurar articulá-los. E quando feito, como por Turner, criava-se a imagem de um todo social fechado e auto-reprodutivo. A conexão entre a “sociologia do parentesco” e as “filosofias sociais” nativas parecia mais clara no contexto

²⁵ Ver especialmente Viveiros de Castro 1993; Carneiro da Cunha 1977, 1978; Seeger 1979; Overing Kaplan, (1975). Neste contexto, ganha destaque a realização do Simpósio organizado por Joanna Overing [Kaplan] no Congresso dos Americanistas de 1976 (Overing [Kaplan] 1977); o artigo "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras" (Seeger, DaMatta & Viveiros de Castro 1979.); as etnografias barasana dos Hugh-Jones (S. Hugh-Jones 1979, C. Hugh-Jones 1979; e a coletânea *Dialectical Societies*, organizada por Maybury-Lewis (1979). (Viveiros de Castro, 1996 [2002]: 332; Coelho de Souza, 2002: 178)

de pesquisa das terras baixas, provocando certo isolamento dos Jê no panorama sul-americano (Gordon, 1996, 2006; Coelho de Souza, 2002).

A revisão da teoria da aliança pelas etnografias amazônicas tem um papel importante no movimento da etnologia ameríndia nos anos 70. Os trabalhos de Joanna Overing (1975) e Peter Rivière (1969) no Escudo Guianês são fundamentais na “amerindianização” das teorias do parentesco, dissociadas dos constructos da descendência e do paradigma da sociedade segmentar. Tendo a influência das análises de Louis Dumont do sistema dravidiano da Índia do Sul, o fértil debate em torno do “dravidianato amazônico” levanta uma série de problemas ²⁶.

No artigo “O problema da afinidade na Amazônia” (1993 [2002]), Viveiros de Castro revisa o parentesco ameríndio à luz das teorias lévi-straussiana e do debate do dravidianato amazônico. O autor propõe uma reflexão em torno da natureza da oposição entre consangüinidade e afinidade, resultando na argumentação em torno do conceito de “afinidade potencial”. O que é levado às últimas conseqüências no artigo posterior “Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo de parentesco” (2000 [2002]), onde o argumento sobre a “socialidade” amazônica engendra uma metafísica da afinidade e da alteridade. A socialidade ameríndia é fundada na afinidade, o termo não marcado, englobante.

A tese central é que nos sistemas sul-americanos a oposição entre afinidade e consangüinidade é concêntrica, ternária e hierárquica (1993 [2002]: 134). Os consangüíneos estão no centro do campo social, os afins na periferia, os inimigos no exterior. Na medida em que se desloca de um para o outro há um englobamento entre os contrários: no nível local a consangüinidade engloba a afinidade (consustancialidade); no nível supra-local a afinidade engloba a consangüinidade (aliança); e no nível global afinidade é englobada pela

²⁶ Ver Viveiros de Castro, 1993. Além disso, ver Hornborg 1988, Viveiros de Castro & Fausto 1993, Dreyfus 1993, Taylor 1998, Henley 1996 *apud* Coelho de Souza, 2002: 178, 180.

afinidade potencial (predação) (1993 [2002]: 134-136).

O esquema concêntrico e ternário permite relativizar o binarismo dicotômico entre consangüíneos e afins, ressaltando os aspectos hierárquicos que revestem a dinâmica do englobamento entre contrários. Vimos que essa assimetria é um ponto chave da discussão de Lévi-Strauss sobre o dualismo, repensado em seus aspectos triádicos e cromáticos, se afastando da noção de dialética de Maybury-Lewis.²⁷

Viveiros de Castro constrói um modelo teórico formal para aquilo que outros autores haviam descrito etnograficamente, em especial Bruce Albert (1985). A caracterização proposta por ele segue a construção concêntrica das relações inter-comunitárias yanomami feita por Bruce Albert, em especial o tema da guerra e da vida ritual. As projeções sócio-espaciais da aldeia circular foram também exploradas em relação aos Jê do Norte. Roberto Da Matta e Melatti deslocam o foco das categorias absolutas para os movimentos de transformação sofridos nas relações de parentesco (ao nível terminológico e do sistema de atitude) quando se passa de um campo ao outro.

Viveiros de Castro refere-se à necessidade de distinguir diferentes aspectos da afinidade, enfatizando a noção cromática de “graus de alteridade”, revelando a inadequação da dicotomia entre interior e exterior. Ele distingue os aspectos da afinidade nos sistemas amazônicos em três níveis: efetiva ou atual (os cunhados, os genros); a afinidade virtual cognática (os primos cruzados, os tios maternos); a afinidade potencial ou sócio-política (cognatos distantes, não cognatos, amigos formais) (1993[2002]: 128).

Se toda afinidade efetiva se torna consangüinidade, onde reside a afinidade como “dado”? O ponto principal é a diferença entre afinidade efetiva e afinidade virtual ou potencial. A afinidade atual é atraída para a consangüinidade através dos mais diferentes

²⁷ “Uma interferência entre o diametralismo digital e diatônico da grade terminológica e a estrutura analógica-escalar, cromática, da oposição entre o próximo e o distante, de disposição concêntrica.” (Viveiros de Castro, 1993: 122).

mecanismos; enquanto a afinidade potencial abre o parentesco às trocas com a exterioridade: no mito, na escatologia, na guerra, no ritual, as trocas não são apenas entre “humanos”.

(...) para além desse círculo [aldeia, nexos endógamo], a aliança serve essencialmente de substrato indutivo para operações de circuitos de intercâmbio de outra natureza: cerimoniais, guerreiros, funerários, metafísicos, que funcionam com outros tantos princípios cosmológicos. A sociologia da Amazônia indígena não pode limitar-se a uma sociologia do parentesco (ou de sua simples sublimação cosmológica) porque o parentesco é limitante e limitado ali. (Viveiros de Castro, 1993 [2002]: 105, 106)

O verdadeiro afim é aquele com quem não se trocam mulheres, mas outras coisas: mortos e ritos, nomes e bens, almas e cabeças. O afim atual é sua versão enfraquecida, impura e local, contaminada atual ou virtualmente pela consangüinidade; o afim potencial é o afim global, clássico e arquetípico. (1993 [2002]:157)

A afinidade potencial é um fenômeno político-ritual para além do plano do parentesco e se aplica, sobretudo, na relação com “estranhos”. Não é um componente do parentesco, mas sua condição exterior: fonte da afinidade atual e consangüinidade que esta gera. A afinidade potencial dá o “tom” genérico das relações com o exterior (não aliados, brancos, inimigos, animais, espíritos) e em conexões particularizadas (parceiros de troca, amigos rituais, xamã e seus aliados não humanos, guerreiros e vítimas) (Viveiros de Castro 2000 [2002]: 412).

A afinidade potencial é vista como um “dado genérico, fundo virtual contra o qual é preciso fazer aparecer uma figura particular de socialidade consangüínea” (Viveiros de Castro, 2000 [2002]: 423). A consangüinidade deve ser constantemente fabricada, extraída desse fundo de socialidade virtual mediante processos de diferenciação intencionais, através do qual se constrói os “corpos de parentes”. O parentesco é feito contra o dado.

Segundo Viveiros de Castro, a socialidade “virtual” em relação a qual se definem os coletivos “atuais” encontra sua plena expressão na mitologia indígena onde o que está em jogo são os processos de transformação inerente aos seres, como será possível perceber nos mitos explorados nos próximos capítulos.

A afinidade potencial remonta a esse fundo de socialidade metamórfica implicado no mito: é por isso que as grandes narrativas de origem, nas mitologias indígenas, põem em cena personagens ligados paradigmaticamente por aliança transnatural: o protagonista humano e o sogro urubu, o cunhado queixada, a nora planta e assim por diante. O parentesco humano atual provém dali, mas não deve jamais (porque pode sempre) retornar ali, pelo menos à revelia do socius – por isso o esforço manifesto em dispositivos como a couvade, pelo qual se cortam as ligações potenciais entre o recém-nascido e a alteridade pré-cosmológica e se lhe atribui uma opacidade especificamente humana. (Viveiros de Castro 2000 [2002]: 410, 420)

A idéia é pensar a afinidade como elo simbólico do canibalismo, pois ambos se apresentam como sensíveis à predação generalizada, modalidade prototípica da relação nas cosmologias ameríndias. Predação não deve ser entendido como ausência de relação, “caçar” ou “guerrear” são maneiras de estabelecer relações sociais com a presa ou o inimigo.

Segundo o autor, a categoria da afinidade possui um imenso valor simbólico: relação delicada, complicada, perigosa e preciosa ao mesmo tempo. O paradoxo da afinidade é que, como forma canônica do vínculo social, ela é uma relação impregnada de valores inimigos e anti-sociais (1993 [2002]: 140). Ela aparece como um dispositivo relacional que media as relações extra-locais, para além do parentesco. Mas também como esquema de relação entre Eu e Outro, a dialética entre identidade e alteridade, o outro como constitutivo do eu.

A ênfase na simbólica da afinidade e da alteridade, nas relações de troca com o exterior (guerra e canibalismo, caça, xamanismo e rituais funerários), no modelo da predação ontológica e nos valores de inimizade e conflito, configuram uma orientação analítica que Viveiros de Castro denomina “Economia Simbólica da Alteridade”. Contrastada por ele a outras duas imagens das sociedades ameríndias: a “Economia Política do Controle”, representada pelos trabalhos de Terence Turner e Peter Rivière, e a “Economia Moral da intimidade”, especialmente por Joana Overing, cujos trabalhos enfatizariam a complementaridade igualitária entre os gêneros e o caráter íntimo da economia nativa,

valorizando as relações internas ao grupo local (Viveiros de Castro, 1996 [2002]).²⁸

A discordância se daria, na visão de Viveiros de Castro, nas diferentes formas de conceituar o problema da identidade e alteridade, e nas distintas soluções oferecidas ao problema. Não vou me deter nas imagens conceituais do autor para organizar o debate iniciado nos anos 80. Quero apenas colocar que o desenvolvimento das questões acaba por promover um distanciamento entre perspectivas analíticas que, embora tenham um mesmo ponto de partida - a crítica e a renovação dos modelos conceituais usados para pensar o parentesco dos índios sul-americanos -, tomam rumos distintos, focalizando diferentes dimensões da vida social e das cosmologias ameríndias.

Uma questão central para a presente pesquisa emerge neste debate: o lugar problemático da diferença entre as diversas categorias de “humano” e as diferentes formas de conceitualizar essa diferença. Uma das formulações neste sentido foi feita por Joana Overing: a oposição entre introjeção e expulsão da diferença, enquanto formas distintas de uma mesma filosofia social pan-ameríndia. A comparação entre as Guianas, de um lado e Brasil Central e Noroeste Amazônico, de outro, exemplificando duas maneiras diversas de “domesticação do outro” pela comunidade local: no caso das Guianas (Piaroa) são os indivíduos que possuem o controle; no Brasil Central e Rio Negro o controle é exercido pelas instituições comunais (Viveiros de Castro, 1993 [2002]; Overing 1983-1984 apud Coelho de Souza, 2002).

Em seu trabalho sobre os Araweté, Viveiros de Castro se distancia de tal elaboração proposta por Overing, pois o autor discorda de que o objetivo de tais estratégias seria, ainda que por diferentes mecanismos, “conjurar” ou “domesticar” a diferença. O autor re-elabora a

²⁸ Por outro lado, Overing (1975) foi uma das primeiras a conceitualizar a predação como horizonte cosmológico contra o qual se constroem as relações de parentesco. Sobre a discussão de gênero ver Belaunde (1992) e McCallum (1989); em relação à moral e intimidade Santos Granero (2000) e Peter Gow (1991). O trabalho de Elsje Lagrou (1998, 2007) pode ser visto também como um “meio caminho” entre as duas orientações em questão: a atenção especial dada à complementaridade de gênero, mas com a figura da afinidade virtual muito manifesta em figuras míticas como o Inka.

questão da seguinte maneira, estabelecendo o contraste Jê x Tupi, Amazônicos:

De um lado, a multiplicação sistemática das diferenças internas, a segmentarização generalizada — mecanismo altamente produtivo, onde o estabelecimento de uma oposição diferencial significativa gera automaticamente uma contra-oposição, transversal à primeira, por uma espécie de ‘vontade de paridade’ que busca deter o dinamismo assimétrico e a diferença bruta inerentes ao real [...] — deste lado ainda, uma tendência à representação ou exteriorização emblemática de toda diferença pensável ou possível, e à captura das descontinuidades do real para lhes impor um sobre-valor de significação. Do outro lado, a dispersão das diferenças até um limiar de assignificação, a circulação de uma substitutibilidade ou suplementaridade gerais ao longo de todo o corpo social — em que suas partes, em vez de complementares, são equivalentes ou redundantes — a projeção da diferenças para fora da Sociedade. Desse lado também, uma vontade de desmarcação, de minimização das oposições, de invisibilização de significações; uma ênfase na continuidade interna do sistema social. E mais: um esforço de recuperação das diferenças que foram extrojetadas, através de mecanismos de metamorfose ou metonímia — i. e., processos sem mediação. Sociedades metafóricas vs. sociedades metonímicas, poder-se-ia dizer; ou sociedades ‘totêmicas’ versus sociedades ‘sacrificiais’. (Viveiros de Castro 1986:45-46; 1992a:10-11 apud Coelho de Souza, 2002: 196-7).

Cabe assinalar ainda a distinção proposta por Viveiros de Castro entre os sistemas onomásticos “dialéticos” e “canibais” que complementam a tipologia Jê x Tupi, posteriormente generalizada por Carlos Fausto na oposição “centrípetos” e “centrífgos” (Viveiros de Castro, 1986; Fausto, 2000 *apud* Coelho de Souza 2002). Enquanto entre os Araweté os nomes e as identidades vêm de fora, remetem ao exterior, entre os Jê do Norte, nomes e identidade vêm de dentro realçando a essência distintiva do social e construindo seus personagens. Nos sistemas “canibais” os nomes são capturados de deuses, inimigos mortos e animais consumidos; nos sistemas “dialéticos” os nomes designam relações sociais (entre avós e tios cruzados entre os Timbira) e distinguem grupos, classes de pessoas com uma identidade coletiva (como é o caso do papel do *hoxwa* entre os Krahô).

Ao generalizar este modelo para caracterizar modos distintos de reprodução social e de construção da pessoa, Fausto diferencia as sociedades “centrífgas” das “centrípetas”: as primeiras edificadas na apropriação externa das capacidades agentivas e riquezas simbólicas, voltadas para a predação continuada e expansiva do exterior, enquanto as segundas seriam fundadas na sua acumulação e transmissão interna. A dupla negativa Jê do

“outro como espelho”, “*eu sou aquilo que o que eu não sou não é*” (Carneiro da Cunha, 1978: 145), é contraposta ao cogito canibal do outro como destino (Viveiros de Castro, 1986).

Tais modelos são altamente esquemáticos e têm fins analíticos, os autores não querem dizer que todas as sociedades devem ser incluídas num pólo ou no outro. O caráter fabricado de tais tipologias enfatiza as vantagens e desvantagens de enfatizar semelhanças e diferenças na análise comparativa. Cabe ressaltar simultaneamente as diferenças e semelhanças entre as sociedades ameríndias, pois neste determinado momento em que a ênfase se colocou na diferença, muitas das semelhanças foram eclipsadas.

Os trabalhos de Marcela Coelho de Souza (2002) e Cesar Gordon (1996, 2006) desestabilizam a imagem “centrípeta” dos Jê (que encontra sua elaboração mais acabada nas análises de Turner sobre os Kayapó). Propondo uma revisão e refinamento da visão de “fechamento” e “auto-suficiência” que a fundamenta, os autores demonstram um ponto central obscurecido até então: o fato de que a aquisição de bens e capacidades exteriores é tão marcada quanto essencial entre os Jê. A apropriação de elementos exteriores constitui aquilo que há de mais interno nessas sociedades, o que vêm de fora é necessário à reprodução e continuidade social. Os cantos, ritos, bens culturais, a agricultura, o fogo, etc; foram aprendidos ou roubados de seres não humanos ou inimigos. O acúmulo e a transmissão interna não excluem a apropriação do exterior, poderíamos inclusive, pensar que a primeira é uma função da segunda.

A imagem das sociedades Jê como comunidades “*totalmente auto-suficientes e autônomas*” (Turner, 1992: 316 *apud* Coelho de Souza, 2002: 197) é fundamentada na saliência do plano das aldeias circulares endógamas e monolíngues, na oposição entre centro e periferia, na importância das instituições comunais dualistas, etc. Como coloca Coelho de Souza, estes não são “*simples artefatos de descrições mal informadas por conceitos*

obsoletos” (2002: 197), mas sofreram de fato um alto grau de exagero na medida em que estavam comprometidas com uma “ideologia” do dualismo visto como manifestação totalizante do social.

Ewart atentou ao fato de que entre os Paraná, a organização dual como princípio de ordenamento do mundo não se restringe aos limites da aldeia, mas se estende para além dela de maneira a incluir relações como os “outros”, “estrangeiros” (Ewart, 2000: 34 *apud* Coelho de Souza, 2002: 200). Na verdade, o centro se conecta ao exterior, ele é o palco da transformação, digerindo aquilo que é introjetado de fora: não apenas a familiarização do estrangeiro, mas a transformação do eu, operacionalizando um processo de diferenciação continuada em relação ao outro e a si mesmo. Para Marcela Coelho, isto pode ser generalizado para os demais Jê, ao pôr em foco as relações de guerra e troca com o exterior como estratégia na reconsideração dos problemas em pauta. Ou ainda, como mostrou Cesar Gordon (2006), no caso das apropriações das riquezas dos brancos.

A etnografia de Cesar Gordon (2006) entre os Xikrin-Mebêngôkre mostra justamente como a incorporação das mercadorias e bens dos brancos se deu (inicialmente) com base em mecanismos “tradicionais” já existentes: a incorporação e re-significação daquilo incorporado do exterior, no passado mitológico ou presente, uma dinâmica de captura que recoloca as condições de renovação para a produção (controlada?) de beleza e distinção ritual. Ao longo do tempo, porém, as mercadorias incorporadas primeiramente como riquezas rituais, deixaram de produzir tal “distintividade” característica da hierarquia Xikrin, perdendo seu valor ritual na medida em que sofrem uma “comunização” e decorrente “coisificação”. O que começou como “reprodução cultural” acaba por produzir transformações e criar novos desafios às formas de “indigenizações” Xikrin (Fausto *in* Gordon, 2006: 24-25). A questão é se é possível pensar o atual consumismo Xikrin como uma forma de predação ontológica, tema recorrente na etnologia amazônica, mas

relativamente ausente dos estudos dos povos Jê (Gordon, 2006: 95).

Como mostra Gordon, a transmissão dos bens e prerrogativas rituais não basta para a dinâmica de reprodução social, “*é preciso expor essas riquezas materiais e imateriais à transformação ritual, é preciso lançá-las no banho ácido da alteridade para torná-las potentes novamente.*” (Fausto *in* Gordon, 2006: 28). Neste sentido, o autor evoca as “semelhanças canibais” entre os Jê e os Tupi, ressaltando um complexo jogo de interações, predações e contra-predações Xikrin com outros coletivos de estrangeiros, inimigos, índios, brancos, humanos, não-humanos, de outras naturezas ou míticos. Tais relações não são contingentes, mas essenciais na economia simbólica que fundamenta a produção (e circulação) de pessoas e seus regimes de subjetivação. Entretanto, estamos lidando com maneiras de “digestão” bastante diversas, que manifestam uma inflexão particular na lógica apropriativa dos Xikrin e demais povos Jê:

(...) não se trata efetivamente de comer o inimigo, ou arranacar-lhe a cabeça, ou domesticar-lhe a alma. Trata-se menos de capturar o corpo (ou partes do corpo) e o espírito do inimigo do que sua cultura (imaterial e material), ou sua riqueza, sua beleza, enfim, suas propriedades não imediatamente corpóreas, mas relacionadas ao corpo: nomes, cantos, adornos, matérias-prima, formas, coisas. A predação mebêngôkre destina-se a absorver a diferença do estrangeiro objetivada em sua cultura material, seu conhecimento, seus saberes, sua *expressividade técnica e estética*. Mas porque talvez seja *esse* o corpo e o espírito, ou a parte do corpo e do espírito, do inimigo que interessa e convém aos Mebêngôkre: aquilo que há de potencial criativo e regenerativo (Gordon, 2006: 98. Grifo meu.).

(...) a morte de um inimigo tem menor produtividade que aquilo que fenomenologicamente aparece-nos como um ‘roubo’. O signo da apropriação mebêngôkre não é o canibalismo – sabemos que eles não são canibais, não comem o inimigo – o signo é uma espécie de captura. Conhece-se a importância do tema do ‘saque’ em um conjunto de mitos e narrativas mebêngôkre: o fogo da onça, a origem do milho, captura de adornos (Vidal, 1977; Wilbert, 1978, 1984) (Gordon, 2006:99).

Ressalto uma questão importante para o presente trabalho colocada por Gordon (2006): o movimento de abertura para as relações com a alteridade (seu viés centrífugo) é articulado aos mecanismos internos de transmissão e acumulação manifestos no contexto ritual (seu viés centrípeto). Estes últimos correspondem ao diferenciador tipicamente Jê, isto

é, eles operacionalizam as diferenciações características dos sistemas de metades, classes de idade e grupos cerimoniais próprios a essas sociedades e tão pouco marcadas entre os amazônicos.²⁹

O importante a ser retido aqui é a idéia de que a reprodução e continuidade do “corpo social” dependem da captura e apropriação de elementos exteriores, mas os modos como isso se faz admitem inúmeras variações. Tal apropriação do “outro” também não é unilateral, as conseqüências da “domesticação” e “familiarização” do “outro” não são senão uma “transformação” e “estranhamento” do “eu”.

(...) a construção ritual da sociedade – sua determinação ‘contra’ sua própria condição inicialmente derivativa, marcada, de não natureza – passa pelo reconhecimento e controle (pela internalização) do potencial relacional infinito detido pela exterioridade ‘natural’. Mas então a estrutura da sociedade Jê não é, no fim das contas, um sistema fechado, como nos fizemos pensar por tanto tempo; é muito mais parecida com a paisagem sócio-cosmológica geral da Amazônia do que se imaginava – ou pelo menos do que eu imaginei. (Viveiros de Castro 2000 [2002]: 454-5)

(...) O que precede não deve ser tomado pois como uma tentativa de minimizar as diferenças entre os diferentes grupos timbira (ou, de modo mais geral, jê, ou amazônicos), mas de gerá-las. E de gerá-las não a partir de uma identidade que as subsumisse todas como espécies de um mesmo gênero, e sim a partir de um "ponto de dispersão" (Viveiros de Castro 1986a), que não define aquilo que todas essas sociedades teriam "em comum" mas aquilo que permite pensar o que elas têm de diferente ou particular. Não que não se possa dizer que elas tenham coisas "em comum": pois eu não disse que elas têm em comum o serem atualizações particulares de uma 'mesma' relação? A questão é que isso que elas têm em comum não se pode atualizar senão diferentemente, e que a diferenciação — de umas em relação às outras, de cada uma em relação a si mesma — é portanto condição de sua "reprodução. (Coelho de Souza, 2002: 212)

²⁹ Cabe não esquecer que neste meio tempo foram feitas pesquisas em outras áreas não-tupi e não-jê que mostram soluções intermediárias interessantes. Os estudos Pano nos anos noventa é outro bom exemplo; ver o trabalho de Elsje Lagrou (1998, 2007) sobre os kaxinawa, buscando demonstrar que se há o dualismo por um lado, de outro existe a centralidade da abertura ao exterior - a questão não é só se as coisas são obtidas do exterior, mas o rendimento das segmentações e divisões internas neste processo, o que é muito mais forte entre os Jê do que entre os pano, e lembrando que “externo” e “interno” são mutuamente constitutivos. Entre os panos sobressai a enigmática figura do nawa que é quase “eu” e “inimigo extremo”. Ver também os trabalhos de Barcellos Neto (2002) sobre os sistemas xinguanos, onde todo um aparato de política interna é construído na relação com os seres apapaatai.

O presente trabalho vai de encontro com a tendência dos estudos recentes de re-inserir os Jê na paisagem Amazônica do qual foram artificialmente separados. Refazer as pontes sem, entretanto, abrir mão das particularidades que os diferenciam. Ajustando o foco da nossa lente, a análise propõe um recorte estratégico nos *hoxwa*, palhaços cerimoniais krahô também presentes em outros grupos Jê. Neste sentido, acabo me distanciando dos aspectos bélicos, caçadores e guerreiros, para enfatizar o poder transformativo do humor, a eficácia ritual do riso, os aspectos grotescos e burlescos das performances e narrativas. Percebo que a invenção cômica entre os krahô se liga à temática da alteridade, da transformação e diferenciação entre os Krahô. Pergunto-me se o riso, aliado à faculdade mimética, não teria uma agência significativa e, talvez, pouco explorada nas cosmopolíticas ameríndias.

Meu argumento central, desenvolvido ao longo dos próximos capítulos, é de que num contexto mítico-ritual que celebra a fertilidade da roça e da vida social enfatizando a produção e circulação de seres humanos e alimentos, isto é, “corpos de parentes”, um personagem central ganha destaque: um ser grotesco, caricato e amoral, meio humano, planta, animal, espírito, branco ou qualquer outra coisa; agente transgressor, de natureza metamórfica, que possui relações com as mais variadas formas da alteridade; uma “figura desfigurada” entre a fluidez e fixidez de formas.

Se o *hoxwa* possui relações claras com a(s) alteridade(s), ele também aponta para os processos do parentesco, aos regimes de subjetivação que operam por meio de mecanismos “tipicamente” Jê: o papel do palhaço entre os Jê corresponde a um conhecimento especializado associado aos grupos cerimoniais, aos pares de metades ou classes de idade que atuam em certos contextos rituais. No caso krahô, um papel transmitido pela nomeação formando um grupo que atua em conjunto especialmente no contexto ritual, a Festa da Batata. O “nome”: um aspecto ambíguo que remete ao corpo e à alma, ao parentesco e à

afinidade, à construção da pessoa através do personagem.

A nomenclatura - que caracteriza a relação estabelecida entre o *mehhi* e as plantas cultivadas no mito de origem da Festa da Batata e configura as relações entre os *hoxwa* mobilizados na performance ritual - assim como a amizade formal - que dá o tom das relações entre Sol e Lua, este o grande trickster da mitologia – iluminam a questão dos “terceiro incluídos” ou “afinidade cerimonial”, versões Jê da “afinidade virtual”. Eles realizam uma espécie de síntese de contrários, além de serem altamente significativos do ponto de vista matrimonial, embora não sejam jamais efetivados enquanto parentes.

Seria preciso especificar as relações entre consangüinidade, afinidade efetiva e afinidade potencial entre os Jê a partir de outras distinções, como aquelas, igualmente ternárias, entre pais, sogros e tios maternos, ou entre irmãos, cunhados e amigos formais. Em pelo menos alguns Jê do Norte, as posições de amizade formal e os laços entre nominadores e nominados poderiam ser concebidas como definindo uma ‘afinidade cerimonial’, que deve ser mantida distinta da afinidade efetiva. (Viveiros de Castro, 1993 [2002]: 155. Grifo meu)

O *hoxwa*, em suas múltiplas facetas, é atraído para o campo desses “afins cerimoniais”, abrindo o parentesco ao exterior (no caso o contexto ritual de atuação do personagem está relacionado à colheita e ao casamento, às relações de afinidade - efetiva, cerimonial e virtual - e consangüinidade). Mas em seu movimento de alteração, exteriorização e identificação com as diversas formas de alteridade, por outro lado, como não poderia deixar de ser um papel cerimonial Jê, ele está associado aos mecanismos próprios de introjeção, transmissão e controle interno, evidenciados no sistema de atitudes e seus aspectos morais. O *hoxwa* se situa justamente nesse “entre”, agindo nas direções contrárias, mediando vida e morte, fertilidade e predação, problemas interdependentes que não podem ser vistos como separados.

Capítulo 2. *Hoxwa*: Personagem Principal

Os *hoxwa* são os “palhaços” cerimoniais Krahô, aqueles que dominam as artes da brincadeira. A sedução pelo riso, o poder de captura pelas imitações grotescas, a transgressão pela retórica do humor. Em diferentes formas e contextos, muitos antropólogos se deparam com fenômenos cômicos nas sociedades que estudam, seja em performances rituais ou cotidianas, na maneira de contar casos engraçados ou usar determinadas expressões, de entoar certos cantos ou narrar mitos. Retomo alguns trabalhos dedicados ao riso e ao humor entre os ameríndios de maneira a introduzir a temática central.

Ao tomar o *hoxwa* como ponto de partida, o primeiro passo da reflexão em torno da construção do personagem se dá naquilo que alguns Krahô me contaram sobre as ações e comportamentos característicos dos *hoxwa*. O que é feito em diálogo com as minhas próprias observações no campo e com os relatos de outros antropólogos sobre fenômenos similares em sociedades próximas aos Krahô, que compartilham um fundo simbólico bastante comum, apesar das variações e transformações percebidas de uma para outra. São elas: Canela, Apinayé, Suyá e Kayapó.

A leitura desses exemplos etnográficos me ajudou na construção do meu próprio estudo de caso, inspirando a compreensão do tema do humor e do palhaço Krahô. Sensível às semelhanças e diferenças entre eles, a idéia é justamente apontar as particularidades Krahô em meio às mais variadas formas que a comicidade pode adquirir.

Num segundo passo da reflexão, procuro explorar o “trickster” enquanto personagem mitológico, de maneira a iluminar a compreensão do papel e do lugar dos *hoxwa* nas sócio-cosmologias Krahô. Os mitos de *Ped* (Sol) e *Pedleré* (Lua) são uns dos mais ricos no repertório Timbira. Veremos a posição central de Lua como operador mítico, mediando relações e gerando grandes transformações por meio de suas travessuras e trapalhadas.

2.1. O riso dos palhaços

Um primeiro caminho para seguir os “sentidos” do riso foi apontado por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*, precisamente na série mítica analisada na sessão “O riso reprimido” (2004 [1964]:148). Em sua leitura desses mitos, o riso se apresenta, em primeiro lugar, como uma proibição que quando desrespeitada causa conseqüências graves, como a morte. Eles tematizam claramente o perigo de rir do outro, e é geralmente provocado por uma alteridade risível. Por outro lado, alguns mitos associam o riso a acontecimentos positivos, por exemplo, a origem da linguagem, dos bens culturais, dos tipos de espécies animais e da aquisição do fogo de cozinha.³⁰ Em segundo lugar, todos os mitos tratam da dialética entre fechamento e abertura do corpo, operando em dois níveis: dos orifícios superiores, ouvir demais, mastigar ruidosamente, rir ou gemer; e dos orifícios inferiores, evacuar sem digerir, peidar, urinar, menstruar. Enfatizando, assim, os limites e pontos de contato entre corpo(s) e mundo.

Minha idéia é seguir os caminhos indicados nas *Mitológicas*, que parecem convergir com a imagética humorística da performance dos *hoxwa*: a imitação cômica de figuras associadas à alteridade como onças, plantas, espíritos, mortos, brancos, etc; e a brincadeira jocosa em torno do “baixo corporal”. Caminhos que foram diferentemente explorados por outros antropólogos, cujas análises remonto a seguir. Confiro certo destaque aos trabalhos de Clastres (2003 [1974]), Overing (2006) e Lagrou (2006), como forma de ilustrar a

30 As duas últimas associações são expressas respectivamente em M36 Toba-Pilaga (onde o riso distingue os animais entre presas do jaguar e caçadores de jaguar) e M54 Tikuna (que remete também à origem das plantas cultivadas).

maneira como a temática do humor foi trabalhada em outros grupos amazônicos, para depois desenvolver a figura do palhaço especificamente entre os Krahô e demais povos Jê.³¹

Ao se perguntar “*De que riem os índios?*”, Pierre Clastres (2003 [1974]) se debruça sobre as relações entre dois mitos específicos Chulupi que contam as aventuras cheias de imprevistos de um xamã e de um jaguar, que se apresentam como vítimas de sua própria estupidez e vaidade. Narrativas burlecas e libertinas, cujo senso agudo do ridículo caçoa dos temores daqueles que o contam, uma forma de “rir do poder” que demonstra “o poder do riso” (Lagrou, 2006). Interrogando-se sobre a relação vivida que os índios mantêm com esses dois seres, Clastres marca a ambigüidade dos personagens: admirados e temidos, respeitáveis e perigosos. Aparece uma inversão entre o imaginário do mito e o cotidiano, pois xamãs e jaguares longe de serem objeto comum de riso, não são nada risíveis. Na verdade, os Chulupi “*têm a paixão secreta de rir daquilo que temem*” (2003 [1974]: 163)

Em “*O fétido odor da morte e os aromas da vida*”, Joanna Overing (2006) propõe uma “jornada pela etnopoética”, em que ela discorre sobre a imagética do sublime e do grotesco presentes nas narrativas e cantos xamânicos Piaroa, assim como na sociabilidade cotidiana. O sublime se refere ao alto corporal e suas belas faculdades, e o grotesco às excreções corporais, como sangue, urina, fezes, cuspe, sêmen, etc; que agenciam os processos de fertilidade ao mesmo tempo em que podem ser muito venenosos. Nos cantos xamânicos, o realismo grotesco trabalha o conhecimento sobre os poderosos e venenosos processos corporais: “*a vagina que sangra, o ânus que defeca, sangra e peida, a axila que transpira, a pústula que supura, a boca que vomita...*” (Overing, 2006: 30)

³¹ Para o aprofundamento da temática do humor entre os povos ameríndios ver também os trabalhos de Basso, 1987; Beudet, 1996; Gow, 1991; Weber, 1998; Gonçalves, 2001; Surrallés, 2003. Entre as sociedades norte-americanas ver Steward, 1929; no no pacífico-sul ver a coletânea “*Clowning as critical practice: performance humour in the south pacific*”, Org. William E. Mitchell, 1992.

Em narrativas que fazem uso do realismo grotesco, o efeito do pastelão, as figuras caricaturadas, a ironia, a paródia e o absurdo provocam risos entre os Piaroa, pois o público visualiza as trapalhadas, atos falhos, prepotência e ira dos deuses. Deuses que se tornam grotescos e monstruosos pelos excessos cometidos em relação ao poder produtivo, excessos que envenenam a vida social. A autora ressalta a forma ambígua pela qual os deuses são apresentados entre os ameríndios³², assinalando o fato de que por trás da estética do grotesco existe toda uma filosofia política e moral.

Em “*Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa*”, Elsje Lagrou (2006) propõe uma reflexão sobre o poder do humor grotesco, festivo e crítico na imaginação moral e cosmológica dos kaxinawa. A autora coloca que a exegese nativa da imagética humorística pode ser lida como uma forma de conhecimento relacional sobre o mundo. O riso revela concepções sobre socialidade e agência ritual: fazer rir, ou se abrir ao riso, está ligado à habilidade de fazer vínculos sociais e agir no mundo.

Entre os Kaxinawa, o humor tem alta eficácia ritual, seduzindo as forças produtivas de seres não humanos, que precisam ser “animados” para garantir a fertilidade humana. As brincadeiras rituais seriam uma maneira de criar uma “moral alta”, engajando as pessoas nos trabalhos coletivos através do clima festivo e não de coerção (2006: 80). A lógica de negociação com o mundo não-humano é ressaltada em um dos cantos do *katxanawa* para “chamar criança”, que explicita uma ligação entre a produção de sêmen e a bebida de caiçuma de milho oferecidas pelas esposas potenciais. A relação entre as plantas cultivadas e a construção dos corpos de parentes, link para pensar a agência do riso festivo e do humor grotesco na fertilidade sociocósmica, também aparece no material krahô que será analisado nos próximos capítulos. “*Quando nós pedimos a fertilidade das plantas e a abundância em*

³² Ver Gonçalves (2001) e Belaunde (2001: 60-62) para uma caracterização de deuses imperfeitos entre os Pirahã e o trickster Airo-Pai respectivamente.

nossas roças”, explica Milton Maia, “estamos ao mesmo tempo pedindo a fertilidade da nossa gente. Uma aldeia feliz é uma aldeia onde muitos bebês nascem.” (Lagrou, 2006: 82)

Num diálogo com Overing, Lagrou apresenta a figura mítica de *Nawa Paketawã* como aquele que deseja tudo que é socialmente proibido, que possui um apetite sexual tão forte que se torna uma força destrutiva da sociabilidade e, ao mesmo tempo, fonte de conhecimento cultural e poder mágico (2006: 66). A autora chama atenção de que o riso das narrativas está diretamente associado ao carnal, às relações afetivas, as transgressões do amor e da etiqueta moral. Desses assuntos extremamente delicados tratam também as brincadeiras *damiain* ou ainda no *nixpupima*, que fazem rir dos outros poderosos e operam por “inversões”, brincadeiras miméticas onde se experimenta a possibilidade de ser outro, dramatizando uma “guerra dos sexos” e o “virar branco”.

Para pensar as performances cômicas rituais, Lagrou propõe uma articulação entre as idéias de Bateson sobre a linguagem icônica e a relação entre mimese e alteridade explorada por Taussig. Idéias que, como veremos no Capítulo IV, nos aproximam das teorias perspectivistas amazônicas (Viveiros de Castro, 2002 [1996]). A mimese aparece como uma brincadeira que torna possível experimentar outras perspectivas sobre o mundo, uma forma de experimentar temporariamente o ponto de vista do “outro” e de se apoderar dele.

Rir da alteridade temível; a caracterização de seres míticos imperfeitos e risíveis; a estética do grotesco; os fluxos de substâncias e a dinâmica das aberturas e fechamentos; o poder do riso e da brincadeira mimética; dos jogos de inversões e trocas de perspectivas; a agência ritual do riso na “animação” dos seres não humanos, tão férteis quanto perigosos; enfim, são pontos levantados nas etnografias ameríndias e que embasam a reflexão do humor entre os Krahô. O que noto ser muito particular aos Krahô e demais povos Jê é que o papel do palhaço é institucionalizado, no sentido de estar ligado a uma classe de pessoas associadas a um grupo cerimonial, determinada metade ou classe de idade. Avancemos

agora na etnografia Krahô.

Nos meus curtos períodos de convivência com os Krahô algo que sempre me chamou atenção foi o jeito “bem humorado”, “alegre” e “brincalhão” de muitas pessoas. Em especial em relação a mim, uma *kupen* de longe que estava ali para conhecê-los de perto, buscando se “encaixar” ao novo meio. Minha tentativa de adaptação, um tanto desajeitada em vários momentos, era constante motivo de risos e piadas. Mais do que isso, era visível para mim que eles tentavam me pregar peças a qualquer momento, e o quanto isso podia ser engraçado.

Desajustes que contribuíram para desestabilizar as formalidades iniciais e tornar algumas pessoas mais próximas. O riso pode causar constrangimento e impor distâncias, mas pode ser também uma abertura, uma forma de comunicação entre pessoas, seja pelo entendimento mútuo ou pelo desentendimento. Existem tantos tipos de risos quanto situações ou motivos que o provoquem.

De maneira geral, a maleabilidade da fala informal era usada tanto por homens como mulheres para lidar comigo quando queriam conseguir alguma coisa. Eles me envolviam em situações das quais eu muitas vezes não conseguia escapar. Um modo de se relacionar com pessoas e coisas diferentes da nossa lógica. Eu não podia dizer não e assim fui contraindo algumas dívidas... Uma retórica encadeada por aquilo que eu arriscaria chamar (ou aproximar) de “jeitinho”.

As mulheres em especial faziam frequentemente piadas sexuais comigo, insinuando que eu estaria tendo caso com alguns homens (vários deles ao mesmo tempo). Elas não se conformavam com o fato de que com a minha idade eu ainda era solteira e sem filhos, tentando me arranjar parceiros sexuais. Diziam o tempo todo que me arrumariam um marido e vinham sempre com os ditos “piores” pretendentes: Rosário, um homem de mais de 30

anos ainda solteiro e considerado o “malandro” da aldeia, por estar sempre *abaipã* (louco, bêbado) e “pegando” as coisas dos outros; e Cadêncio, um homem com problemas mentais que tinha matado o pai após uma briga com o irmão.³³

Não me lembro de algum homem fazer esse tipo de brincadeira comigo, envolvendo sexo ou temas eróticos, principalmente os da casa, mesmo com a convivência diária que informalizou certas relações. Quando presentes, eles serviam na maioria das vezes de platéia das mulheres, em situações muito internas da casa. Talvez isso tenha acontecido pelo fato de que entre os Krahô este tipo de comportamento entre pessoas de sexos diferentes seria considerado um “convite” a uma relação mais íntima e sexualizada. Neste sentido eles sempre me “respeitavam” bastante, não lhes faltava “vergonha” como às mulheres, sobretudo as velhas - o que faz sentido num mundo social onde o comportamento jocoso é permitido apenas em determinados tipos de relações, enquanto a distância é necessária em outras. Segundo Crocker, *“A informalidade e a brincadeira são passos em direção às relações sexuais de indivíduos de sexo oposto e não aparentados entre os Canelas, que adoram se divertir.”* (Crocker, 2009: 67). Elas são aberturas para a efetivação da relação sexual.

