

Universidade Federal de Santa Catarina

**A DANÇA MATIPÚ
CORPOS, MOVIMENTOS E COMPORTAMENTOS
NO RITUAL XINGUANO**



Karin Maria Veras

Orientador: Prof. Dr. Rafael J. de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,
como requisito parcial para a obtenção do grau em Mestre em Antropologia.

Florianópolis
2000

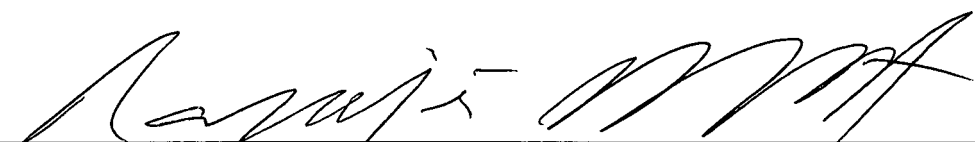
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“A DANÇA MATIPÚ: CORPOS, MOVIMENTOS E
COMPORTAMENTOS NO RITUAL XINGUANO”**

Karin Maria Vêras

Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:



Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC-Orientador)



Dra. Regina Pollo Muller (UNICAMP)



Dra. Carmen Silvia Moraes Rial (UFSC)

Florianópolis, 29 de fevereiro de 2000.

*Para os Matipú, os pássaros e dançarinos,
que cravam o chão e alçam o vôo,
a fim de expandir sua própria natureza.*

*Ao Espírito desse trabalho e
aos espíritos da dança Matipú
mimetizados em dança.*

AGRADECIMENTOS

*“É tão bonito quando a gente sente,
que a gente é tanta gente
onde quer que a gente vá”*

música de Luis Gonzaga Jr.

Aos Matipú sou eternamente grata, simplesmente por me receberem. Inicialmente ao chefe *Jamatoá* pela permissão de entrada, ainda que tenha se arrependido imediatamente e, assim, retirado sua colaboração. Especialmente a meus anfitriões *Arivirá, Ancuã, Sessuaká, Anita e Majoli*. Aos amigos e informantes *Anhuté e Amati*. Ao velho *Tugu* - pelo saber compartilhado. A *Ajuni*, valiosamente, por ser mulher e falar português. A *Kuliku* por duvidar inicialmente, mas depois confiar até o fim. E a seus filhos - “*Carrapato*”, “*Aláe*” e “*Miguelzinho*” - por serem companheiros alegres, sinceros e muito mais espertos do que eu na lida da sobrevivência. À lagoa, aos poentes, às serpentes - que só apareceram em sonho; e a todos os seres que vivem nas matas xinguanas, especialmente os que voam - como os pajés e os pássaros - deflagradores e detectores da arte de dançar.

Aos meus financiadores: primeiramente o CNPQ pela bolsa de dois anos que me concedeu, embora curta; e pela ajuda de custo ao trabalho de campo através do Projeto “Arte, Cosmologia e Filosofia na América do Sul” que permitiu a compra de “quilos” de presentes para serem levados aos Matipú. Ao PPGAS principalmente pela formação de alto nível no estado da arte antropológica e secundariamente pela pequena ajuda de custo ao trabalho de campo. A Pró-Reitoria de Pós-Graduação pelo apoio para imprimir estas páginas. Especialmente a meu pai Antônio Marcos Véras que, por acreditar na filha e na pesquisa, custeou grande parte da viagem ao Xingu, bem como os restantes onze meses que levei para concluir esta dissertação - já sem bolsa de estudo ou ajuda de custo de qualquer ordem.

A Roberto Boçon - companheiro indispensável e competente ornitólogo - por falar a língua dos pássaros e encantar as crianças Matipú com suas vocalizações. Ao avô Orozimbo (em memória) pela descendência guarani. A Celeste e Katia (mãe e irmã) pelo apoio incondicional. Aos amigos que me acompanharam e incentivaram na partida, estadia, e demorado retorno. Bem como aos mensageiros que me alimentaram com cartas e lembranças do mundo de cá. Especialmente à Andrea, Fernando e Mayara (minha afilhada) que se mudaram para os Estados Unidos e enviaram de lá a última carta que recebi - transmitindo a sensação de proximidade e confiança necessárias para a conclusão da última fase de campo. A Betty, Monserrat, Mig, Tânia, Aristóteles, Deise, Mário, Pinho e Maria Amélia pela força. Aos colegas do Núcleo de Pesquisa “Arte, Cosmologia e Filosofia na América do Sul e Caribe (MUSA/UFSC). A Henrique Finco que, grata e graciosamente, editorou as páginas desse trabalho. Ao primo Beto e demais “ajudadores” caribas: Glória e Geraldo; Helena Dóris, Rui e Claudia, Ulysses, Oswaldo, Geralda e Marco Antônio (da Funai); e os xinguanos *Kokoti, Kotok, Aritana, Takumã e Paru*. A “tanta gente” aqui não citada.

Aos que chegaram antes e sinalizaram caminhos. Primeiramente a Debra Pichi - quem primeiro estudou os Nahuquá - grupo irmão dos Matipú. A Ellen Basso pelo inspirador detalhamento etnográfico do povo Kalapálo, também karib. Especialmente à Bruna Franchetto - pela disponibilidade em me auxiliar na transcrição e tradução de muitas palavras e conceitos nativos. Finalmente à Rafael J. de Menezes Bastos, como orientador, indigenista e pajé: chamando energicamente o espírito desse trabalho, e ao mesmo tempo lançando fumaça nas feridas para que cicatrizassem mais depressa. Ao Luis E. Luna e Carmem Rial como co-orientadores na parte de Antropologia Visual. A Regina Müller que inspirou o último capítulo dessa dissertação e participará da banca examinadora. Aos que vierem depois, e se dispuserem a seguir as trilhas dessa pesquisa, entrando na dança dos rituais xinguanos.

SUMÁRIO

Convenções alfabético-fonéticas	5
Fotografias e ilustrações	6
Resumo	8
Abstract	9
Introdução	10
Cap I - Os Matipú e o Sistema Xinguano	21
I.1 - A aldeia Matipú	24
I.2 - As pessoas Matipú	27
I.3 - Relações intra-tribais	31
I.4 - O quebra-cabeça das origens e a regulamentação do sistema	34
I.5 - Das raízes comuns ao relacionamento Inter-tribal	36
I.6 - Rituais, Heterogeneidades e Sistemas de Comunicação	39
Cap II - Corpo, Dança e Comportamento no Cotidiano e nos Rituais	45
II.1 - Ritmos Cotidianos	46
II.2 - A produção do corpo e o complexo da reclusão	49
II.3 - A dança como coisa ritual	54
II.4 - O calendário de festas Matipú	56
II.5 - Formas e funções coreográficas	69
II.6 - O ensino da dança e o estudo de danças nativas	75
II.7 - A Antropologia da dança e o estudo de danças nativas	76
Cap III - Ritual <i>Iponhe</i> – Uma descrição etnográfica	82
III.1 - Do mito ao rito	85
III.2 - Fases do Ritual	86
III.3 - A furação de orelhas e seus Personagens	92
III.4 - Coreografias do ritual <i>Iponhe</i>	95
III.5 - Corporificando os futuros chefes: significados sociais e culturais de <i>Iponhe</i>	99
Cap IV - A Dança das Imagens no Corpus Antropológico	102
IV.1 - A escolha do equipamento e a antropologia	103
IV.2 - A construção das imagens	106
IV.3 - A negociação das imagens	107
IV.4 - A dança transcriada nas imagens em movimento	108
Considerações Finais	111
Bibliografia	116
Anexos	121
Ensaio Fotográfico	129

Convenções alfabético-fonéticas:

Adaptação do alfabeto encontrado na apostila Tisakisü (ISA, 1996) para os grupos xinguanos pertencentes à família karib. A maioria desses fonemas soam como em português, exceto os que se seguem assinalados:

A

B

C

D

E

G consoante africada velar sonora

H (como em carro)

I

J (como em **dia** na pronúncia carioca) consoante africada sonora alveo-palatar

K

L

M

N

O

P

S

T

U

Ü vogal central média sonora

NH (como em **niños** em espanhol) nasal alveo-palatar sonora

TS consoante africada alveolar surda

DZ consoante africada alveolar sonora

NG (como em **manga**)

Note-se que os grupos xinguanos Matipú, Nahuquá, Kalapálo e Kuikúro falam variantes de uma mesma língua da família karib. E que essa tese usa uma forma extremamente simples de escrita das palavras Matipú – indicada pelo professor da aldeia ou por contato posterior com Bruna Franchetto. Razão porque seu uso técnico e lingüístico deve ser relativizado.