Para além das situações engraçadas e brincadeiras espontâneas que irrompem no cotidiano, me chamou atenção certo aspecto “institucionalizado” que o humor adquire nessas sociedades Jê-Timbira. Quero dizer, o humor não é apenas um fenômeno decorrente de situações espontâneas ou da personalidade individual. O que notei ser comum a todos os Timbiras é que estamos lidando com a expressão de sentimentos e comportamentos culturalmente definidos, associados a determinados tipos de relações, classes de pessoas (que nada mais são que conjuntos de relações), contextos ritualizados e a um repertório

³³ Esses nomes não são verdadeiros. Interessante o fato de Cadencio, ainda solteiro, morar na casa da mãe, onde foi novamente aceito mesmo após ter matado o pai. As mulheres temiam Cadêncio, pois já ocorreram casos em que ele estava bêbado e entrou nas residências atrás das mulheres, *mehii* e *kupen*, para possuí-las enquanto seus maridos estavam ausentes.

performático bastante comum.

Encontrei a palavra “*hoxwa*” em diferentes ortografias: “*hotxwa*” ou ainda “*hoxua*”. De acordo com Manoela Carneiro da Cunha (1978), */txwa/* é um sufixo que designa “de longe”, “de fora”. Segundo Azanha (1984) e Melatti (1979), a terminação */txwa/* significa “morto” e é adicionada aos termos de parentesco para compor uma terminologia própria para os parentes falecidos. Aparece também na terminação da palavra “*menkritxwa*” usada para se referir aos “amigos formais” (*apud* Gordon, 1996 e Coelho de Souza, 2002)³⁴ e de “*itamxwa*”, termo para “sobrinho” (filhos da irmã para ego masculino e filhos do irmão para ego feminino) e “netos”. A temática da alteridade (internamente diferenciada, colocamos desde já) é central para entender o personagem dos *hoxwa*, como ficará claro no decorrer do trabalho.

Durante uma conversa, perguntei ao jovem André Cunituk e ao velho Pascoal Hapor se a palavra *hoxwa* queria dizer alguma coisa e eles me deram os seguintes sentidos (entre os muitos sentidos que uma palavra pode abarcar): Cunituk disse que */hô/* é folha e */xwa/* amargo, “*hoxwa*” é folha ou fruta amarga. O que foi confirmado por Hápor e outras pessoas também. Pascoal Hápor continuou dizendo que */hô/* é folha, mas pode ser também “pano amarrado de esconder dos outros”, enquanto */xwa/* pode ser banho; “*hoxwa*” seria uma “pessoa nua”. Na verdade, */hô/* é também “pêlo” - por exemplo, a formação do nome “*Krahô*” que significa “pêlo de paca” - passando, portanto, a mesma idéia de “folha” e “roupa”, aquilo que está por fora ou envolve, tornando a tradução do Hapor interessante para

³⁴ “Ao lado das diversas “terminologias” já comentadas de parentesco, de afinidade, relações onomásticas — registram-se entre os Jê dois outros conjuntos muitíssimo interessantes, que não poderei examinar mas que é preciso mencionar. O primeiro, e mais simples, é formado pelos termos aplicados aos parentes mortos. Nos Krahó (Melatti 1979:60), por exemplo, eles são marcados pela presença de um de três sufixos, *ye*, *txua*, e *wi* que aparecem também na terminologia de afinidade (caso do primeiro e do segundo) e naquela que envolve os parentes cruzados (caso de *-txua*). Os elementos *wi* e *txua* ocorrem nos dois únicos termos que os Krahó usam para parentes ou afins tanto vivos como mortos — *itamtxua* (“sobrinhos/netos”) e *iwawî* (“genro”) — e que são entre os Gavião Parkateje empregados exclusivamente para os mortos (Melatti 1979:326 n.5). A terminologia krahó para os mortos é mais simples (tem classes mais amplas) que aquela para os vivos, a não ser no caso dos germanos que, após a morte, têm de ser referidos por termos específicos quanto ao sexo e idade relativa (Melatti 1979:56).” (Coelho de Souza, 2002)

a análise.

No dia seguinte, estava na casa de Dílson, um homem de meia idade, professor de “Arte e Cultura” na escola da Pedra Branca, e resolvi insistir no assunto. Perguntei se a palavra *hoxwa* tinha algum significado para além de indicar os palhaços. Ele me disse */hól/* é “folha” ou “roupa” e *lxwal* pode ser “comida salgada” (*Ca xwa*), “banho” (*Wa xwa*) ou “fora” (*xwa*). E disse que *hoxwa* seria folha ou fruta amarga, sem fazer qualquer menção a idéia de “pessoa nua”.

É necessário dar um tratamento mais sofisticado à etimologia da palavra, pode ser que se trate apenas de uma intuição, mas diante da idéia de “pessoa nua” informada por Hapor, parece que estamos lidando com uma espécie de metáfora, um jogo de palavras que nos conduz a fazer certas “(des)conexões”, de maneira a tentar compreender uma afirmação que precisaria ser melhor investigada em campo. As idéias de “roupa de esconder dos outros”, “folha” ou “pêlo” do radical */hól/*, e “amargo” ou “salgado”, “banho” ou “de fora” do sufixo */txwa/* serão retomadas no Capítulo IV, quando focalizarmos a performance dos *hoxwas* e a imagética que ela produz.³⁵

Como disse Roberto Carlos Xorxó, “*A lei do hoxwa é diferente, ele não respeita ninguém. Pode pegar qualquer coisa e não dar nada, comer o que quiser e correr atrás das*

³⁵ A idéia de “pessoa nua” me parece ser um complemento à hipótese de que o *hoxwa* é aquele que pode adquirir “outras roupas”. A imagem do “corpo nu”, “desconstruído”, “sem vergonha”. Ou “pura imagem” sem forma (ou deformada)... O tema da nudez nos remete à vergonha: uma das maiores humilhações para homens e mulheres é ter o pênis ou a vagina exposto em público. Como conta Crocker, mostrar os órgãos sexuais é motivo de brincadeiras além de ser antigamente uma forma de castigo aos iniciandos que desrespeitaram o período do resguardo. Eles puxavam o prepúcio do menino deixando a glândula do pênis à mostra e exibiam a vagina das meninas, que elas tem tanto cuidado de esconder, para o delírio dos espectadores. Antigamente elas usavam aventais de folhas e hoje em dia se vestem com um pano amarrado na cintura, o *kupentxê* (*/txê/*: pano – */kupenn/*:branco), cobrindo a vagina e deixando os seios à mostra. Elas só se descobrem na hora do sexo ou do banho. O banho é uma ocasião constrangedora em que a pessoa pode ser vista nua, “sem roupa”, despida pelos olhos do outro. O banho é uma das situações onde a pessoa pode ser surpreendida e seduzida pelo “*mekarō*” (espírito, alma, imagem). O *hoxwa* é um *mekarō* no mito: ele era uma abóbora que mostrou seu outro lado, para além do lado “abóbora”, e se mostrou na “forma humana genérica” (a própria auto imagem do *mehi* – no mito: “eles eram puro índios”). Tentei desenvolver essas associações quando, ao tematizar a performance e imagética do personagem, faço uso do conceito de “roupas” já tão explorado entre os ameríndios. “Roupas” que constituem corpos, dando a eles uma forma particular e diferenciada da “imagem humana genérica da alma”. “Imagens fluídas” e “corpos que trocam de roupa” e assim adquirem potencial metamórfico. “Roupas” que vestem não apenas a aparência física, mas que implicam uma postura, um comportamento, capacidade e afecções específicas.

mulheres...”.³⁶ Getulio Kroakrwjy também me contou que se você tem carne na sua casa, o *hoxwa* não sai de lá enquanto não comer tudo; ele gosta de pegar as mulheres da aldeia, na frente de qualquer um. Mas que ele não se importava com isso, porque *hoxwa* tem respeito. Se fosse outro, continuou Getulio, ele não gostaria, mas que o *hoxwa* não estava roubando, só brincando.

Os Krahô costumam dizer que os *hoxwa* são aqueles que animam o povo, no caminho da roça, por exemplo, ou de uma caçada. Eles caçam dos outros e até por isso são temidos: eles não têm *paham* e fazem os outros ficarem com *paham*; também não tem respeito, mas os outros devem respeitá-lo, isto é, o que poderia ser tomado como “ofensa” é levado na “brincadeira”. Até onde pode ir o *hoxwa*, quais os limites da sua “intimidação” é uma percepção sutil, que deve ser investigada no campo.

Se a performance coletiva e mais elaborada dos *hoxwa* ocorre no contexto ritual do *Játyopi*, momento central da transmissão de um conhecimento especializado entre as gerações e de construção da pessoa enquanto *hoxwa*, por outro lado, este é um papel também exercido no cotidiano. Neste sentido, presenciei algumas situações cômicas provocadas por algum *hoxwa*.

Assisti uma “pseudo-briga” em que uma mulher mais velha, por volta de seus 60 anos, começou a resmungar com o marido e dar alguns tapas de leve nele, que se defendeu imitando um *hoxwa* fingindo estar apanhando. Ele ficou com o corpo meio arcado, encolhido pra baixo, tremendo todo e se defendendo de maneira exagerada e teatral, inventando um personagem que era ele mesmo (“um homem apanhando da mulher”). A mulher imediatamente começou a rir e entrou na palhaçada batendo mais ainda nele. Era um

³⁶ Todas as citações de enunciadores Krahô são baseadas em transcrições de entrevistas, no caso gravadas em português ou na língua Krahô (estas tendo sido traduzidas por Jucelino Huntê), ou de diálogos em português que foram anotados no caderno de campo e resgatados aqui. Como no caderno de campo, utilizo as aspas para reproduzir o discurso direto do falante, tal como anotado por mim. No caso das entrevistas traduzidas por Jucelino para o português, elas serão indicadas, assim como quando utilizo as falas dos personagens do documentário de Letícia Sabatela e Gringo Córdia sobre os *hoxwa*.

contexto íntimo, em que estavam na casa apenas poucas mulheres da família. Os dois faziam uma encenação espontânea para os que estavam ao redor rirem, descontraindo o ambiente. Eu e Hapor estávamos mais afastados observando a cena. Ele me apontou para o casal e me disse rindo “*Olha o hoxwa...*”

Em outra situação ocorria o ritual do *Perteré*, quando um grupo de mulheres vai de casa em casa recolhendo as roupas dos homens para lavá-las. Elas lavam as roupas no rio e depois se reúnem na “pensão” (a casa da *witti* das mulheres), onde juntam todas as roupas dentro da casa e permanecem sentadas do lado de fora. É interessante ressaltar que os momentos em que as mulheres se juntam são muito descontraídos, elas apresentam um comportamento bastante diferente de quando estão na presença masculina. As mais velhas especialmente contam piadas e brincam jocosamente umas com as outras, o que provoca muitas gargalhadas. Os Krahô costumam dizer que mulher velha não tem vergonha. O contraste entre elas e as moças novas é marcante: as velhas são escrachadas e não tem papas nas línguas, se abrem completamente ao riso, enquanto as meninas são mais envergonhadas, não falam muito, quando riem é por timidez, escondendo o sorriso no rosto com as mãos ou virando a cara.

Na continuação do ritual, os homens de cada residência devem ir separadamente até a casa das mulheres buscar as roupas. Em troca oferecem um prato de comida, que é colocado pela dona da casa numa enorme panela que será posteriormente partilhada entre todas as mulheres. Pois elas passam o dia todo lá, bebendo, contando histórias, rindo e esperando os homens virem buscar suas roupas, um por um. Algumas levam seu prato de comida e guardam em casa para alimentar os filhos.

Enquanto todas ficam reunidas do lado de fora, no quintal da residência, os homens devem entrar na casa para buscar seus pertences, num quarto onde estão as meninas mais novas “em idade de começar a namorar”. Os homens tinham que ir até lá procurar as roupas,

sob a gozação das mulheres que os intimidavam pelo escracho... As mais velhas, inclusive, aprontaram comigo: sem quererem me explicar o porquê (e eu ainda não havia compreendido), elas insistiram que eu devia entrar no quarto, me pegaram pelo braço e me trancaram lá dentro, sem me deixar sair. Do lado de dentro dava pra ouvir as gargalhadas alucinadas ecoando fora...

Os homens chegavam sozinhos, de cabeça baixa, sem falar nada. Tinham muita vergonha de entrar no meio de todas aquelas mulheres juntas. As velhas já alteradas pela cachaça não perdiam a oportunidade de caçar deles. Eis que chega Martins Zezinho Ikrehotàt, um homem de meia idade e alguns netos, um dos *hoxwas* atuantes da aldeia Pedra Branca. Ele veio com o corpo meio arcado e desequilibrado, arrastando uma das pernas puxada pra trás, se balançando de maneira grotesca. Históricas de tanto rir, as mulheres começaram a gritar coisas para ele, que estimulado pelo frenesi se tornava cada vez mais engraçado. Perguntei a uma delas o que estavam dizendo e a menina me disse: *“Elas estão dizendo que ele tem um pau tão grande que nem consegue andar, de tão pesado que é!”* ...

Pascoal Hapor me disse também que *“hoxwa é ihken, ihken é boboca, boboca é besta, que não fala, é mudo, não tem juízo. Ihkenré, não presta: qualquer pessoa, coisa, comida que apodreceu. Hoxwa é mekhen, aleijado.”* Quando ele me falou isso, na mesma hora eu lembrei da brincadeira que as crianças da casa faziam todo o dia comigo. Elas corriam atrás de mim quando eu ia para o córrego tomar banho e gritavam repetidamente *“Mekhen, mekhen, mekhen...”*. Eu não sabia o que isso significava e vim posteriormente a ler em Crocker que *mekhen* é o nome do grupo dos palhaços Canela (Crocker, 2009). O fato do velho cacique da Pedra Branca, avô das respectivas crianças, ser de uma família Canela ilumina a analogia do *hoxwa* com os *mekhen* e o fato de ambos estarem associados a um comportamento desajeitado e anti-social. O jeito de pessoas como eu, da perspectiva das crianças. A visão do antropólogo como

(...) um forasteiro excêntrico, intrometido, de aparência curiosa e estranhamente ingênuo vivendo entre elas; alguém que, como uma criança, não para de fazer perguntas e precisa ser ensinado a cerca de tudo; alguém que, também como uma criança, é propenso a se meter em encrencas. (Roy Wagner, 1975 [2010]: 34)

Os *mekhen* assim como os *hoxwa*, formam uma classe de pessoas que têm a prerrogativa ritual da brincadeira. Na perspectiva de Crocker, entre os Canela os festivais são momentos em que se ensinam papéis importantes por meio da dramatização. E na Festa do Peixe, Tep-yalkhwa (“língua do peixe”), “os palhaços demonstram o jeito certo de fazer as coisas, fazendo-as de maneira errada.” (2009: 114). Eles mostram o oposto do que é ensinado aos jovens em iniciação: cantam fora do tom e entoam frases obscenas no meio dos cânticos. Neste ritual, assim como no *Játyopi*, o grupo dos palhaços governa os procedimentos rituais, isto é, eles são “os donos da festa”.

A associação entre a prerrogativa ritual da brincadeira e o dualismo de metades próprio aos Jê aparece de maneira direta entre os Canela e Apinayé, mas não é tão evidente entre os Krahô, Kayapó e Suyá.

Da Matta escreve que entre os Apinayé aqueles que fazem palhaçada estão associados à metade *Ipôgnotxóine* oposta à *Krénotxóine* (justamente o par de metade implicado na famosa “anomalia” dos kiyé em Nimuendajú e que Da Matta visa “solucionar”). De acordo com o autor, a descrição dessas metades recai sobre os traços distintivos do comportamento de seus membros: os *Ipôgnotxóine* são mentirosos, indiscretos, explosivos, imprevisíveis e cômicos, enquanto os *Krénotxóine* são sérios, discretos, comedidos, regulares e controlados. Estes são equacionados ao Sol e aqueles à Lua, e como ela estão sempre fazendo trapalhadas.

Durante meu trabalho de campo, vi os *Ipôgnotxóine* congregados apenas uma vez, durante um cerimonial onde os apinayé reproduziam ritualmente o mito das *Kupen-ndiya* (cf. Nimuendaju, 1956: 132): as mulheres que, indignadas pela morte do seu amante, um jacaré, resolveram fundar uma aldeia somente para elas, com exclusão de todos os homens. Nessa cerimônia, realizado no verão de 1962, um grupo de pessoas pertencentes ao grupo *Ipôgnotxóine* apareceu em bloco no seu final e percorreu todas as casas da aldeia fazendo uma série de gestos cômicos, trazendo espingardas que eram apontadas contra os espectadores e provocando

risos pelo seu comportamento desconcertante, alusivo de movimentos realizados durante o ato sexual. (Da Matta, 1978: 131)

É curioso, também, que os apinayé realcem sempre o papel dos Ipôgnotxóine como o mais importante. (...) Suas ações e irregularidades possuem um elemento que traz movimento e indica basicamente o seu papel transcendente, de algum modo semelhante ao papel da Lua no ciclo mitológico correspondente. (idem : 133).³⁷

O pertencimento a essas metades, segundo Da Matta, não depende do nome, mas da amizade formal. O que é revisto por Giraldini que contesta a interpretação dizendo que o indivíduo pertence à mesma metade do seu arranjador de nome (o “pai” ou “mãe” adotivos, papéis que não existem entre os Krahô) estando, portanto, indiretamente ligado à onomástica (Giraldin 2000:111 *apud* Coelho de Souza, 2004: 323).

Essas metades não são sazonais; as metades sazonais entre os Apinayé são chamadas *Koiti*, correspondente ao *Wakmeyé* (Krahô) - simbolizada pelo sol, leste, dia, homens, fogo, seca, direita, norte, vermelho, buriti, animais mansos, anta, o correto, pinturas verticais, líder. E *Koiré*, correspondente ao *Katamyé* - lua, oeste, noite, mulheres (+crianças+velhos), água, chuva, esquerda, sul, preto, babaçu, animais "bravos", ema, errado, seguidor, pinturas horizontais (Da Matta, 1978; Melatti, 1979; Coelho de Souza 2002).

Marcela Coelho nos chama atenção que as funções das metades Ipôgnotxóine/Krénotxóine são “residuais”, como também indica Da Matta. Elas remetem, sobretudo, à diferença de caráter e comportamento de seus membros. A autora coloca,

(...) sob vários aspectos, a começar pela associação à oposição praça/casas (Ipog/Kre), elas se aproximam mais das metades sazonais timbira que das "metades da praça". Falta-lhes, crucialmente, a estrutura em dois andares — grupos e metades — que caracteriza estas últimas. (Coelho de Souza, 2002: 325)

O tipo de classificação operada pelas metades sazonais atenta para os traços de comportamento, personalidade, capacidade, afecções e sensibilidades corporais dos seres, humano, plantas ou animais, relacionando o ciclo de existência de determinado ser aos

³⁷ A relação com a Lua, o grande “trickster” da mitologia, será detalhada no próximo tópico.

fenômenos peculiares do ciclo sazonal. No caso dos *Mekhen* Canela,

Segundo Crocker, me ka-‘khrā krāa significa "os cabeças-secas" [the ones generalizar-head dry, "dryheads’], uma categoria que reúne os Palhaços (Me'khên) e outros indivíduos de baixo prestígio ritual e se opõe à dos me ka-‘khrā nkoo, "cabeças úmidas" [the ones generalizer-head wet, "wetheads"], em que se encontram todos os hamrén e tamhák. Ambos os autores ³⁸ associam essas duas classes de pessoas a diferentes graus de sensibilidade corporal e traços de personalidade, definidos parcialmente em termos das oposições seco/úmido e imaturo/maduro, extraídas de um registro vegetal. Nos Krahó, essas oposições se associam às metades sazonais: quando seca a gramínea homreré, é sinal de que acabaram as chuvas, no período das quais a aldeia é dirigida pela metade Katamyé, e a saída de sua semente indica ser tempo de os Wakm̃eye tomarem a administração da aldeia. Esta metade está associada à rolinha, ao milho, e à emplumação com penas de periquito, sendo as penas de gavião (ou juriti) e a sucuriju associadas à metade oposta, Katamyé; além disso, os Wakm̃eye enfeitam-se com folhas novas de buriti (verde-claras), e os Katamyé com as folhas maduras (verde-escuras). Os Katamyé são mais "moles", lentos e "envergonhados" que os Wakm̃eye (Melatti 1978:81- 84). (Coelho de Souza: 209, 210. grifos meus.)

Entre os Krahô o papel dos *hoxwa* está ligado ao sistema onomástico. Não é qualquer pessoa que pode ser *hoxwa*, este é um papel ritual transmitido pelo nome. O nominador transmite um conjunto de nomes e o nominado é geralmente chamado apenas por um dos nomes, que é na maioria das vezes diferente daquele pelo qual o nominador é conhecido. ³⁹

Segundo Maria Elisa Ladeira,

Os nomes pessoais entre os Timbira são um conjunto finito, dividido em aglomerados de 4 ou 5 nomes casa. Cada indivíduo ao receber seu nome ganha a possibilidade de dispor de todos os outros nomes do aglomerado. Via de regra o indivíduo só recebe nomes que fazem parte de um mesmo aglomerado, e quando recebe nomes de nominadores diferentes, e portanto de aglomerados diferentes, na hora de transmissão não atribuirá a um mesmo indivíduo nomes de aglomerados distintos, mas transmite os nomes de cada aglomerado para indivíduos diferentes. Apesar de todos os nomes estarem vinculados a uma das metades cerimoniais (Atycmãakra / Cãmãakra), eles de fato, são ‘propriedades’ de quem os possui. (1982: 43. Grifos meu.)

Como já vimos no capítulo anterior a transmissão do nome implica sempre uma distância espacial ou temporal, pois os nomeadores potenciais são sempre os tios cruzados (irmão e irmã que vão trocar os nomes) ou gerações alternadas (os avós, pai do pai e mãe da

³⁸ A autora se refere aqui a Nimuendaju (1946).

³⁹ Durante a preparação do *Játyopi* de 2009 na aldeia *Pedra Branca* fiz um levantamento dos nomes dos *hoxwas* da aldeia, que consta nos anexos da dissertação.

mãe), sendo que a preferência é por parentes classificatórios, isto é, distantes (Ladeira, 1982). O nome transmite parentes e papéis sociais diversos, tendo uma função essencial na constituição dos “corpos” e “pessoas”, transmitindo relações e papéis sociais “dados”, mas que podem vir a ser “atualizados” ou não, pois a estrutura é sempre performativa e implica que essa atualização é sempre diferenciante, na medida em que a repetição traz também as inovações no estilo imprimido por cada sujeito.

Diferentemente do que parece ocorrer entre os Apinayé e Canela, não existe relação direta entre o papel do *hoxwa* e o pertencimento ao sistema de metades sazonais ou de idade, tais papéis cerimoniais encontram-se dissociados. Cada nome de *hoxwa* pode pertencer a uma metade ou outra, por exemplo: enquanto o [conjunto] de nomes Cupon pertence ao partido *Wakmeyé*, o nome Craté pertence ao *Katamyé*. O que reforça a idéia de que é somente na Festa da Batata que as pessoas que possuem nomes de *hoxwa* vão se unir enquanto grupo e agir como tal; em outras ocasiões cerimoniais essas mesmas pessoas podem pertencer a grupos opostos, atuando em papéis diferenciados.

Entre os Suyá a classe dos palhaços está ligada ao grupo de idade dos velhos, os chamados *wikényi*: homens e mulheres no fim da vida, que já tiveram muitos netos. O que não se relaciona ao dualismo de metades como vimos até agora, pois diferentemente dos Krahô e Canela não encontramos entre os Suyá (e também Apinayé e Kayapó) metades de idade, mas “categorias” de idade onde as pessoas são classificadas pelo seu estágio no ciclo da vida familiar (nascimento, puberdade, casamento, filhos, netos, morte).

Em “Os velhos nas sociedades tribais” (1980), Anthony Seeger demonstra sensivelmente sua afetação pelo tema do humor, ainda que no curto espaço de um artigo. Segundo Seeger, esses grupos de idade possuem um caráter hierárquico, pois os velhos possuem mais prestígio pela sua sabedoria ritual e mitológica, do tempo “dos antigos”. Os homens formam um conselho, cujas opiniões devem ser escutadas com respeito e

deferência. Entre os Krahô, isso fica muito claro nas reuniões políticas, quando os homens discutem projetos ou questões relacionadas à Aldeia, no debate entre as opiniões dos velhos e dos jovens. Já na organização das festas, nas tardes na casa da *witti*, quando os jovens escutam as histórias que seus avós contam, ou nas cantorias no pátio em noites estreladas de verão, o tom é outro.

Contrastando com esta áurea de solenidade envolvendo os velhos, encontramos um comportamento jocoso caracterizado pela falta de *pahám* / vergonha, respeito. Entre os Krahô, os velhos são engraçados, às vezes escrachados, principalmente quando estão “doidos de cachaça” não têm pudores nem reservas. Este comportamento dos velhos Krahô - homens e mulheres, também entre os jovens e crianças - aflora principalmente nas ocasiões rituais, quando todos se juntam: muita comida, cantoria, alegria ⁴⁰. Eles fazem brincadeiras e provocações, gargalham alto e de maneira desmedida. Têm uma postura exagerada, atuam cenicamente em comédias improvisadas em praça pública. Neste sentido, se aproximam muito do relato que Segeer nos dá sobre os velhos Suyá:

Fiquei perplexo com os trejeitos desses velhos e velhas, que faziam coisas que outros nunca haviam feito. Os velhos, com suas vozes roucas, gritavam publicamente pedindo comida. Um homem simulava relações sexuais na praça. Um velha dirigia-se, pulando numa perna só, para um grupo de mulheres mais jovens, perguntando: ‘Vocês querem cheirar a minha vagina? Vocês querem cheirar a minha vagina?’. Outro homem, segurando o pênis, entrava nas casas correndo atrás de mulheres que gritavam. Uma velha, de repente, saiu correndo e cutucou-lhe os órgãos genitais com uma vara; ele rolou no chão em pretensa agonia e as mulheres, gritando, cercaram-no, beliscando-o, cutucando-o. Mais tarde, enquanto todos os homens cantavam, andando juntos para frente e em círculo, um velho andava para trás e fora do ritmo, gritando em falsete. Fingiu ficar tonto, caiu e rolou no chão. Todos riram. Eu ri. Era incrivelmente engraçado. Esses velhos Suyá eram todos incrivelmente engraçados. (Segeer, 1980: 62)

Diferentemente dos *wikényi* Suyá, a classe dos palhaços Krahô não se sobrepõe à classe dos velhos. O papel dos *hoxwa* se liga ao nome e não à idade; existem crianças *hoxwa* chamadas *hoxwaré* (“pequenos *hoxwas*”), adolescentes e adultos, homens e mulheres. Mas sem dúvida, os homens mais velhos ocupam um lugar central, eles têm um papel importante

⁴⁰ “*Amnikhi*” significa “alegrar-se” e traduz-se por “festa”, “ritual” (Mellati, 1978: 14).

como “mestres” de alto prestígio cerimonial. Durante as apresentações, o grupo dos *hoxwa* é liderado pelo mais velho e experiente, o “Kéti” (nomeador) de todos; seus “ipantus” (nominados), os *hoxwa* mais jovens, devem imitá-lo. É ele quem conduz a brincadeira, transmitindo aos outros suas técnicas, de um conhecimento localizado no corpo. Os mais jovens e as mulheres parecem mais envergonhados, embora alguns deles venham a seguir os passos dos *hoxwa*.

No caso dos Suyá, as pessoas velhas recebem um novo nome com o prefixo *wiken-*, que isoladamente significa “rir”.⁴¹ Os velhos suyá passam a ser chamado por todos os membros da aldeia por esse novo nome, ganhando uma nova identidade social. No passado havia cerimônias de iniciação para se tornar *wikényi*, descritas por Seeger tal como relatada pelos seus informantes (Seeger, 1980: 65-67). É interessante mencionar o que Seeger narra sobre a segunda parte dessa cerimônia chamada *krākà*.

Quando um rapaz vai cantar um solo durante o dia inteiro no centro da praça (geralmente um *sikwenduyi*, isto é, pertencente à classe dos homens já iniciados, mas que ainda não tem filhos) os velhos juntam-se para fazer o *krākà*. Um velho *wikényi* que seja parente consanguíneo do cantor (normalmente avô, avó, pai, mãe ou tia paterna real ou classificatória, mas nunca um nominador ou amigo formal) oferece-se para acompanhá-lo durante a cantoria dando os gritos característicos dos *wikényi*, gritos curtos em falsete que repetem a palavra “*kwu, kwu, kwu*”, literalmente “quero (comida), quero (comida), quero (comida)”. Ele pode também cantar músicas obscenas para divertir a platéia.

O rapaz faz um novo ornamento corporal e outros acessórios para presentear o velho. Chama atenção a inversão de posição que ocorre aqui: durante a cerimônia o jovem se dirige ao velho como meu “filho”, que se dirige a ele como meu “pai”, o que provoca muitos risos

⁴¹ Na língua Krahô “rir” é traduzido por “*acxa*” ou “*ipicxar*”. Já para o termo “*me’ken*” Canela, *Imel* é um nominalizador plural e */ken/* significa rir – os que fazem o riso, os que riem, os que provocam o riso. É uma possível tradução, já que em Suyá “rir” é *wiken* e em Kayapó é *keket* (*me keket*, eles riem) (Gordon, Cesar: comunicação pessoal).

entre os Suyá. Geralmente é o pai que dá comida e faz os ornamentos aos filhos e, neste sentido, os velhos se identificam com a criança, ao dependerem deste parente jovem que possa caçar e trabalhar na roça. O ornamento labial dos velhos é diferente daquele usado pelos homens adultos e seu recebimento (no caso das mulheres não é labial, mas de orelha) marca a mudança de status do velho, juntamente com a mudança no estilo de cantar. O fato da figura importante na iniciação dos wikényi ser um parente consangüíneo (e não um doador de nomes ou um amigo formal) também demonstra o remanejamento de relações sofridas: se as relações eram antes baseadas em vínculos cerimoniais, enquanto velhos eles se sustentam nas relações de parentesco.

Em comunicação pessoal, André Demarchi me disse que, entre os Kayapó-Mebêngôkre, os palhaços cerimoniais aparecem na Festa de nominação feminina *Kôkô*. *Kôkô* é um nome feminino que, assim como a festa, foi apropriado dos peixes. Neste ritual várias máscaras se apresentam: as máscaras do tamanduá-bandeira (*pát*), do macaco-guariba (*kubut*), do peixe *kôkô* e do macaco-prego (*kukôire*). As máscaras do tamanduá-bandeira, um macho e uma fêmea, se mechem um em torno do outro fazendo reverências, numa espécie de dança do “acasalamento”. O tamanduá-bandeira corre atrás das máscaras do macaco-guariba, conhecidos por serem muito barulhentos.

Em contraste com os tamanduás-bandeira, a performance das máscaras do macaco guariba é cômica. Eles passam de casa em casa pedindo comida, gritam com uma voz aguda e estridente, fazem brincadeiras de cunho sexual (de maneira jocosa e não elegante como os tamanduás), correm atrás das pessoas, assustam as crianças. Por sua vez, os macacos-prego ficam pulando de um lado para o outro enquanto os peixes *kôkô* se movimentam muito lentamente. Cada máscara possui um comportamento e modo de agir específico, remetendo aos animais que eles personificam.

Nesta festa de nominação feminina apenas os homens usam as máscaras e são eles que

a fabricam na floresta. Segundo Demarchi, qualquer homem de qualquer idade poderia usar a máscara *kubut*, mas em contraste com o que percebemos entre os Suyá, seriam os mais jovens (aqueles não completamente iniciados, que não se tornaram guerreiros ainda) que com mais frequência vestem o papel do palhaço, “encorporado” no uso da máscara.

O relato de Demarchi sobre as apresentações das máscaras Kayapó no ritual de nomeação *Kôkô* nos aproxima da descrição de Crocker do Festival das Máscaras Canela, que segundo ele não seria mais realizado. No Festival Canela estão presentes 12 tipos diversos de máscaras que se comportam de maneiras “ligeiramente diferentes”: as máscaras Morro-Bonito são as líderes e se movem calmamente; as máscaras *Tôkaywêw-re* e as máscaras Esporas correm pelo passeio circular pregando peças uma na outra; e a pequena máscara Má (i?-hô-?khên-re: dele folha má pequena), feita pelos *mekhen*, faz uma série de travessuras. Segundo Crocker:

A Pequena Máscara Má realiza um papel especial. Feita pelos Palhaços, esta máscara é pintada irregularmente; sua saia pode ser suspensa de um lado e seus chifres podem ser tortos e pequenos. Os palhaços fazem essa máscara um pouco diferente toda vez que o festival é realizado. Como Palhaços, eles devem fazer esse trabalho de forma irregular e inábil. Enquanto a maioria dos aldeões está assistindo a uma performance no passeio ou no pátio, a Pequena Máscara Má entra furtivamente em uma casa, pelo lado ou por trás, e rouba alguma coisa, como uma panela ou um facão. De acordo com o costume, a pequena Máscara, na realidade, quer ser pega no ato. Se uma mulher na casa não estiver suficientemente atenta para pegá-la, ela pode fazer alguma coisa ‘por descuido’ para atrair a atenção, como derrubar uma cabaça de água. Uma vez que a mulher a vê, ela corre gritando atrás da Pequena Máscara Má, que tenta repetidamente efetuar um roubo e ser reeprendida, divertindo os aldeões. (Crocker, 2009: 119, 119)

Percebo enfim que mesmo diante das variações entre os exemplos narrados, existem nessas sociedades Jê diferentes conexões entre o **humor** e o **papel do palhaço** com alguns dos seguintes aspectos citados abaixo ⁴²:

- 1) os **nomes**, que transmitem as prerrogativas cerimoniais;
- 2) o princípio **dualista** (expresso no sistema de metade, na amizade formal, nos mitos

⁴² Ver também o caso Xavante: “Entre os Xavante, o papel de ‘Palhaço’ é um cargo cerimonial, *aiutémanhari’wa*, ‘os que fazem como crianças, como palhaço, dizem os Xavante’ (Lopes da Silva 1986:125).” (Coelho de Souza, 2004: 503)

de Sol e Lua...) em seu aspecto **comportamental**, distinguindo graus de sensibilidade corporal e traços de personalidade;

3) a classe de idade dos **velhos**;

4) **performances** cômicas da classe de pessoas identificadas ao palhaço, que ocorrem num contexto **ritual** específico, evocando um determinado grupo de **mitos**;

5) repertório performático comum: forma **jocosa**, **caricata**, **cômica** e **grotesca** através das quais se aborda a temática do **sexo**, da **comida** e das relações com as diversas formas de **alteridade**.

O problema da alteridade é fundamental para entender os *hoxwa*, o que foi pouco explorado pelos etnógrafos Jê em relação à classe dos palhaços cerimoniais. Primeiramente, uma constante se refere à figura da “afinidade” marcada por sua condição “exterior”⁴³, trazendo a temática da “comida”, da “jocosidade” e do “sexo”. Em segundo lugar, observei que durante as performances na Festa da Batata, os *hoxwa* brincam com o jeito de ser de certos animais e plantas, dos brancos e até dos próprios *mehim*, se tornando eles mesmos “outros” ao inverterm o comportamento sancionado socialmente. Como o próprio nome indica, o sufixo “*txwa*” significa “de fora”, “de longe” e é adicionado às terminologias de parentesco para indicar uma pessoa morta. Está presente também no termo para designar os amigos formais que seriam o “outro da pessoa”, assim como o morto é o “outro do vivo” (Carneiro da Cunha, 1978). O papel do *hoxwa* se deve principalmente a esta posição liminar e ambígua que ele ocupa. Suas ações remetem ainda aos personagens e eventos míticos presentificados no ritual.

Se como vimos, o *hoxwa* pode atuar no cotidiano das pessoas, improvisando situações cômicas e promovendo momentos engraçados no dia a dia, é apenas no ritual que este grupo

⁴³ O que é em muito acentuado pela uroxilocalidade, quando as casas maternas incorporam os sujeitos masculinos de outras casas.

se junta, se pinta e organiza a “sua festa”. Mas antes de seguir pelo contexto mítico-ritual do *Játyopi*, faço uma parada estratégica nas narrativas que contam as aventuras de Pud e Pudwre: Sol, o criador das regras e convenções, e Lua, o grande trickster da mitologia, aquele que subvertendo e transformando, inventa um mundo cheio de imperfeições, tal como os Krahô vivem no tempo atual.

2.2. Putwreré: o trickster mitológico

Por trás das aventuras burlescas, muitas vezes escatológicas, do companheiro desajeitado, deixam-se entrever proposições metafísicas... (Lévi-Strauss em “O cru e o cozido”, 1964: 335).

É muito comum nas mitologias ameríndias a existência de um par de demiurgos, que apresentam um caráter dual e antagônico. Ao longo de toda América do Norte e Sul, eles podem aparecer de diversas formas, a mais difundida delas como Sol e Lua, que por sua vez, podem ser gêmeos, irmãos incestuosos, cônjuges, companheiros, amigos formais, etc.

Na mitologia Timbira, Sol e Lua são *hopin*, “amigos formais”, traduzido também para o português por “cumpadre”, como observamos na versão transcrita a seguir. O Sol aparece como o “demiurgo criador”, enquanto a Lua subverte as regras, causando grandes transformações que atingem a vida humana. Sendo um personagem fundamental, a Lua é o grande trickster da mitologia, o ser anti-estrutural: contra-institui a partir de um ato falho ou simples travessura.

Os mitos de *Ped* (Sol) e *Pedleré* (Lua) são os dos mais ricos do repertório Timbira. Trabalho aqui com 3 versões recolhidas por Julio Cezar Melatti entre 1962 e 1971.⁴⁴ O autor assinala que os mitos foram contados em português e não na língua Krahô.⁴⁵ A versão integral narrada por José Aurélio e transcrita por Melatti foi escolhida como eixo de referência porque acredito ser a mais compreensível ao leitor, reunindo as temáticas centrais em torno das quais se desenvolvem as ações. Tentei respeitar as escolhas do narrador e do

⁴⁴ Publicadas em “Outras versões de mitos Krahô” (2009). Ver também Herald Schultz (1950).

⁴⁵ “As narrativas me foram ditadas em português. No próprio ato de anotá-las não raro flexionava corretamente as palavras ditadas pelo narrador ou as substituía por outras mais adequadas e até sua ordem dentro da frase. E também aqui e ali repeti esse cuidado na transcrição de meus cadernos para a digitação que aqui apresento. Devo dizer também que algumas vezes não consegui ler minha própria letra, de modo que certas palavras se me apresentaram como ininteligíveis.” (Melatti, 2009: 3)

registro feito por Melatti, como forma de manter a riqueza dos detalhes.⁴⁶

Apesar das diferenças entre as versões desse mesmo mito, uma mesma estrutura formal está presente em todas elas: uma estrutura narrativa subdividida em diferentes episódios, que põem em cena acontecimentos distintos. Classificaremos estes episódios de maneira a assinalar o motivo central das ações:

- 1) A criação da primeira mulher
- 2) As ferramentas que deixam de trabalhar sozinhas na roça
- 3) A origem da morte
- 4) O crescimento do pé de buriti
- 5) O enfeite do pica-pau e o incêndio no cerrado
- 6) O casco de tartaruga e a enchente no cerrado

Mesmo havendo uma continuidade entre esses episódios, a exclusão de algum deles não influi diretamente no conteúdo dos outros. Eles podem ter a ordem trocada, aparecerem repetidos ou mesmo suprimidos, o que ocorre em muitas das performances narrativas.

Se estivéssemos trabalhando com uma versão na língua, a metodologia de análise seria diferente. Não é possível aprofundar aqui os mecanismos performáticos ou poéticos estruturantes da narrativa. Para isso, seria essencial transcrevê-la na língua, e não em forma de prosa corrida, atentando mais aos ritmos e entonações na narração. Não disponho das transcrições para fazê-la e nem da competência necessária. Mas acredito que mesmo em português esses fundamentos podem ser percebidos: as repetições, paralelismos, usos de metáforas e analogias, dialogismo, etc. (Ver Cesarino, 2006; Severi, 2006; Menezes Bastos, 1990; Franchetto *apud* Penoni, 2010).

A narrativa parece mais comprometida com a produção de imagens a serem visualizadas do que com conteúdos explicativos a serem desvendados. Imagens um tanto

⁴⁶ Com exceção dos dois episódios repetidos que tomei a liberdade de suprimir, já que eles não trazem novos elementos para a análise.

surrealistas num primeiro olhar, conduzidas pela imaginação daqueles que contam e daqueles que escutam.

**Versão publicada por Júlio Cezar Melatti (2009: 4-9).
Narrada por José Aurélio {138} em 24-9-1963 [D2, p. 34].
Transcrito da gravação.**

Episódio 1: A criação da mulher

Diz-se que foi assim. Não havia gente nesses tempos, não havia povo nenhum. O Sol e a Lua, diz-se que eram gente mesmo. E Pít fazia toda a coisa, fazia toda a coisa. Aí Pídluré chegava: “Não, não é assim, não é assim, vai ficar assim!” (...) Diz-se que Pídluré é assim, por isso é que nós chamamos Pedro. Não havia ninguém, aí foi conversar com o Sol: “Compadre, como é que nós vamos fazer, nós andamos assim sem mulher, é ruim, nós andamos sozinhos, assim está muito ruim para nós, é preciso que tenhamos mulher.” O Sol respondeu: “Está bem, não direi nada para você não, daqui mais adiante você vai ver.” O Sol foi fazer um buraco numa cabaça, uma cabaça bonita, apanhou-a e foi jogar dentro d’água; furou e jogou dentro d’água. Passou um Pedacinho aí lá, banhando no ribeirão, assim como nós, banhando e tocando borá e cantando — e aí lá se vem mulher do Sol, primeiro. Diz-se que chegou a mulher do Sol, primeiro. Chegou a mulher do Sol, virada da cabaça. Pídluré estava olhando: “Ah, já existe a mulher do compadre, agora sim, é mesmo, já existe mulher do compadre. Como é que eu vou ter também minha mulher? Eu preciso de uma mulher também; deixe estar. Eu vou Pedir ao compadre.” Aí o Sol já tinha mulher; já combinava a casa, a mulher dele já fazia de comer para ele. Depois é que Pídluré foi lá: “Compadre, eu quero mulher também.” E o Sol só ficou escutando e não dizendo nada para ele. Aí o Sol foi atrás de uma cabaça também, e diz-se que apanhou uma cabaça, assim feia, não era assim bonita não, como a mulher do Sol; uma cabaça assim feia já, por causa da broca, mas apanhou assim mesmo, mas estava bem. Aí furou e foi jogar dentro d’água. Aí foi embora. Quando passou um Pedaco, estava banhando também, e batendo, tocando borá e cantando. Aí Lua falou para o Sol: “Compadre, quem é que está tocando borá?” (...) Pídluré ficou só esperando, só escutando, estava olhando toda a vida para o caminho, olhando toda a vida para o caminho. Aí daí a um pouco lá se veio a mulher do Pídluré, mulher de Lua, vem chegando já perto. Aí diz-se que Lua falou, chamou-a: “Ei, mulher, chega cá, vem cá, aqui, aqui é que é minha casa, a casa de meu compadre é acolá, aqui é que é minha casa, pode vir para cá, eu estou aqui.” Aí diz-se que chegou; ficou alegre, por causa da mulher, porque o Sol também fez mulher para ele, agora cada um deles tinha mulher, agora estavam passando, né?

Episódio 2: As ferramentas que trabalham sozinhas na roça

Agora o Sol ficou assim pensando: “Como é que eu vou fazer, eu não vou trabalhar mais assim de braço, não, eu vou fazer outra coisa.” Aí o Sol juntou um bocado de ferro, machado, facão, levou e marcou um

Pedaço de chão, assim no mato mesmo, para fazer roça. Marcou um bocado de chão, assim vinte tarefas ou mais e aí botou o machado, o facão e aí foi embora. Com um pouco o machado estava trabalhando e o facão também estava trabalhando; o machado derrubando os paus, assim como a gente derruba, e o facão também ia roçando. Aí diz-se que Lua ficou assim assuntando: “Quem é que está trabalhando acolá, batendo machado, não sei o que, eu vou já olhar. Foi e aí, quando foi chegando, as ferramentas, ficou tudo virado, caído, parou. Aí pronto: “Não!” Lua disse: “Não, não é assim não. A gente faz assim!” Diz-se que apanhou machado e foi descer no pau. Oh, mas atrapalhou tudo. Diz-se que, se não fosse assim, as ferramentas mesmo trabalhariam. Aí a gente não trabalharia com a força não, com o braço não. Diz-se que as ferramentas mesmo trabalhariam. Aí foram embora. Com um pouco o Sol ficou zangado com Lua: “Mas compadre, mas para que você foi fazer uma coisa dessa, agora é preciso de que nós mesmo trabalhemos, nós mesmos vamos trabalhar porque você foi parar o movimento acolá; pois nós precisamos de trabalhar de braço mesmo, com o braço mesmo; é preciso que saia o nosso suor do nosso corpo”.

Episódio 3: Origem da morte

Aí lá se foi, lá se aquietou e foi indo, foi indo e disse que o Sol adoeceu, assim, com tanta tristeza de ter de trabalhar. Aí diz-se que imaginou, diz-se que pensou: “Como é que eu vou fazer? Viver, eu não vou mais viver, não. Se morrer, o mundo vai se acabar, não vai haver mais não, não vai haver o mundo.” Aí o Sol falou para Lua: “Compadre, vamos acolá, ao rio?” “Então vamos!” Foram lá para o rio. O Sol apanhou uma laranja e foi chupando, foi chupando, até que chegou ao rio. Aí o Sol falou para Lua: “Compadre, como é que nós vamos fazer, se nós morrermos, como é que faremos? Lua falou para o Sol: “Compadre, não sei como, não; pode fazer uma idéia, como nós vamos fazer.” Aí o Sol falou para Lua: “Pois compadre, se nós morrermos, nós vamos fazer assim.” Aí apanhou a laranja, jogou dentro d’água, dentro do rio. A laranja afundou e tornou a subir. Aí falou para Lua: “Olhe compadre nós vamos fazer assim, quando nós morrermos, nós vamos fazer assim, do jeitinho da laranja.” Aí a Lua falou: “Não, compadre, assim não presta não; é bom é assim, você quer ver?” Apanhou Pedra, jogou dentro d’água e a Pedra afundou. “Pronto! Não sai mais.” O Sol ficou assim triste, assim pensando: “Não sei não, acho que é isso mesmo. Compadre quer assim desse jeito, está certo.” Aí diz-se que foram embora, lá para a casa, passou o dia, aí... Aí eles combinam outra vez: “Compadre, como é que nós vamos fazer?” “Não sei não, compadre, não sei não.” “Compadre, eu estou doente, não sei como é que eu vou fazer não, não sei se eu morro, não sei não.” Lua adoeceu; aí diz-se que Lua morreu. Morreu... e o Sol chegou lá e ficou assim com pena dele: “Não, não quero que o compadre vá ficar assim desse jeito não, que eu ando sozinho, eu preciso de meu companheiro, mas eu não vou deixar o compadre não voltar; eu vou fazê-lo voltar.” Aí levou para o mato e o botou no pé de uma árvore, botou muita folha assim por cima dele e, não sei se é verdade que esse povo conta, de antigo, aí diz-se que cobriu com um bocado de folha, para o sol não queimar, e foi embora; e daí a um pouco lá se veio Lua, diz-se que levantou, viveu outra vez; viveu. A Lua viveu outra vez e foi embora. Chegou. Aí falou para o Sol: “Compadre eu já cheguei, já voltei, não

queria assim, não. Mas o compadre já fez eu voltar!” Aí diz-se que foi passando muito tempo, passando muitos dias, aí quando o Sol adoeceu outra vez, Pedro ficou assim, olhando-o, até que o Sol morreu. Lua apanhou: “Não sei como é que eu vou fazer com o compadre!” Apanhou o cavador, a enxada e levou. Fez sepultura. Levou o Sol para enterrar; enterrou e cobriu mesmo. Quando o Sol viveu, lá dentro do chão, da sepultura, aí não tinha por onde sair. Aí, virou aquele calanguinho miudinho; foi cavando, cavando, cavando, até que furou o buraco e saiu e foi embora; diz-se que foi embora. “Mas para quê que o compadre fez assim comigo, eu não queria assim não; fosse com outro que não sabia, não teria voltado; mas é assim mesmo, não tem nada.”

Episódio 4: O crescimento do pé de buriti

Pois bem, foram passando os dias, passando os tempos, outra vez, foi indo, aí diz-se que o Sol foi comer buriti. Havia só um pé de buriti; foi comer no pé de buriti. Aí foi comendo buriti e defecava só buriti; as fezes saíam assim com outra qualidade. Aí Lua chegava olhava as fezes dele: “Mas as fezes do compadre são assim desse jeito, de outra qualidade, assim laranja e bonita, como é que é, que é que o compadre come?” Aí Lua chegou ao Sol e perguntou: “Compadre, que é que o compadre come, que fica com as fezes bonitas, assim desse jeito? Eu quero que o compadre me ensine esta comida para eu também comer, para que eu fique com as fezes assim do jeitinho das fezes do compadre.” O Sol respondeu: “Compadre, olhe!” Apontou o dedo para Lua: “É aquela flor, é aquela flor de pau que eu estou comendo. Pode o compadre comer até que as fezes saíam como as minhas fezes saem. Aí Lua foi comer flor de pau; foi comendo, foi comendo... Aí, quando Lua foi defecar, as fezes saíram assim de outra qualidade, de outro jeito, feias, como Lua não queria que fosse; e aí foi falar: “Não, compadre, você me ensinou errado, não foi aquilo que você comeu não, foi outra coisa.” Aí depois é que foi reparar, foi reparar Sol até que Sol foi comer buriti: “Ah, compadre, você me enganou, mas agora você não me engana mais não, eu também vou comer.” Quando Sol foi embora, ele acompanhou o rastro do Sol, e foi chegar no pé de buriti. Lua apanhou buriti que não era bem mole como ele comia; era assim a metade mole, a metade dura e ficou assim até que Lua zangou: “Mas porque você não se amolece bem para eu comer assim como compadre come você; espera aí, é já que você amolece!” Diz-se que apanhou um buriti e atirou no pé de buriti. O pé de buriti alteou, assim como nós estamos vendo. Alteou o pé de buriti. Aí, quando o Sol chegou, ele já estava lá em cima, e não podia chegar e não sei como que não cai assim no chão. Aí o Sol olhou e ficou zangado com Lua, mas não falou nada não. (...)

***(Repete o episódio das ferramentas que trabalham na roça)

Episódio 5: O enfeite do pica-pau e o fogo no cerrado

(...) Aí chegou, ficou assim pensando: “Como é que vou fazer?” Aí ficou assim sem fazer, sem pensar noutra coisa e foi indo, foi indo, foi

indo, aí diz-se que chamou: “Compadre vamos caçar.” E diz que foi embora (...) Quando foi para o mato, Lua falou para o Sol: “Compadre, eu quero que você me arranje um enfeite também para mim, como você tem enfeite, que estou gostando desse enfeite.” Aí foram lá ao pé do céu. Aí lá se vai, pica-pau. Diz-se que querem derrubar o pé do céu. (Não sei se é verdade, que povo conta, de primeiro antigo). Foi indo, chegou lá, aí falou: “Oh compadre pica-pau, eu quero que você jogue aí um enfeite muito bonito para mim!” “Você quer?” “Eu quero.” “Você quer enfeite?” “Quero enfeite, bem bonito!” Aí falou: “Pois bem, eu vou mandar, mas é última vez que eu mando esse enfeite, mas outra vez eu não mando; você pode assuntar e pode ficar ciente que eu não mando mais nenhum; eu já mandei um, agora vou mandar esse e mais nada, que eu não mando mais. E você, olhe lá, você pegue, você tenha coragem para pegar, se você não pegar, se cair no chão, aí nós vamos acabar, nós vamos acabar o mundo e o mundo vai se acabar, que o fogo pega mesmo, se você deixar cair...” Aí o Sol falou para Lua: “Olhe, compadre, agora você fique bem aí, deixe eu pegar para você, eu não vou ficar com o enfeite não, eu vou pegar e entrego para você, aí você toma conta de seu enfeite.” “Não, não compadre, eu não quero que você pegue, eu mesmo vou pegar porque já é meu e eu mesmo pego. Não quero que compadre pegue, senão suja. Eu quero pegar eu mesmo.” “Não compadre, você não pega não.” “Não, compadre, eu pego!” “Olhe lá compadre, você pegue, se você não pegar, se ele cair no chão, se triscar no chão, aí vai levantar o fogo e nós vamos queimar, nós queimamos.” Aí diz-se que o Sol foi ficou lá longe; Lua ficou no sol, aparando assim a mão, para pegar lá em cima; aí o pica-pau soltou o enfeite, que veio já com fogo mesmo. Aí Lua ficou com medo de pegar. Quando caiu no chão, levantou fogo. Aí o Sol correu. Lua correu atrás também: “Eu morro, eu morro, eu queimo, eu não queimo, mas por que foi que eu não deixei nem o compadre pegar, eu podia ter deixado, o compadre mesmo pegaria para mim, mas é assim mesmo; sei que morro.” Aí foi entrar no buraco do peba. Não sei como foi que não morreu assim lá dentro, assim de fumaça. Aí foi, o Sol foi embora e Lua entrou no buraco do peba. O Sol foi se esconder lá na casa do marimbondo, aquele marimbondo da casa de barro, uma casa de marimbondo que é feita mesma de barro, aí foi esconder; quando o fogo passou, aí o Sol, falou assim: “Ele, meu compadre, queimou agora; agora eu vou ficar sem compadre.” Aí foi gritando: “Compadre! Compadre!” Aí Lua respondeu. Lua respondeu, aí lá se veio Lua. Aí chegou: “Eh compadre, mas para que você deixou, compadre, quase nós morríamos, mas não tem mais nada não, vamos embora, agora nós vamos procurar carne, alguma caça sapecada nós vamos achar e nós vamos levar.”

Episódio 6: O casco de tartaruga e a enchente no cerrado.

Aí foram indo, foram procurando, procurando, até que acharam capivara queimada, sapecada. “Compadre, esta é nossa caça, esta é boa; é caça boa, nós vamos levar esta caça. Arranjaram um lugarzinho, num olho d’aguinha, arrancharam e fizeram moqué. Foram tratar capivara. Aí o Sol falou para Lua: “Compadre, agora você tira a sua, pode tirar qualquer uma que você quiser, porque talvez eu dê uma que o compadre não queira; eu não quero assim não. Pode o compadre mesmo escolher, qual a que o compadre vai querer.” Lua respondeu: “Eu vou ficar com a fêmea.” Tirou, afastou. “Pode tratar!” Aí Lua tratou, tratou, diz-se que era assim meio

gorda, não era assim gorda não, não tinha muita gordura. Aí achou de tratar, aí falou para o Sol: “Pronto, compadre, já pode o compadre tratar a dele.” O Sol foi tratar a dele, mas era gordura demais. Lua ficou assim olhando-a: “Oh, podia eu ter ficado com esta aí, mas não tem nada não, vai ficar assim mesmo.” Tirou gordura, salgou e espetou e guardou. Quando foi moquear o moqué, Lua teve sono. Foi dormir. O Sol estava assando gordura, um Pedaco de carne gorda, estava assado no jeito; quando já estava bem quente, bem quente mesmo, apanhou, levou ao Lua e botou bem na barriga: “Pega, compadre, levanta, vamos comer carne gorda!” Lua levantou assim avexado: “Compadre, você me queimou, porque o compadre fez assim comigo? Oh, como é que eu me esfrio, eu morro de quente!” E foi assim cair no olho d’aguinha. Estava tudo rasilho; estava cavando, cavando, para afundar, para poder mergulhar. Diz-se que estava cavando, cavando, daí a um pouco achou uma tartaruga. Chamou o Sol: “Compadre, está aqui uma tartaruga, nós vamos tirar, vem cá, vamos tirar a tartaruga.” “Não compadre, não tira não, senão nós acabaremos!” Mas Lua arrancou a tartaruga do olho d’água, aí lá se vai o rio. Saiu tudo de uma vez, foi uma água danada e foi no rio. Aí foi, carregou Lua, foi carregando, foi carregando. O Sol ficou assim esperando: “Não, eu preciso tirar, acudir meu compadre, senão eu fico sem companheiro!” Cortou um braço do buriti comprido, e foi ficar lá embaixo, foi tomar lá embaixo. Aí, lá se vem Lua, batendo água: “Ai compadre, ei compadre, eu morro compadre, me acode, compadre!” Aí o Sol jogou o braço de buriti, afastou até que saiu fora. Ficou cansado! Aí, quando descansou, foi embora para o riacho. “Vamos embora, vamos aonde está nossa casa.” Foram, foram, foram, foram, foram, aí chegaram. Aí falou: “Meu compadre, quase eu morria ... mesmo cansadinho.” “É, eu não mandei o compadre tirar tartaruga que ficou aí no olho d’água para criar água. Bem que compadre foi tirar. Agora está um rio. Quase você morria mesmo. Mas eu não mandei, eu não sou culpado, o culpado é o compadre mesmo.” Aí levaram carne de capivara lá para a casa. Agora, quando chegaram à casa, acho que retalharam, não sei, retalharam não, porque já estava moqueada, estava assada.

*** Repetição do episódio de criação da mulher

A mitologia do Sol e da Lua possui um caráter cosmogônico, isto é, ela nos informa sobre a origem das coisas, contando como as coisas ficaram como são. Put fazia todas as coisas; Putwreré chegava e dizia: “*Não, não é assim, não é assim, vai ficar assim!*”. Ações que subvertem as regras do sol e provocam transformações profundas. As condições do tempo atual são geradas pelas ações da Lua, quem introduz o desacordo, a imperfeição, o risco. Elementos sem os quais não existiria vida: ela seria estática, não se reproduziria na inércia de movimento.

Sol é identificado a “Papam”, “Deus”, enquanto Lua se confunde com São Pedro e

ainda Pedro Malasarte, figura tradicional nos contos populares portugueses e brasileiros, exemplo de burlão invencível, enganador um tanto atrapalhado (Melatti, 2009: 2). O princípio de invenção das coisas, tal como elas são no tempo atual, não está no Sol, “o demiurgo criador”, mas na Lua, “o ser transformador”.

As imagens míticas poderiam ser pensadas como “metáforas visuais”, elas são bastante reveladoras e merecem atenção. A mulher, símbolo da fertilidade e da reprodução, é criada pela conjunção da cabaça com a água. A cabaça é um fruto cultivável, objeto usado cotidianamente para carregar água e guardar sementes. Ela está no centro de uma ação ritual central da Festa da Batata: parentes consangüíneas, mãe e irmãs, carregam cabaças com água e molham o sujeito principal da ação, o cantor.

O Sol foi fazer um buraco numa cabaça, uma cabaça bonita, apanhou-a e foi jogar dentro d'água; furou e jogou dentro d'água. Passou um pedacinho aí lá, banhando no ribeirão, assim como nós, banhando e tocando borá e cantando — e aí lá se vem mulher do Sol (...)

Percebe-se que no mito de criação da mulher, suporte e conteúdo se invertem: “a cabaça dentro d'água”, e não “a água dentro da cabaça”. Na verdade, talvez uma dentro da outra, misturando as fronteiras entre uma e outra, criando a mulher. Para virar mulher, a cabaça precisa ser ativada, não só pelo contato com o líquido aquoso, mas também pela perfuração. Um ato eminentemente masculino que remete à penetração e à furação de orelhas, que liberam secreções férteis e purulentas. A cabaça furada se transforma então em mulher, emerge das águas do rio “*cantando assim como nós*”.

Os objetos que aparecem no mito - a cabaça, as ferramentas, o diadema de fogo... – possuem agência sobre o mundo e poder de transformação, na medida em que eles estão inseridos num contexto relacional. Eles são “animados” ou “desanimados” em interação com outros sujeitos e objetos e assim são transformados ou provocam grandes mudanças, até catástrofes. Um enfeite de cabeça que cai no lugar errado ou um casco de tartaruga retirado

de onde deveria permanecer quase acabaram com o mundo, incêndios e enchentes que poderiam ter sido fatais...

As ferramentas, por exemplo, trabalhavam sozinhas na roça, independentes dos homens. “(...) *o machado estava trabalhando e o facão também estava trabalhando; o machado derrubando os paus, assim como a gente derruba, e o facão também ia roçando (...)*” Eis que chega Putwreré e as pega pelo braço, fazendo delas meros objetos e mostrando como se deve proceder. Elas nunca mais voltam a ser como antes. Assim Putwreré criou o trabalho: “*nós precisamos de trabalhar de braço mesmo, com o braço mesmo; é preciso que saia o nosso suor do nosso corpo*”

E o “alteamento do pé de buriti”? O que aconteceria se o buriti fosse pequeno? Talvez não existiriam as corridas de tora de buriti, atividade cotidiana e ritual central para os Krahô, pois os troncos seriam curtos demais. Em segundo lugar, se o buriti não tivesse “alteado”, Put não conseguiria ter salvado Putwreré da grande enchente, provocada pelo transbordamento da nascente que ficava tapada com o caso de tartaruga removido pelo próprio Putwreré.

Nas outras versões registradas por Melatti (2009), a Lua inventa uma série de animais venenosos, que trazem risco de morte: a cobra, a lacraia e o formigão. Sol, por sua vez, criou os animais de caça que servem de alimento aos Krahô: peixe, veado, mateiro, catingueiro, tatu, paca...

Pidruré fez cobra. Pidruré mandou cobra morder Pit. E Pidruré disse: “Olha, cobra vai morder nossos filhos.” Pit disse: “Cobra vai morder, mas meu filho vai fazer assim.” Apanhou um pau e matou. (2009: 10)

Pidruré fez primeiro lacraia, depois fez formigão. Fizeram os pássaros. Foi Papam que fez os bichos para nós comer. Fez a sombra, fez as folhas para nós sentarmos por baixo. Depois Papam fez anta e pôs nome na linguagem do *mehii* e na linguagem do *kupê*. Depois fez veado, fez mateiro, catingueiro, tatu, paca. Depois Pidruré sentou e perguntou: “Cadê o bicho que nos chupa e a gente bate?” Ele fez muruim. Pit lembrou [palavra ilegível] e fez. Pidruré: “Olha compadre, não é você só que sabe fazer as coisas, eu também sei.” E Pit fez cascavel. Pit e Pidruré começaram a trocar [palavra pouco legível] coisas mal feitas. (2009: 10)

A morte também não existia. Ela é fruto das intervenções de Lua, que institui uma ruptura no ciclo eterno desejado por Sol. “[Sol] *falou para Lua: ‘Olhe compadre nós vamos fazer assim quando nós morrermos, nós vamos fazer assim, do jeitinho da laranja.’* *Aí a Lua falou: ‘Não, compadre, assim não presta não; é bom é assim, você quer ver?’* *Apanhou Pedra, jogou dentro d’água e a Pedra afundou. ‘Pronto! Não sai mais.’*”

Como coloca Carneiro da Cunha, a partir da análise da versão contada por Zé Aurélio, a administração da morte é essencial para a gestação da vida. Não é possível separar o problema da fertilidade e da mortalidade: por um lado, a produção de corpos e pessoas; por outro, sua dissolução. Para existir a sociedade dos vivos é preciso ter movimento: nascimento, crescimento, reprodução, morte. A morte é necessária à vida e à renovação. “*Porque foi Pedleré (lua) que resolveu de morrer. Ped (sol) não queria. *Aí Pedleré morreu. Se não morrer, a terra não agüenta todo o mundo. É pra ir morrendo e desocupando a terra para os mais novos ficarem no lugar dos mais velhos.**” (Carneiro da Cunha, 1979: 20. Versão completa Schultz, 1959: 623).

É preciso assinalar aqui a característica central que faz com que Sol e Lua escapem da morte: o potencial metamórfico dos seus corpos, o poder de virar outros seres. A capacidade de transformação é uma constante que caracteriza praticamente todos os personagens míticos Timbira, como veremos também em outros mitos no próximo capítulo: a estrela que vira rã e depois mulher; as plantas que aparecem como gente; um *mehii* que se torna abelha, outro se transforma em gavião...

Ainda no episódio de origem da morte, depois que Put é enterrado por Putwreré:

Quando o Sol viveu, lá dentro do chão, da sepultura, aí não tinha por onde sair. Aí, virou aquele calanguinho miudinho; foi cavando, cavando, cavando, até que furou o buraco e saiu e foi embora; diz-se que foi embora. ‘Mas para quê que o compadre fez assim comigo, eu não queria assim não; fosse com outro que não sabia, não teria voltado (...)

E no episódio da queimada no cerrado:

(...) o pica-pau soltou o enfeite, que veio já com fogo mesmo. Aí Lua ficou com medo de pegar. Quando caiu no chão, levantou fogo. (...) Aí foi entrar no buraco do peba. Não sei como foi que não morreu assim lá dentro, assim de fumaça. Aí foi, o Sol foi embora e Lua entrou no buraco do peba. O Sol foi se esconder lá na casa do marimbondo, aquele marimbondo da casa de barro (...)

O tatu-peba é um animal bastante ambíguo. Ele come defunto, e por isso ele pode ser sinal de mau agouro. Durante o período de resguardo, o caçador e o corredor são eminentemente proibidos de comer peba. Assim como as mulheres, que quando plantam batata-doce evitam de comer o peba, para que ele não volte nas plantações e com suas pequenas patinhas desenterre as batatas. Além disso, “caçar tatu-peba” é uma metáfora erótica, indicando a procura por relações sexuais. Já o marimbondo se relaciona com a alteridade do inimigo. Matar uma casa de marimbondo, por exemplo, se submetendo às suas picadas, faz parte dos rituais de iniciação de guerreiros e caçadores. É um sinal de bravura e coragem.

Passemos ao último ponto. Gostaria de concluir esta parte levantando uma questão fundamental para a compreensão dos modos de relação entre Sol e Lua, caracterizando seus atos e comportamentos. Segundo Melatti e Carneiro da Cunha, entre os Krahô eles estariam ligados pela amizade formal (“*hõpin*” (masc) e “*pintxwoi*” (fem)), relação que se estabelece pela nomeação.

O comportamento entre os amigos formais é de evitação, respeito e solidariedade. Eles estabelecem uma “boa” distância entre si que não pode ser rompida: não podem se falar a não ser por intermédio de terceiros; quando se encontra um *hõpin* no caminho a pessoa deve virar de costas, sem encará-lo com o olhar ou dirigir a palavra a ele. Uma pessoa não pode negar nada ao seu *hõpin*, esta é uma relação formalizada que exige um alto grau de reciprocidade. O que não se restringe à troca material: se um marimbondo morde uma pessoa é de bom tom que o amigo formal se ofereça prontamente a matar a casa de marimbondos, correndo o mesmo risco de ser picado, se submetendo ao mesmo tipo de dor.

Putwreré está sempre pedindo as coisas para o Put, e diretamente, quebrando a etiqueta entre amigos formais (afinal, só existiam eles no mundo). Lua quer ter uma mulher como a do compadre, um diadema de fogo bonito quanto o dele, fezes de tão boa qualidade e uma capivara gorda e gostosa. Put dispõe de coisas que ele não parece ter a intenção de ceder a Putwreré. Ao fazer uma mulher para Lua, o Sol pega uma cabaça feia, mofada; também não quer mostrar a Lua como ter fezes bonitas e alaranjadas, mostrando-o a planta errada... Mas de tanto insistir, Sol lhe dá o que deseja, provocando invariavelmente uma situação nova que dá início a outro episódio.

Toda vez que Lua está em perigo, Sol a salva: ele não quer ficar sozinho, precisa do seu hōpin. Dessa forma ele faz todos os tipos de concessões aos pedidos e desejos de Putwreré. Apesar de se zangar com as trapalhadas de Lua, Sol se resigna diante da situação, sem grandes reclamações que possam vir a desencadear um conflito direto. *“Aí o Sol olhou e ficou zangado com Lua, mas não falou nada não” (...)* *“mas é assim mesmo, não tem nada.”*

Percebemos aqui certa tensão existente nesta relação por demais formalizada, caracterizada pela máxima reciprocidade. A “obrigação de dar, receber e retribuir” é, de certa maneira, um princípio geral da etiqueta que rege o “bom convívio em sociedade. A reciprocidade enquanto valor social epitetomizada na figura dos amigos formais representados por Sol e Lua assume aqui mais uma dimensão conflitual do que propriamente uma sublimação da “generosidade”. Segundo Melatti,

Em outras palavras, o indivíduo que vive com os outros vê tudo o que faz e tem de ser cobiçado pelos demais e se vê obrigado a compartilhar o que tem com os outros, sob a pena do grupo se desfazer. De certa maneira, cada indivíduo se sente como Sol e vê os outros como Lua; como não pode perder seus companheiros, deve satisfazê-los. Isso se expressa ritualmente sob a forma do ãm'txire. (1978: 128)

ãm'txire significa “presente”, “dádiva”, fundamentais em todos os ritos Timbira. Alguns ritos recebem esses nomes, em geral aqueles em que um indivíduo de uma casa em

especial oferece presentes a toda sociedade. Os ãm'txire mais elaborados ocorrem quando um indivíduo está saindo do resguardo feito pelo nascimento do 1º filho, adoecimento ou morte de um parente. As mulheres da casa materna, mãe e irmãs, oferecem panos, miçangas e um grande paparuto a toda aldeia. O indivíduo, e seus parentes próximos que também tenham participado do resguardo, tem seu cabelo cortado, o corpo pintado e emplumado.

A troca formal e ritualizada, características da amizade formal e também das relações entre afins, se diferencia da “partilha” mais espontânea do ambiente doméstico. A tensão inerente às trocas entre amigos formais e afins se expressa na evitação e respeito do comportamento entre eles. Um ponto importante: o correlativo das relações de evitação são as “relações prazenteiras” que se estabelece com os pais do amigo formal, e ainda com as irmãs da mulher (também chamadas de “esposa”). A noite de lua nova, interpretada como período de transição e emergência do caos, é o momento propício para xingar, ironizando e injuriando os pais do amigo formal (Carneiro da Cunha, 1978).

Manoela Carneiro da Cunha enfatiza que a amizade formal deve ser entendida como um complexo que abrange esses dois tipos de relação, levando em consideração que distância e intimidade, etiqueta e jocosidade, respeito e ridicularização, devem ser pensados lado a lado. Podemos pensar que as “joking relationships” (Radcliffe-Brown, 1940) subvertem a distância imposta pela evitação, transgredindo momentaneamente através da brincadeira, a ordem vigente. Mas, por outro lado, o riso também impõe distância: *“evitar uma pessoa e dela manter distância teriam o mesmo efeito estrutural que caçoar impunemente de uma pessoa que não pode revidar (...)”* (Lagrou: 2006). O que se coloca para os modos de tratamento entre Sol e Lua analisados.

A amizade formal é um ponto espinhoso do debate. Ela é dúbia em seus diversos aspectos, justificando talvez seu papel estruturante das relações entre Sol e Lua, dando origem a uma “Mitologia da ambiguidade”. Ela se identifica simultaneamente com a

afinidade (respeito e reciprocidade) e consangüinidade (proibição sexual): é uma e outra, e não é nem uma, nem outra.

Manoela Carneiro da Cunha ressalta o papel da amizade formal na edificação da “pessoa” Krahô, como o “outro da pessoa”. A pessoa é constituída nesta dialética entre eu e outro, se reconhece no semelhante e se distingue do oposto. A autora contrasta a amizade formal com as relações de companheirismo caracterizadas pela total liberdade e camaradagem descontraída, que remetem à idéia de semelhança e simultaneidade (ao contrário dos amigos formais, que correspondem ao antagônico).⁴⁷ Segundo a autora,

(...) o indivíduo se instaura na intersecção de ambas, pelo duplo jogo de espelhos que lhe devolve sua imagem ao mesmo tempo que o reflete, inverso de seu inverso, em especulação que o circunscreve e afirma. (1979: 94)

Para Cesar Gordon, Carneiro da Cunha teria focalizado somente o caráter de alteridade do amigo formal, deixando escapar outros elementos que teriam sido percebidos por Melatti: “*um parente afim tratado como consanguíneo*” (Melatti, 1970: 455-456, *apud* por Gordon, 1996:191). A ambigüidade inerente às relações de amizade formal, segundo Gordon, se deve ao fato de que

[a amizade formal] realiza uma espécie de “síntese dos contrários” (da oposição khwa / kahkreti, isto é, consanguíneo / afim) que não suprimiria os termos contrapostos, e sim permitiria a sua convivência recíproca, englobando-os. (Gordon, 1996: 192)

Gordon faz referência à discussão de Azanha sobre a alteridade e a amizade formal, a partir do estudo do morfema /krit/ que remete a algo com quem se guarda uma relação de contigüidade e similaridade, mas inserindo uma diferença em relação a ele. O termo Timbira para consanguíneos seria “*meikwa*” e para afins “*mekahkrit*”, onde /mel/ é uma partícula plural e /kahl/ designa origem. Segundo Azanha, os *mekahkrit* são conceituados como

⁴⁷ Em certos rituais de iniciação, como o *Pempkahok*, os amigos formais dos iniciados são associados aos estrangeiros, na encenação de uma guerra entre os de dentro, os inimigos e os iniciados, que precede a reincorporação deles na sociedade.

aqueles que se assemelham a mim, mas são diferentes, não se confundem. O amigo formal seria denominado “*menkritxwa*”, sendo que */txwa/* designa “morto” ou “de fora”, como também aparece em “*ho[t]xwa*”.

É por isso então que se designa o amigo formal pelo termo *ikritxwa* ‘meu /krit/ que é como um morto */txwa/*, um *kahkrit* por assim dizer ‘vazio’ daquilo que define a relação com o *mekahkrit*; as guerras e as relações sexuais. (Azanha, 1984: 26, citado por Gordon, 1996: 195).

O amigo formal é, portanto, a possibilidade da relação com o afim, mas não a relação com ele. Exatamente por isto, o amigo formal ‘guarda’ algo dos mortos: eles são uma alteridade com quem não é possível estabelecer uma relação de afinidade. No caso dos mortos não se estabelece com eles a afinidade, pois o mundo dos *mekarõ* é o mundo da consangüinidade (e por isso mesmo estéril, inerte). No caso dos amigos formais, não se estabelece com eles a afinidade, mas através deles. Eles são a possibilidade da afinidade, uma afinidade metafórica, mas nunca real, como apontou Viveiros de Castro. (Gordon, 1996: 195)

Segundo Viveiros de Castro, há gente ‘mais’ ou ‘menos’ consangüínea, assim como existe gente ‘mais’ ou ‘menos’ afim e há gente, enfim, que é consangüínea e afim, ou melhor, “*gente que não é nem consangüínea, nem afim, mas que é altamente significativa do ponto de vista matrimonial. Via de regra, esta classe é assimilada, terminológica ou sociologicamente, à dos afins potenciais.*” (1993 [2002]: 138 [grifos meus]) O conceito de “afinidade potencial”, uma “afinidade metafórica”, é fundamental para a compreensão da amizade formal, os “terceiros incluídos”. E também do papel do trickster: este ser ambíguo e inclassificável, presentificando uma virtualidade que abre às trocas com o exterior, produzindo o movimento e a transformação necessários à fertilidade.

Os “terceiros incluídos” dão dinamismo relacional ao sistema, na medida em que ternarizam a oposição entre consangüíneos / afins e fazem a mediação entre interior e exterior. Os amigos formais Timbira enquanto “terceiros incluídos” seriam uma personificação dessa afinidade potencial exterior que, num traço tipicamente Jê, foi internalizada à sociedade. São aqueles com quem não se pode casar ou guerrear, mas com quem se deve ser solidário. Representam uma troca em potencial, que não passa pela

atualização da afinidade pelo casamento: são os afins com quem não se casa, mas através dos quais se casa. Como apontou Ladeira, se vai buscar marido no mesmo lugar onde se tem amigos formais, isto é, do outro lado da aldeia.

Enfim, a amizade formal é um aspecto importante para compreender a ambigüidade da relação entre Sol e Lua. A ordem está sempre rodeada pela desordem, disjunção, patologias. Enquanto o demiurgo separa as coisas, dissociando os aspectos positivos e negativos do real, o trickster confunde esses aspectos. A ênfase está na diferenciação do comportamento e do caráter dos personagens: esta divergência é o tema central da narrativa. Se Sol e Lua são instáveis, isto é, diferentes de si mesmos, o são de maneiras distintas, pois cada um é diferente ao seu modo.

Tornando-se ambos sujeitos a uma comum instabilidade, os astros só permanecerão distintos por seus modos próprios de ser instáveis. Cada um deles pode, certamente, significar qualquer coisa. Mas o sol com a condição de ser completamente um ou completamente outro, pai benfeitor ou monstro canibal. E a lua mantém sua relação primitiva de correlação e oposição com o sol com a condição de ser um e outro, demiurgo legislador e enganador, ou nem um, nem outro, moça virgem e estéril, personagem hermafrodita, homem impotente ou devasso (Lévi-Strauss, 2006 [1967]: 176).

Ordem e desordem, conhecido e desconhecido, a regularidade convencional e o incidente que desafia a regularidade estão atados entre si de maneira inata e estreita, são funções um do outro, necessariamente interdependentes. Não podemos agir sem inventar um por meio do outro. (Roy Wagner, 1975 [2010]: 95)

Capítulo 3. *Játyopi*: Contexto de Apresentação

Embora um *hoxwa* possa atuar isoladamente no cotidiano como vimos no capítulo anterior, as performances mais elaboradas do grupo de *hoxwa* de uma aldeia ocorrem no ritual do *Játyopi*, a Festa da Batata. Este capítulo consiste numa exposição do *frame* ritual que emoldura tais performances, explorando sua continuidade com as narrativas míticas que contam sua origem.

Começo apresentando ao leitor uma versão do mito de origem da Festa da Batata que me foi contado pelo Sr. Zacarias Ropkã e traduzida por mim, Jucelino Huhtê e Tatiana Gentile. Quando pedíamos que alguém nos contasse algum mito, a resposta era sempre “*Pergunta pro Zacarias*”, um senhor de 95 anos considerado por muitos um dos grandes contadores de histórias ainda vivo. Optei aqui por introduzir a narrativa tal como enunciada por Zacarias, ao invés de propor uma interpretação sintética do mito em questão, atentando (na medida do possível, tendo em vista que se trabalha com uma tradução e não na língua original) para a dimensão performática.

Ao narrar os mitos me impressionou a maneira como Zacarias utiliza os gestos, a mimese, a entonação da voz e o ritmo da respiração em sua recriação dos personagens e eventos míticos. Às vezes ele até dormia entre um acontecimento e outro, acordava e retornava ao mesmo ponto. Suas histórias podiam durar mais de 2 horas. Ele interagia conosco querendo que nós compreendêssemos o que ele dizia, mesmo sabendo que não entendíamos a língua. Na verdade, ele falava principalmente com a filmadora e o gravador, os mediadores da conversas e principais interlocutores, aqueles que iriam mais do que escutar, “guardar” sua fala.

Sobressai aqui também o emprego de palavras e pausas que estabelecem a abertura e o fechamento do corpo narrativo, assim como os frames de início e fim de suas unidades

internas (Penoni, 2010: 76). Os jogos de enquadramentos, repetições, paralelismos, e principalmente o aspecto dialógico da enunciação (as falas em primeira pessoa, incorporando a perspectiva do personagem, quando o narrador empresta sua voz a ele; e a situação dialógica onde o narrador deve estar diante de um “respondedor”), são características comuns às artes verbais ameríndias (Cesarino, 2006; Severi, 2006; Menezes Bastos, 1990; Penoni, 2010: 80-81).

A análise traz informações complementares contidas em outras versões. Trabalhar com um “conjunto de versões”, como já foi feito no capítulo anterior com os mitos do Sol e da Lua, é, portanto, uma escolha metodológica na construção do argumento, uma forma de enriquecer a compreensão integrando dados dispersos.

Após a análise mítica, passo em seguida à descrição do ritual. A exposição combina o meu relato pessoal das três vezes em que participei do *Játyopi*, as explicações de Getulio Kroakrwjy, Feliciano Téphot e Gilberto Horkakã e a leitura da etnografia de Melatti (1978). Proponho um exercício de contextualização deste universo, o objetivo é recortar algumas temáticas centrais deste contexto mítico-ritual, ligadas à emergência dos *hoxwa* como personagens principais, os “donos da festa”.

A partir do material bruto dos valores e representações sociais, projetando-os como imagens em espelhos deformadores (Seeger, 1980), os ritos construiriam, como formas da experiência viva, pontos de vista peculiares, e intercambiáveis, sobre o mundo social. (Cavalcanti, M.L.V.C., 2002: 45-46)

Neste sentido, os ritos são portas de entrada privilegiadas para a compreensão de uma sociedade, suas representações e práticas, conduzindo ao centro vital do ponto de vista moral e cognitivo. Promovendo estranhamentos, explorando limites e dramatizando tensões e contradições da vida social, as ações rituais inventam um mundo “extraordinário” sempre relativo a um “ordinário”, do qual ele se desentranha, mas nunca por completo, pois sempre o reafirma. Os ritos estão ligados a um contexto de relações sociais, que emergem de forma

dramática, performática ou comunicativa (Cavalcanti, M.L.V.C., 2002: 47).

A reflexão se volta para a natureza da mitologia e do ritual, enfatizando as relações que entrelaçam mito e rito, ao ponto de nos perguntarmos onde começa um e termina o outro, sem necessariamente supor um “espelhamento” entre eles. Palavras, gestos, música, sons e imagens estão um dentro do outro. São elementos constitutivos das artes rituais ameríndias, fundamentadas numa “memorável experiência corporal”.

3.1. Mito de origem

Pronto

[Enquadre Início: frame]

Nossos parentes antigos não tinham a festa da batata
E eles não conheciam a tora da batata
Eles não conheciam a tora da batata
Eles não corriam com a tora da batata

[Repetição]

[Repetição / variação]

Eles saíram da aldeia
Deixaram a roça plantada e saíram pro mato
E iam caçando

Eles estavam voltando pra aldeia

Então mandaram um mensageiro para ver a roça

Ver as coisas que eles deixaram plantado

Ele estava visitando as roças
E quando ia entrar na próxima roça
Estavam todas as coisas lá
Milho, mandioca, inhame, parxo, cana, banana, mamão
Essas coisas estavam todas juntas
Amendoim, carampá
Essas coisas estavam todas juntas

E a Festa da Batata já tinha começado
O amendoim pegava a batata e jogava nos outros
A cana desafiava
A banana desafiava a batata
O mamão desafiava a batata
A macaxeira desafiava a batata
Todas as coisas desafiavam a batata

[Enquadre Início da descrição ritual
Ação ritual: cortejo – tarde]

[Repetição / variação]

A abóbora não, a abóbora é *hoxwa*
A abóbora só acompanha a batata
Parxô também não desafia a batata
Ele só fica perto da fogueira
Ahkrô (cipó do mato) também fica perto da fogueira
Gaviãozinho também fica perto da fogueira
Parxô também só fica perto da fogueira

[Reflexão narrador: distinção das
Ações dos personagens]

[Repetição / variação]

E os *hoxwa* fazem um grupo
Entram numa casa e se pintam como a pintura da abóbora
É assim a pintura da abóbora que vocês vêem no corpo dos *hoxwa*
Então é assim a pintura do *hoxwa*

[Ação ritual: Pintura *hoxwa* – fim da tarde]

E o cantador era o amendoim
O amendoim que comandava a brincadeira
Ele é quem cantava
Então os *hoxwa* vêm em fila

[Ação ritual: toque maracá – noite]

[Ação ritual: apresentação *hoxwa* – noite]

E começa a brincadeira

Um se mostrando
Outro se abraçando
O outro fingia que transava...
E eles iam se apresentando
E os outros só riam,
Só riam
Riam

[Repetição]

Então os *hoxwa* cansaram
E voltaram pro lugar deles
Aí o cantador volta para o seu lugar de novo
E continua cantando

[Ação ritual: saída *hoxwa*]

Logo em seguida, os *hoxwa* voltavam de novo
Eles brincavam na beira desse fogo aí
Eles se divertiam
Arrancavam os pentelhos dos homens
Iam dançando
E os outros só riam, só riam
Fingiam que transavam,
Aí eles riam...
Fingiam que lutavam,
Um caía no chão
Eles iam se apresentando
E os outros olhando só riam.

[Ação ritual: retorno *hoxwa*]

(o narrador aponta para o fogo da cozinha)

Os *hoxwa* cansavam
E voltavam de novo lá pro lugar

[Ação ritual: saída *hoxwa*]

Aí o cantador volta de novo pro seu lugar
E o parxô chega na beira do fogo
Movimentava os braços e voltava
E o gavião também vem pra beira do fogo
E grita imitando gavião
E volta pro seu lugar
O Ahkrô (cipó do mato) vem pra beira do fogo também
E volta pro seu lugar
Pàrxô tem um fogueirinha separada,
O gavião tem uma fogueira separada
E o cipó também tem

[Ação ritual: grupos de praça]

Então é assim a festa da batata que ensinaram aos

[Enquadre de Fim da descrição ritual]

nossos bisavós

Entregaram para os nossos parentes antigos porque alguém viu

Viu todo o movimento da festa

Pronto

Os *hoxwa* brincam na beira do fogo.

Os parentes do *hoxwa* vão lá com uma cabaça d'água

e molham os *hoxwa*

Porque o fogo é quente.

O milho, a banana e as outras coisas

Também molhavam os seus parentes

O cantador vai pro seu lugar

Os recém-casados vão pra perto dele

e andam em volta da fogueira

Enquanto o cantador canta pra eles

[Ação: retorno à descrição ritual –
noite]

Antigamente a música dos recém casados era assim

Eu sei e vou cantar

Não sei se vai gravar a minha voz

Mas era assim...

[Interação com a audiência]

“Couro de catituzinho, couro de catituzinho, osso de queixo

Couro de catituzinho, Couro de catituzinho

Couro de catingueiro, Couro de catingueiro, osso de queixo” (2 x)

[Cantando
– narrador assume a perspectiva do cantor
– Repetição / variação]

Pra começar as outras músicas

eles começaram a pular.

A outra música é assim:

“Eu quero que vocês amarrem o jabutizinho macho

Eu quero que vocês amarrem o jabutizinho macho

No lombo, no lombo” (4 x)

[Cantando
– narrador assume a perspectiva do cantor
– Repetição / variação]

“Eu quero que vocês amarrem a abelha macho

Eu quero que vocês amarrem a abelha macho

No lombo, no lombo” (4 x)

Acabou

Pronto

Assim eles terminaram

E vão se espalhando pelas casas

[Enquadre de Fim da descrição ritual]

Então no início foi assim

Esse alguém chegou atrasado

Não viu a corrida de toras e nem a troca de paparutos

[Explicação do narrador
– discurso indireto]

A batata já tinha corrido com a tora
antes desse alguém chegar
Ele chegou tarde e só viu a festa da batata
Aí a batata explicou pra esse alguém como era a corrida

“Então é assim, ikrātun

Você não viu a gente correndo com a tora

As toras estão aí

Se vocês querem fazer

Vocês cortam a tora.

E os recém-casados vão trocar os paparutos

Os recém-casados que você viu na fogueira

E são as mães dos recém casados

que vão fazer os paparutos para trocar

Os paparutos são enormes

De manhãzinha tem a corrida do Pàrti

Eles carregavam o Pàrti até o meio do pátio

E jogavam lá

Depois os recém-casados trocam os paparutos

Então é assim que vocês vão fazer, ikrātun

É assim

E a tarde é a festa que você acabou de ver.

Os hotxuá, parxô, gaviãozinho, cipó do mato

Você viu tudo

Então você só viu o final da festa que nós mostramos

Então é assim que vocês vão fazer, ikrātun.

A partir de agora a festa já é de vocês.

Quando estiver começando o verão

vocês vão fazer essa festa da batata que é nossa.”

Então ele explicou tudo isso pra ele

Ele só não viu a corrida de Pàrti

Só viu a cantoria

E é por isso que nós corremos com a tora

E se faz a festa da batata

E aí a noite os hotxuá brincam

E no final da festa tem a brincadeira do jabutizinho

Então pronto, acabou

terminou a história

Eu não sei se esse seu pegador de voz vai pegar minha voz

Não sei se vai lembrar

Eu quero escutar

Eu quero escutar mesmo.

E você já escutou

[Fala em primeira pessoa

– discurso direto

– enunciador assume a perspectiva
do objeto da fala]

[Explicação do narrador

- discurso indireto]

[Enquadre do Fim da narrativa]

[Interação com a audiência]

é curtinha assim,
não é comprida não
Acabou!

Os Krahô antigos formavam grupos nômades de caçadores coletores, que tinham o costume de sair para o mato por um longo período, deixando suas roças plantadas. Na época da colheita eles mandavam “mensageiros” para saberem se os legumes já estavam maduros. Um dia, quando um desses chegou na roça, todos os alimentos tinham virado gente e faziam a festa. Assim Pedro Penó contou a Melatti:

Antigamente todos os bichos falavam; as sementes de legumes também falavam. (...) Passaram-se uns tempos e enviaram um deles para olhar o estado da roça. Ele era mesmo entendido. Chegou, andou pela roça, quebrou duas espigas de milho e comeu. Reparou tudo. (...) Aí as batatas começaram a fazer a festa. Eram como gente. (...) O índio viu tudinho o que fizeram. Então o milho veio falar com o índio para ficar. Aí o milho fez a festa dele também. (...). Fez logo a festa da batata e depois fez a do milho. Os índios guardaram a festa. (Melatti, 1978: 193)

Os mitos ameríndios nos contam de um tempo onde as fronteiras entre homens, animais e plantas eram eminentemente instáveis: todos se viam e viam os outros como “gente”, “puro índio”, na mesma “forma humana”. Neste mito específico, a ênfase se coloca na transformação de diferentes espécies de plantas em “humanos”, “parentes”, tal como apreendido da perspectiva do “*mehii*”. Outra versão contada por Diniz a Melatti diz assim:

Já estava perto da aldeia. Batata, melancia, abóbora, inhame, estavam gritando. Viraram gente. (...) As batatas estavam como puro índio, enfeitadas com pau de leite, urucu. As batatas roxas eram homens roxos. As cunhas eram mulheres bonitas. Então ele ficou na casa vendo. (...) ‘Que gente é essa?’, disse o portador (*txikate*). As batatas: ‘Quem é esse homem?’ Outra disse: ‘É vovô (*kederé*) que esta aí... (Melatti, 1978: 194)

O “mensageiro”, denominado em muitas versões por “*mehii*”, possui uma conotação genérica significando “nossa gente”, “nosso sangue, substância”, “como nós”, e se diferenciando da gente-batata, gente-milho, gente-abóbora, gente-amendoim, gente-melancia, gente-inhame... Mas também é um sujeito específico, que se chamava Jajôk, numa situação não habitual (Melatti, 1978). Isto é, quero marcar o caráter contingente desta

situação: na roça e não em outro lugar, aconteceu dessa forma, com um sujeito específico, gerando determinadas conseqüências.

O que ele viu? Ele viu o “espírito” das plantas da roça: *“Pàrti não é do mehi é diferente, isso eu não sei. Mas dizem que através do mekarõ que inventaram a festa da batata. Milho, abóbora, parxô, são essas coisas que inventaram a festa, e essa pessoa viu. Ele sentiu medo, mas viu.”* (Getulio Horkakã: transcrição entrevista). No mito é tudo gente, alma, espírito, imagem: “mekarõ”. Segundo Viveiros de Castro, o tempo mítico se diferenciaria do tempo atual porque neste haveria uma assimetria de perspectivas inexistente naquele.

Isso que chamo de fundo de socialidade virtual encontra sua plena expressão na mitologia indígena, onde se acha registrado o processo de atualização do presente estado das coisas a partir de um pré-cosmos dotado de transparência absoluta, no qual as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. Ali, muito longe de qualquer indiferenciação originária entre humanos e não-humanos – ou índios e brancos -, o que se vê é uma diferenciação infinita, mas interna a cada personagem ou agente (ao contrário das diferenças finitas e externas que codificam o mundo atual). Donde o regime de metamorfose, ou multiplicidade qualitativa, próprio ao mito: a questão de saber se o jaguar mítico, digamos, é um bloco de afecções humanas em figura de jaguar ou um bloco de afecções felinas em figura de humano é rigorosamente indecível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados), não um ‘processo’ de ‘mudança’ (uma transposição extensiva de estados). A linha geral traçada pelo discurso mítico descreve a laminação desses fluxos pré-cosmológicos de indiscernibilidade ao caírem no processo cosmológico: doravante, o aspecto humano e o aspecto jaguar do jaguar (e do humano) funcionarão alternadamente como fundo e forma potenciais um para o outro. (Viveiros de Castro 2000 [2002]: 419)

“É vovô” (...) *“Foi um dos nossos”*. Importante notar que o mito aponta para uma relação de parentesco entre o *mehii* e os legumes das roças, que insistem que o mensageiro se aproxime. O ponto principal é que o mito marca o estabelecimento de relações de parentesco para além dos limites do “parentesco” (a aldeia local), isto é, com não-humanos. As plantas não têm a intenção de “predá-lo”, como aparece numa outra versão contada por Zacarias: *“E a batata e as coisas chamaram ele: ‘Ikrãndúw, Ikrãndúw, vem, vem!! Já que você viu seus filhos e seus netos aqui juntos. Você está vendo, né? Então venha.’”*.

A batata-doce o chama de *“Ikrãndúw”* (“cabeça nova”, ou *“ipantu”*), termo através do

qual um homem chama o sobrinho materno ou o neto a quem deu o nome. Na nomeação existe sempre uma distância espacial (os tios cruzados nomeadores moram em outro segmento residencial, “do outro lado da aldeia”) ou temporal (distância geracional entre avós e netos). A questão do mito é o se “deixar aparentar” pelas plantas cultivadas, estabelecendo relação com outro tipo de gente “não *mehii*”, “não humano”. Ganhar um nome implica na transmissão de conhecimentos cerimoniais além de ser uma forma de fazer parente (filhos, netos, irmãos), através do fenômeno da reclassificação de parentes distantes. Exatamente o que acontece no mito: a re-significação da relação com alguém de longe, feito parente pela nomeação, e que transmite um conhecimento ritual, a Festa da Batata.

Esse *mehii* que viu o movimento da festa poderia ser considerado um *wajacá* (pajé), sujeito que tem o poder da transformação: ele via as plantas como gente e entendia a língua delas. Viu, ouviu, aprendeu e lembrou de tudo. Ensinou aos outros que, desde então, fazem a festa todo ano. No tempo atual “*os legumes nosso das roças já só conversa com pessoal que é pajé, já não conversa mais com a gente, que é qualquer um comum.*” (transcrição filme Sabatela e Cardia, [00:01:06]).

A percepção de uma planta ou animal como humanos é uma situação altamente possível no tempo atual, mas incomum e perigosa. Ver, ouvir, falar, sentir cheiro, ou mesmo rir, são formas arriscadas de comunicação. Mas são tão férteis e transformadoras quanto produzem um conhecimento relacional.⁴⁸

Esse universo de transformações xamânicas, em geral abordado nos contextos de caça, guerra, cura e doença em relação aos espíritos dos animais, inimigos e mortos, aparece também na relação com as plantas cultivadas da roça. Apuhi Krahô da aldeia Morro do Boi me contou certa vez como ele virou *wajacá* (pajé) através da “*indústria da batata*”. Certo

⁴⁸ Veremos mais a frente o que Lévi-Strauss diz sobre isso nas *Mitológicas*, quando discorre sobre a relação entre o riso e as modalidades de abertura corporal, que possuem consequências fatais, por exemplo, a morte. Passando pela “*Sinfonia Breve*”, o autor entra na “*Fuga dos cinco sentidos*”, traçando uma relação entre a origem da vida breve, do fogo culinário e das plantas cultivadas.

dia Apuhi comeu uma batata-doce e passou mal, rolou no chão de tanta dor. Veio o pajé e afastou a batata, apontando a relação entre ela e as dores. Estava deitado sozinho, quando derrepente a batata virou gente e começou a conversar com ele, oferecendo umas folhas para passar no corpo (“*Você quer?*”). Apuhi aceitou e neste momento começou a ver tudo, sua visão ficou “iluminada”, ele via tudo lá de longe, os *mekarõ* (espíritos) e as pessoas no pátio, “*que nem lanterna*” me disse ele. Apuhi quase morreu, mas deixou que a batata o ensinasse o remédio da cura. Ele se curou, virou pajé e hoje em dia não pode mais comer batata-doce.⁴⁹

Acredito que seja fértil nos determos um pouco no universo da roça e das plantas cultivadas para o qual nos leva o mito da Festa da Batata. A roça é um espaço de socialização e de transformação pela ação humana, tendo em vista também que para os ameríndios as relações sociais se estendem às plantas, aos animais e aos espíritos.

Fragmento de cerrado demarcado e destinado ao cultivo, a roça é bastante ligada ao mundo feminino, à atividade conjunta das mulheres de uma casa, de uma mesma família ou grupo residencial. Muitos casais também pegam o caminho da roça para terem mais

⁴⁹ Em “O mito e o xamã”, Melatti explora a relação entre os “mitos individuais”, relatados ao autor por xamãs que receberam seus poderes sobrenaturais, e o “mito coletivo” de *Tirkre*, o “primeiro xamã” que aprendeu o *Pembkahëk* com o gavião-rei. Segundo Melatti, os mitos individuais e o coletivo possuem estruturas isomórficas (com pequenas variações apontadas pelo autor), isto é, o ritual de aprendizado xamânico, mesmo diante da iniciação mais formalizada que consiste numa série de proibições alimentares e de práticas sociais, é elaborado discursivamente pelos nativos como um reviver do mito de *Tirkre*. Basicamente: 1. um homem adoce; 2. o homem está sozinho; 3. um animal aparece ao homem; 4. o animal cura a enfermidade do homem; 5. o animal alimenta o homem; 6. o animal dá poderes mágicos ao homem; 7. o homem experimenta os poderes recebidos; 8. o homem sobe aos céus; 9. o homem perde os poderes recebidos. Cabe notar que no relato de Apuhi, como também apontou Melatti em outros casos, a pessoa é proibida de comer o ser que a transmitiu a agência xamânica, aquele que, em outras palavras, cuidou, curou e doou os poderes mágicos. Pergunto-me, teria sido esse animal ou planta transformado em “parente” através dessa relação “xamânica”, como ocorre em outros povos amazônicos? Domingos Craté, pajé que recebeu seus poderes do veado-mateiro, ao narrar sua experiência xamânica me disse que não comia mais a carne do animal, e que durante o aprendizado só comia a mesma comida que o animal come: veado-mateiro gosta de “folha amarga” disse ele, como as de sucupira, batata-doce e inhame. Disse-me ainda que a noite o veado aparece para ele em forma de gente, em qualquer lugar, na casa, no mato ou no sonho, e conta sobre as doenças que estão por vir ou os lugares onde os índios devem caçar veado. Eu perguntei “*Mas ele entrega o veado sem querer nada em troca?*”. Ele respondeu: “*Ele quer a alma em troca, alma da gente que quando morre vira veado.*”. Então me explicou que não é qualquer um que vira bicho quando morre, apenas os pajés viram bichos, os outros viram somente mekarõ. Assim como não é qualquer bicho que é pajé velho que já morreu: segundo Craté, existem os animais que são “gente” mesmo e aqueles que são “normais”, esses que são caçados. “*Quando eu morrer acho que vou virar veado, assim como meu avô virou cobra, ele era um grande wajacá das cobras*”, afirmou Domingos Craté (Domingos Craté, comunicação pessoal).

privacidade em sua vida íntima. A roça é uma espécie de “refúgio” do ambiente agitado da aldeia, onde o indivíduo está constantemente exposto ao olhar dos outros, geralmente envolvido em intrigas e fofocas. Todo roçado tem uma casa com um fogo, onde os casais permanecem de tempos em tempos.

Os Krahô fazem suas roças nas matas de galeria que acompanham os rios. A agência masculina é muito importante na fase do desbravamento e demarcação da porção de floresta a ser transformada em roça sob os cuidados especializados femininos. Os homens participam ativamente das fases da brocagem, derrubada e coivara que têm início na estação seca. A vegetação desbastada fica a secar e deve ser queimada antes das chuvas, para dar início ao plantio. Cada planta tem seu ciclo próprio, devem ser plantadas e colhidas em períodos específicos.

A mulher participa também da coivara, mas é no plantio que sua participação é acentuada. O plantio e a colheita são atividades eminentemente femininas, embora poucos homens possam participar acompanhando as mulheres até a roça. Após o plantio, os vegetais são deixados sob os cuidados das mulheres, para que cresçam. Interessante que existe um complexo sistema de resguardo seguido por aquele que planta. Não se pode comer certos animais em determinadas fases do ciclo de plantio e crescimento de algumas plantas. Pois o animal poderia voltar para predá-las, comendo-as ou não permitindo que elas amadureçam.

No resguardo da batata-doce (*jât*), por exemplo, não se pode comer tatu-peba, pois eles desenterram as batatas e elas não crescem. O resguardo da fava (*pan kryt*) é do plantio à colheita, não pode comer fígado de caça, roer o osso dos animais; a paca é um animal que atrapalha a fava, assim como a proximidade com a lua cheia. O do milho (*pôhy*) não pode comer tatu peba, sambora de mel, arara nova, tatu novo; não pode comer frutos que caem facilmente; se o milho está crescido não pode comer tatu novo (se comer o milho fracassa); roer osso mole dá broca; raposa seca todo o milho; a coxa do tatu da broca no olho do

milho; não pode ainda comer gordura de porco. Para o inhame (*clero*) não pode namorar na roça se não os animais vão mexer; a mulher menstruada não pode passar perto da roça, entrar ou arrancar o inhame com facão, quando o inhame crescer não pode tomar leite de coco, pois pode dar formiga vermelha que come o inhame. O eclipse atrapalharia o crescimento do feijão. Não apareceram informações específicas sobre resguardos para abóbora (*cuhkõn cahàc*), andu (*ãmture*), arroz (*arÿhy*), mandioca (*kwyr*), e macacheira (*kwÿr pey*).⁵⁰

Algumas mulheres também me contaram que gostam de se arrumar para ir pra roça, se enfeitam com colares de miçangas e panos bonitos. Elas cantam para animar as plantas. Desenvolvem um conhecimento íntimo do “*jardin*”, reconhecem os tempos de maturação através dos sinais sensíveis próprio a cada espécie. Cada roçado invoca uma associação quase carnal com as mulheres que o criam e fazem viver (Descola, 1986: 218). Diferentemente do mito quando as plantas eram abandonadas, parece existir um cuidado da roça e um conhecimento sofisticado impulsionando o crescimento e a reprodução.

Os legumes da roça têm um papel central na construção dos corpos dos parentes. Eles são transformados em alimento através das técnicas culinárias e do uso do fogo. A farinha de batata-doce e o mingau de milho *põhympey* são fundamentais no resguardo alimentar em caso de doença, nascimento, morte e outros tipos de situações liminares. Consta que a farinha de batata-doce, enquanto forma eficaz de conservação do alimento, era também muito usada em caçadas, nas grandes retiradas e na visita às aldeias distantes.⁵¹

A batata-doce precisa ser transformada para virar alimento: é preciso que ela vire farinha, seca no sol para retirar a seiva (o “sangue da batata”, “sangue vegetal”, meio

⁵⁰ Rosilda Pypyr foi quem me explicou sobre o resguardo da batata-doce; as demais informações sobre o resguardo foram gentilmente cedidas por Fernando Niemeyer, que colaborou com a Embrapa na construção do calendário sazonal de plantio e colheita de alguns vegetais em sua pesquisa com os Krahô.

⁵¹ Alves, R.B.N.; Zarur, S.B.B.C.; Dias, T.A.B.; Costa, I.R.S.; Rancan, D.C.; Krahô, G.

esverdeado, da cor do sangue do mekarõ / espírito).⁵² Acompanhei o processo de fabricação da farinha em que a batata-doce é moqueada em baixo da terra, descascada, amassada e colocada para secar ao sol em cima de uma esteira de palha chamada “*cahty*”. A massa permanece aproximadamente 2, 3 dias inteiros secando, e de vez em quando é remexida e “esfarinhada”. Quando pronta, a farinha é armazenada em cestos de palha chamados “*pakutu*”. A esteira de palha onde a batata descansa ao sol é um artefato “típico” Timbira possuindo diversas utilidades: ela é a “cama” do casal Krahô, onde eles dormem a noite ou se sentam para fazer suas atividades diárias, como confeccionar artefatos; serve para secar a farinha, como também as sementes de tiririca para fazer colares e pulseiras; é também o “leito” do morto, pois a pessoa morta leva consigo sua esteira além de outros objetos pessoais. São os homens que fazem a esteira, aqueles que possuem o dom do trançado.

Um ponto que reparei em relação às técnicas culinárias das mulheres Krahô durante nossas “interações gastronômicas” é que elas preferem cozinhar os alimentos em pedaços maiores e separadamente, sem muitos temperos, mas com muito óleo, pois os Krahô apreciam bastante a gordura. A textura de “mingau” ou “papa” é associada ao resguardo, um alimento para crianças, velhos e mulheres grávidas. Certa vez ofereci uma sopa a minha *tii* (nomeadora) e ela respondeu zombando de mim: “*não sou criança pra comer papa!*”. Em outra situação, ela me chamou nos fundos da casa para perguntar se a outra antropóloga que residia conosco estava grávida, pois todos os dias de manhã ela comia mingau.

Na maioria das vezes eu comia a comida preparada por elas, porém em muitas outras, eu preparava alguma coisa para que fosse adicionado como complemento. A comida que eu fazia causava um estranhamento nas mulheres, que muitas vezes vinham me espiar e acabavam por achar engraçada a maneira como eu cozinhava sopas cremosas de ervilha e lentilha (grãos desconhecidos que eu trazia da minha cidade), a “carne de planta” (carne de

⁵² Ver Roberto da Matta, 1976: 86.

soja), a farinha transformada em farofa, carne misturada com legumes, temperos coloridos e perfumados... Achava interessante a maneira como as mulheres da minha casa me inseriam na cozinha, percebendo que eu gostava de cozinhar, me impulsionando a lhes mostrar coisas novas sem, entretanto, jamais perder o controle da “sua” cozinha. Elas podiam adotar uma coisa ou outra, mas mantinham suas próprias “receitas”.

Voltando ao cerne da questão, as plantas cultivadas aparecem aqui em dois registros de transformação distintos. No plano cotidiano, elas viram “alimento” através da ação humana, e agem enquanto substância na construção de corpos bonitos e saudáveis. Nos mitos, as plantas da roça viram “gente”, personagens centrais da Festa da Batata. O que não significa que batatas não possam virar “gente” no cotidiano atual, como observamos no caso do pajé Apuhi que comeu uma batata, ficou doente e derrepente começou a vê-las como humanas, conversando com elas.

E no ritual de colheita, a Festa da Batata, os agentes rituais se transformam nas plantas, que servirão de alimento. Uma relação entre sujeito e objeto, em que as plantas vão de substâncias agentes a seres animados. Há uma relação clara entre o ciclo das plantas e da pessoa, marcadas pelo calendário agrícola e ritual.⁵³ “Queimada – plantio – abandono – colheita” poderia ser interpretado como: “morte – nascimento – crescimento – reprodução”. Segundo Melatti *“esse abandono dos terrenos semeados por alguns meses leva ao estabelecimento de algumas semelhanças entre os vegetais cultivados e os jovens em reclusão, o que se reflete em alguns elementos dos ritos ligados ao plantio e à colheita.”* (1978:200).

Mas de onde vieram essas plantas que ensinaram a Festa da Batata e o *hoxwa*? Como os Krahô aprenderam a “cultivá-las” e manipulá-las?

Foi Catxêkwj, a estrela-mulher quem trouxe o conhecimento do plantio, do cultivo e

⁵³ Para casos similares entre os Panos ver Lagrou (2007), Erickson (*apud* Lagrou, 2007). Para os wari ver Conklin (2001).

da culinária. Catxêkwyj é uma personagem mítica bastante comum na mitologia Jê. Ela é uma estrela que caiu do céu em forma de rã e se transformou em mulher. Caiu no peito de um mehi solteiro que dormia no pátio, como faziam os jovens antigamente.⁵⁴ Casou com ele e ensinou ao seu povo as técnicas agrícolas. Foi ela quem trouxe mudas de batata-doce, amendoim, inhame, mandioca e outros vegetais do céu, ensinando como cultivá-los; quem mostrou aos índios que o milho *pôhympey* não era alimento apenas para os passarinhos, que poderiam transformá-lo em paparuto, comida cerimonial por excelência. Assim, os Krahô deixaram de comer pau podre. Até que um dia Catxêkwyj ficou grávida. Quando o menino nasceu, nenhum dos pais fez o resguardo e a criança morreu. Ela foi para o mato, tirou a água do timbó e deu para os homens beberem. Sem saberem que era veneno, todos os pais beberam e morreram. Então, Catxêkwyj voltou para o céu, para sua casa. Deixou as plantas cultivadas, mas também a morte.

Nesse tempo os *mehii* também não conheciam o fogo ou seu potencial transformador. Eles comiam carne crua e pau podre, matéria animal e vegetal morta. As variações Jê do mito de origem do fogo, o mito do desaninhador de pássaros (M1 das *Mitológicas*), contam como os índios roubaram o fogo do jaguar, ou melhor, da mulher grávida do jaguar, que longe de passar despercebida, é a motivadora central dos acontecimentos que se sucedem.

M11 Timbira Orientais (Krahô): origem do fogo

“O cru e o cozido”, Lévi-Strauss ([1964] 2004: 97)

Antigamente, os heróis civilizadores Pud e Pudleré viviam com os homens e dividiam com eles o fogo. Mas quando foram embora, levaram o fogo e os homens tiveram de comer carne crua, seca ao sol, como pau puba.

⁵⁴ Os velhos reclamam que os jovens de hoje não fazem mais isso, como no tempo dos antigos, como conta o mito.

Nessa época ocorre a expedição dos cunhados, cujo mais novo, abandonado num rochedo, chora entre os pássaros irritados. (...) A arara defecava sobre sua cabeça, que estava cheia de vermes, e ele tinha fome. (...)

A mulher do Jaguar está grávida e se diverte com o menino, ameaçando comê-lo. O jaguar revela ao menino o segredo do arco e das flechas, e, a seu conselho, ele fere a mulher na pata e foge. Os homens da aldeia tomam conhecimento do fato e organizam uma corrida de revezamento para se apossar do fogo. (...)

‘A mulher da onça estava muito grávida (sic), às vésperas do parto. Tudo estava pronto para o parto, principalmente um fogo que ardia, pois a onça é a dona do fogo.’ (Pompeu Sobrinho 1935: 196).

Adentramos num grupo de mitos referentes aos regimes alimentares. Como já demonstrou Lévi-Strauss, esses mitos nos ajudam a compreender o lugar essencial da culinária na filosofia indígena. O fogo, segundo Lévi-Strauss, promove mediações no plano social e cósmico: a apropriação do fogo e das plantas cultivadas marcaria a passagem ao estado de “cultura”. Não me atrelarei a esta percepção do processo em termos da passagem natureza – cultura (ou cultura – natureza, como aparece em “Do mel às cinzas”, mitologia regressiva que se contrapõe complementarmente ao “O cru e o cozido”). Minha preocupação aqui é chamar atenção para a função mediadora do cozimento, seu poder transformador, intermediando a relação entre a substância crua e o consumidor humano. O fogo que como veremos está no centro do pátio e da apresentação dos *hoxwa*.

No mito de origem da festa da Batata, o índio “entendido” entrou na roça, acendeu o fogo e comeu o milho; é neste momento que ele vê os alimentos metamorfoseados em humanos. Não é explícito, mas ele come a espiga em dois momentos: crua e cozida. Uma relação entre consumo e transformação, como aparece também no relato do pajé Apuhi sobre sua aquisição da “indústria da batata”.

O fogo tem um papel essencial na agricultura de coivara realizada pelos índios do cerrado brasileiro: “queimar para plantar, cozinhar para comer”, não deixa se der uma forma de “canibalismo vegetal” (*idem*, 1964 [2004]: 182). Lévi-Strauss nos chama atenção para este tipo de técnica agrícola que faz de uma certa forma de canibalismo e predação, a

condição preliminar de uma alimentação propriamente “humana”. “*A limpeza do terreno para a agricultura obriga o homem a queimar a madeira viva, a fim de obter as plantas cultivadas que ele se permitirá cozinhar apenas num fogo de madeira morta.*” (idem, 1964 [2004]: 182)

No mito Apinayé de origem do fogo (M9), o autor se dedica à análise de um fragmento específico onde o índio não segue os conselhos do jaguar no retorno para a aldeia (após ferir a mulher jaguar e roubar o fogo) e atende ao “doce chamado da madeira podre”. Por isso a vida dos homens foi abreviada. “*Se o rapaz tivesse respondido apenas aos dois primeiros chamados, os homens viveriam tanto quanto o rochedo ou a aroeira.*” (idem, 1964 [2004]: 94). O autor identifica, portanto, a origem da vida breve no mito de origem do fogo, e é essa conexão que ele desenvolve na “Fuga dos cinco sentidos”. Pois para acender o fogo é preciso justamente esta madeira morta, que serve de combustível, e neste sentido “*cozinhar é mesmo ‘escutar o chamado da madeira podre’.*” (1964 [2004]: 181) Metaforicamente falando, os homens trocaram, o “doce chamado da madeira podre” (o fogo e a possibilidade do cozimento) pela vida eterna.

A morte também está presente no mito de origem das plantas cultivadas, que completa o sistema culinário. Catxêkwyj, a estrela-mulher, tem conexões com a fertilidade e ao mesmo tempo com a mortalidade: ela deixa as plantas, ensina técnicas agrícolas e culinárias, mas também provoca a morte quando seus maridos desrespeitam as proibições do resguardo. O que é fértil pode ser também mortal, é a morte que abre ao mundo exterior, ela sempre vem de fora.

A morte e a aliança são condições conexas de possibilidade do socius, como atestam aquelas utopias ameríndias que, negando uma, negam conjunta e necessariamente a outra (H. Clastres, 1975). A economia política do casamento, em sua modalidade amazônica, é a face local de uma economia simbólica da morte. (...) Recordemos aqui o vasto complexo descrito nas Mitológicas, onde a origem da cultura é ao mesmo tempo origem do fogo culinário, da aliança e da mortalidade. (Viveiros de Castro, 1993 [2002]: 171)

É importante enfatizar que Lévi-Strauss atenta para as qualidades sensíveis que oferecem ao pensamento mítico suas categorias elementares. As categorias sensíveis são postas no solo etnográfico, têm como referência o contexto cultural ameríndio: o cru e o cozido, o alto e baixo, o fresco e o podre, molhado e queimado entre outros pares e tríades que vimos aqui. Tais categorias são “concretas” e não “abstratas”, elas dão inteligibilidade à razão imaginativa operante no mito, este segundo o autor, uma “máquina de fazer sentidos” (Cavalcanti, M.L.V.C., 2002: 43).

Enfim, *“toda uma série de mitos, que se referem ao riso e às suas conseqüências fatais, confirmam que a peripécia era plausível, e permitem vislumbrar seus desdobramentos.”* (1964[2004]: 148) Seria possível prosseguir infinitamente por esses “desdobramentos”, mas como que à vontade de um narrador, é hora de estabelecer um enquadre para o fim.

Quase, pois como diz Lévi-Strauss, “Isso não é tudo”. Grande parte da narrativa da origem da Festa da Batata se prende nas ações rituais e sua execução formal, na complexidade relacional apresentada. O mito não explica “o porquê” de tais ações ou atribui um “significado” ou “função” para elas. Isso não significa que a experiência ritual não mobilize um amplo universo de sentidos, como acabamos de ver.

As imagens míticas parecem funcionar como “links” que quando acessados nos conectam a múltiplas redes de significações. Uma versão nos remete a outra versão, e outra versão, e outra... O “sentido” do mito é esse movimento, onde não existe origem e muito menos se chega a um significado último. Não existe um código ou um nível de interpretação privilegiado, mas um processo de convertibilidade de um código em outro.

Para Lévi-Strauss, o mundo aparece como matéria-prima da imaginação mítica, ele não é objeto de significação, mas seu instrumento. Os mitos não dizem sobre o mundo, mas sobre aqueles que se utilizam do mundo como matéria criativa para dizer algo. Eles dizem

sobre o sujeito, recorrendo às imagens do mundo que possuem. Os mitos não dizem algo sobre o mundo, mas através do mundo eles nos dizem sobre os homens que os contam.

Um ponto importante a ser explorado na mitologia Timbira e Jê como um todo é a relação de apropriação do que vem de fora: nada é original, tudo foi conquistado ou aprendido com outro. Os mitos de origem não apontam para uma situação primeira de invenção de algo original, mas para o momento de captura ou aprendizado de algo que simplesmente já existe. As batatas já realizavam a festa assim, Catxêkwyj já cultivava os legumes assim, o jaguar já usava o fogo assim e hoje os Krahô fazem assim... Entretanto, há um mecanismo de repetição criador de diferença, pois como me disse Pascoal Hapor “*a Festa da batata é igual, mas é diferente. É que nem o mito, mas a aldeia Pedra Branca faz diferente da Cachoeira, que é diferente da Santa Cruz ...*”.

3.2. Palco Ritual

Os Krahô me colocam diante da questão de que “*amnikhi*”, expressão utilizada para designar “festa” ou “ritual”, significa literalmente “alegria”, “estado de euforia”. De acordo com Melatti, “[a palavra] *pode ser usada em frases tais como i mã amnih~i, ‘eu estou alegre’*. José Aurélio, da mesma aldeia, traduziu *amnikh~i* por ‘gostar’, mas segundo Penõ, ‘gostar’ é *kh~i*, como se pode ver na frase *i mã kh~i, ‘eu gosto’*.” (Melatti, 1978: 14). Os rituais alegram as pessoas: muita comida, cantoria, gente, visitantes, etc. Como no caso de outros ritos amazônicos, alegram também os “donos da festa”, os “donos das substâncias”, “animados” no duplo sentido da palavra (Lagrou, 1998, 2006, 2007).

O *amnikhi* que discutiremos aqui remonta ao mito discutido na última seção. Aparece aqui uma continuidade circular: o mito re-elabora o rito, e o rito re-atualiza o mito. Evocando personagens e ações do tempo mítico, o ritual produz uma realidade-ficção, um contexto espaço-temporal especial, onde e quando certas fronteiras podem ser subvertidas.

Múltiplas linguagens convergem no *amnikhi*, engajadas umas nas outras: música (instrumentos, voz cantada e falada), dança (das mulheres, dos homens, coreografias de certos personagens), drama (encenados na interação de certos personagens), ornamentação corporal (pintura, corte de cabelo, botoques, panos, miçangas, penas e sementes), etc. Várias expressões essencialmente performáticas inter-relacionadas na produção dos “sentidos rituais”, aliando o cognitivo e o sensível. Os rituais trazem à cena uma dimensão artística irreduzível, fundamentada na sinestesia sensorial que deixa os corpos em “estado de euforia”.

Mas como então traduzir um ritual? Traduzir em palavras essa multiplicidade de linguagens convergentes? Isabel Penoni (2010) oferece uma visão interessante para iniciar nosso experimento de descrição ritual; tendo os rituais xinguanos como contexto de análise,

ela traz um olhar que inspira a perspectiva através da qual apresento o *Játyopi*. O ritual pode ser pensado como uma “partitura de ações”. Por um lado, temos as ações “estruturantes” ou de “armação” (“bastidores”): a produção da comida, a movimentação para conseguir recursos diversos para a realização do ritual, a confecção dos objetos da festa, dos enfeites e pinturas corporais, etc. Por outro lado, criando cortes espaços-temporais, temos as sequências de ação de uma “estrutura propriamente performática”, constitutiva do “script ritual”: “unidades mínimas” cadenciadas e referenciadas pelas ações explicitadas no mito. O ritual, ao mesmo tempo em que presentifica o mito e seus personagens, ressalta todo este complexo relacional constitutivo do “*corpus* social”. Um método descritivo de uso instrumental para a análise, e não seguido pela autora como modelo interpretativo.

Portanto, mais para facilitar a descrição do que para propor um modelo de interpretação, as ações rituais elencadas neste capítulo aparecem divididas, basicamente, entre aquelas que melhor representam o que os *kuikuro* chamam de festa propriamente dita – i.e. aquelas que constituem uma estrutura altamente performativa, marcada pela presença intensiva de música, dança e recursos visuais, e por meio da qual uma espécie de ficção é criada – e aquelas que atuam na sua produção e, em menor escala, na sua “desprodução”. As primeiras são exclusivas ao *Hagaka*. Elas compõem um repertório músico-coreográfico específico, passado de geração em geração e retido, na sua totalidade, apenas por determinados cantores. Já as segundas, em sua grande maioria, são comuns a todos os rituais intertribais *xinguanos*: a produção de comida, a recepção e o pagamento aos convidados etc. (2010: 32, 33)

É possível identificar a sequências de “ações performáticas” próprias ao *Játyopi*, constitutivas de sua estrutura formal: os cânticos-dança, a corrida de tora, a troca de *paparuto* e outros bens cerimoniais como colares de miçanga e panos, performances dos personagens rituais, etc. Ações, elas mesmas interações, comuns a praticamente todos os rituais *Krahô*, apesar das transformações sofridas que criam enormes diferenças no “script” de cada rito.

Procurei me deter não na busca de um “significado” da corrida de tora, da troca de *paparuto*, da cantoria da batata ou da performance dos *hoxwa*, mas dar conta da especificidade dessas ações, em termos da “forma relacional” que elas adquirem, evocativas

do campo de relações que as constituem (Houseman & Severi, 1998). Relações entre parentes próximos e distantes, consangüíneos, afins, nominadores, entre grupos e metades cerimoniais.

Cabe enfatizar que a “forma relacional” do *Játyopi* não é generalizável nem para ele mesmo, menos ainda para outros ritos Krahô. Pois mesmo que essas ações, vistas como “unidades elementares”, girem em torno de motivos comuns como “trocar paparuto”, “correm com toras”, “cantar”, “dançar”, “atuar”, etc., elas sofrem uma série de transformações de um rito para o outro. E por isso os rituais são tão variados, infinitos em seus ínfimos detalhes. Se é interessante perceber o conjunto de ações que dão os contornos de um “sistema ritual Krahô”, no sentido de que um ritual não está isolado, mas inserido num ciclo cerimonial mais amplo, por outro lado, é preciso tomar cuidado para não cair num nível de generalização no qual grande parte das propriedades distintas desses eventos particulares são obscurecidas.

Sobressai também na descrição uma dinâmica de organização do espaço ritual, projetado na aldeia circular, através do qual se traçam as relações. Diferentes posições no espaço, no qual se ocupam diferentes pontos de vista. A ordenação dos atos, a organização dos cantos, danças, performances, etc. no tempo e no espaço, identificar essa movimentação ritual pelos diferentes espaços da aldeia. Mas as ações ocorrem simultaneamente, em muitos lugares ao mesmo tempo, o que implica na parcialidade da experiência e na multiplicidade de perspectiva dentro do ritual.

Ao apresentar o contexto ritual do *Játyopi*, desloco-o de certa maneira da “ordem real” dos acontecimentos, pois apenas alegoricamente é possível transmitir o contexto de atualização do rito, “o aqui e agora” se desfazem na narrativa. A descrição acaba por impor uma linearidade artificial ao ritual, na medida em que as ações são narradas através da combinação retilínea de elementos, como a escrita me permite. Este é apenas um “exercício

de contextualização”, a idéia é focalizar um fragmento específico desse rito-mito: a performance dos *hoxwa*, aprofundada no próximo capítulo.

Enfim, ações rituais são “significantes”: elas (re)criam sentidos através de mecanismos de simbolização que articulam contextos, e são simultaneamente produzidas por eles. O significado é uma função das maneiras pelas quais criamos e experienciamos contextos, e a comunicação e a expressão significativa apenas são mantidas por meio do uso de elementos simbólicos compartilhados – palavras, imagens, gestos. O rito também não é visto como simples execução de um “texto cultural pré-existente” que informa os indivíduos: tal “estrutura” é altamente performativa, apenas existe enquanto atualizada através da perspectiva referenciada dos sujeitos participantes.

Assisti o *Játyopi* três vezes, em contextos muito peculiares. Em abril de 2004, a atriz Letícia Sabatela e o diretor Gringo Cardia estavam entre os Krahô produzindo um documentário sobre os *hoxwas*. A festa realizada na Manoel Alves reuniu gente de várias aldeias, além das pessoas da cidade próxima, muitas que iam pela primeira vez principalmente para “*ver de perto aquela atriz da Globo*”. O ritual foi grandioso: muita carne, panos, miçangas, muita gente de várias aldeias... Tudo patrocinado pelo filme.

Em abril de 2007 viajei novamente aos Krahô para filmar a Festa da Batata, na realização do projeto “A cultura da batata no povo Krahô” com Tatiana Devos pela Embrapa. Lá encontramos com a equipe da BBC de Londres que produzia uma série na qual cada programa se passava numa tribo diferente do mundo, onde os seis participantes eram obrigados a “sobreviver” com os nativos e a aprender o esporte local. Assim, acabaram nos Krahô para aprender a corrida de tora, especialmente correr com o *pàrti*, a tora da festa da batata, a mais pesada de todas. Como a produção de Sabatela, eles “bancaram” o *Játyopi* na Manoel Alves, e assim, eu assisti a festa pela segunda vez num contexto de “super-

produção”.

Em troca a BBC cobriu as despesas do ritual (com carne, panos, miçangas, batatas...) e ofereceu uma quantia em dinheiro para a aldeia Manoel Alves. Por outro lado, negociaram que durante as filmagens as mulheres não usassem roupas, que deixassem os seios nus; todos deveriam estar pintados e bem ornamentados. Os jovens não poderiam andar de moto, pois o ruído ou um veículo atrapalhariam na captação das imagens. Enfim, a condição era de que todos esses elementos fossem retirados da cena, pois eles prejudicariam o efeito perseguido de uma estética primitivista.

Isso que chamo de “estética primitivista” emerge através de imagens permeadas pelas noções de índios “autênticos”, “selvagens”, “inalterados pelo contato”. Uma concepção objetificante da cultura que alimenta uma retórica da perda. A fabricação do exótico é assunto de longa data nas pautas da antropologia e nos ajuda a compreender essa projeção no outro de uma indianidade inventada por nós. A imagem do “moderno” (autêntico porque original e inovador, mas fugaz e efêmero) se sustenta em contraposição ao “primitivo” (autêntico porque tradicional e perene, mas conservado no atraso). Entretanto, por trás do clima “survival” que o reality show buscava transmitir, se escondia uma enorme infraestrutura incluindo acampamento super equipado, cozinha particular, veículos modernos, gruas e equipamentos de última geração.

Este novo contexto de produção ritual deve ser levado em conta. Os rituais indígenas - e não digo isso apenas em relação aos Krahô - contam com os olhares, vozes, ouvidos e interesses de muitos brancos, por trás das máquinas fotográficas, gravadores de som, filmadora, telas de cinema e aparelhos de TV. As redes constitutivas do ritual (envolvendo pessoas, seres, imagens, bens, objetos, dinheiro, etc.) se ampliam e o contexto de espetacularização toma alcances para além das fronteiras da tribo.

Se por um lado, pretendo fazer uma análise da mitologia e do ritual do *Játyopi*, assim

como do papel e da performance do *hoxwa*, a partir do campo de significação das categorias forjadas em uma cosmologia ameríndia, por outro, para escrever uma etnografia é impossível desconsiderar o contexto desta pesquisa. Esta conjuntura apresenta uma série de desafios à “tradução antropológica”, as fronteiras entre o “real” e a “ficção”, “a representação” e a “apresentação”, “o registro” e a “produção”, e entre sociedades “tradicionais” e “modernas”, parecem se embaralhar e se diluir.

O ritual ao mesmo tempo em que produz é produzido por essa rede híbrida, que conecta agências de atores diversos: homens e mulheres, índios e brancos, seres humanos e não humanos, espíritos da floresta e máquinas. Pontos de vista em confronto, sentidos negociados na interação em torno de imagens refletidas e traduções recíprocas. Os efeitos produzidos por essas múltiplas perspectivas trazem uma reflexão essencial para a prática etnográfica: nenhuma delas oferece uma visão totalizante, mas sempre fractal. A realidade sendo fragmentada implica que nossas perspectivas, que nunca estão acima da realidade, mas dentro dela, são sempre parciais (Strathern, 1991).

O uso do áudio-visual faz mais do que simplesmente “registrar” ou “retratar”: intervém mesmo nessa dinâmica, mediando relações para mobilizar a produção do ritual. O que se revela uma interessante estratégia para os Krahô conseguirem “*aquilo que eles querem, do jeito que eles querem.*” Eles se relacionam com pessoas e instituições, buscando capturar a agência desses novos parceiros. Isso faz parte da nova política do associativismo indígena, contribuindo para a emergência de uma nova dinâmica de produção ritual e consequentemente de um novo contexto de produção etnográfica.⁵⁵

⁵⁵ Numa reunião com um indigenista da Funai, os Krahô fizeram uma lista de seus principais parceiros, seguindo a respectiva ordem: Embrapa, Funai, Funasa, Ruraltins, CTI, Prefeitura, Universidade Federal do Tocantins (UFT), Universidade de Brasília (UNB), Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Departamento de Estradas de Rodagem do Estado do Tocantins (*Dertins*), Conselho Indigenista Missionário (CIMI), Organização Indígena do Tocantins (OITO), Associação Indígena Vyty-Cati, Apinayé, Ulisses (morador da cidade de Itacajá), Conselho das Organizações Indígenas Araguaia e Tocantins (COIAT), Pastor Velho Dodanin, Vinícius (?), Juliano (produtor cultural), Inuká (coordenadora da Aldeia da terra em Brasília), Vilma Chiara (antropóloga), Julio Cesar Melatti (antropólogo), Sergio Pegue e Pague (dono do seupermercado Pegue e Pague em Itacajá), Wilson Beleza (?), Gedem (técnico da

As caçadas coletivas vêm sendo substituídas pela compra de gado dos fazendeiros locais, tendo em vista que a caça é mais rara nos dias de hoje. Eles trazem batata, mandioca e milho de fora, dos sertanejos vizinhos, pois a produção de suas roças nem sempre supre a demanda da festa. Também é necessário angariar a maior quantidade de panos e miçangas, potencializando a riqueza, a beleza e a eficácia estética do ritual. Os krahô continuam, assim, realizando seus rituais, lidando com a dialética entre mudança e continuidade constitutiva do processo.

Essa discussão não quer dizer que todos os rituais ocorrem em contexto de “superprodução”, muito pelo contrário. O ciclo ritual dura o ano inteiro, numa conjuntura intra-tribal mais circunscrita; a maioria dos rituais que assisti (com exceção dos *Játyopi* citados) não foram tão dispendiosos e visibilizados. Esses grandes eventos rituais “patrocinados” por grandes parceiros são raros e por isso mesmo são tão importantes, influenciando diretamente nas estruturas de poder intra e inter aldeã.

A terceira vez que assisti o *Játyopi* na Pedra Branca, por exemplo, não contou com nenhuma grande “intervenção cinematográfica”. Foi em abril de 2009, quando pude participar mais de perto dos preparativos da festa: indo com as mulheres na roça colher as batatas, ajudando-as a fazer o paparuto, seguindo os *hoxwa* na preparação da tora e etc. O que não quer dizer que as máquinas fotográficas, filmadoras e gravadores estavam ausentes: os próprios Krahô as manipulavam, filmando os índios e os brancos que ao mesmo tempo os filmavam. É muito comum nos dias de hoje que algum jovem de uma aldeia seja conhecido como o fotógrafo ou o cinegrafista, aquele que possui e domina as novas tecnologias registrando os rituais. O recurso do vídeo é também para o antropólogo parte da

Embrapa), Secretaria de Esportes do TO, Fundação Cultural de Palmas, Secretaria de Trabalho e Ação Social (SETAS), Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), Ministério do Meio Ambiente (PDPI), Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), Programa SEBRAE, Letícia Sabatela, Eletronorte, Julio Cesar (engenheiro agrônomo), Carlos Salgado (engenheiro agrônomo), Kapey.

metodologia da pesquisa: não só pelo registro, mas como meio de se inserir no campo.⁵⁶

O *Játyopi* é a festa dos *hoxwa*. Eles adquirem uma posição particularmente central neste rito. E não me refiro apenas à performance do grupo dos *hoxwa* no meio do pátio, que não ocorre em todos os rituais, mas especialmente no *Játyopi*. Segundo as informações que obtive no campo, e como eu mesma pude presenciar, os *hoxwas* são os doadores das batatas-doces distribuídas durante a festa; ele é quem corta o “*Pàrti*”, a tora da batata; quem participa da cantoria da batata; e são suas mães que fazem a fogueira em torno do qual eles se apresentam ao público.

A festa em si dura apenas duas noites e um dia inteiro, mas existe toda uma preparação anterior. Geralmente dois ou três dias antes da festa, as mulheres de uma mesma casa vão à roça colher as mandiocas para fazer o paparuto a ser trocado. O paparuto é a comida cerimonial por excelência, foi ensinado por Catxêkwj.

As mulheres preparam o paparuto no dia anterior a festa: descascam e ralam a mandioca, até que ela vire uma massa branca e pastosa; depois cobrem a massa com carne crua e enrolam numa folha de bananeira; colocam o embrulho sob as Pedras quentes do moquéem para em seguida cobrir com terra. Na manhã seguinte os paparutos cozidos são desenterrados e trocados pelas famílias dos jovens casais sem filhos.

⁵⁶ Ainda que de forma pontual, entre os Krahô, os jovens estão num movimento de apropriação das novas tecnologias e o acesso ao conhecimento da “nova linguagem do *kupen*”, a internet e a cultura digital, vem transformando o papel desses jovens na comunidade. Entretanto o movimento é ainda bastante inicial, não existindo qualquer iniciativa mais organizada nessa direção como observamos em outros grupos indígenas, que fazem altos investimentos na documentação áudio-visual de suas manifestações rituais, narrativas míticas e conhecimentos gerais, chegando mesmo a realizarem seus próprios filmes. A apropriação desses novos meios pelos índios é uma forma de ganhar autonomia sobre a produção de suas próprias imagens.



Fig. 1 - Homens distribuindo carne no pátio

Fig. 2 - Mulher ralando a mandioca na casa.

Fig. 3, 4, 5 - Sequência mulheres fazendo o paparuto.

Por sua vez, os parentes dos *hoxwas* líderes da festa colhem as batatas que serão utilizadas. Na festa da Pedra Branca em 2009, acompanhei algumas mulheres à roça do *hoxwa* Custódio para colher as batatas para a festa. Foram colhidas 4 tipos de batatas: Ját Tycré, Jpat Tycti, Ját Caprancaré e Ját Jõwxyn. Essas mulheres eram avó, mãe e neta, e a mais velha, Maria Cuhec, era a sogra (e não mãe) de Custódio e também do *hoxwa* Martins Zezinho.



Fig. 6, 7, 8, 9, 10 - Mulheres na roça colhendo batatas.

Enquanto as mulheres se ocupam da colheita da batata e da mandioca e com a preparação dos paparutos, os homens conseguem a carne para a festa, antigamente através de caçadas coletivas e atualmente buscando ajuda financeira para comprar gado. Em 2004 e 2007 as despesas rituais foram arcadas pela produção dos filmes de Sabatela e Cardia, e pela BBC respectivamente. Já em 2009, houve uma grande articulação para conseguir os recursos necessários para a compra do gado, que foi conseguido através do apoio da FUNAI e dos aposentados da aldeia. O boi foi cortado no pátio central e distribuído entre os homens dos partidos *Wakmeyé* e *Katmyé*.

Durante esses dias que antecedem a festa, os *hoxwas* também devem procurar uma árvore boa para cortar e preparar as toras. Segundo Feliciano Téprot e Gilberto Horkakã, o grupo de *hoxwa* deve comer e dormir no mato até acabarem de cortar e esculpir as toras. Suas mães é que levam comida para eles, e não suas esposas. No ritual de 2007, dois *hoxwas* se ocuparam da tora e em 2009 observei que quem esculpiu a tora foi um senhor que não pertence ao grupo do *hoxwa*, mas do *parxô* que acompanha os *hoxwa*.



O *Játyopi* ocorre geralmente no mês de abril, na passagem da estação chuvosa para a seca, quando uma série de alimentos, entre eles as batatas-doces, estão prontos para serem colhidos (ver calendário sazonal nos anexos). Durante o verão é o partido *Wakmeyé* que governa a aldeia, período em que se realizam os principais ritos de iniciação.

Fig. 11 - Preparação tora.

O ritual é iniciado com uma cantoria no pátio central durante o pôr do sol, no qual participam homens e mulheres. Ela é interrompida por algumas horas e recomeça durante a noite, se estendendo por toda a madrugada. Percebe-se um rodízio de cantores, cantoras e espectadores durante toda a noite.

Na manhã seguinte todos se levantam ao nascer do sol e os homens pintados de jenipapo e urucu se dirigem para a tora, que se encontra localizada fora da aldeia. Geralmente a tora é deixada dentro do ribeirão, para que possa inchar com a água e ficar ainda mais pesada. Algumas mulheres acompanham os corredores, outras esperam no pátio ou mesmo em frente às suas casas para ver a chegada da tora na aldeia.

Na Festa da Batata, os homens correm com o *pàrti* (“tora grande”), também chamada *Játyopi* (“madeira ou tora de batata”); daí o nome do ritual “*Pàrti*” ou “*Jatyopi*”. Ela se diferencia das toras comuns por ser mais pesada, pois não é feita de tronco de buriti, mas com árvores de madeira de maior densidade; no ritual de 2009 as toras eram de canjerana do brejo (*Cabrlea canjerana*). Esta corrida só ocorre uma vez por ano - no ritual em questão - e apenas os melhores corredores da aldeia competem carregando as toras, divididos em metades de idade (*Harãhcatêjê* e *Kyicatêjê*); os outros apenas os acompanham na corrida.⁵⁷

Segundo Tikaprô, que corre com *pàrti*, existe toda uma preparação do corpo do corredor, que deve seguir rigorosamente o resguardo: não comer tatu-peba e outras carnes animais, para que o corpo fique “leve” (farinha de batata e milho são recomendados); acordar antes do sol nascer e tomar banho no rio, enfrentando o frio e o escuro; ingestão de bebidas feitas com “plantas amargas” do pajé, sendo que algumas infusões são esfregadas nos braços e nas pernas, para que fiquem fortes, agüentem a corrida e o peso da tora; e a proibição sexual.

⁵⁷ Em praticamente todos os rituais Krahô ocorre uma corrida de tora, que também é uma atividade cotidiana entre homens e mulheres. Existem vários tipos de tora e vários tipos de corrida, sempre disputadas por duas metades. Segundo Melatti, haveria uma identificação das toras com animais ou vegetais. Para saber mais sobre as corridas de toras e sobre o sistema de metades, típicos dos povos Timbira, ver Melatti (1978).

A corrida ocorre de manhã cedo, sendo precedida pela performance do *padlé* (“chefe do rito”) que canta e enfeita as toras. Ele pisa nelas, parece animá-las com seu canto, acompanhado pelo *txi* que marca o ritmo, um instrumento musical feito de miçangas e cabaças pequenas. Como um cinto, ele pode ser amarrado na cintura ou na perna, e é usado durante a corrida por aqueles reconhecidos como “bons corredores”, pois o ideal é o q o *txi* esteja a frente, fazendo ouvir aos de trás seu chocalhar . Segundo Raimundo Zezinho são três músicas: “*Jàtyopi crer*” (“música da batata”), “*Crorê Jarkwa*” (“linguagem do catitu”), “*Hipõ na imcrér*” (“cantor do lago”), “*Rãrãtejuwe jarkwa*” (“linguagem do passarinho *rãrãtejuwe*”).⁵⁸

Antes da corrida, o *padlé* “verifica” as genitálias das crianças e jovens para saber se estão prontos para ter (ou se já tiveram) relações sexuais. Existe além do *pàrti*, uma tora menor chamada “*ját krarê*” (“filho da batata”), com a qual as crianças correm primeiro, uma menina e um menino respectivamente. Percebo que as toras são como “objetos animados” na corrida: elas são enfeitadas, cantam para elas, etc. Elas possuem uma agência ritual, são “objetos-personagens”⁵⁹ atuantes em praticamente todos os rituais Krahô. A tora da batata sai do mato, vêm de fora, e ao adentrar a aldeia, pelo caminho dos fundos da casa da *witti* (oeste), elas não percorrem o *krincapé* (caminho circular diante das casas), mas cortam o *prykarã* (caminhos que ligam cada casa ao pátio central) em direção ao *kã* (pátio central).

⁵⁸ Todas as músicas do ritual foram gravadas e identificadas, embora ainda não tenham sido traduzidas. Este é um trabalho que será realizado na próxima etapa da pesquisa, pois percebo que o contexto de tradução dos cânticos e sua dimensão musical é central para a compreensão da atribuição de identidades aos personagens rituais.

⁵⁹ Referência do conceito de “objetos-personagens”, ver Penoni (2010) em diálogo com Carlo Severi (2002).



Fig. 12 - Padlé cantando para as toras.



Fig. 13 - Pàrti e Jât Kraré.



Fig. 14 - Txĩ : Instrumento musical e ornamento do corredor.

Ao fim da corrida, os homens das metades sazonais (*Wakmejê* e *Katamjê*) se enfrentam ritualmente no *kã*. Os *Wakmeyé* vêm do extremo leste e os *Wakmeyé* do lado oeste até que se encontram no centro do pátio. Eles parecem encenar uma guerra, por meio de gritos emitidos dos dois lados. Sons e gestos impostados com uma bravura eloqüente, mas momentânea, pois que se desmancha em meio ao clima de brincadeira habitual. O ambiente não parece hostil, mas de “gozação” (que obviamente guarda uma dimensão conflitual).

No mesmo momento em que a tora cai no centro da aldeia, os paparutos começam a ser trocados no pátio pelas famílias dos jovens recém-casados e que ainda não tiveram filhos, tornando “pública” a aliança entre esses segmentos residenciais. Essa ação ritual atualiza o contrato de casamento entre duas famílias, contrato que também pode ser estabelecido quando as crianças ainda são pequenas (a não efetuação do casamento entre elas pode implicar em pagamentos por parte de uma das famílias).

Da Matta descreve o paparuto entre os Apinayé como modelo do corpo, construído pelos parentes consanguíneos: é feito de uma massa branca de mandioca (cultivada na roça pelas mulheres e que representaria o sêmen do homem) com carne por cima (trazida pelos homens e que representaria o sangue menstrual da mulher). Essa massa é enrolada por folhas de bananeira e cozida no moquém embaixo da terra, que para os Krahô é análoga ao útero feminino. Os Krahô costumam explicar a gestação como um processo em que “uma terra fértil, quando chove, reproduz.”. Até que o casal tenha o primeiro filho, consolidando de vez a aliança entre as famílias, estas continuarão trocando paparutos todo ano no Játyopi.

Simultaneamente ao fim da corrida e à troca de paparutos no *kã* (centro), três grupos rituais se encontram no *krincapé* (periferia). São eles: *Porihkrê*, *Jêjê* e *Pycaicô*. As pessoas que, de acordo com o nome, pertencem a esses grupos, vão andando e cantando até darem a volta na aldeia. Segundo Raimundo Zezinho são três músicas: “*Cuntum jarihô*” (música da capivara barba branca, que fica embaixo da árvore *pycajcô*), “*Porikrê*” (música do peixe *Cutáp*, de cara pintada) e “*Jêjê*” (música da lembrança do tempo passado, dos bisavôs que já morreram).⁶⁰

As parentas maternas os acompanham, carregando cabaças cheias de água com a qual molham os cantores, num ato que simbolizaria a “solidariedade familiar” entre consanguíneos (Melatti, 1978). Neste momento, é possível ouvir outro canto que ecoa das casas maternas: as mulheres chorando seus mortos. A morte, quando não ocorre por feitiçaria, é causada pelo contato com os parentes maternos que morreram. Assim como os vivos, os mortos também sentem saudade dos parentes e por isso tentam capturá-los (Carneiro da Cunha, 1978).

⁶⁰ Fica a dúvida se os nomes das músicas correspondem aos nomes dos grupos rituais, questão a ser explorada futuramente.



Fig. 15 - Cantoria no krincapé
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)

Depois de um breve “intervalo” para comer e banhar, o ritual recomeça no fim da tarde com a “Cantoria da batata”, que sai da casa ao norte da aldeia e termina a leste, quando se dirige para o centro, após uma meia volta no krincapé. O grupo de cantores da festa, juntamente com os *hoxwa*, se reúne na casa da witi dos homens de acordo com Feliciano Téphot. A “pensão” é o ponto de encontro nos rituais (identificada à casa materna), onde os homens se reúnem, comem juntos, conversam, escutam os cantos e histórias dos antigos.

Trata-se de uma espécie de “cortejo musical” acompanhado de um “jogo”: um grupo formado por mulheres cantoras, homens tocando maracá, e pelos *hoxwas* que carregam cofos cheios de batatas-doce, atiradas naqueles que se colocam à sua frente.⁶¹ Foi exatamente aqui, como conta o mito, que o mehi chegou na roça e viu os alimentos fazendo a festa. Ele chegou atrasado, tudo que ocorreu antes foi explicado a ele: o fato dele ter chegado atrasado e ter perdido a primeira parte da festa é marcada em todas as versões às quais tive acesso. Daqui pra frente, a narrativa se prende à execução formal das ações rituais

⁶¹ “Cofos” (*cohy*) é como os Krahô chamam o cesto de palha de buriti, fabricado e utilizado pelas mulheres para coletar frutos, carregar os alimentos na volta da roça ou para guardar seus pertences dentro da casa, como miçangas ou outros objetos pessoais. Um artefato feminino por excelência, em contraposição ao “mocó”, bolsa feita pelos homens de tucum ou palha de buriti, objeto masculino usado na saída para as caçadas. Interessante que são basicamente os *hoxwa* do sexo masculino que participam desse cortejo e carregam os “cofos cheios de batata”, símbolo da fertilidade feminina.

e suas sequências performáticas, indo e voltando para o momento do encontro entre o *mehii* e as plantas cultivadas que viram gente. Este fato abre a narrativa para outro nível de realidade, outro tempo e espaço. O mito deságua no rito, o “aqui agora” da aldeia, ao mesmo tempo cíclico e repetitivo.

De acordo com Domingos Craté, a música cantada nesse “cortejo” é dividida em oito partes: “*Pàràre hinajcawy*” (“piado do bando dos pássaros *pàràre*, que sempre andam juntos”); “*hene jarê*” (“Pedra roliça enterrada”); “*hôjpiarê*” (“nome da corujinha que tem perna queimada de ficar no sol, fica como pneu queimado, preto grudento”); “*Têcuratê*” (“calanguinho bem liso, azulão, que ninguém vê, só fica embaixo das plantas”); “*pic torôre*” (“se perdeu”, por exemplo, *cajcrite pic torôre*, “a alma das cobras que se perdeu”); “*cycycre*” (“coletivo de batatas, quando você olha e tem muita cama de batata junto”). Ainda existem duas outras músicas cantadas, quando o cortejo adentra em direção ao pátio: “*hanarêja hôroyre*” (“árvore de folha comprida”) e “*hijajôc côpeyre*” (“*Jajôc* seria o nome do ‘mensageiro’ do mito da festa, que tem uma cara bonita – *côpeyre*”).

Um ponto essencial para o aprofundamento desta pesquisa, complementar à análise da faculdade mimética do *hoxwa* (sem falas, focada no gestual), se refere à exegese dos cantos executados no ritual do *Játyopi*. Essa tradução, a ser realizada num trabalho futuro a partir do registro das músicas cantadas feito em 2007, nos daria acesso a certos níveis de articulação de sentidos somente acessível aos iniciados, permitindo diferenciar os enunciadoreis míticos e rituais.

Cabe ressaltar que não é qualquer mulher ou homem que pode cantar na festa da batata. Assim como os *hoxwa*, essas são funções rituais também ligadas ao nome. Os mais velhos são acompanhados por seus *ipantus*, que aprendem com eles, “*para quando morrerem, que não estiverem mais lá, ficar alguém no lugar*”, me disse Oscar Põhykrat. Oscar, por exemplo, não é um “cantor” atuante, ele é “cantor da festa da batata”. Na festa de

2009 na Pedra Branca, inclusive, Oscar encontrava-se um pouco fraco e adoentado, mas mesmo assim não foi substituído por outro “cantor profissional” da aldeia. Ele liderou a cantoria, seguido por seus ipantus mais novos.

Os cantores param na frente de cada grupo residencial, quando ocorre uma troca de presentes: as mulheres da casa penduram *kënré* (“pedra pequena”, “miçanga”) e *kupentxe* (“pano de branco”) no pescoço dos integrantes do cortejo, que outras pessoas vão e pegam. Também podem ser oferecidos pratos e panelas. As “dádivas” oferecidas nos rituais Krahô são esses objetos “de fora” adquiridos por meio de trocas com os *kupen* que visitam as aldeias ou ainda através de viagens à cidade. O pano e a miçanga, associados à pintura corporal e ao corte de cabelo, caracterizam esteticamente a mulher Krahô. Panelas e pratos, por sua vez, são objetos diretamente ligados a cozinha, um campo de ação exclusivamente feminino.

Pergunto-me quem são essas “outras pessoas” que “pegam” os presentes: porque pegam, quem pode e quem não pode pegar? Existe uma relação específica entre os doadores e os receptores (ou melhor “pegadores”) neste evento particular? Mais uma questão que esbarra nos limites desta etnografia e precisa de um trabalho de campo mais longo para ser examinada. Restrinjo-me a dizer que esses objetos são também retirados pelos “prefeitos” da estação, que irão distribuí-los entre os visitantes de outras aldeias, os “parentes de fora”, cantores convidados.

Outro detalhe me parece interessante: em todos os rituais que participei fui incentivada pelas mulheres a pegar os colares de miçanga colocados no pescoço das cantoras. Diante da minha vergonha e esquiva, algumas mulheres se colocaram a frente do cortejo pegando os colares para me oferecer. Era um presente e eu não podia recusar. A insistência dessas mulheres parecia querer me ensinar a regra básica da etiqueta Krahô: a obrigação de dar, receber e retribuir. Eu tinha que dar e pegar, nada pode ser retido, deve circular.

Durante a cantoria e “troca” de presentes ocorre também uma espécie de jogo / brincadeira: os homens que não possuem papéis associados ao ritual em questão se colocam na frente do “cortejo”, como que desafiando seus membros. Os *hoxwas*, que carregam as batatas, devem tentar acertá-las no desafiante, que tenta escapar. No momento em que são acertados pela batata, todos fazem “ohohohohoh...”, e o cortejo prossegue andando. Até que param em frente a uma nova casa e tudo recomeça. A troca, o jogo, a brincadeira... Uma repetição cadenciada pelo ritmo da cantoria, bem marcada na narrativa de Zacarias.



Fig. 16, 17 - Cantoria da batata e jogo ritual.

É interessante trazer para a discussão o que Melatti (1978) fala sobre esses “jogos de atirar coisas”. Eles estariam presentes também nos rituais ligados ao ciclo do milho: o *Pōhiyōkróu* (plantio do milho, marca a passagem da estação seca para a chuvosa), *Pōhipré* e *Pōhipri* (ambos de colheita do milho). No ritual associado ao plantio jogam-se petecas de milho, uma brincadeira em que os projéteis não são atirados contras as pessoas, um jogo mais de compartilhar. Ao contrário, nos rituais de colheita do milho e da batata-doce atiram-se batatas, espigas e flechas de milho, em brincadeira de tom mais agressivo e desafiador.

Estabelece-se aqui uma relação entre dois rituais inversamente simétricos, bastante importantes no ciclo cerimonial e associados à lavoura: *Pàrti* (passagem chuva / seca – colheita da batata-doce) e *Pōhiyōkróu* (passagem seca / chuva – plantio milho).

Portanto, talvez seja possível associar os ritos ligados à colheita com a agressão e os ligados ao plantio com a ausência da mesma. Qual seria a razão disso? É possível que esses ritos expressem o tipo de sentimento que preside às atividades agrícolas em cada período do ano. A derrubada e o plantio são tarefas árduas, que exigem colaboração com os parentes, entre membros da mesma metade, entre habitantes da mesma aldeia. Por outro lado, a colheita pode favorecer os pedidos, a inveja e a cobiça daqueles cujas roças produziram pouco ou que, simplesmente, por um motivo ou outro, deixaram de cultivar. No passado, provavelmente, era um período de perigo, uma vez que a aldeia estava sujeita a ser atacada por representantes de tribos estranhas para se apropriarem de seus gêneros. (Melatti, 1978: 200)

No que tange às relações de parentesco, seria possível para o autor dividir os rituais Krahô associados ao ciclo sazonal da lavoura (colheita e plantio / chuva e seca) em dois grupos. Por um lado, ritos que marcam a solidariedade entre parentes consangüíneos e membros de uma mesma classe de idade; de outro, aqueles que distinguem os afins efetivos dos afins potenciais. Este último, afirma Melatti, seria o caso do *Játyopi*.

Acredito que as duas dimensões estejam presentes em planos de intensidade diferenciados, pelo menos no caso do *Játyopi*, em que certas ações põem em cena as relações com a casa materna (o papel das mães e irmãs dos *hoxwas* e outros grupos como *partxô* e *akhrô*) ou com a casa afim (diferentes segmentos residenciais afirmando uma

relação de aliança por afinidade ao trocarem comida, que “simbolizam” filhos ainda por vir). E ainda, as relações entre aqueles que compartilham um nome (tio materno ou tia paterna e sobrinhos, avós e netos que são na maior parte dos casos classificatórios).

Na sequência do jogo ritual, as batatas atiradas pelos *hoxwas* circulam pela aldeia: as crianças vão correndo e catando as batatas, levando-as para casa pra comer. Em duas casas vi as mulheres mais novas, que acabavam de ter filho, fazendo mingau com as batatas para seu resguardo e do marido. Antigamente quando as batatas-doce eram abundantes, as mulheres faziam mais frequentemente a farinha, como forma de conservá-la para futuros resguardos.

Antes, no tempo dos antigos era diferente, dos nossos avós. Eles faziam a batata e não tinham preguiça. Eles faziam resguardo com a batata. A batata tem o braço forte. Para fazer o resguardo, os velhos moqueavam a batata, descasca, amassa e põe na esteira pra secar. Quando a batata está seca, eles botam em algum recipiente e guardam na esperança de um novo resguardo para os netos, os filhos e os outros.” (Getulio Kroakrwjy)



Fig. 18 - Batata-doce usada no resguardo.

Voltando à festa, quando o cortejo pára na casa exatamente a leste da aldeia, a cantoria termina e eles pegam o caminho do pátio central. O dia começa a virar noite e todos os *hoxwa* cruzam a aldeia na direção oeste. É chegada a hora da apresentação.

Os *hoxwas* se reúnem na casa a oeste da aldeia, onde o sol se põe e a lua nasce. No ritual de 2009 na Pedra Branca, eles saíram da casa de Custódio, o mesmo *hoxwa* que cedeu parte das batatas da festa. Neste momento, se pintam com uma tinta branca e ninguém pode estar presente além deles. Todas as vezes que tentei filmar, fotografar ou assistir a pintura, eles não permitiram. Essa tinta é feita com uma Pedra calcária chamada *kenpoiti* que ralada solta um pó branco misturado com água, o que lhe dá uma textura pastosa. Hoje em dia também é usado tinta industrializada, geralmente cedida pela escola local. Entre os Canela, os palhaços usam pau de leite, que funciona como uma espécie de cola, e o carvão, que dá uma coloração preta.



Fig. 19 - Hoxwa se pintando



Fig. 20 – Hoxwaré



Fig. 21 – Cucongahâc: Abóbora: o hoxwa pertence ao grupo da abóbora; as manchas da abóbora são um dos motivos da sua pintura.

Enquanto isso, as mães dos *hoxwa* fazem uma grande fogueira no pátio. Duas fogueiras menores também são feitas pelas mães do “*pàrxô*” (croá) e do “*hácrê*” (gaviãozinho), os cantores que acompanham os *hoxwa* com o maracá. A fogueira feita pelas mães dos *hoxwa* ocupa um espaço central na cena: é em torno dela que ocorre a apresentação. Sem fogueira não tem *hoxwa*. O fogo, como vimos, possui um poder transformativo e neste sentido, sua centralidade parece ter uma intrínseca relação com a metamorfose ritual prestes a se realizar.

O povo vai se juntando no pátio. Crianças, mulheres, homens e velhos esperam curiosos pela chegada dos *hoxwa*. Então eles chegam pintados, em borrões e manchas pelo corpo, usando folhas na cabeça. Segundo Martins Zezinho Krahô, podem colocar também “*caretas*”, máscaras feitas de cabaça e pelos de animais colados imitando grandes barbas. Todos param para assistir a apresentação.

O cantador toca o maracá, sem cantar, apenas marcando o compasso com o instrumento. O grupo entra pela primeira vez no pátio, apresenta uma espécie de “cumprimento” e sai rapidamente sem grandes estripulias. Depois voltam novamente, já completamente tomados pela graça e jocosidade do personagem; grotesco e ridículo tanto quanto travesso e amedrontador. Isso se repete por cinco ou seis vezes, sendo que toda vez que os *hoxwa* entram ou saem do pátio, o cantor toca o maracá. O maracá marca o ritmo das entradas e saídas dos *hoxwa*.

O mais velho é geralmente quem comanda a brincadeira, e os outros o imitam: não há falas, apenas mímica e muito riso. Eles se movem entre a espontaneidade e a improvisação, estes são os elementos centrais da graça. Entretanto, a performance segue também uma espécie de “script” com repertórios e formações pré-determinadas. Nas apresentações que assisti a formação espacial de movimentação era sempre circular: os *hoxwa* se deslocam em fila, um atrás do outro, compondo uma roda em torno da fogueira. Além do mais a imitação

das plantas, dos brancos, de cenas jocosas e sexualizadas, de animais ou figuras amedrontadoras estava sempre presente no repertório encenado. Seus movimentos são elaborados a partir da imitação e da repetição. Mas é justamente na reiteração que o comportamento se renova, criando variadas nuances e diferenças estilísticas onde se imprime a marca pessoal de cada *hoxwa*. Neste sentido, repetindo as semelhanças inventa-se qualquer coisa de diferente.

Os *hoxwa* fazem posições sexuais e fingem jogar fezes, urina e cuspir um no outro, dançando em torno da fogueira. Caem pelo chão um por cima do outro, como se estivessem brigando e tendo relações sexuais. Procuram piolhos na cabeça uns dos outros e nos próprios pelos pubianos, dois homens imitando um casal. A primeira cena do filme de Letícia Sabatela e Cardia mostra dois homens e uma criança, um deles travestido de mulher grávida, simulando a cena de um parto, a fertilidade e a procriação.



**Fig. 22, 23, 24 - *Hoxwa* encenando um parto
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)**

Brincam de ser animais como onça ou macaco, ameaçando jogar fogo nos outros. No mesmo filme de Sabatela e Cardia, Aprac performatiza um predador canibal comendo carne crua, mas de maneira cômica e grotesca. Sendo filmados, os *hoxwas* interagem com a câmera fazendo também caras monstruosas para a lente. A brincadeira provoca medo, invariavelmente acompanhado pelo riso. Eles espantam os espectadores, fingem jogar fogo neles, ameaçando queimá-los. Interessante perceber que a comicidade do personagem está ligada ao seu poder de assombração. Ele faz graça assustando com seu aspecto grotesco e meio misterioso.



**Fig. 25 - *Hoxwa* assustando a câmera
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)**

Os *hoxwa* imitam bêbados cambaleantes com garrafas de cachaça nas mãos, brigando uns com os outros e caindo pelos cantos. Dançam forró agarradinho e ironizam os brancos com suas máquinas a punho tirando fotos freneticamente. O público branco que assiste se depara com sua própria imagem representada pelo outro, enquanto os espectadores indígenas são confrontados com uma imagem bastante atual deles próprios “virando

brancos”.⁶²



**Fig. 26 - *Hoxwa* dançando forró
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)**

O *hoxwa*, abóbora no mito, também brinca com o comportamento das plantas, especialmente as de rama. Interessante que os principais grupos participantes do *Játyopi* são o “croá”, a “batata”, a “abóbora”, “o amendoim”, todas plantas de rama. O termo para abóbora é *cuhkōn cahàc*: *cuhkōn* é traduzido por “cabaça” e *cahàc* por “falso”. O movimento dos braços e o balanço do corpo pra lá e pra cá, pra cima e pra baixo, imita o jeito das plantas, seus galhos balançando ao vento. As plantas são mudas, não falam, isto é, apenas falam com quem é *wajacá* (pajé). E a dimensão não verbal é uma das características marcantes da performance, que tem como meio de expressão central o gesto corporal,

⁶² Ver Elsje Lagrou sobre as imitações grotescas dos brancos em ocasiões rituais como do Damiai (Lagrou, 2006, 2007)

mimético e caricato. Cada volta que ele dá ao redor da fogueira, num ritmo acelerado ou em passos mais lentos, é o jeito de uma planta diferente. A abóbora, por exemplo, é considerada “danada”, as plantas de rama em geral devem ser plantadas longe das outras, pois elas crescem horizontalmente ocupando o espaço das outras.





**Fig. 27, 28, 29 - *Hoxwa* imitando as plantas
(Frame do filme “Hotxua” Sabatela & Cardia, 2007)**

As esquetes cômicas dos *hoxwa* ocorrem em direta interação com o público, que se abre completamente em risos e gargalhadas. Há sempre um homem mais velho que durante a apresentação interage com os *hoxwa*, fazendo comentários simultâneos e estimulando-os pelo desafio. Esse “comentador” traduz em palavras as imitações, numa espécie de reflexão verbal da imagética da performance. A apresentação do *hoxwa* é ritmada pelo toque do maracá, acompanhada pelo riso e complementada pelas palavras do comentador, que interage com os *performers*, descrevendo suas ações em tom de provocação.

Ê *hoxwaré*, cuidado com o fogo. Que festa será essa? *Hoxwaré* inventou uma festa, olha como eles movimentam os braços. Qual será a música que estão dançando? Ninguém mais ouve... (transcrição filme Sabatela e Cárdua, 2007: 48 min e 6 seg – 48 min e 26 seg)

Olha só, olha só, eles estão pulando de uma perna só. (*idem*: 49 min e 46 seg – 49 min e 51 seg)

Ah, vocês estão fracos. Estão todos atrapalhados. São fracos demais. Desse jeito vocês nunca vão casar. (*idem*: 49 min e 55 seg – 50 min e 6 seg)

O corpo do *hoxwa* se comunica através da gestualidade e do movimento, integrando jogo, brincadeira e dança. A brincadeira faz interagir e se completa no jogo com o outro. É importante ressaltar este processo interativo entre os atores e os espectadores por meio de uma comunicação não verbalizada: um corpo que “fala” através de seus movimentos e intenções gestuais. O próprio personagem se constrói no jogo de ação e reação com os outros *hoxwa* e o público participante que também está se comunicando com ele. Ele permite ao público percebê-lo imaginativamente. O jogo é um elemento importante para que a brincadeira aconteça de forma viva, pois também a performance sobrevive nas ações e interação criada por esta, se alimentando da troca de estímulos e respostas. Se a relação é cortada, perde-se essa essência da comunicação humana através de gestos, mímicas, olhares e silêncios (Manhães, J. B. 2009: 133-135).

Dessa maneira, o estímulo da palhaçada provoca o riso, este mesmo um espasmo que desfigura, abre e conecta. O riso contagia os corpos, tomando-os em verdadeiro assalto e reverberando num fluxo contínuo que se espalha entre os sujeitos em interação. Ele compartilha com a arte seu aspecto indizível e inconsciente, ambíguo em seus diversos sentidos e significados. O *hoxwa* é um personagem que vive para fazer “graça”, o riso é seu estímulo de interação e a comicidade seu meio de transgressão. Ele explora a excentricidade de suas ações tolas para gerar grandes transformações. Ele não conta uma história engraçada: ele é a graça, o ser risível, sujeito e objeto de sua própria “arte” (Manhães, J. B. 2009: 155).

Um corpo que transita do burlesco à assombração. Sua potência está na estranheza e na graça provocada. Sua gestualidade reúne diversos elementos do grotesco: a sensualidade, a bizarrice, a jocosidade, o exagero, a quimera. Os *hoxwa* desenvolvem um domínio específico de expressão corporal, eles são esdrúxulos e grotescos, um corpo desengonçado, desequilibrado, imperfeito, e por isso mesmo risível. Um corpo “infantil”, quando o “eu”

está tomando forma e descobrindo seu próprio corpo, ainda fluido e poroso, tomando consciência dos seus limites, entre corpos e entre os corpos e o mundo. O *hoxwa*, assim como a criança, tem um corpo inacabado e desregrado, que não se sustenta, porque se confunde com o espaço.⁶³

Ao refletir sobre os aspectos “grotescos” do *hoxwa*, especialmente a maneira como eles brincam com a temática das substâncias corporais, tomo como referência o conceito de Bakhtin em sua análise da obra de Rabelais no contexto da cultura popular da Idade Média, onde o autor desenvolve toda uma filosofia do baixo corporal e revela os aspectos subversivos por trás do riso festivo (Bakhtin 1993 [1977]). Em consonância com o material ameríndio, a imagética do grotesco em Bakhtin se refere às fronteiras corporais - como já estava presente nas Mitológicas, relembram-nos Overing (2006) e Lagrou (2006). O corpo não é entendido aqui como dado fechado, mas aberto, cambiante e multifacetado.

o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências (...) esse corpo aberto e incompleto não está nitidamente delimitado no mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. (Bakhtin 1993 [1977]: 23,24).

O corpo grotesco está em constante estado de transformação e é re-criado por processos degenerativos e regenerativos. Bakhtin põe ênfase na ambivalência do “rebaixamento corporal”: a degradação e a morte não têm somente caráter destrutivo e negativo, mas também positivo e regenerador. A morte é necessária à vida. Esse corpo individual, social e cósmico está imerso num

ciclo vital produtor da natureza e do homem. A sucessão das estações, a sementeira, a concepção, a morte e o crescimento são componentes dessa vida produtora. (*idem* 1993 [1977]: 22).

⁶³ Entre muitos grupos ameríndios até certo estágio da vida, a criança é uma espécie de “outro” que precisa ser socializado, fabricado enquanto corpo de parente humano. (Gow, 1997; Vilaça, 2002)

Mas entre os ameríndios a fertilidade é também venenosa. E o veneno tem poder de transformação, é fecundo e pode matar, tudo depende das “boas medidas”.⁶⁴ As plantas cultivadas, o mel e os animais de caça, por exemplo, são alimentos venenosos, sendo preciso habilidade e conhecimento para transformá-los em comestíveis. O timbó, veneno de pesca, é causa da mortalidade dos peixes e da abundância humana. O sangue menstrual contamina, transmite doença, ao mesmo tempo em que é o indicador da fertilidade feminina.

Segundo Overing (2006), as excreções e fluídos são autofecundantes, pois entre os ameríndios assim como o sêmen, sangue, urina e cuspe também possuem poderes fertilizadores. Por outro lado, essas excreções também liberam a toxidade do corpo e podem oferecer perigo à saúde. Por isso são alvos da preocupação cotidiana entre os parentes que podem absorver algo que outro descartou ⁶⁵:

se os orifícios são excretores, os sentidos dos outros são receptores: o nariz inala, os olhos vêem, a pele absorve, a boca experimenta, os ouvidos ouvem – as perigosíssimas danças dos sentidos. (Overing, 2006: 42)

Os orifícios corporais são os pontos de contato entre os corpos e entre estes e o mundo e as substâncias que mediam essa troca engendram processos ambivalentes, de decomposição e regeneração. É exatamente essa ambivalência que seduz no realismo grotesco, pois eles não se restringem a uma ironia negativa, à subversividade aniquilante, ao contrário, implementam também um poder criativo e renovador.

Todos os orifícios são férteis ,todos estão perigosamente abertos ao mundo. No realismo grotesco este estado de coisas é ridículo e hilariante, mas também criador e extremamente arriscado. (Overing, 2006: 44)

Finalizando a cronologia da performance ritual, quando os *hoxwas* terminam sua apresentação, ocorre uma nova cantoria acompanhada por outra brincadeira. As crianças e os

64 Essa relação entre veneno e fertilidade é desenvolvida por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*, em “Do mel à cinzas”.

65 O tema da consubstancialidade, em que existe uma relação de continuidade entre os corpos dos parentes, é bastante amplo entre os ameríndios e elucida o nosso ponto aqui.

jovens recém-casados ficam um do lado do outro em roda, e o cantor vai na frente de cada um deles tocando o maracá e pulando, cantando a música do jabutizinho. Os solteiros vêm namorar no pátio e mais tarde, a cantoria adentra madrugada a fora.

Pela manhã, ao nascer do sol, há o encerramento da festa. O mesmo cortejo da tarde anterior volta ao pátio para uma breve cantoria, quando serão jogadas as últimas batatas. Logo depois o prefeito distribui alguns dos panos e miçangas que recolheu na tarde anterior entre os visitantes de outras aldeias. É o fim da Festa da Batata. Certa nostalgia parece tomar conta das pessoas, que recordam os momentos e ficam saudosas, na espera de mais uma festa, “*agora só ano que vem*”...

3.3.Rizomas e redes

Aqui é assim: os parentes se espalham pela aldeia inteira como rama de batata. (mulher Ramkokamekra citada por Ladeira, 1982:56)

Vimos como o ritual evoca um complexo relacional constitutivo do “corpus social”, uma rede rizomática que se expande horizontalmente, fugindo aos modelos arborescentes característico das linhagens e totens. Uma casa que se reproduz cresce como as plantas de rama, à imagem das batatas e abóboras, trocando nomes e cônjuges.

Na Festa da Batata, diversos feixes de relações se encontram, em especial aqueles diretamente relacionados às formas de inserção do *hoxwa* neste rito. No *Játyopi* os *hoxwa* estão (idealmente) entre os ensinamentos dos tios maternos - nominadores e nominados que formam o grupo dos *hoxwa*; os cuidados das mulheres da casa materna - dando-lhes comida, colhendo as batatas-doces, fazendo a fogueira da apresentação; e os estados de alteração implicados na relação com a alteridade – a mimese como forma de virar outro.

Cabe ressaltar aqui as ações rituais em torno do alimento - a colheita e o preparo do *paparuto* pelas mulheres da casa, a troca do *paparuto* entre as residências ligadas pelo casamento e o jogo de batatas expressando o tom “conflituoso” da relação entre os afins – e a performance dos *hoxwas* - as cenas jocosas onde eles se travestem de mulher, simulam o sexo, a concepção e o parto; a imitação caricata da alteridade.

Na conclusão deste capítulo, confiro certo destaque às relações de “afinidade”, “nomação” e “consangüinidade”, retomando a questão das implicações do casamento, gravidez, nascimento, nomação, crescimento da criança e morte à luz das ações rituais observadas no *Játyopi*, descritas na última secção. A exposição que se segue tem como objetivo problematizar o contexto de relações no qual o *hoxwa* emerge e ganha destaque, jogando uma luz na compreensão da eficácia da performance ritual do personagem.

Entre os Krahô, os termos para designar “parentes” se formam a partir de “*khwè*”: *ikw`y* ou *ikw`ya* [*ikhwè-a*], significa "o da minha porção ou pedaço", um dos "meus parentes" ou "do meu grupo" (cerimonial, local...), “um dos *meikw`ya*” [*me-i-khwè-a*] (Azanha 1984:27). Os *me'khwè* são definidos em oposição aos não *me'khwè* (*me'khwè-nare*), ou aos *me ka'khrít* [*mecakhrít*], termo aplicado aos não-parentes, “afins”, “estrangeiros”, “inimigos”, “espíritos”, “monstros”. São ainda aqueles que se encontram em outras aldeias ou “do outro lado da aldeia”. O termo *ka'khrít* remete a um campo de alteridade que envolve, além dos afins, os inimigos e não-humanos (Coelho de Souza, 2002: 356-358).

Como já apontaram os trabalhos do HCBP o problema está menos nas categorias do que nos processos transformativos pelos quais elas passam em sua atualização. De um lado, um movimento de “consanguinização”, atraindo certas relações para o domínio do parentesco através do casamento ou da nomeação. Por outro, de “afinização”, uma espécie de “desparentamento” e poderíamos dizer “desumanização”, que redimensiona o socius.

O casamento inicia um processo de transformação do parentesco “distante” em “verdadeiro”, tendo em vista que os afins efetivos são consanguinizados pela união e procriação. Onde reside a extrema importância do primeiro filho consolidando esses laços, simbolizado na troca do *paperuto* pelas famílias afins na Festa da Batata, que como colocou Da Matta, pode ser pensado como uma “metáfora do corpo”. O “fazer do *paperuto*” mobiliza todas as mulheres de um grupo residencial, não apenas o jovem casal sem filhos.

As relações entre os cônjuges e seus respectivos parentes são extremamente cerimoniais e formalizadas de início, marcadas pela distância introduzida pela *pahàm* (“vergonha” / “respeito”). Com o nascimento dos filhos, marido e mulher misturam o sangue, estabelecendo uma continuidade corpórea entre si. Eles perdem a *pahàm* (já para atualizar uma amizade formal, a evitação e o respeito não podem ser suvertidos, o que seria uma porta para as relações sexualizadas). Os *hoxwa* se travestem de mulher e namoram

outros homens, catando piolhos da cabeça e trocando carícias em brincadeiras jocosas em torno do sêmen, das fezes, da urina, etc., representando cenas explícitas de intimidade conjugal.

Um olhar mais atento à simulação de um parto na primeira cena do documentário “Hotxua” (Sabatela & Cardia, 2007) também é revelador. Após o longo “namoro” entre os dois *hoxwa* (um deles travestido de mulher), a “esposa” aparece com uma barriga estufada de onde, em seguida, emerge uma criança. Esta se encontrava escondida “atrás” e supostamente “por dentro” do *hoxwa* travestido, invisível ao olhar do público; sua aparição espontânea por baixo das pernas do “*hoxwa*-mulher” provoca surpresa e muito riso. Por um lado, a produção de um “feto” é produto direto de dois agentes, que misturam sangue menstrual feminino e sêmen masculino; a produção do feto não se dá num único ato, mas através de ações sexuais repetidas continuamente, de acordo com as teorias da concepção Krahô (Melatti, 1976; Coelho de Souza, 2002). Peter Gow nos chama atenção para a dimensão oculta do feto:

(...) não se pode saber o que é um feto, porque ele se oculta, invisível e silencioso, dentro do corpo de uma mulher. Invisível, ele escapa à fonte primária do conhecimento para os Piro, a visão; silencioso, escapa à fonte secundária, a fala. As pessoas precisam esperá-lo “surgir”, *gishpaka*. Somente quando o bebê nasce é que ele pode ser conhecido. O genitor e a genitora são os agentes de seu vir a ter um corpo; mas o feto é o agente de seu próprio nascimento. Os bebês “surgem de dentro”, ativamente; eles não são passivamente “paridos” ou “dados à luz”. O feto só pode ser conhecido após ter emergido espontaneamente, e somente então pode-se dar uma resposta satisfatória à questão crucial: “Ele é Humano?” (Gow, 1997: 47-48)

A questão é que nada garante de antemão a humanidade da criança, é preciso fabricá-la e nisso consiste o parentesco: cuidar, alimentar com uma comida adequada, ensinar a falar, agir e se comportar corretamente, transmitir certas técnicas e capacidades necessárias a um modo de vida específico. A criança e o *hoxwa* têm em comum um cujos limites são fluídos e desregradados.

Nota-se que no processo de formação do corpo da criança, os primeiros passos da

autonomia em relação ao corpo dos pais, aos quais ela encontra-se perigosamente ligada, são atestados pela capacidade de andar e falar. Um corpo que começa a estabelecer limites próprios e é capaz de se comunicar apropriadamente: o exato oposto dos *hoxwa*, um corpo que não se sustenta e se confunde com o mundo, privado da habilidade da fala, marca primeira de uma humanidade diferenciada.

Se a criança recém-nascida guarda uma alteridade em potencial que é preciso reverter, não poderíamos pensar que um processo parecido ocorre com o homem Krahô que vai residir num “outro lar” a partir do casamento? Podemos afirmar como no caso Piro que entre as sociedades uroxilicais Jê, onde a alteridade é internalizada na figura do afim, a Humanidade está para a Alteridade assim como o afim de sexo feminino está para o afim do sexo masculino?

O que podemos dizer para corroborar tal hipótese é que com a convivência, o comer, dormir, fazer coisas juntos e, principalmente, com a consolidação do casamento pelo nascimento dos filhos, o homem vai deixando de ser um “estrangeiro” e é aderido ao corpo da família. Com o envelhecimento e morte do sogro, um dos “genros” se sobrepõe aos seus “cunhados” (maridos das irmãs da esposa) e se consolida como o “chefe” da casa, que na verdade, pertence mesmo às mulheres, as verdadeiras “controladoras” de tudo que se passa ali dentro. E de dentro para fora: com quem casar e com quem trocar nomes são assuntos femininos, dinâmicas reprodutivas para a continuidade de um segmento residencial e conseqüentemente da aldeia comunitária (Ladeira, 1982).⁶⁶

O que faz o “parentesco verdadeiro” é um processo contínuo de consubstancialização através da troca cotidiana de substâncias e afetos. O resguardo entre os membros da família nuclear, por exemplo, central na construção da relação de consubstancialidade, é mais do que uma proibição alimentar e de práticas sociais: é uma demonstração de cuidado, carinho,

⁶⁶ Não posso afirmar que o mesmo ocorre com as mulheres já que elas continuam na casa materna, não estabelecem uma relação de partilha mais íntima com a família do marido.

proteção e amor. O que os distingue dos “distantes” é a reafirmação contínua dos vínculos de “substância” na vida diária, a coresidência e comensalidade.

Esse “parentesco verdadeiro” criado pela família nuclear e residencial é intransformável, sob o risco de desumanização. As relações sexuais com parentes próximos podem gerar a transformação da pessoa em bicho ou seres monstruosos (Coelho de Souza, 2002: 518, 519). O risco do incesto seria justamente a inversão desse processo de consubstancialização. Por isso a necessidade de certo grau de alteridade para repor as condições do processo. Marido e mulher devem ser o mesmo, isto é, “humanos”, mas eles não podem ser exatamente o mesmo, o que levaria a quebra da proibição do incesto (Gow, 1997).

O paradoxo do sistema matrimonial é justamente “como casar num mundo onde todos são ‘parentes’”, tendo em vista que não existe prescrição matrimonial que define “com quem casar”, apenas se sabe com quem “não se deve casar”, isto é, com os parentes co-residentes, mães e irmãs (incluindo como “mães” as tias maternas e como “irmãs” as primas maternas que crescem na mesma casa). Pois se num nível intra e inter aldeão “todos são parentes” a questão é que uns são “menos parentes” que outros. A alteridade que circunda o mundo social deve ser produzida a partir do campo dos parentes, introduzindo uma “pequena grande diferença” mobilizadora das ações de produção e reprodução (Coelho de Souza, 2002). E o gradiente de distância sócio-espacial é um codificador privilegiado nestas operações.

Os afins devem ser recrutados entre os não-parentes e convertidos em parentes. A afinidade é sempre transformada em uma das direções: “para perto” ou inversamente “para longe” - no caso daqueles vistos como aparentados que devem ser feitos não-parentes, de maneira a recolocar as condições de um não-parentesco a ser re-convertido, isto é, diferenciado enquanto parentesco. Lembremos que a abertura para a relação sexual, como

aponta Crocker (2009) é promovida pela ativação do riso, do comportamento jocoso e perda da vergonha.

As reclassificações são, portanto, mediadoras centrais do sistema. E elas são performativas, pois uma relação pode ser atualizada ou não em função do sistema de atitudes operacionalizado por uma postura de respeito, vergonha e evitação ou informalidade, falta de pudor e jocosidade. A “moral” imprime uma “forma” e dá um “tom” à “relação” que vai por sua vez definir seus “termos”. As relações e convenções estão dadas, o problema é como são precipitadas, pois as direções das ações são múltiplas. A relação com uma “irmã” é dada, mas pode ser atualizada como tal ou não, o que vai fazer dela um “parente” ou um “não-humano”. A metamorfose provocada pelo incesto nunca deixa de ser uma ameaçadora possibilidade que ronda o mundo social.

Um movimento diferente é dado pela nomeação, forma de aproximar um parente distante através da atualização não apenas das relações cerimoniais, mas igualmente de parentesco pela reclassificação. Pessoas que compartilham um mesmo nome são mobilizadas em determinados rituais, como é o caso dos *hoxwa* e dos “cantores da batata” durante o *Játyopi*. Segundo Coelho de Souza, “*Um tio materno "próximo" (mas não um FB) pode ser transformado com mais segurança em um nominador do que em um sogro (...) Um tio materno "distante", por sua vez, pode ser igualmente convertido tanto em um como em outro.*” (2002: 520). Certos parentes são considerados menos parentes, podendo ser transformados em nominadores ou afins.

A uxorilocalidade implica no fato de que irmãos estão se distanciando, enquanto marido e mulher se aproximando. Este é um dos paralelos traçados entre nomeação e afinidade. Entretanto, os dois movimentos, para “perto” ou para “longe” não possuem um mesmo estatuto. Segundo Coelho de Souza (2002), o primeiro corresponde ao foco da ação, “fazer parentes pelo casamento”. O segundo é um efeito não intencional dessa construção, e

neste sentido, a nomeação conserva viva a memória do parentesco que o engajamento em novas relações vem a separar.

A oposição entre os domínios do parentesco e cerimonial, traduzida pelos pesquisadores do HCBP em termos de uma oposição corpo e nome, é repensada por Marcela Coelho de Souza (2002). Se todo “parente de substância” é um “parente verdadeiro”, nem todo “verdadeiro” é de “substância”: percebe-se aqui num gradiente interno a categoria de “parente verdadeiro” que vai do “núcleo familiar” definido pela consubstancialidade aos “nominadores” ligados por laços cerimoniais. Na verdade, consubstancialização e nomeação seriam duas faces do mesmo processo de construção dos “corpos de parentes humanos” e da noção de “pessoa”: de um lado a partilha e troca de substância; de outro a transmissão de modos de comportamentos e prerrogativas rituais que “vestem o corpo”.

A nomeação transforma o “parentesco distante” (“se distanciando”) em “verdadeiro”, estabelecendo um paralelo com a conversão da afinidade em parentesco pela (co)procriação. Mas segundo Coelho de Souza ele guarda uma ambigüidade, marcando ainda mais sua dupla face. Os cruzados estão para os paralelos como os nominadores estão para os genitores, reconhecendo aqui uma relação entre afinidade e cruzamento: a afinidade está para a consanguinidade como o nome para o corpo.

Se, como procurei mostrar, o nome veste a pessoa humana e constitui seu corpo, e as relações de nomeação são assim tão parte do processo de parentesco quanto a consubstancialidade, permanece por outro lado necessário reconhecer que, em outro nível, as relações de nomeação estão 'no lugar' das relações de afinidade, e neste plano representam o pólo da alteridade e não o da identidade. (2002: 610)

O nominador não faz parte do mesmo segmento doméstico do nominado, e neste sentido “a irmã do pai” e o “irmão da mãe” são menos parentes do que a “irmã da mãe” (chamada de “mãe”) e o “irmão do pai” (chamado de “pai”). A outra face do nome envolve não apenas as relações de parentesco criadas na transmissão, mas aquela que, segundo Coelho de Souza, remete à reposição das condições que presidem esta criação.

Entendo a nomeação como um efeito da “troca de nomes entre irmãos” que foram “trocados enquanto esposos”, já que sem a interveção dos “afins” não haveria “nomeação” de fato. A nomeação ideal é um “dado”, pois desde criança, pares de irmãos do sexo oposto trocam nome (Ladeira, 1982); a procriação é enfim, a condição primeira de atualização dessa relação. O parentesco nasce com a troca de mulheres, pois uma irmã é uma não-esposa: o que constitui a irmã como “irmã” é a necessidade de que ela seja uma esposa para outro alguém (Viveiros de Castro, 1990 *apud* Coelho de Souza, 2002: 7-9). Não importa se são classificatórios ou não, o parentesco ameríndio não se baseia em fundamentos biológicos.

O ritual apareceria, desse ponto de vista, como o contexto da reprodução social enquanto reprodução das relações entre as relações que constituem a pessoa; ele é também o contexto em que esta última emerge com um "agente" no sentido pleno — alguém que, imbuído dos poderes dos protagonistas míticos, faz mais do que simplesmente "reproduzir" o mesmo, mas que é capaz de criar, de novo, a sociedade. (Coelho de Souza, 2002: 18. Grifo meu.)

Para “fazer parentesco” é preciso a intervenção de outros no processo, a abertura para o exterior, a “desumanização”. Pensando a “humanidade” não como genérico de todos os seres (a “personitude”), mas enquanto condição moral fabricada pelo parentesco, ações e comportamentos que diferenciam uma forma específica de “ser gente”, entre tantas possíveis. Para Peter Gow (1997: 44), os processos sociais piro podem ser pensados como a transformação de “Outros em Humanos”, e de “Humanos em Outros” ao longo do tempo, um processo de transformação que teria começado no “há muito tempo atrás” das narrativas míticas. No tempo atual, esse processo se inicia com a fabricação da Humanidade logo após o nascimento e termina com a produção da Alteridade após a morte.

Marcela Coelho de Souza (2002) demonstra em sua análise como as reflexões do autor sobre o parentesco Piro iluminam o caso Timbira, como eu mesma tentei incorporar aqui. Chamo atenção a uma das ressalvas da autora: os dois sentidos inversos da transformação não são simetricamente equivalentes, mas articulam-se à agência humana de maneira

fundamentalmente diferente. Remetendo ao artigo de Viveiros de Castro (2002), a fabricação do parentesco é o objeto explícito da ação, enquanto a contra-efetuação da afinidade uma espécie de “efeito colateral não deliberado”, do qual depende a continuidade do processo. O parentesco não é um “sistema autopoietico” (que gera suas próprias condições de existência), ao contrário, ele tem de introduzir algo de fora, invertendo o processo para repor suas condições.

A produção de corpos de parentes humanos e a reposição das condições dessa produção levam necessariamente à abertura do parentesco para além da comunidade local. Os rituais revivem um tempo onde, como contam os mitos, as fronteiras entre humanos e não-humanos eram instáveis, fluídas e em constante devir. Ao mesmo tempo, é a perturbadora eminência de um retorno a este estado que os ritos tentam evitar. O paradoxo de uma dialética sem síntese entre estabilidade e transformação.

No *Játyopi* observamos o pátio da aldeia ser invadido por seres estranhos, meio gente, meio planta, meio bicho, meio morto. Figuras comicamente monstruosas, grotescas e amorais. A natureza metamórfica do *hoxwa* e sua identificação com as várias formas da alteridade possuem uma eficácia específica neste contexto de “produção coletiva dos corpos” e dos “corpos como coletivos” não existe reprodução sem abertura ao exterior e transformação do interior (Coelho de Souza, 2002; Gordon, 2006).

Capítulo 4. Performance Ritual

Neste capítulo me concentro sobre um fragmento específico da Festa da Batata: a performance dos *hoxwa*, seu caráter “teatral”, “espetacular”, eminentemente público, de algo feito para ser visto. Ao focalizar a apresentação no *Játyopi*, indico alguns dos elementos que considero importantes para pensar a performance: a mimese, a corporalidade, a produção imagética e a “moldura” da brincadeira. O *hoxwa* conecta questões centrais do universo ameríndio: o complexo relacional da alteridade, a moralidade, as dimensões performáticas e comportamentais, a tensão entre corpo e alma, humano e não-humano, ser e (a)parecer, representar ou presentificar.

Percorro alguns caminhos possíveis para pensar a construção da identidade ritual do *hoxwa*, um personagem complexo, que nos remete a modos de ação e relação contraditórios. Contradição que não se tenta anular, mas re-elaborar. Alerto que faço uso de referências conceituais diversas, interceptando seus respectivos argumentos de maneira estratégica para a exposição que se segue. Não temos aqui espaço para uma contextualização mais refinada da construção teórica e das linhas de análises de cada um deles. As conexões propostas são experimentais e visam abrir possibilidades futuras de análise.

A reflexão tem como referência central e fio condutor o depoimento de Getulio Krahô diante das minhas indagações sobre os *hoxwa*, que será retomado em diferentes momentos ao longo deste capítulo. Transcrevo-o abaixo na íntegra:

O *hoxwa* era a abóbora, o espírito da abóbora que virou gente. O *hoxwa* não é do mehin, ele é do mekarô. O *hoxwa* não é pajé, ele é espírito, que o mehin que era pajé viu e aprendeu com ele. Porque antigamente as plantas e os animais falavam. As plantas têm alma, elas são gente, têm fala. A gente é que não entende mais, só quem é pajé.

Vocês vêm aqui fazer estudo, são estagiários, querem aprender. Ficam vendo as mulheres fazendo tiririca, ficam vendo as mulheres furando tiririca,

fazendo o tucum, enfiando na semente. Perguntam como colhe tiririca, qual o tempo que dá, tiram fotos. Aí chega lá no mundo dos *Kupen* e fala tudo, mostram as fotos. As fotos são a prova de que você foi lá e aprendeu.

Mas será que você vai entrar no mato e tirar tiririca? Ir afastando o mato com o pau pra não se cortar? Será que você sabe furar ela, ficar com os dedos todo ralado? Será que você sabe enfiar o tucum? Sabe nada... Pra aprender sobre aquele pé de coco ali, você tem que entender a imitação dele, a fala dele, a cultura dele.” [E começou a contar a história de cada planta que tinha no quintal dele, de onde elas vinham. A laranja da Embrapa, o jenipapo de Itacajá, o oiti que era dali mesmo...]

O *hoxwa* é a imitação das plantas. Cada planta tem seu jeito, sua imitação. O *hoxwa* não é pajé, é espírito. Das plantas, das folhas, dos frutos. Cada um tem seu jeito, tem sua imitação.

O *hoxwa* também é abelha, abelha que gosta de namorar a flor do milho que nasce. Que gosta de namorar com a nossa mão quando ela tá doce, melada. Abelha que vai no vento, que vai indo longe...

A planta tem vento, tem respiração. A raiz dela fica embaixo da terra, mas quando ela cresce o vento bate, ela balança, tem movimento. [Neste momento, Getúlio abre os braços e se balança, imitando um dos movimentos dos *hoxwa*]

Planta sem galho, sem vento, sem movimento é planta que não cresce, que fica embaixo da terra. A imitação dos *hoxwa* é a imitação dos galhos das plantas, que balançam quando o vento bate...

(Getúlio Kroakrwjy Krahô, transcrição conversa)

4.1.Mimese e Alteridade

A performance dos *hoxwa* consiste, sobretudo, na imitação de diversas figuras da “alteridade”, com os quais os mehi estabelecem modos de relação distintos. Eles imitam o comportamento das plantas cultivadas, do jaguar, do branco, figuras que possuem um estatuto cosmológico importante. O “estranho” também pode ser o próprio mehi, apresentando um comportamento “anti-social”. O tema da (a)moralidade em torno do sexo e da comida faz referência à alteridade interna do afim, com quem essas modalidades de troca são predominantes (efetivando-os enquanto “parentes”). “*Querer pegar todas as mulheres da aldeia*” ou “*comer toda a comida*” são ações que negam a reciprocidade, criando os conflitos motores dessas sociedades.⁶⁷

O *hoxwa* ocupa uma situação liminar, mediando dentro e fora, perto e longe. Ele é de dentro, “encorpora” um importante papel social: suas prerrogativas rituais são transmitidas pelo parentesco, através do sistema onomástico. Ao mesmo tempo, como o próprio sufixo /xwa/ parece indicar, ele é “de fora” - a mesma terminologia utilizada na classificação dos parentes mortos e dos amigos formais (Azanha, 1984, Gordon, 1998). Sua pintura branca aciona o potencial metamórfico do “mekarõ”, uma imagem-espírito. Poderíamos dizer que o *hoxwa* é um clássico caso Jê em que a alteridade é introjetada na sociedade, criando focos de abertura “controlada” para o exterior? Mas eles não correm o risco de “descontrole”, ou melhor, a intenção não pode ser deliberadamente invertida enquanto motivação?

O *hoxwa* nos abre um campo de alteridade ampla e internamente diferenciada. Os tipos de relações estabelecidas com o branco, com o jaguar, o afim, o morto ou a planta cultivada não podem ser subsumidas umas nas outras. Porém, estão altamente entrelaçadas, criando uma configuração interacional na qual as relações se tocam em alguns pontos e se

⁶⁷ Das fissões provocadas pelos conflitos surgem as novas aldeias, um processo de diferenciação que reproduz o “padrão Timbira”. Como coloca Azanha (1984), a dinâmica de reprodução das aldeias Timbira é criada nas rupturas entre diferentes facções (que na maioria das vezes correspondem a diferentes segmentos residenciais afins), quando um grupo se separa e cria uma nova aldeia.

afastam ou se transformam em outros. Talvez por isso, estejam todas contraditoriamente reunidas na performance do *hoxwa*. Uma análise futura deve privilegiar este aspecto, possibilitando um detalhamento etnográfico dessas relações e contextos.⁶⁸

Um dos pontos mais notáveis da performance dos *hoxwa* é sua expressividade corporal: o “corpo” como lugar das linguagens cênicas e rituais. O que é ressaltado pela dimensão não-verbal e pelos aspectos cômicos que tomam a forma da brincadeira, estabelecendo um tipo de comunicação para além do âmbito da palavra. Ressalto aqui o poder da mimese: a performance absorve e elabora comportamentos outros, construídos por meio da percepção (e atualização) das semelhanças e diferenças nos “jeitos de ser dos seres”, animados de forma caricata. Como coloca um dos *hoxwa* no filme de Sabatela, sobre estreita relação com as plantas cultivadas:

Quando a batata se prepara, a abóbora tem direito de fazer esse rito que nós estamos fazendo, de mostrar como é que faz. Cada giro é uma planta que faz. Tem planta boa, que fala manso. Tem planta azeda, que fala meio impressado. Tem planta que é amargoso que fala agitado. Tudo é jeito das plantas. Quando *hoxwa* faz assim, não é ele em pessoa. Ele está mostrando o que significa aquilo. Talvez é a abóbora ... Quando levanta o pé assim e sai só com uma, é imitando a planta, esses de rama. Porque é bem enramado, uma parte ela segura com o pé pra um lado e com o outro os braços. Isso tudo rito que nós faz, é rito dessa planta. Nós acredita nas plantas. Nós acredita nas plantas porque ele primeiro vai pra terra e depois que vai salvar nós. Porque se nós não acreditasse, ele ia pra terra e lá mesmo ficava. (Transcrição trecho filme “Hotxua”, Sabatela e Cárdua, 2009. [00:47:40 – 00:49:30 min])

⁶⁸ As plantas cultivadas são “parentes” no mito e são também agentes na construção dos corpos dos parentes próximos. As plantas da roça mediam as relações com a caça, na medida em que o roçado atrai os animais “predadores” das plantas, que viram “presas” dos índios. A carne de caça, cozida (como as plantas) no fogo do jaguar (predador carnívoro por excelência – que hoje em dia come cru), é a comida a ser trocada com os afins. Afins que se tornam parentes através do casamento; parentes que quando mortos se transformam predadores. A alimentação vegetal justamente substitui a carne durante os períodos “liminares” da pessoa, como forma de proteger do perigo de ser predado por espíritos dos animais ou dos mortos. A carne é extremamente apreciada pelos Krahô, ela é fonte de desejo, gula, satisfação. Arrisco dizer que a metáfora alimentar para pensar as relações sexuais (e vice e versa) é uma constante entre os ameríndios: “comer” ou “ser comido”. Por outro lado, “alimentar” como uma forma de cuidar, uma demonstração de afeto. Os brancos, enfim, são atualmente os principais parceiros de troca, uma afinidade potencial por excelência, através dos quais se adquire gado, sementes, panos e miçangas, dinheiro e projetos. A temática dos índios virando branco é recorrente na performance: usando roupas, dançando forró, bêbados cambaliantes. Como nos mostra Turner, o “drama” uma analogia poderosa para pensar a vida social, ponte entre ritual e teatro. A performance revive dramas sociais, tendo o “playing” como condição de produção de sentido. Estes são apenas alguns insights soltos de forma superficial, que precisariam ser desenvolvidos com mais atenção. É necessário melhor qualificar este complexo relacional constitutivo do contexto de enunciação ritual.

A imitação dos *hoxwa* se aproxima assim daquilo que poderíamos chamar de “gesto ou ação comportamental”. “Comportamento” é uma faculdade do corpo, entendido como conjunto de capacidades, afecções, hábitos e costumes. Nas ontologias multinaturalistas amazônicas o corpo é a matriz da diferença, ele particulariza os sujeitos. Porém, se o corpo é o que distingue os seres, ele também possui um potencial metamórfico. E é justamente por isso que é preciso “fabricá-lo”, fixando a perspectiva. Se os seres não-humanos podem assumir a condição de “(a)gente”, é preciso adquirir uma forma específica de ser “gente” / “agente” / “a gente”, uma ação de diferenciação deste fundo genérico de humanidades. O que na verdade, constitui o parentesco: “fabricar corpos de parentes humanos” (Gow, 1997; Coelho de Souza, 2002). Cabe lembrar que, se todos os seres se comportam no mundo, só é “sujeito agente” aquele capaz de assumir um ponto de vista.

A partir da leitura do material etnográfico ameríndio, Viveiros de Castro e Tânia Stolze elaboram o conceito de “perspectivismo amazônico” (Viveiros de Castro, 1996; Stolze Lima, 1996). A noção de perspectiva infere que o ponto de vista não apenas cria o objeto como também o sujeito: “*É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de criar um ponto de vista.*” (Viveiros de Castro, 1996 [2002]:372). Aqueles dotados de “alma” não são sujeitos porque são humanos, eles são humanos porque são sujeitos.

Existe um detalhe crucial do axioma perspectivista: o que está em jogo não é apenas a existência de uma “humanidade” potencial a todos os seres, mas que “nós” nos vemos como humanos, assim como o jaguar ou as plantas se vêem como humanos; entretanto, nós os vemos como “jaguar” ou “planta” e eles nos vêem como outra coisa. O que inverte completamente o tempo mítico, onde todos eram gente e se viam como tal; um mundo de “almas” e “imagens” onde inexiste uma assimetria determinante entre diferentes perspectivas. “(...) *Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de fundo é problemática a*

humanidade da forma.” (Viveiros de Castro, 1999 [2002]: 374, 378).

Certos animais (e poderíamos dizer entre os Krahô, certas plantas) vêem as coisas da mesma maneira que nós, o que pressupõe uma unicidade da cultura; mas as coisas que eles vêem são de outra natureza, e isto é o multinaturalismo. Por outro lado, não é possível deduzir disso que todas as perspectivas são igualmente válidas e verdadeiras. Provavelmente se começarmos a ver o mundo como jaguar e agir como jaguar significa que estamos virando jaguar. Se os animais vêem o mesmo que nós em coisas distintas, é porque seus corpos são diferentes dos nossos, diferença que só é apreensível pelo outro, uma vez que para si as formas são idênticas (“humanas”, como conta o mito, “*feito puro índio*”).

Não existem realidades últimas, mas a constante possibilidade de “troca de perspectivas”. Assumir o ponto de vista do outro é uma transformação ao mesmo tempo desejada e perigosa. A transformação dos corpos e o deslocamento de perspectivas conduzem a um arriscado empreendimento que é o de capturar a agência do outro, produzindo um conhecimento relacional sobre ele.

A questão do perspectivismo é associada ao campo mais amplo de uma “economia geral da alteridade”, que pode ser observada em diferentes situações do universo ameríndio, como a caça, a guerra (Viveiros de Castro, 1993 [2002]; Carlos Fausto, 1998) ou a arte (Lagrou, 2007). Segundo Lagrou, o processo de capturar a alteridade conhece diversas estratégias, indo desde a mimese e transformação à predação e captura, e no contexto ritual especialmente, a sedução estética (2007:64). Se “apoderar” do outro não significa aniquilá-lo, mas exercer um poder de agir sobre ele e incorporá-lo. A identificação com o outro se baseia na criação de alianças e na construção de um conhecimento. Conhecer é personificar, perceber a intencionalidade, subjetivar o outro (em contraste com a nossa epistemologia objetivista).

O estudo do xamanismo indígena vai exatamente neste sentido. Minha questão, por

sua vez, é como a problemática está implicada nas performances cerimoniais, diferenciadas do contexto estritamente xamânico pela “moldura da brincadeira” (intrínseca ao conceito de diversos “*amnikhi*” – rito, alegrar-se, estado de euforia). Quais são as bases destas transformações rituais?

É importante distinguir, ainda que pontualmente como faremos aqui, contextos “controlados” de transformação e troca de perspectiva daqueles “não-intencionais”. “Vestir a roupa do outro” no contexto ritual (xamânico ou não) é muito diferente de “ter a alma capturada pelo outro” em situações não-intencionais, por exemplo, durante uma caçada, uma guerra ou em caso de doença.⁶⁹ É intrínseco à pessoa do xamã o controle sobre sua própria subjetividade e metamorfose corporal. Podemos dizer que, de certa forma, o mesmo se dá para o *performer* ritual. Não estou querendo aqui igualar a pessoa do xamã à do *hoxwa* - ainda que o xamã seja um *performer* como o *hoxwa*, e o *hoxwa* um ser metamórfico como o xamã. Como coloca Getulio, “*hoxwa não é pajé, é mekarõ*”. Mas perceber em que pontos a construção “devítica” dos personagens se aproxima e/ou se diferencia. O xamã e o *hoxwa* desenvolvem técnicas de transformação temporária, ainda que em contexto diferentes de ritualização.

Mas o que os *hoxwa* estão fazendo afinal? A mimese corporal, enquanto gesto ou ação comportamental, seria uma forma de assumir o ponto de vista do outro, quero dizer, vestir outras “roupas”? Qual a relação entre as noções de corpo, roupa e metamorfose ritual?

A noção da metamorfose, como muitos autores já indicaram, está diretamente ligada à questão das “roupas”. E não se trata aqui de tomá-la como uma questão de “aparência corporal” em oposição a uma “essência espiritual”, em outros termos, entre corpo e alma. As “roupas” (sejam elas máscaras, pinturas, ornamentos, imitações e mesmo “nomes”) inscrevem significados no corpo e transformam seus portadores através de seus usos rituais.

⁶⁹ Três eventos que podem inclusive estar diretamente relacionados, como aponta Tânia Stolze entre os Juruna, de onde emerge a figura do xamã enquanto mediador central (Stolze Lima, 1996).

As “roupas” são instrumentos para ativar poderes de um corpo outro.

Como coloca Viveiros de Castro, “*trata-se menos do corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo*” (1996 [2002]: 393). As roupas de um animal ou de uma planta são dotadas das afecções e capacidades que definem cada animal, elas não funcionam como “decoração”, mas na “constituição” de um corpo. Forma e função estão essencialmente ligadas (Lagrou, 2007). É neste sentido que penso os poderes miméticos associados à pintura dos *hoxwa* e aos seus “gestos-comportamentais”, e atualizados a partir de um “nome”, através da idéia de “roupas”.

A faculdade mimética faz parte dos nossos instrumentos lúdicos desde a infância e é por meio dela que se desenvolve o processo de aprendizado, essencialmente relacional. A mimese está, portanto, diretamente ligada à questão da apreensão dos hábitos e comportamentos, capacidades e afetos, que segundo os ameríndios qualificam um “corpo”, “natureza” animada de “cultura”.

Segundo Getulio,

Pra aprender sobre aquele pé de coco ali, você tem que entender a imitação dele, a fala dele, a cultura dele (...) O *hoxwa* é a imitação das plantas. Cada planta tem seu jeito, sua imitação.

“Imitação” emerge na fala dele como “apreensão” de um “comportamento” outro. Afinal, não é disso que se trata o mito e a festa da batata? Ao mesmo tempo, o comportamento-ritual dos *hoxwa* se refere a uma “natureza corpórea” particular, que possui uma “forma” distinta de se colocar no mundo: o comportamento das plantas amargas agitadas, ou daquelas “bem enramadas”; a maneira de assustar como onça, ou de comer carne crua; o modo de intimidade do homem e da mulher Krahô catando piolhos na cabeça ou se embolando na terra; de dançar e se embriagar dos brancos...

Trata-se de explorar diferenças e de se apropriar do poder daquilo que é representado a ponto de se tornar ele, capturando sua agência específica sobre o mundo. “*The ability to*

mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other.” (Taussig, 1993: 19). A “cópia” assume poder sobre o “original”: na verdade, não existe “original”, mas cópias que se reproduzem e, na medida em que repetem a semelhança, criam a diferença. Complexos processos de mimese e alteridade fundamentam a construção da pessoa ameríndia, e entre os Timbiras a problemática é central para pensar a relação entre “corpos”, “nomes”, “roupas” e “almas”.

Em *Mimemis and Alterity*, Michael Taussig (1993) aproxima as “máquinas miméticas” aos objetos do fetichismo, inspirado pelas idéias de Benjamin, Adorno e Horkheimer. Taussig vai mapeando a faculdade mimética ao se deslocar entre diversos contextos da representação: os fetiches e objetos de cura cuna; a invenção da câmera; os meios de cura de um xamã emberá; a produção literária; a prática etnográfica, etc. Ele aproxima esses diferentes domínios através da mimesis. O autor atrela as discussões sobre a reinstrumentalização da mimese pela reprodutibilidade técnica na “modernidade” aos estudos sobre magia simpática “primitiva”.⁷⁰ Desestabiliza-se a relação entre sujeito e objeto, representação e representado, cópia e original, símbolo e referente. (Alfred Gell, 1999; Lagrou, 2007:27).

Adentramos pelo campo da antropologia da arte e da performance, das imagens e dos objetos, que se fundi com a antropologia social das pessoas e seus corpos (Gell, 1998: 7 *apud* Lagrou, 2007: 48). Pensar este “corpo-objeto-pessoa” como índice numa cadeia interativa de tipos muito diferentes de sujeito, todos ligados uns aos outros (Lagrou, 2007: 55). No caso da apresentação dos *hoxwa*, entendo que “imitar” está diretamente relacionado a “vestir a roupa” do ser imitado e com isso assumir suas capacidades corporais. É neste sentido que o corpo é o lócus da perspectiva. A imitação é uma forma de se colocar na perspectiva do outro, tratando-se de um processo de “encorporação” (e não “in”).

⁷⁰ Ver a reflexão de Lagrou, 2006 sobre o poder da mimese no ritual Damiai a partir da leitura de Taussig, 1993.

No depoimento de Getulio, a mimese aponta um conhecimento relacional: para aprender sobre algo é preciso saber sua “imitação”, isto é, seu comportamento. E o *hoxwa* é a imitação desse algo, conhecimento ligado ao domínio de uma técnica, que deve ser atualizada, posta em prática. Provavelmente, da perspectiva de um Krahô, eu não entendo nada de *hoxwa*: posso fazer mil teorizações sobre o assunto, mas não sei nada sobre como ser um *hoxwa*, meu corpo não aprendeu a pensar nem agir como tal. Ele continua, numa provocação direta:

Vocês vêm aqui fazer estudo, são estagiários, querem aprender. Ficam vendo as mulheres fazendo tiririca, ficam vendo as mulheres furando tiririca, fazendo o tucum, enfiando na semente. Perguntam como colhe tiririca, qual o tempo que dá, tiram fotos. Aí chega lá no mundo dos *Kupenn* e fala tudo, mostram as fotos. As fotos são a prova de que você foi lá e aprendeu. Mas será que você vai entrar no mato e tirar tiririca? Ir afastando o mato com o pau pra não se cortar? Será que você sabe furar ela, ficar com os dedos todo ralado? Será que você sabe enfiar o tucum? Sabe nada...

Perceber semelhanças e diferença parece tão cerebral, uma função cognitiva. Mas a percepção é altamente performativa, “física”. Não apenas a mente está engajada, mas também o corpo. É disso que tratam nossos hábitos e comportamentos, tão fundamentados em disposições corporais específicas. Os hábitos constituem modos de percepção quase inconscientes, não adquiridos apenas por contemplação, mas de maneira prática, num engajamento cognitivo e sensorial com o mundo. E todo processo de aprendizado tem uma clara dimensão mimética.

Neste sentido, o conceito de “corpos pensantes” poderia iluminar a fala de Getulio. A questão é o modo como as pessoas encorporam o conhecimento. Mais importante que a “coisa em si” é o conhecimento de “como” fazer as coisas. Entender esses “corpos pensantes” enquanto fixação e materialização de “formas sociais” diferenciadoras: o modo de falar, sentar, andar, comer, gesticular, o cheiro, a textura corporal, etc. Lagrou propõe o conceito de “corpos pensantes” em contraposição à idéia de “imagens flutuantes”, como processos centrais do mundo fenomenológico kaxinawa (Lagrou, 2007: 20).

Viveiros de Castro, ao se questionar sobre o que exatamente é assimilado quando se assimila o outro, afirma que uma das direções é a “ imanentização das diferenças”, e a outra sua “ constante reafirmação”, alternando momentos de subjetivação e objetivação. Se por um lado, o autor enfatiza a diferença e assimetria de perspectivas, por outro, há também um ponto de fusão, quando um introjeta o outro. O processo em questão não é apenas uma “ familiarização” do outro, mas uma “ transformação” do eu.

Taussig (1993), por sua vez, se refere à faculdade mimética como sendo um “ nível zero” de similitude: “ *He is similar, not similar to something, but just similar.*” (1993: 34). A mimese não é apenas o problema de um ser se tornando outro, mas uma tensa e fluida relação entre forma e espaço, uma espécie de “ figura desfigurada” como diria Deleuze (2007).

A conceituação da faculdade mimética de Taussig logo no início do livro me parece de extrema importância para a análise, mesmo percebendo que ela está comprometida com uma crítica aos excessos de “ naturalismo” ou “ construtivismo” antropológico que fundamenta uma espécie de “ crítica pós-moderna ao pós-modernismo” (abrindo um longo parêntese: Taussig não apresenta uma “ teoria nativa” da mimese, o que seria um dos objetivos futuros desta pesquisa, isto é, buscar reflexões mais etnográficas sobre o conceito, sendo este embasado por “ teorias ameríndias”, saberes construídos no campo. O que os Krahô estão chamando de mimese? Qual a categoria nativa poderia traduzir tal conceito?). “ Mimese”, segundo Taussig, seria:

the nature that culture use to create second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other. The wonder of mimesis lies in the copy drawing on the character and power of the original, to the point whereby the representation may even assume that character and that power. (Taussig, 1993: XIII. Grifo meu.)

A faculdade mimética seria uma espécie de “ universal”, existente não apenas no universo “ humano”. Simulacro, “ dança” mimética ou imitação não são monopólios do que

nós (não os índios) entendemos por “espécie humana”. Uma “natureza” no sentido de ser uma capacidade universal de todos os seres que se “comportam” no mundo e que, por meio da mediação cultural (“cultura” entendida enquanto agência mediadora) cria uma “segunda natureza”, isto é, aquilo que chamamos “cultura” (linguagem, hábitos, aprendizado, modos de ser naturalizados).

If life is constructed, how come it appears so immutable? How come culture appears so natural? (...) Try to imagine what would happen if we didn't in daily practice thus conspire to actively forget what Saussure called the 'arbitrariness of the sign'? Or try the opposite experiment. Try to imagine living in a world whose signs were indeed 'natural'? (Taussig, 1993: XVII, XVIII)

Mas seria isso o que os Krahô pensam estar fazendo ou inventando? Pois o que é o “fato” e o que é o “feito” não são “dados”, é preciso atentar para o que está sendo definido como “fato” de maneira a orientar a direção do que dever ser “feito”, e simultaneamente contra-inventado. Estamos falando de modalidades diferentes de simbolização e invenção e é neste sentido que a afirmação de Taussig me parece um tanto ambígua: ela cabe perfeitamente e ao mesmo tempo não se encaixa muito bem.

4.2. Imagens e Duplos

Nesta secção proponho uma reflexão sobre a dimensão imagética da mimese, a outra face da corporalidade: a alma que anima os corpos, pois não existe corpo sem alma, e nem alma sem corpo. Baseada na relação intrínseca entre espírito e imagem colocada pela filosofia Krahô através do conceito de “mekarô”, atendo-me sobre suas implicações para a performance dos *hoxwa*. Ao pensar a imitação enquanto “vestir outras roupas”, falamos de princípios transformativos implicados também na presentificação do invisível. A performance, enfim, carregada de conceitos visuais.

Segundo Getulio Kroakrwjy,

“O *hoxwa* era a abóbora, o espírito da abóbora que virou gente. O *hoxwa* não é do mehi, ele é do mekarô. O *hoxwa* não é pajé, ele é espírito, que o mehi que era pajé viu e aprendeu com ele. Porque antigamente as plantas e os animais falavam. As plantas têm alma, elas são gente, têm fala. A gente é que não entende mais, só quem é pajé.”

A relação existente no mito entre o *hoxwa* e o “mekarô” das plantas, vistos pelo *mehii* como “gente”, aparece em praticamente todas as versões e explicações às quais tive acesso. No tempo mítico todos os seres eram alma, imagem em constante transformação. Mas como essa questão se coloca para as performances em contextos rituais, tendo em vista sua relação de continuidade com o mito?

O contraponto entre o personagem do *hoxwa* e o conceito de *mekarô* me pareceu bastante fértil. *Karô* pode ser traduzido por “espírito”, “alma”, ou qualquer tipo de “imagem”, estática ou em movimento, fotografia, cinema; enquanto *me* é uma partícula pluralizante. “Mekarô” é como os Krahô costumam se referir ao espírito dos mortos, animais ou plantas vistos em sua forma humana. Ele apresenta, portanto, a intersecção entre os dois campos de referências da performance que investigamos aqui: as relações com a(s) “alteridade(s)” e as noções em torno dos conceitos de “espírito”, “imagem” e “duplo”.

Ambos estão em constante processo de transformação: o mekarõ é imagem fluída e o *hoxwa* um corpo metamórfico. Ao refletir sobre a identidade ritual dos *hoxwa* à luz do conceito de mekarõ sobressai a questão da inconstância e metamorfose. A “alma-corpo” dos mekarõ e o “corpo-alma” dos *hoxwa* possuem uma natureza instável. Acredito que uma das características do mekarõ, como do *hoxwa*, é justamente a capacidade de se transformar em um ser, depois outro ser, e outro...

Cabe notar um elemento central associado à mimese na performance do *hoxwa*: a pintura branca, muito diferente dos padrões tradicionais em jenipapo e urucu, desfigura a aparência, deformando o corpo e dando a ele aspecto jocoso e risível. Ela acentua a estranheza provocada, ao mesmo tempo cômica e assombrosa, revelando um corpo aberto, inacabado e imperfeito. A pintura distorce os padrões e tem uma agência específica no corpo dos *hoxwa*, tornando-o “figura-desfigurada”. Já ouvi uma série de associações a essa pintura. Branco seria a cor do *mekarõ*, do corpo do morto. Brancas eram também as manchas da abóbora, o *hoxwa* no mito. Quando em forma de pintas, dizem assemelhar-se às pintas da onça.

A pintura parece estar ligada a uma característica essencial do mekarõ: sua forma fluída e poder de deslocamento. Na performance o *hoxwa* não se dissipa totalmente em abstração, mas também não constitui identidade fixa. A imagem de um ser em constante “devir”: “ele não é, mas está alguma coisa”, sua condição é transitória. O *hoxwa* não fixa identidades, ele está em processo de diferenciação contínua, um fluxo ininterrupto onde uma imagem-corpo se torna outra imagem-corpo, e outra, e outra... Uma identidade múltipla e transitória.

Existem muitas idéias contrastantes entre os Krahô do que ocorre ao espírito depois da morte, variando sensivelmente a cada informante. Mas a idéia de que o espírito pode se transformar em diversas imagens é marcante: a imagem humana da pessoa pode se

metamorfosar em animal, planta, pedra, toco, se esvaziando até se transformar em nada (Carneiro da Cunha, 1978). A alma, portanto, não é eterna, mas uma degradação contínua de formas. Análogamente, a performance dos *hoxwa* comunica de maneira a não fixar sua imagem em um único personagem. Sempre em movimento, cria-se um fluxo ininterrupto onde uma imagem remete a outra imagem: jaguar, branco, plantas, homens e mulheres, crianças... A essência mutável que ele compartilha com o *mekarõ*: seu caráter multifacetado, podendo adquirir qualquer forma através da faculdade mimética.

Morrer é, portanto, se transformar em outra coisa. O *mekarõ* pode assumir qualquer forma, o que não significa que seja desprovido de matéria ou imagem sem conteúdo (Carneiro da Cunha, 1978: 115). A idéia do *mekarõ* enquanto “imagem livre” se aproxima da noção de *yuxin*, as “imagens flutuantes” kaxinawa (Lagrou, 2007). O poder desses seres é a metamorfose, o que depende do contexto. Os *mekarõ* são visto como humanos em seu próprio contexto (de noite na floresta, na aldeia dos mortos) ou quando visto por alguém fora de seu próprio contexto (sozinho à noite na floresta, no rio, sonhando).

Por outro lado, o *mekarõ* parece guardar também qualquer coisa de estático, parado. Segundo Carneiro da Cunha, o *mekarõ* é uma forma de vida diminuída, um reflexo invertido da vida dos vivos. A imagem da sociedade dos vivos se constrói em contraposição à imagem da sociedade dos mortos: afirmar o eu é negar o não-eu. Como demonstra a autora, “*a escatologia revela-se não um reflexo da sociedade mas antes uma reflexão sobre ela*” (Carneiro da Cunha, 1978: 129).

A pessoa reside fundamentalmente no corpo, enquanto o *karõ* liberto dissolve os laços com este corpo, que lhe emprestara uma forma fixa. Os *mekarõ* gostam do mato, da noite e da escuridão, enquanto os Krahô são conhecidos como “filhos do limpo do morro”, a chapada clara e ensolarada. Na aldeia dos mortos as casas são desordenadas e não tem pátio central: em seu lugar um ribeirão de águas paradas (a água corrente é a base simbólica dos

rituais principalmente de iniciação). Paradoxalmente a vida ritual não se anula junto com o pátio, pelo contrário, é ressaltada. A redução aos elementos estáticos abarca a própria fisiologia do mekarõ: olho parado, sangue coalhado, não tem carne, apenas pele e osso, elementos característicos da vida e do movimento. Eles não têm força própria, são impelidos pelo vento. Mekarõ só anda por onde já andou, só tem filhos que já teve e come o que já comeu, só tem lembrança do que conheceu e não conhece coisa nova (Carneiro da Cunha, 197: 117-129).

Carneiro da Cunha assinala que entre os mortos não há afinidade, é o reino da consangüinidade, restrição que nega o aspecto dinâmico contido na aliança.⁷¹ E justamente aqui o discurso Krahô os aproximam dos *hoxwa*: “os mortos não tem juízo”, “vivem desembestados”, são “*pahàmnarê*”, isto é, “não tem vergonha ou respeito”. É por isso que se diz que não existe afinidade, pois eles não conhecem os princípios básicos da etiqueta apropriada para com os afins. Eles não são impelidos pela moral que caracteriza os “verdadeiros seres humanos”. Assim como as crianças, os estrangeiros e os animais, mekarõ e *hoxwa* vivem desregradamente; comem tudo e qualquer coisa e fazem sexo publicamente com qualquer um (1978: 123).⁷²

A incorporalidade marca a condição do karõ: desconectados dos seus corpos, os mekarõ são atraídos pelos corpos dos outros. E o que falta ao karõ livre é o “grande diferenciador”, isto é, um princípio de individuação como modo de objetivação do sujeito em uma forma de vida específica. Se os *mehii* se distinguem dos *kupen*, dos animais e vegetais pelo tipo de corpo que os define, por outro lado, eles se diferenciam dos mekarõ pelo fato de estarem ligados a um corpo. O coletivizador “me” - indicando ora animação,

⁷¹ A analogia entre as rupturas ocasionadas pela morte e pelo casamento já foi observada por Melatti (1970: 163) e Carneiro da Cunha (1978: 119) e Maybury-Lewis para os Xavante (1967: 291-292).

⁷² Concepções comparáveis se encontram entre os demais povos setentrionais. Os Apinayé, por exemplo, distinguem duas partes no *karõ* de uma pessoa, atribuindo a elas destinos post-mortem diferentes. No caso dos Kayapós, também se fala de um duplo destino do mekarõ. A idéia Xikrin da aldeia dos mortos ser uma sociedade de “saudade dos vivos” também é bastante interessante para pensar os Krahô. Pois é por causa da saudade e da falta que os mekarõ voltam para capturar os vivos, são esses sentimentos que nutrem a perigosa relação entre parentes vivos e mortos (Coelho de Souza, 2002: 374, 375).

ora humanidade e ora identidade corporal do coletivo em questão - parece sugerir que todo mekarõ foi um corpo “humano”, um corpo que se faz e desfaz como de parente (Coelho de Souza, 2002: 371-372).

A morte ocorre quando cessa a respiração, isto é, o “vento” (*khwôk*) que circula no corpo do vivente regulado pelo movimento do coração; na falta do sopro vital, a pessoa é dita *ratëk* (em que *ra* indica estado, e *tëk* "morto", "preto"). Porém a transformação só se torna irreversível quando o *karõ* se instala na aldeia dos mortos, através da alimentação, do sexo, da pintura, das corridas de tora, do canto, da comunicação, etc. (Carneiro da Cunha 1978:11). A morte corresponde, portanto, ao aparentamento no “outro lado”. Para capturar seus parentes eles recorrem à saudade, à memória do parentesco que os unia. A reatualização desta memória é fatal para os vivos e por isso é preciso deixar os mortos irem embora, seguirem seu caminho, desconstruir sua humanidade como forma de afastá-los dos humanos.

E neste sentido, percebemos um afastamento diferencial entre o mekarõ e o *hoxwa*, já que a atribuição de identidade “ao personagem ritual” está ligada aos processos de individuação e construção da pessoa. Por outro lado, uma noção importante que apareceu, a despeito desse desligamento do corpo, diz respeito à materialidade da alma. O que me faz retornar à questão de serem, na verdade, alma e corpo as duas faces da corporalidade, como mostra a noção de “duplo”.

Manoela Carneiro da Cunha (1978) afirma ser o mekarõ um “duplo”, “*algo profundamente diferente de uma imagem: é o que remete ao objeto sem, no entanto, se confundir com ele*” (1978: 11). Ela propõe tal interpretação do conceito Krahô em diálogo com a reflexão de Jean-Pierre Vernant (1990) sobre o mito e o pensamento na Grécia antiga. Segundo o autor, o duplo não seria apenas uma “imagem” que reproduz a aparência do sujeito. Ele presentifica o sujeito ao mesmo tempo em que guarda diferenças em relação a ele.

A aparição do duplo evoca uma presença extremamente ambígua, que é também sinal de uma ausência. Justamente por ter uma natureza ambígua o duplo realiza a mediação entre o visível e o invisível, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o universo dos corpos e o das imagens, da matéria e do espírito. É por isso que segundo Vernant, e como parecem acreditar os Krahô, o morto é um “duplo” do vivo. Como me disse Cunituk, ao explicar que o mekarõ é a pessoa, mas não é a pessoa mesmo, que é como o “pirata da pessoa”.⁷³

De acordo com Vernant, é na confluência dos séculos V e IV que a teoria da mimesis é sistematizada por Platão, marcando o momento em que se tem a passagem do duplo à imagem: o duplo enquanto presentificação do invisível é substituído pela concepção da imagem como mero artifício imitativo que reproduz, sob a forma de falso semblante, a aparência exterior das coisas reais. A reviravolta do debate atual sobre o “poder das imagens”, propõe um retorno da imagem ao duplo. Como também coloca Latour (2002) num outro contexto de discussão (sobre imagens religiosas e iconoclasmos), mas que poderia servir aqui para pensar a dimensão imagética da performance mimética:

Conectar imagens com imagens, brincar com séries delas, repeti-las, reproduzi-las, distorcê-las levemente, tem sido uma prática comum na arte mesmo antes da infame ‘era da reprodução mecânica’. ‘Intertextualidade’ é um dos modos pelos quais a cascata de imagens é discernível no domínio artístico – a firme e intrincada conexão que cada imagem tem com todas as outras que foram produzidas, a complexa relação de seqüestro, alusão, destruição, distância, citação, paródia e disputa. (Latour, 2002: 141)

Uma hipótese (inicial) é que a apresentação dos *hoxwa* pode talvez ser entendida como presentificação de imagens, por meio de um “corpo-objeto” essencialmente mimético e performático. O corpo, um “máquinário de produção de imagens”, em seu caráter duplo e dúbio: o que se vê ou esconde, o percebido e o imaginado. Corpos e duplos jogando com as fronteiras entre o visível e o invisível.

O *hoxwa* nos coloca diante de uma questão essencial: o paradoxo entre “vestir outras

⁷³ Ao me dizer isso ele fazia uma analogia aos dvds piratas que estávamos indo comprar na cidade, para fazer uma cópia das gravações feitas durante a minha viagem.

roupas” e ser uma “pessoa nua” (como colocou Pascoal Hapor sobre a palavra “*hoxwa*”: /ho/ /xwa/ -folha ou pano de amarrar⁷⁴ + banho = “pessoa nua”). Isto é, que revela a imagem humana genérica (“invisível”) de todos os seres por trás de uma natureza corpórea diferenciada (“visível”). Possuindo domínio sobre esse “corpo” de planta, por exemplo, eles se aproximam do “karō”, isto é, da “alma”, do “espírito”, da “imagem” humana das plantas, tal como o *mehii* as viu no mito.

Vejamos como o conceito de “alma” e “espírito” tem sido trabalhado na literatura etnológica, associados e não separados da noção de “corpo”. Uma das referências é o artigo de Tânia Stolze Lima, “*O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi*” (1996). Segundo a autora, a cosmologia Yudjá constrói um jogo de simetrias que sugere ser a dimensão “animal” do animal parte da experiência sensível dos humanos ignorada pelos animais, isto é, os animais não se vêem como animais, mas como humanos, e isto é o perspectivismo. Alma e corpo são efeitos de perspectiva.

No nosso caso, diferentemente de Stolze Lima, não se trata de um contexto duplo “caça / guerra” (o fenômeno sendo apreendido de duas perspectivas simultâneas, dos yudjá e dos porcos do mato respectivamente), mas de uma performance ritual. Mas também aqui, projetada como duplo, a alma faz parte da apreensão sensível de outrem.

Atentando ao mito de origem da Festa da Batata e para a performance dos *hoxwa* no ritual poderíamos fazer uma analogia: de um lado, a “face humana da planta”, como as plantas se vêem, e ainda seu “duplo” (as plantas eram “mekarō”, as plantas “viraram gente”) visto pelo índio; de outro, a “face planta da planta”, um “corpo” de planta, tal como visto pelos humanos no tempo atual e imitado pelos *hoxwa* (para que o público “humano” veja). A questão colocada por Stolze Lima e Viveiros de Castro é que o corpo é a experiência sensível de outrem, assim como é impossível para o sujeito se defrontar com sua própria

⁷⁴ Antigamente eles usavam folhas como roupas e andavam nus, hoje em dia usam panos de branco (os /*kupen*/ /*txe*/ oferecidos como dádivas rituais junto com colares de miçanga).

alma. “*O sujeito e seu duplo se ignoram*” (Stolze Lima, 1996: 26)

Ao imitarem o jeito das plantas (ou de animais e brancos), os *hoxwa* revelam a dimensão “planta” da “planta” tal como vista pelo índio e não pela planta. Por outro lado, ao mesmo tempo em que marcam a diferença do “ser planta” (ou “animal” ou “branco” ou “*mehii*”, etc.) transparece um lado humano: esses seres são animados, eles são “gente”, embora não sejam como “a gente” (“*mehii*”: da nossa carne, da nossa substância, ou seja, com o nosso corpo. Como o “nosso corpo” quer dizer: eles são apreensíveis de outra perspectiva que não a deles).

Se imitar o outro é se colocar na perspectiva do outro (“virar outro”, “vestir sua roupa”), logo, do ponto de vista do público não é exatamente isso que se passa com os *hoxwa*? Na verdade, uma inversão do mito: não as plantas virando gente, mas gente virando planta. O caráter espetacular da performance, de algo feito para ser visto, não comunica narrativamente, mas visualmente. E o que eles se mostram? Eles são vistos não como eles mesmos, mas presentificando a experiência sensível de corpos outros, sejam plantas, animais ou o branco: eles são vistos como “não humanos” por olhares “humanos”, ou “humanos” por olhares “não-humanos”.

E quando eles imitam o próprio jeito dos mehi, eles estão invertendo o comportamento padrão, possibilitando ao público uma perspectiva subvertida sobre eles mesmos. Isso também provoca o riso ou a vergonha: deslocar o olhar e se ver de outro ângulo através de um personagem que possui um lugar muito particular de observar as coisas. Interessante pensar esta questão para a performance aliada ao poder da camera fotográfica ou de vídeo: ela captura a “imagem”, isto é, faz com que você tenha acesso a uma perspectiva exteriorizada de si mesmo, ao qual você não tem acesso. Não é por acaso que “filme” e “fotografia” são também “mekarõ”.⁷⁵

⁷⁵ Quando levei os filmes de Forthmann e Sabatela & Cardia para a aldeia, os Krahô queriam invariavelmente assistí-los toda noite. Eles tinham um fascínio especial pelo “filme do Melatti” (que não era o diretor, mas

Talvez, o que a performance sugere, entre muitas outras coisas, é que os mehi “ignoram” sua própria imagem (de “corpo não humano”) tal como da perspectiva dos outros seres. “*Os mekarõ chamam-nos de mekarõ, eles não se chamam (a si mesmos) de mekarõ, eles têm medo de nós.*” (Carneiro da Cunha, 1978: 120). Seria essa “imagem de corpo não humano” para o outro, o “duplo” ao qual ele ignora? Duplo que representa o sujeito, mas não se confunde com ele? Corpo e alma, como dizem nossos autores, efeitos de perspectiva?

Conta o mito, o “espírito da planta” tem a forma humana, como “puro índio”, mas da perspectiva do mehi que os viu assim. O mito enfatiza esse ponto: “*ele viu, foi o mehi quem viu, um dos nossos...*”. Isto é, pelo menos nós (antropólogos) não temos acesso à perspectiva das plantas em si (como os pajés), mas ao ponto de vista dos índios sobre o ponto de vista das plantas. Quero dizer, é que não sabemos se as plantas se vêem como puro índio (e isso não é a questão), mas que os índios colocam que as plantas se vêem como eles mesmos se vêem. Os espíritos das plantas acabam por funcionar como uma imagem refletida do eu que as percebe, poderia pensar o antropólogo de sua própria perspectiva...

Stolze Lima coloca que se o “eu” tem a dimensão sensível do outro (natureza), uma situação de sobrenatureza é quando o sujeito tem acesso à dimensão espiritual desse outro, isto é, à sua forma humana, como ocorre no mito da batata. O *hoxwa* está de certa maneira entre essas duas dimensões, na zona de indiscernibilidade dos seres: ao mesmo tempo em que enfatiza a face planta das plantas, marcando as diferenças, ele revela a humanidade que

tinha trabalho no filme e é a referência dos Krahô, onde trabalhou por 10 anos). Eles riam bastante com as imagens dos costumes de antigamente, principalmente andar nu. Assim como lamentavam, choravam a ausência das pessoas mortas. Já o filme de Sabatela e Cardia não fazia tanto sucesso. Sua estética mais fragmentada e não tão “realista” como a de um filme etnográfico produzido nos anos 70, não despertava tanto interesse. Para eles o filme era confuso, “*misturava partes que não deveriam ser misturadas*”, como muitos diziam.

Percebi que um dos motivos pelo qual preferia-se o outro é que algumas pessoas que apareciam nesse filme feito em 2004 sentiam vergonha de ter a própria imagem tão nuamente exposta ao olhar público, alheia a comentários e sujeitas ao riso. De ter a imagem capturada, muitas vezes não intencionalmente. Talvez, eles preferissem reconhecer os antigos e mortos, rindo ou chorando por eles, do que ver a si próprios dessa perspectiva exteriorizada. Muito diferente de um *hoxwa*, por exemplo, Aprac, o personagem principal do filme: ele está ali para ser exposto ao riso, ele mesmo o provoca; ele não fica com vergonha, porque ele não tem vergonha.

as anima. Ele possui um lugar ambíguo, entre “natureza” (seu próprio ponto de vista como realidade sensível) e “sobrenatureza” (o ponto de vista do outro como a dimensão supra-sensível da sua experiência), categorias que segundo a autora “*antes de distinguirem este mundo e o além em termos absolutos diferenciam planos que compõem cada ser e acontecimento. São elas que definem a unidade e a relatividade do dois.*” (Stolze Lima, 1996: 37) O sujeito duplicado entre a vida sensível e a vida da alma, partido entre Natureza, Sobrenatureza, e complexificado por seu Outro (*idem*: 41).

O *hoxwa* não é um ou outro, mas um e outro e/ou nem um nem outro; como no mito, quando humanos e não-humanos encontravam-se misturados, emaranhados. Enquanto reflexão sobre a condição “humana”, a performance do *hoxwa* reatualiza no contexto ritual as condições primeiras do tempo mítico, quando corpo e alma ainda não se ocultavam reciprocamente. O que não significa que no tempo do mito reinava a indiferenciação, mas diferenças internas. É justamente a produção de diferença que alimenta as zonas de indiscernibilidade.

É interessante para nossa reflexão em torno do conceito de “mekarō” e sua relação com o “*hoxwa*” aquilo que Viveiros de Castro diz sobre o conceito yanomami de “xapiripe” (traduzida por “espírito”), num diálogo com Bruce Albert e seu interlocutor Davi Kopenawa:

O conceito de xapiripë, menos ou antes que designando uma classe de seres distintos, fala assim de uma região ou momento de indiscernibilidade entre o humano e o não-humano (principal mas não exclusivamente os “animais”, noção que discutiremos mais adiante): ele fala de uma humanidade molecular de fundo, oculta por formas molares não-humanas, e fala dos múltiplos afetos não-humanos que devem ser captados pelos humanos por intermédio dos xamãs, pois é nisto que consiste o trabalho do sentido: literalmente, “são as palavras dos xapiripë que aumentam nossos pensamentos.” (Viveiros de Castro, 2006)

Não é um processo onde uma coisa vira outra, mas um meio, que também não é o meio do caminho. As “zonas de indiscernibilidade” não são caracterizadas por permutas, mas por misturas. O que existe é o “devir” e não antes ou depois. (Deleuze, 2007 [1981]). A

performance ela mesma não é um conjunto de histórias, mas um estado. O foco está no “virar”.

No debate mais específico dos estudos de performance e ritual, onde se fazem aproximações entre teatro e antropologia, que tanto marcou as produções de ambos os campos a partir dos anos 60, se destaca o encontro entre Victor Turner e Richard Schechner. A chamada “antropologia da performance” abre um espaço interdisciplinar para pensar os diferentes gêneros performativos encontrados em qualquer sociedade.⁷⁶

Não tenho instrumentos aqui para mergulhar neste campo, mas em um desenvolvimento posterior, seria necessário pensar como as teorias ameríndias sobre corpos, imagens, mimese e personagens mítico-rituais poderiam nos fazer refletir sobre aquilo que conceituamos “performance” e “teatro”. Portanto, vou diretamente a um ponto específico, enfatizado por Richard Schechner em “Between Theater and Anthropology”. O autor faz a seguinte colocação sobre a “dança do veado” que ele presenciou entre os índios Yaqui do Arizona⁷⁷, apontando a “unresolved dialectic tension” constitutiva da performance:

(...) whether putting on the deer mask made the man ‘not a man’ and ‘not a deer’ but somewhere in between. (...) At the moments when the dancer is ‘not himself’ and yet ‘not not himself’, his own identity, and that of the deer, is locatable, only in the liminal areas of ‘characterization’, ‘representation’, ‘imitation’, ‘transportation’, and ‘transformation’. (Scherchner, 1981: 4)

Também aqui o performer se situa no “between”, apresentando identidades múltiplas, contraditórias e simultâneas: “(...) *performers are changing by the activity of performing*” (1981: 4). Entretanto, como já espero ter ficado claro, essa transformação não é localizada na “consciência” ou no nível da “atividade cerebral”. A ênfase se coloca na dimensão da construção corporal: a pintura, o gesto e o movimento enquanto conhecimentos, ações e

⁷⁶ No campo do teatro, desatacam-se as pesquisas em torno das técnicas dramáticas e práticas rituais de Jerzy Grotowski (1997) e Eugenio Barba (1994); já no campo da antropologia os trabalhos de Victor Turner (1982, 1986, 1987), Geertz (1978, 2001) e Goffman (1982) estão entre os primeiros a pensar a realidade social à luz do teatro (Penoni, 2010: 15-16)

⁷⁷ Os Yaqui se autodenominam “Yoeme” que significa “pessoa”. (<http://en.wikiPedia.org/wiki/Yaqui>)

afetos “encorporados”. O personagem social transmitido pelo nome através do qual o sujeito desenvolve certas prerrogativas comportamentais especialmente atualizadas no contexto ritual.

Antes de seguirmos em frente é preciso voltar um pouco, retornando à questão da pintura com a qual iniciei esta secção. Como já insinuamos anteriormente, a performance do *hoxwa* não aponta apenas para a transformação. Ela nos conduz simultaneamente para os processos de estabilização, de fabricação de “corpos de gente como a gente”, de diferenciação contínua.

Ao perguntar para Getulio Kroakrwjy sobre as pinturas dos *hoxwa*, ele me disse que cada mancha branca seria um pedaço do corpo da batata, do milho e da mandioca que entram e transformam o corpo do *hoxwa*. Ele me fez o seguinte questionamento:

Quando rala o milho, a massa não fica branca? Quando tira a casca da batata, não é branca? A mandioca, por dentro não é branca? Então... É o corpo deles que entra no corpo, que transforma o corpo. É como a pintura do *hoxwa*, aquelas manchinhas brancas, cada uma delas é uma coisa.

Ao me dizer isso, no fim da minha estadia de campo, Getulio me levou para o outro registro da relação do *hoxwa* com as plantas cultivadas: manipulado através das técnicas culinárias, o corpo da planta é transformado e passa a atuar como substância agente. O ato de descascar, ralar, amassar e cozinhar o alimento. Ele não é consumido como “gente”, ninguém come uma batata ou um milho achando estar comendo uma pessoa. Mas eles precisam ser desobjetivados para serem consumidos, nunca ingeridos cru, mas cozidos, assados ou secos. No caso especialmente da batata, ela é cozida, amassada e depois exposta ao sol, de modo a secar a “seiva” da planta, o sangue vegetal, que segundo Da Matta (1976) é mesma cor do sangue do mekarõ.⁷⁸

⁷⁸ A mandioca e o milho, por sua vez, são as bases do paparuto trocado ou compartilhados nos rituais. Como se sabe, muitas das espécies de mandioca usadas pelos índios são venenosas, existindo uma técnica especializada de manipulação para o consumo, que consiste justamente em retirar o caldo da raiz. O milho pohimpey e a

O corpo é constantemente fabricado através da alimentação. Ela está relacionada à troca de fluídos corporais com os pais, os irmãos e os filhos (como é evidenciado pelas práticas de resguardo). Vivendo junto e comendo da mesma comida: a consubstancialidade é produzida nas relações de partilha e troca íntima, por onde circulam afetos. Numa esfera mais ampla, a comida é determinante na identidade corporal das diferentes espécies humanas e animais. O que se come e com quem se come diz muito sobre a natureza de um sujeito. E aqueles que partilham a mesma dieta alimentar criam um “corpo de parentes”.

Portanto, pinturas, roupas e adereços estão associados à alimentação e troca de fluídos na constituição das formas, posturas, modos, hábitos, comportamentos... São todos recursos de diferenciação e transformação (Vilaça, 2000). O ritual é o contexto por excelência de fabricação dos “corpos de parentes humanos”, o que depende justamente da reposição das condições primeiras dadas no mito, isto é, a transformabilidade dos seres e a agência dos não-humanos. Importante lembrar que no mito, as plantas não são qualquer tipo de “gente”, mas “parentes”: tio, filhos, netos, sobrinhos... Como vimos, as mulheres fazem resguardo para elas, como fazem para seus filhos, pais e irmãos.

Retomaremos esta questão sobre os processos de transformação e estabilização na conclusão da dissertação. Mas antes de, enfim, terminarmos, finalizo este capítulo com a próxima secção, na qual me detenho um pouco sobre a especificidade da “moldura ficcional” do rito e da brincadeira.

4.3. Moldura da brincadeira e enunciadores complexos

A apresentação do *hoxwa* põe em cena uma ação ritual complexa: não é apenas imitação, mas uma caricatura que deforma a imagem do outro. A imitação não é perfeita, a cópia não se pretende idêntica ao modelo. Ela é caricata e exagerada, tornando a alteridade

batata-doce são usados no resguardo feito pelos parentes consangüíneos, uma demonstração de afeto, cuidado, amor, assim como “alimentar” uma pessoa ou várias outras ações cotidianas. (Overing, 2000)

risível, inserindo diferenças precisas entre semelhanças distorcidas. Esses elementos criam mais do que um “estilo” de performance, são premissas constitutivas daquilo que Gregory Bateson (1977) chama “moldura metacomunicativa da brincadeira”.

Os elementos de caricatura, paródia, exagero e blefe característicos do comportamento dos *hoxwa* são fundamentais para o entendimento da performance em questão. A noção de performance pensada em seus aspectos comunicativos para além da linguagem falada, fazendo uso de técnicas corporais específicas enquanto meios de expressão. A dimensão performática e contextual da comunicação, o comportamento como fato comunicacional. Compreendê-lo envolve o verbal e o não-verbal. Atentando para o “contexto de enunciação” e para a construção da identidade deste “enunciador” de caráter tão particular. O contexto e o personagem ritual não podem ser compreendidos sem uma consideração ao papel central da brincadeira e do humor.

Em “*A theory of play and fantasy*” (1977), Bateson sugere que a brincadeira é reveladora de operações metalingüísticas e metacomunicativas em um nível pré-humano e pré-verbal, fundantes dos nossos atos de fala e pensamento. A evolução desse fenômeno, em todas as suas ambigüidades, constitui um passo importante na evolução da comunicação humana. O autor aponta para a natureza paradoxal dos mecanismos de simbolização operantes na brincadeira, na ameaça, no blefe, comportamentos histriônicos, etc. Uma abordagem que aproxima arte, humor e jogo.

Segundo Bateson, um passo significativo na evolução da comunicação se dá quando os sinais de humor deixam de ser apreendidos apenas como processo fisiológico, em que o corpo responde automaticamente a certos eventos exteriores. Os indícios de humor (nossos e dos outros) passam a ser reconhecidos enquanto sinais, em que se pode confiar ou desconfiar, falsear, negar, etc., criando, enfim, um alto grau de complexidade nas relações. Uma interação entre macacos pode atingir uma complexidade difícil de subestimar, assim

como nós estamos longe de operar constantemente de maneira auto-reflexiva, no ápice de nossa conquistada racionalidade. Ao contrário, nossos hábitos cotidianos apenas são “hábitos” porque são “naturalizados” na medida em que agimos inconscientemente.

A mensagem “isto é brincadeira” cria antes um contexto de enunciação do que uma mensagem em si. Enquanto “moldura”, a brincadeira funciona como premissa: não é possível separá-la da mensagem, ela é uma condição para o entendimento do que está sendo comunicado. Se você não entende que é brincadeira, você não entende a mensagem, o que revela uma interdependência entre forma e conteúdo. Define, portanto, contextos de enunciação, gerando armadilhas e paradoxos.

O paradoxo da mensagem “Isto é brincadeira” é o fato de que essas ações não denotam aquilo que seria denotado por aquelas ações que essas ações denotam. Podemos entender que uma dentada de brincadeira apenas “representa” uma mordida, mas não denota aquilo que uma mordida “de verdade” denotaria. Ou quando o *hoxwa* ameaça jogar fogo no público, ou corre atrás das pessoas simulando uma caçada, quando se traveste de mulher e finge namorar outro homem, ou ter um filho. O que está também no cerne da imitação.

De acordo com Bateson, a relação de denotação complexa que se expressa na brincadeira, evocando pressupostos metalingüísticos, é expressa na analogia entre a linguagem e a relação mapa / território: o mapa não é o território, assim com a palavra não é a coisa em si. Mas se seguirmos ele, nos deslocamos pelo território, nos encontramos nele. Existe uma equivalência ambígua entre esses pólos. O paradoxo da brincadeira é que a correspondência mapa / território não é transitiva, mas intransitiva: o mapa não necessariamente corresponde ao território, isto é, não denota aquilo que denota. Quando muitas vezes os Krahô afirmam que os *hoxwa* estão “só brincando” entendendo que os indícios nem sempre significam o que estão sinalizando. A premissa “isto é brincadeira” contém uma negativa implícita.

Entretanto, o paradoxo se revela por completo a partir do reconhecimento de uma constatação ainda mais complicada: de que subitamente o jogo pode se inverter e os aspectos “reais” e “fictícios” se confundirem, tornando a premissa “Isto é brincadeira” um tanto dúbia. Mas então, “Isto é brincadeira?”. Em que níveis de realidade e ficção estamos adentrando? A essência da brincadeira não seria exatamente subverter a qualquer momento afirmações e verdades, limites e fronteiras, criando novas condições de possibilidades? Existe sempre a eminência constante daquilo que não é denotado ser denotado de fato, formando um espiral complexo de mensagem.

Finally, in the dim region where art, magic and religion meet and overlap, human beings have evolved the ‘metaphor that is meant’, the flag which men will die to save, and the sacrament that is felt to be more than ‘an outward and visible sign, given unto us.’ Here we can recognize an attempt to deny the difference between map and territory, and to get back to the absolute innocence of communication means of pure mood-signs. (1977:183).

Além do mais, ainda que se saiba que a brincadeira é apenas uma brincadeira, a atuação é eficaz quando não é percebida como “mera simulação”, mas ao contrário, quando nos convence em sua “realidade”. A boa atuação, “engraçada” e que faz rir, não nos deixa muitas pistas desse caráter “simulado”, isto é, nos faz esquecer dessa “distinção representativa”, nos levando a embarcar no mundo fictício criado pela brincadeira. Apesar de saber que “aquilo não é uma briga”, é a crença de que “aquilo é uma briga” que motiva o engajamento na brincadeira e alimenta a fantasia.

Pensem sobre o “medo” de natureza subjetiva provocado pela ameaça dos *hoxwa* (medo sempre acompanhado de riso), ou ainda no cinema, num pesadelo, ou no blefe. Não existe muito questionamento da “realidade” dos fenômenos, pois se as imagens não denotam aquilo que parecem denotar, elas evocam temporariamente a mesma sensação e emoção daquilo que seria “verdadeiramente” denotado, caso não se tratasse de uma “brincadeira”. Criam-se ações, eventos e imagens que evocam as mesmas sensações que a coisa em si. Se é

que seria possível separar as coisas dos seus significados cognitivos e/ou sensoriais.

A moldura da brincadeira é, portanto, extremamente ambígua, pois a relação de equivalência entre mapa-território é simultaneamente negada e afirmada. Evoca operações metafóricas e metonímicas, onde há ao mesmo tempo o reconhecimento de semelhanças e descontinuidades e de presentificação e contiguidade. A eficácia simbólica reside justamente nesta ambivalência.

(...) without these paradoxes the evolution of communication would be at the end. Life would then be an endless interchange of stylized messages, a game with rigid rules, unrelieved by change of humor. (1977: 193).

A premissa “Isso é brincadeira” constrói um quadro de interação que torna possível certos comportamentos, que não seriam entendidos enquanto “possíveis” sem esse enquadre. Mais do que “enquadrar ações”, elas possibilitam a abertura para um universo criativo. O *hoxwa* pode brincar de ser planta, animal, branco, mulher, etc, “vestindo suas roupas”, o que como vimos no caso ameríndio, supõe o “virar outro”, tendo o foco justamente na transformação. E neste contexto, grande parte do estado de graça está na real sensação de se tornar outro, perceber como outro, ou ainda perceber o outro como outro. No momento em que se assume uma perspectiva alternativa diante da “realidade”, onde se vive outros mundos.

Ao mesmo tempo, entendo que a moldura da brincadeira conflua com o frame ritual enquanto “contextos controlados”. No sentido de que é preciso saber que a fantasia é fantasia, assim como a brincadeira é brincadeira. Se você achar que é “realmente” planta, animal ou branco, perde-se a moldura metacomunicativa, instaurando um processo “esquizofrênico” diria Bateson, onde toda e qualquer distinção é anulada. Não está isento de consequências tornar-se outro fora da moldura da brincadeira, do xamanismo ou do ritual; é necessário certo controle sobre a perigosa e desejada transformação. Mas é preciso ainda melhor qualificar estes sujeitos que dominam a arte do ritual, da metamorfose e, no nosso

caso especificamente, da brincadeira.

A dimensão metacomunicativa da linguagem, pressupondo certas premissas que emolduram a mensagem e onde o assunto do discurso é a relação entre falantes, é essencial para compreendermos a teoria do “comportamento-ritual” proposto por Bateson. Em “Naven” (1935), seu trabalho etnográfico que antecede o artigo trabalhado acima, o autor põe em foco o comportamento *naven* entre os Yatmul da Nova Guiné, caracterizado por um jogo de inversões, identificações e distinções posicionais dentro da rede de parentesco, tendo como elemento central o vínculo entre *wau* (tio materno) e *lawá* (filho da irmã). A performance do *wau* se baseia no travestismo, no humor e escárnio. O autor ressalta que não se trata de uma simples inversão de papéis, pois os elementos de exagero e paródia são molduras necessárias ao entendimento da “mensagem”.

O importante a ser filtrado é que o comportamento-ritual *naven* não é explicável através de uma lógica simbolista ou funcionalista. A lógica operante é a da forma que pressupõe uma complexidade relacional específica, colorida em “tons” emocionais. A performance do *wau* reflete uma imagem fractal da ação das várias pessoas que participam do ritual. Ações que configuram um conjunto de estímulos e respostas, onde os afetos e os perceptos se integram. Pois o que interessa ao nosso autor, para além das premissas estruturais da terminologia de parentesco, são os detalhes do comportamento entre os sujeitos, os aspectos afetivos das relações, que delineiam um “ethos” específico.

Inspirados pelas formulações de Bateson sobre o *naven*, Severi e Houseman desenvolvem uma teoria da ação ritual em termos da “forma relacional” que tais ações assumem, se afastando da busca por um “significado simbólico”. Segundo os autores, as ações rituais se fundam numa espécie de “condensação”, isto é, uma associação em uma mesma sequência de ações de modos de relações presumidas como mutualmente exclusivas.

Justamente aqui se coloca a importância da moldura metacomunicativa do ritual, desentranhado do cotidiano e temporário, contexto que possibilita a emergência dos “enunciadores complexos”.

Na discussão sobre ritual, Houseman e Severi atentam para a construção da identidade dos personagens rituais. Esses atores possuem uma natureza extremamente ambígua e contra-intuitiva, agregando identidades heterogêneas e modos de relação contraditórios. A questão está justamente na especificidade das ações num contexto ritual, que condensam feixes de relações opostos propiciando a emergência dos enunciadores complexos. Sua condição múltipla e paradoxal não é dada, ela deve ser ritualmente construída. Ao “vestir outras roupas” o foco é, sobretudo, na ação, no “ato de virar”. Um contexto de comunicação ritual que transforma temporariamente a experiência e visão de mundo dos participantes. Segundo Severi (2002),

Nous avons rappelé qu'un contexte de communication devient rituel (donc plus sujet à l'improvisation que la forme narrative, mais néanmoins fortement mémorable) lorsqu'une transformation de l'identité des participants, fondée sur la présence simultanée de connotations contradictoires, se réalise. (2002: 216)

Le doute peut devenir un élément constitutif de l'action rituelle elle-même. (2002: 225)

Ao se questionar sobre a natureza fictícia do enunciador Severi propõe uma comparação entre os modos de enunciação no ritual e no teatro, distinguindo-os enquanto contextos de comunicação e universos de ficção radicalmente diferentes. No teatro, o efeito sobre o público seria claro: durante a interpretação do personagem, mesmo a mais convincente, não haveria confusões possíveis quanto à identidade do enunciador em cena, ele apenas transita entre elas, alternando os papéis de ator / personagem. Ao passo que no ritual o performer acumularia uma série de identidades não exclusivas e daí sua natureza paradoxal, suscitando a dúvida sobre sua transformação, sua natureza ordinária ou sobrenatural. Ele engendra uma série de questões sem respostas possíveis, pois todas

implicam em incertezas. Estamos falando de uma representação contra-intuitiva num contexto contra-intuitivo. Tanto sua elaboração identitária como seu efeito particular sobre o público são extremamente ambíguos. O que não ocorreria no teatro, na medida em que se aceita passivamente o tipo de ficção proposta (Severi, 2002: 227-228).

Entretanto, cabe notar que Severi traz uma noção de teatro um tanto generalizada. Concordo que tais diferenças devem ser, ao menos, complexificadas. Ao voltar o olhar para a cena teatral e cinematográfica contemporânea, Isabel Penoni identifica uma série de trabalhos que justamente borram as fronteiras entre real e imaginário, revelando um jogo onde verdade e ficção menos se alternam e mais se sobrepõem (Penoni, 2010: 129).

Uma problemática que se coloca para o teatro é também lançada para refletir a construção dos enunciadores rituais: como o sujeito articula sua própria experiência pessoal na atuação? Em que medida a conexão com diferentes planos de realidade permite ao sujeito atuante acionar algo que está além do que se convencionou chamar de representação e mais próximo do que Severi define como uma “enunciação complexa”, na qual não seria mais possível distinguir “ator” e “personagem”? (Penoni, 2010: 130) Assumindo o universo do antropólogo como perspectiva comparativa, Isabel Penoni nos coloca a seguinte questão:

Se num certo tipo de teatro a mobilização do universo pessoal do ator é a base para a construção da cena e seus personagens, pois se parte do pressuposto de que o ator nunca é apenas um suporte oco de textos e marcações alheios mas que sua “identidade” sempre adere a eles; e, ademais, que sem esse “suporte de verdade” a composição toda perde seu poder e seu sentido; o que, então, poderíamos dizer do ritual? A mobilização de um universo pessoal de verdade faz algum sentido para a construção de enunciadores rituais? (2010: 131)

Afinal, quando adentramos pelos “símbolos” e “imagens” operantes (e operados) nas ações dos personagens rituais estamos falando apenas de uma memória impessoal? Como estes são veiculados por meio de lembranças, emoções e afetos? Como estariam eles sendo atualizados por construções que envolvem o plano da experiência de caráter mais autobiográfico, vinculado a uma trajetória pessoal?

Um nome de *hoxwa* não é determinante: é preciso que o nomeador, o “*keti*” ou a “*tii*”, inicie seu “*ipantu*” nas artes da brincadeira. O que ocorre, cabe ressaltar, exclusivamente na cena ritual: o aprendizado se dá pela dramatização, e não de forma mais formalizada (como em “ensaios” cotidianos). Conheci algumas pessoas que tinham nomes de *hoxwas*, mas não se apresentavam como tal. Existe toda uma socialização, uma construção do corpo em torno dessa *persona*, o que se relaciona a uma trajetória de vida e personalidade particular.⁷⁹ É preciso ainda aprofundar como a construção da pessoa Krahô pode ser pensada a partir de uma abordagem entográfica dos personagens rituais. Segundo Melatti,

ao invés de pessoa, seria mais apropriado fazer corresponder aos nomes pessoais *crãôs* a noção de personagem. Cada nome pessoal seria como que o nome de um personagem. A sociedade *crãô* seria constituída por um conjunto de personagens que, tais como os do teatro, seriam eternos, fadados a repetirem sempre os mesmos atos. Os atos e as relações desses personagens seriam somente aqueles transmitidos junto com os nomes pessoais. Embora eternos tais personagens seriam encarnados por atores diversos, que se sucederiam no tempo. (1976: 145)

Buscando problematizar essa colocação, como poderíamos pensar as significações que “corpo” e “nome”, “pessoa”, “personagem” ou “agente” adquirem entre os Krahô? Trata-se de categorias que apresentam nuances específicas, mas que encontram-se implicadas umas nas outras. Segundo Marcela Coelho de Souza (2002: 18), no ritual a “pessoa” insurge enquanto “agente” no sentido pleno: para além das ações ordinárias do cotidiano, o sujeito estaria imbuído dos poderes metamórficos dos protagonistas míticos, recriando as dinâmicas transformativas características do tempo do mito como condição de possibilidade do tempo atual.

Se o rito reatualiza o mundo transformacional do mito, acredito ser um pouco forçado pensar que o contexto cotidiano se recolhe a um segundo plano. Não tenho ferramentas para

⁷⁹ Aprác, cacique da aldeia Forno Velho e personagem principal do filme de Leticia Sabatella e Gringo Córdia (2007), é atualmente um dos *hoxwas* mais conhecidos entre os Krahô. Ele já fez diversas viagens ao Rio de Janeiro e outras cidades para se apresentar e participar de palestras sobre clowns. Circulando entre diferentes espaços, ele atua como um importante mediador, e na própria aldeia esse status vai se consolidando na medida em que ele exerce esse papel de interlocução. Por isso mesmo seria interessante acompanhá-lo mais de perto, investigar a construção da personagem através do seu percurso individual, principalmente neste contexto em que ele é um “trikster-tradutor” entre o mundo do índio e do branco.

desenvolver isto aqui, mas me causa certo incomodo esta separação marcada entre ritual e cotidiano. Não esqueçamos que o ritual reatualiza também relações experienciadas no cotidiano, memórias pessoais e biográficas, afetos e desafetos. A repetição de certas ações diariamente acaba por transformá-las em rituais, assim como os ritos transformam essas performances diárias. Como coloca Penoni sobre o Hagaka,

Contudo, não me parece que esse mundo transformacional tenha substituído ou suspenso por completo o mundo cotidiano. Em certos momentos, eles misturavam-se em plena ação ritual, expressando apenas diferentes níveis ontológicos operando na construção de uma mesma ficção, a ritual. Olhar para um e/ou para outro talvez reflita, mais do que uma determinação contextual, uma perspectiva de análise. (Penoni, 2010: 134)

O *hoxwa* é um corpo produzido em um espaço ritual, em intensa e visceral ligação com o mítico, relacionado aos ciclos de plantação e colheita, fertilidade e morte. Ao mesmo tempo é um corpo marcado pela sua própria história e vida cotidiana, esta uma dimensão que merece mais atenção que a recebida aqui. Ele expressa sua experiência enquanto “ser humano”, no duplo senso que a palavra abarca no mundo ameríndio. “Ser verdadeiramente humano”, diferenciado e particular, ou em termos de “personitude”, capacidade, agência e subjetividade comum a todos os seres inseridos num contexto relacional e capazes de ocupar um ponto de vista.

As prerrogativas rituais e comportamentais atribuídas pelo nome de *hoxwa* constituem a “memória” do personagem, imprimindo sentidos diversos no corpo. A construção do personagem implica um conhecimento repassado pela lembrança dos antigos, em especial na interação com seu “cabeça velha”, o Kéti que dá o nome. Se esses personagens estão fadados a repetirem os mesmos atos como coloca Melatti, isto se dá sempre diferentemente, pois a vida é dinâmica, em constante processo de reinvenção, propiciando a cada personagem liberdade no estilo pessoal, sua originalidade em potencial. Repetir é criar diferença, a tensão entre continuidade e mudança.

O papel do *hoxwa*, e dos tricksters em geral, é o da invenção, da transformação e da

diferenciação. Sem este movimento, só existiria morte: pura repetição, inércia e estagnação. Os ciclos não se renovariam, esgotariam-se em si mesmos, fechados às improvisações criativas. O *hoxwa*, em sua relação central com as plantas cultivadas, é uma metáfora da fertilidade, um equilíbrio em perpétuo desequilíbrio entre vida e morte.

A planta tem vento, tem respiração. A raiz dela fica embaixo da terra, mas quando ela cresce o vento bate, ela balança, tem movimento. [Neste momento, Getulio abre os braços e se balança, imitando um dos movimentos dos *hoxwa*] Planta sem galho, sem vento, sem movimento é planta que não cresce, que fica embaixo da terra. A imitação dos *hoxwa* é a imitação dos galhos das plantas, que balançam quando o vento bate...

Conclusão - Fabricando corpos, Virando outros

Duas questões centrais emergem da nossa discussão e são elas que me interessariam desenvolver numa continuidade futura deste trabalho. A primeira delas, como uma abordagem etnográfica dos personagens “mítico-rituais” e seus contextos de enunciação revela-se uma interessante perspectiva para pensar a noção de pessoa Krahô, conectando temas importantes da etnologia ameríndia. Especialmente entre os Timbiras, cujas implicações do “nome” aproximam a idéia de “pessoa” e “personagem”. A segunda, diz respeito aos modos de simbolização operantes nas ações rituais e cotidianas.

Refletir sobre a noção de “pessoa” nos remete necessariamente ao tema do parentesco; da tensão entre vida e morte, corpo e alma; aos componentes substanciais e imateriais da pessoa; às práticas estabilizadoras e aos estados de alteração; ao problema da fixidez dos corpos e fluidez das imagens; à socialidade e à sociabilidade, à moralidade e abertura para o outro. Busquei mostrar como os sentidos do mito e do ritual encontram uma reflexão profunda sobre valores-chaves operantes no cotidiano, desenvolvendo a questão da noção de pessoa à luz da discussão sobre um personagem específico, o *hoxwa*, cuja construção identitária caracteriza-se por uma natureza em devir. Refiro-me não apenas a sua condição “entre” estabilização e metamorfose, mas também ao tipo de simbolização com o qual nos deparamos, centrada num sujeito que possui um lugar muito particular na invenção das coisas, promovendo uma série de conexões entre contextos diversos e relações contraditórias.

Faz-se necessário um maior esclarecimento dos sentidos que as categorias “pessoa” e “humanidade” ganham aqui. Por um lado, a “personitude” se refere à agência e intencionalidade daqueles que assumem a perspectiva de sujeitos, o que não se restringe aos índios ou à espécie humana, mas é partilhado entre outros habitantes do cosmos. O que

distingue o “ser humano”, entretanto, é a sua condição particular e continuamente diferenciada pelo processo de construção de “corpos de parentes humanos”, corpos individuais e coletivos caracterizados por determinados “modos de vida”. “Ser humano” é ser “pessoa”, produto de um processo de aparentamento que incide sobre o corpo.

A “pessoa” ameríndia se efetua contra um fundo de subjetividade dado e o parentesco constitui a direção diferenciante dessa ação. Neste sentido, a construção da “pessoa”, da “humanidade” e do “parentesco” é coextensiva. A “humanidade” Krahô é moralmente instituída, diferenciando-se de outros coletivos igualmente “humanos” por meio de hábitos, capacidades, afecções e comportamentos. Um “coletivo moral” que partilha um mesmo modo de vida. A idéia de uma “moralidade inclusiva” está relacionada mais à noção de uma “natureza humana” do que de uma “essência cultural”, isto é, da construção de um “corpo diferenciado” do que de uma “alma abrangente”. A moralidade intrínseca nas relações de evitação ou jocosidade dá o tom das relações sociais e, portanto, sociabilidade e socialidade, embora sejam conceitos diferentes, devem ser pensados conjuntamente.⁸⁰

Por outro lado, se a humanização é um modo de aparentamento, seu contrário também o é: a morte como desumanização e fabricação da alteridade envolve o aparentamento na aldeia dos mortos; assim como o poder de transformação dos xamãs é desenvolvido no aparentamento com certos animais ou plantas. A questão é justamente que o parentesco não se fecha em si mesmo, na verdade notamos que tais relações sociais são estabelecidas para além da “sociedade”, uma imagem do *socius* como “redes” e não “grupos ou totalidades”. A relação de nominação com as plantas cultivadas ressaltada no mito, do *hoxwa* com gente-abóbora, de amizade formal entre Sol e Lua, de afinidade com a Estrela-Mulher ou o jaguar, entre o xamã com veado-mateiro, as cobras ou as batatas-doces, etc.

A construção de uma forma de vida propriamente humana depende de recolocar o

⁸⁰ Vejo que o *hoxwa* oferece um link privilegiado para pensar três linhas teóricas que polarizam de certa maneira o debate: a economia simbólica da alteridade, a moral da intimidade e ainda a política do controle, embora no curso do trabalho eu tenha priorizado mais umas do que outras (Viveiros de Castro, 1996[2002]).

potencial transformativo consumido na produção desses corpos, ativando novas relações com a(s) alteridade(s). Os desajustes entre humanidade e parentesco são cruciais para a reprodução, eles se manifestam em momentos críticos da fabricação de parentes (por exemplo, no resguardo, especialmente alimentar) e nos contextos rituais em especial. A dinâmica de produção / reprodução ritual é motivada pela abertura ao exterior, transformação e troca da perspectiva. Indo além dessa “humanidade”, cuja construção é ao mesmo tempo o foco da ação. Para criar semelhança e continuidade é preciso acionar as diferenças (Coelho de Souza, 2002).

As ações rituais reafirmam os laços sociais entre parentes; de certa forma, o que está em jogo no ritual é a produção e circulação de “pessoas”. Poderíamos, inclusive, pensar que as “pessoas” que circulam na rede (materializadas também na forma de objetos, comidas ou sementes) são como “bulbos” de um rizoma, cristalizadas nos encontros entre as linhas, mas resultando reciprocamente em outras de escape. As linhas de fugas são efeitos das ações que visam fixar as formas, seus movimentos inversos e simultâneos: de um lado a fabricação dos corpos e de outro a metamorfose e a troca de perspectiva, a mimese e o apoderamento de um corpo “outro”.

Não apenas uma familiarização do outro, que deve ser “domesticado”, mas a transformação do “eu” em “outro”. Um processo de diferenciação no espaço, em relação ao outro enquanto “coletivo humano”, e no tempo, em relação a si mesmo, na medida em que reproduzir-se é transformar-se. A dimensão temporal não se reduz ao tempo estrutural, cíclico e repetitivo, mas possui uma dimensão “histórica”, onde reprodução e transformação, continuidade e mudança apresentam-se como uma mesma coisa (Gow, 2001: 293 *apud* Coelho de Souza, 2002: 195).

Portanto, o compromisso com a estabilização das formas corporais não exclui o potencial criativo guardado pela alteração das imagens flutuantes, almas projetadas nos

corpos enquanto duplos (Lagrou, 2007). Ao performatizar seu papel cerimonial enquanto personagem constituído de um poder metamórfico, emergindo como “agente” no sentido pleno, a pessoa está imersa em estados transformativos que a leva a ultrapassar os limites de sua “humanidade específica”. Na verdade, este é um artifício de subjetivação e singularização, constituindo os “personagens mítico-rituais”, encorporados por sujeitos que possuem determinados nomes.

Gostaria de enfatizar este ponto: a performance do *hoxwa*, a “atualização singular” de um papel social “dado” pelo nome (que compartilha dos aspectos da alma e do corpo), aponta para dois sentidos que são precisamente expressões de diferentes modos de conceber e experimentar uma humanidade que, independente de como se deixa apreender, é eminentemente relacional (Leite, 2010: 29). A ambigüidade intrínseca à noção ameríndia de “humanidade” se mostra menos atordoante quando percebemos que não se trata de *um ou outro* sentido, mas de *um e outro*. Exatamente esta dialética sem síntese reelabora a ambigüidade que não se pretende anular.

As etnografias ameríndias contemporâneas apontam uma tensão entre processos de estabilização e metamorfose constitutivos da “pessoa”, do “parentesco” e da “humanidade”. Os desenvolvimentos recentes da etnologia amazônica podem ser pensados à luz de algumas formulações de Roy Wagner em *Invention of Culture* (2010 [1975]), e servirem para pensá-las também. Neste sentido, a dialética entre estabilização e metamorfose pode ser lida nos termos de Wagner como invenção e convenção, imprimindo diferentes modulações à noção de pessoa e humanidade, permitindo que elas evoquem diferentes níveis de contraste de acordo com o contexto e a direção das ações em curso.⁸¹

A questão é como as diversas culturas concebem diferentemente o campo do “dado”, o contexto implícito, e do “feito”, o foco da ação. O contraste estaria basicamente no modo

⁸¹ Para o aprofundamento da questão ler o trabalho de Tainá Leite sobre a noção de pessoa e humanidade Yanomami a partir de uma leitura de Wagner em *Invention of Culture* (Leite, 2010).

como se traçam as distinções entre o inato e o artificial, caracterizando modos de criatividade diversos. Nas sociedades ocidentais, a convenção é assumida como o foco da ação, a cultura deve ser deliberadamente feita, controlando uma “natureza” inata e imprevisível; nisso consiste o nosso relativismo e multiculturalismo: uma natureza universal diferentemente significada.

As tradições diferenciadoras dos povos tribais, ao contrário, tomariam aquilo que nós convencionalizamos “feito” como sendo o “dado”: as relações de parentesco, as normas e regras sociais presentes no mito desde os tempos de origem. Elas devem ser, entretanto, precipitadas no curso das ações diferenciadoras que constituem o parentesco e a construção da pessoa humana. Desequilibrando o convencional, a “Cultura” e “Humanidade” universal e compartilhada, abre-se espaço para a emergência das formas singulares, “multinaturezas” e “humanidades”.

O ponto chave é que cada tradição inverte o sentido da ação corrente e é precisamente isso que ocorre no ritual: o contexto motivante e inato é tomado como direção da ação, fabricando aquilo que usualmente é tomado como dado. Na verdade, percebo duas direções simultâneas nas ações rituais: a produção de “pessoas” e a reposição das condições dessa produção, o que retoma o tempo das transformações míticas. A contra-invenção da fabricação do parentesco é um retorno às origens míticas de humanidade compartilhada com outros seres e, neste sentido, a inversão consiste numa “coletivização”. A metamorfose ritual é um dispositivo da invenção em tradições diferenciadoras, como é o caso do xamanismo e o espaço ocupado pelas artes nessas sociedades (Coelho de Souza, 2002, Wagner 1975 [2010], Leite, 2010).

Rituais são momentos em que as pessoas experimentam temporariamente o ponto de vista do outro, brincando, simulando, cantando, jogando, dançando. No caso dos palhaços cerimoniais, a metamorfose está diretamente relacionada ao comportamento considerado

socialmente inadequado. Comportamentos “amorais” comumente repudiados em contextos ordinários são exaltados durante o ritual e constituem traços determinantes da identidade ritual do personagem.

Os *hoxwa*, que pertencem à periferia, à noite e ao oeste da aldeia onde o sol se põe, invadem o centro do pátio, sítio das transformações e conectado ao exterior. Mas não digo isso reafirmando a vocação centrípeta dos Jê, de internalizar e domesticar as diferenças externas. Pois “encorporar” é um estado de “alteração”, um introjetando simultaneamente o outro, “dentro” e “fora” são “meio”, mutuamente constitutivos. Assinalando a dependência da reprodução social das trocas contínuas com o “exterior”.

O *hoxwa* Krahô é um personagem particular, como espero ter mostrado ao longo deste trabalho. Mas a figura do “palhaço” à qual ele está associado aparece nas mais diversas tradições, sejam elas “convencionais” ou “diferenciantes”, apresentando semelhanças cruciais. Eles são aqueles que invertem deliberada e conscientemente as ações correntes, os valores e a moral partilhada; partem das regras para subvertê-las e criar outras novas. Seres que possuem um corpo “estranho”, meio humano, meio animal, vegetal ou outra coisa. Ao mesmo tempo sua graça, paródia ou ironia só pode referir-se ao mundo social, pois não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. O riso castiga os costumes, fonte primeira da moralidade. E rir de um animal ou uma planta nada mais é que surpreender neles uma atitude humana.

Contudo, o poder da invenção, em suas diversas expressões artísticas e concepções filosóficas, assume as mais variadas motivações, que mudam de uma cultura para outra, e também, cabe lembrar, de pessoa pra pessoa. É não é basicamente isso a criatividade humana? Procurei aqui refletir sobre a transformação e invenção a partir dos próprios modos indígenas de concebê-las e produzi-las. Uma invenção que não é autóctone, mas se faz pela apropriação exógena, que cria diferenças ao replicar semelhanças, ressaltando o caráter

mimético da inovação e originalidade. Sem querer encerrar a invenção cômica em qualquer definição, apenas ressaltando seu poder transformador, “*vemos nela, acima de tudo, algo vivo*” (Bergson, 2007 [1899]: 1).

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. 1985. *Temps du sang, temps des cendres: représentation de la maladie, system rituel et espace politique chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne)*. Tese de Doutorado. Nanterre: Université de Paris X.

ÅRHEM, Kaj. 1996. “The cosmic food web: human-nature Relatedness in the Northwest Amazon”. In: P. Descola & G. Pálsson. *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. London & New York: Routledge. PP. 185-204.

ÁVILA, Thiago. 2004. “*Não é do jeito que eles quer, é do jeito que nós quer: os Krahô e a Biodiversidade*”. Dissertação de Mestrado, Brasília: DAN – UnB.

AZANHA, Gilberto. 1984. *A Forma Timbira: Estrutura e Resistência*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.

BAKHTIN, Mikhail. 1993 [1977]. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: editora Universidade de Brasília.

BARCELOS NETO, Aristóteles. 2002. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim / Museu Nacional de Etnologia.

BASTOS, Rafael José de Menezes. 1990. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.

BATESON, Gregory. 2008 [1935]. *Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

_____. 1972. “A theory of play and fantasy”. In: *Steps to an ecology of mind*. London/San Francisco/Scranton/Toronto: Chadler Publishing Company. Pp.177-193.

_____. 1977. “Style, grace et informations dans l’arte primitive”. In *Vers une écologie de l’esprit*. Paris: Ed. Seuil. Pp. 176-194.

BELAUNDE, Luisa Elvira. 1992. *Gender, commensality and community among the Airo-Pai of West Amazonia (Secoya, Western-Tukanoan speaking)*. Tese de Doutorado. London: London School of Economics.

_____. 2001. *Viviendo bien. Género y fertilidad entre los Airo-Pai de La Amazônia peruana*. Lima, CAAAP.

BERGSON, Henri. 2007 [1899]. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1978. *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó*. São Paulo: Editora Hucitec.

_____. 1993. “Les Études Gé”. In: *L’Homme*. Vol. 33, número 126. Paris: Persée. Pp. 77-93.

_____. 1998. “Pontos de vista sobre a floresta Amazônica: xamanismo e tradução”. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 4, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 7-22.

CAVALCANTI, Maria Laura. 2002. “Os sentidos do espetáculo”. In: *Revista de Antropologia*. Vol. 45, número 1. São Paulo: USP. Pp.: 37-78.

_____. 2006. “Tema e variantes do mito: indagações sobre a morte e ressurreição do Boi”. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 12, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 69-104.

CESARINO, Pedro de Niemeyer Cesarino. 2006. “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios.” In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 12, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 105-134.

CHIARA, Vilma. 1961-62. “Folclore krahó”. In: *Revista do Museu Paulista XIII*. Pp. 333-75.

CLASTRES, Pierre. 2003 [1974]. *A sociedade contra o Estado. Pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac & Naify.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. 2002. *O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ.

_____ SOUZA, Marcela Coelho de. 2004. "Parentes de sangue: incesto, substância e relação no pensamento Timbira". In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 10, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 25-60.

_____ SOUZA, Marcela Coelho de; Fausto, Carlos. 2004. "Reconquistando o campo perdido: o que Lévi-Strauss deve aos ameríndios". In: *Revista de Antropologia*. Vol. 47, número 1. São Paulo: USP. Pp. 87-131.

CONKLIN, Beth A. 2001. *Consuming Grief. Compassionate Canibalism in aa Amazonian Society*. Austin: University of Texas Press.

CROCKER, William; CROCKER, Jean. 2009. *Os Canelas. Parentesco, Ritual e Sexo em uma tribo da Chapada Maranhense*. Rio de Janeiro: Série Monografias Museu do Índio-Funai.

DA MATTA, Roberto. 1976. *Um mundo dividido: a estrutura social dos Apinayé*. Petrópolis: Vozes.

_____. 1979. "The Apinayé relationship system: terminology and ideology". In: D. Maybury-Lewis (ed.). *Dialectical Societies: The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Pp. 83-127.

DELEUZE, Gilles. 2007 [1981]. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

_____; GUATTARI, Félix. 1995 [1980]. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume I*. Rio de Janeiro: Editora 34.

DEMARCHI, André. 2009. *Arte do Contato. Arte, Contato, Guerra e Xamanismo entre os Kayapó-Mebêngôkré*. Projeto de Qualificação de Doutorado (*mimeo*). Rio de Janeiro: PPGSA-IFCS / UFRJ.

DESCOLA, Philippe. 1986. "Le monde des jardins". In: *La Nature domestique: symbolism et praxis dans l'écologie des Achuar*. [publ. par la] Fondation Singer-Polignac. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme. Pp. 169-271.

_____. 1992. "Societies of Nature and the Nature of Society". In: Kuper, A. (ed) *Conceptualizing Society*. London & New York: Routledge. Pp. 107-126.

_____. 2004. "Las cosmologías indígenas de la Amazônia". In: *Terra adentro. Território indígena y percepción del entorno*. Surrallés, A.e Hierro, P. G. (eds). Copenhagen: IWGIA. Pp. 25-35.

EWART, Elizabeth. 2008. "Seeing, hearing and speaking: morality and sense among the Panará in Central Brazil". *Ethnos* 73(4): 505-522.

FAUSTO, Carlos. 1998. "Da inimizade. Forma e simbolismo da guerra indígena". In: *A outra margem do Ocidente*. Novaes, A. (org). Ed. Companhia das letras. Pp. 251-280.

_____. 2000. *Os Índios antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. 2001. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp.

_____. 2002. "Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia". In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 8, número 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 7-44.

GEERTZ, Clifford. 1978. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.

GELL, Alfred. 1996 [2001]. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". In: *Arte e Ensaio – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Escola de belas Artes, UFRJ, ano VIII, n. 8. PP. 174-191.

_____. 1998. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press.

GORDON, Cesar. 1996. *Aspectos da organização social Jê: De Nimuendajú à década de 90*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/ UFRJ.

_____. 2006. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: Nuti.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2003. *A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

GONÇALVES, Marco Antônio. 2001. *O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Os Pirahã*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

_____. 2008. *O real imaginado. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks.

GOW, Peter. 1991. *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Oxford University Press.

_____. 1997. "O parentesco como consciência humana: o caso dos Piro". In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 3, número 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp: 39-66.

HOUSEMAN, Michael, and Carlo Severi. 1998. *Naven or the other self: A relational approach to ritual action*. Laiden; Boston; Köln; Brill.

KELLY, Jose Antonio. 2005. "Notas para uma teoria do 'virar branco'". In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 11, número 1. Pp: 201-234.

LADEIRA, Maria Elisa. 1982. *A troca de nomes e a troca de cônjuges. Uma contribuição ao estudo do parentesco Timbira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.

LAGROU, Elsje. 1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP.

_____. 2001. "Alteridade e identidade de uma perspectiva kaxinawa". In: N. Esterci, P. Fry, M. Goldenberg (orgs). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Capes, DP&A Editora. Pp. 93-127.

_____. 2006. "Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa". In: *Revista de Antropologia*, vol. 49, no 1. São Paulo: USP. Pp. 55-90.

_____. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

LATOURE, Bruno. 2002. "What is Iconoclasm?" In: Latour, Bruno; Weibel, Peter. *Iconoclasm*. Karlsruhe (Germany) and Cambridge, Mass. ZKM and MIT Press. Pp. 16-39.

LEA, Vanessa. 1986. *Nomes e nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional-UFRJ.

LEITE, Tainah 2010. *Pessoa e humanidade nas etnografias yanomami*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2003 [1955]. "A estrutura dos mitos" In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Pp. 237-265.

_____. 1993 [1958]. "A gesta de Asdiwal" In: *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Pp. 152-205.

_____. 1989 [1962]. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Papyrus.

_____. 2004 [1964]. *O cru e o cozido*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

_____. 2005 [1966]. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

_____. 2006 [1967]. *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

_____. 1993 [1991]. *História de Lince*. São Paulo: Companhia das letras.

LIMA, Tânia Stolze. 1996. "Os dois e seus múltiplos: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi". In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 2, número 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 21-47.

_____. 2005. *Um peixe olhou pra mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP:ISA; Rio de Janeiro: NUTL.

LOPES DA SILVA, Araci; FARIAS, Agenor T. P. 1992. "Pintura corporal e sociedade: os 'partidos' Xerente". In: Lux Vidal (Ed.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio NOBEL/FAPESP/EDUSP. Pp. 89-116.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. 2009. *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAYBURY-LEWIS, David. 1979. "Introdução"; "Conclusão: Kinship, Ideology, and Culture". In: David Maybury-Lewis (ed.) *Dialectical Societies. The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press. Pp. 1-15; 301-314.

MCCALLUM, Cecília. 1989. *Gender, Personhood and Social Organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia*. Tese de Doutorado. London: London School of Economics.

MELATTI, Julio Cezar. 1970. *O sistema social Krahô*. Tese de Doutorado. São Paulo : USP.

_____. 1974. "Myth and Shaman." In: Patricia J. Lyon (ed.) *Native South Americans*. Boston: Little, Brown & Co. Pp.267-275.

_____. 1974. "Por que a aldeia Krahó é redonda?". In: *Informativo FUNAI*. Brasília : Funai, n. 11/12. Pp. 34-41.

_____. 1975. "Sistema de classificação de animais e plantas pelos índios". In: *Informativo FUNAI*. Brasília : Funai, n. 14, Pp. 13-20.

_____. 1976. Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Krahô, In: Schaden, Egon. *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo: Cia. Editora Nacional. Pp. 139-148.

_____. 1978. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Editora Atica.

_____. 1979. "The Relationship System of the Krahó." In: David Maybury-Lewis (ed.) *Dialectical Societies. The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press. Pp. 46-79.

_____. 1981. "Indivíduo e Grupo: à Procura de uma Classificação dos Personagens Mítico-Rituais Timbiras". In: *Anuário Antropológico/79*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Vol. Anual. Pp. 99-130.

_____. 1984. Questões sobre a Identidade Krahô. In: *Anuário Antropológico / 82*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Vol. anual. Pp. 1989-194.

_____. 1990. Personagem e Pessoa. In: *Anuário Antropológico / 87*. Brasília: Editora UNB; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Vol. Anual. Pp. 277-286.

MENEZES BASTOS, Rafael. 1990. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP.

NIMUENDAJÚ, Curt. 1942. *The Sherente*. Los Angeles: Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund.

_____. 1946. *The Eastern Timbira*. Berkeley: University of California Press.

_____. 1967 [1939]. *The Apinayé*. *Anthropological Publications*. The Netherlands: Oosterhout N.B.

OVERING, Joanna (KAPLAN). 1975. *The Piaroa. A people of the Orinoco basin. A study in Kinship and Marriage*. Oxford: Clarendon Press.

_____. 1976. "Orientation for Paper Topics". In: *42th International Congress of Americanists*. Paris. (Published In: *Actes du XXII Congrès du Centenaire*. Paris: Société, Musée de l'Homme, 1977, vol. 2. Pp. 387-394).

_____. 1999. "Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade Amazônia". In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 5, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Pp. 81-108.

_____. 2000. "Conviviality and the opening up of Amazonian Anthropology". In: Overing, J.; Passes, A. (Org.). *The anthropology of Love and Anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia*. Londres: Routledge. Pp: 1-30.

_____. 2006. "O fétido odor da morte e os aromas da vida. Poética dos saberes e processo sensorial entre os Piaroa da Bacia do Orinoco". In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. Vol. 49 (1). Pp. 19-54

PENONI, Isabel. 2010. *Hagaka: Ritual, Performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil)*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ.

SANTOS-GRANERO, Fernando. 2000. "The Sisyphus Syndrome, or the struggle for conviviality in Native Amazonia". In: Overing, J.; Passes, A. (Org.). *The anthropology of Love and Anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia*. Londres: Routledge. Pp: 268-287.

SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SEEGER, Anthony. 1980. *Os índios e nós. Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus.

_____; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. [1979]1987. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Pacheco de Oliveira Filho, J. (org.). Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero. PP. 11-26.

SEVERI, Carlo. 2007. *Le Principe de la Chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Ed. Rue d’Ulm/Musée Du Quai Branly.

STRATHERN, Marilyn. 2006 [1988]. *O gênero da dádiva*. Campinas: Ed. Unicamp. Pp. 27-80.

_____. 1991. *Partial Connections*. Lanham: AltaMira Press. Pp. XIII – XXVI.

TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York / London: Routledge.

TAYLOR, Anne Cristine. 1996. “The soul’s body and its states: an Amazonian perspective on the nature of being human”. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 2 (2): 201-215.

TURNER, Terence. 1979. “The Gê and Bororo societies as dialectical systems: a general model”; “Kinship, household, and community structure among the Kayapó”. In: David Maybury-Lewis (ed.) *Dialectical Societies: The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. pp. 147-178; 179-217.

_____. 1995. “Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity and sociality among the Kayapo”. In: *Cultural Anthropology*. Vol. 10. Pp: 143-170.

VERNANT, Jean-Pierre. 1990. “Do duplo a imagem”, In: *Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2ª edição; trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Pp. 303-330.

VIDAL, Lux. 1992. “A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Catete”. In: Lux Vidal (ed.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio NOBEL/FAPESP/EDUSP. Pp. 143-189.

VILAÇA, Aparecida. 2000. “O que significa tornar-se Outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15, número 4. Pp. 56-72.

_____. 2002. “Making kin out of others in Amazonia”. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 8, número 2. Pp. 347-365.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Os Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar & Anpocs.

_____. 1992 [2002]. “Imanência do inimigo”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. Pp. 265-294.

_____. 1993 [2002]. “O problema da afinidade na Amazônia”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. Pp. 87-180.

_____. 1996 [2002]. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. Pp. 347-399.

_____. 1996 [2002]. Imagens da natureza e da sociedade. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. Pp. 319-344.

_____. 2002. “Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. Pp. 403-455.

_____. 2006. “A floresta de cristal: nota sobre a ontologia dos espíritos Amazônicos”. In: *Cadernos de Campo*. Vol. 14, número 15. Pp. 319-338.

WAGNER, Roy 1975 [2010]. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

Anexo: Nomes hoxwa aldeia Pedra Branca (recolhidos em 04/2009)

Martins Zezinho Ikréhôtàt

- *Ikréhôtàt* = “palha de piaçava” (usada para fazer o telhado da casa)
- *Hopti* = (?) O informante não sabia me dizer o significado em português
- *Wapéj* = “cortante, amolado” ou “dente bonito”.
- *Teptyc* = “peixe morto” ou “peixe preto”

Leônidas Hyjakà

- *Hyjakà* = “semente branca”, como por exemplo, da abóbora (que era o hoxwa no mito)
- *KopTyc* = “pau de aroeira”
- *J~uhpyt~i* = “mão pesada”
- *P~ihhòc* = “tinta de pau de leite” (usada para fizar as penas ao corpo como enfeite ritual)
- *Côhcati* = “rio grande”

Paulinho Pàrhy

- *Pàrhy* = “pimenta”
- *H~ixêtyc* = “tem uma banda preta”
- *Wr`yhhi* = “costela”
- *Téphot* = “nome de planta de folha larga”

Zé Miguel Kôhc

- *Kôhc* = “camaleão”
- *Krôkroc* = “curujão”
- *Hampà* = “a tira colo, como levando um mocó” (mocó é uma bolsa feita e usada pelos homens, que não é levada na cabeça como o cofo, a bolsa feminina)
- *Kôhjo* = “comida de camaleão”

Adenaldo Krôkroc

- *Krôkroc* = “corujão”

- *Hapuri* = “rabo fino”
- *Hampã* = “Levando mocó de lado”
- *Haracajcàr* = “asa pintada, como de coruja ou gavião”

Domingos Craté

- *Craté* = “perna de paca”
- *Xorxo* = “guerreiro”
- *Ropkur* = “cachorro pintado, rajado de manchas”
- *Rànxy* = “tipo de árvore cuja madeira tem um cheiro forte”
- *Cacàrxy* = “mel de abelha tataíra”
- *Cahykà* = “casca de amendoim”

Maranhão Tuhcapr`y

- *Tuhcapr`y* = “barriga vazia”
- *Pr`yntap* = “pena marrom”

Custódio Kopcahac

- *Kopcahac* = “pau-brasil”
- *Ihx~ec* = (?)

Daniel Tehhi

- *Tehhi* = “ossa da perna”
- *Pohkroc* = (?)
- *Cuxê* = “relâmpago da chuva”
- *Cu´~etyc* = “branco preto”