Fotos e Ilustrações

Fotos de Karin M. Vêras, exceto as de nº 2,3,5,47,48,49 e 77 de Roberto Boçon.

	Página
Introdução:	
Foto 1 - Fogo: <i>Ariwirá</i> e <i>Anita</i> .	10
Foto 2 - Vista aérea da aldeia Matipú.	12
Foto 3 - Companheiras: <i>Inpükü</i> , Karin e “Anita”.	13
Foto 4 - Roberto e crianças Matipú.	13
Foto 5 - Distribuição de presentes.	13
Foto 6 - <i>Sr.Paru</i> Kamayurá.	17
Foto 7 - Criança Kamayurá na lagoa Ipavu.	17
Foto 8 - Poente na lagoa.	19
Cap I:	
Foto 9 - <i>Tügü</i> – contador de mitos.	21
Foto 10 - “Miguel” – <i>ato</i> (amigo).	21
Foto 11 - Chefe <i>Jamatoá</i> pescando.	27
Foto 12 - “Policial” adornado para demonstração do ritual <i>Hagaka</i> .	27
Foto 13 - Pajé <i>Kohela</i> – o mais velho.	27
Foto 14 - <i>Külükü</i> segurando dardos do ritual <i>Hagaka</i> .	27
Foto 15 - <i>Lakuai</i> – especialista na flauta <i>Atanga</i> .	27
Foto 16 - <i>Aipatsi</i> produzindo cinto para o rito de iniciação de seu filho.	28
Foto 17 - <i>Ari</i> e <i>Ancuã</i> – os anfitriões.	28
Foto 18- Pajé <i>Moraiká</i> – o mais atuante.	28
Foto 19 - <i>Anhuté</i> – ato : amigo e informante.	28
Foto 20 - “Anita” segurando a irmã <i>Majoli</i> com as mão sujas de polvilho.	29
Foto 21 - <i>Mákugu</i> fazendo beiju.	30
Foto 22 - Companheiros: “Carrapato” e “Aláe”	30
Foto 23 - Beleza infantil: o sorriso de <i>Namuné</i> .	30
Foto 24 - Adolescentes Matipú.	31
Foto 25 - Artesanato masculino:banco de pássaro.	32
Foto 26 - <i>Ancuã</i> desfiando <i>buriti</i> .	32
Foto 27 - Artesanato feminino: Ugaki fazendo rede.	32
Foto 28 – Televisão Matipú – o “sonho” de Ari.	39
Cap II:	
Foto 29 - Ritmo da água: velha, mulher e criança.	45
Foto 30 - Crianças carregando água.	46
Foto 31 - Menino pescando.	46
Foto 32 - Ritmo da mandioca: <i>Hanu</i> descascando.	47
Foto 33 - <i>Nahugigu</i> processando a mandioca.	47
Foto 34 - Reclusão de <i>Sessuaká</i> - marcas nas pernas.	51
Foto 35 - <i>Ancuã</i> dando banho na filha reclusa.	51
Foto 36 - <i>Sessu</i> dançando pela primeira vez.	51
Foto 37 - Meninas na dança da flauta <i>Atanga</i> .	54
Foto 38 - <i>Kwarúp</i> Kamayurá: Orlando Villas Boas e <i>Aritana</i> Yawalapti	57
Foto 39 - Mulheres na periferia do <i>Kwarúp</i> Kamayurá.	57
Foto 40 - <i>Mákugu</i> Matipú no <i>Kwarúp</i> Kamayurá.	57
Foto 41 - Corpos no <i>Kwarúp</i> Kamayurá.	57
Foto 42 - Campeões no <i>Kwarúp</i> Yawalapti	57
Foto 43 - Troncos adornados (representação dos mortos) no <i>Kwarúp</i> Yw.	57
Foto 44 - Dança dos Pajés no <i>Kwarúp</i> Yawalapti.	57
Fotos 45,46 - Demonstração do Ritual <i>Hagaka</i> na aldeia Matipú.	57

Fotos 47,48,49 – Demonstração do Ritual <i>Takuaga</i> na aldeia Matipú.	58
Foto 50 - Luta (<i>Kindene</i>) Intra-tribal.	72
Foto 51 - Idem.	72
Foto 52 - Luta de crianças na aldeia Matipú.	72
 Cap III:	
Foto 53 - Ritual <i>Iponhe</i> : Os meninos dançando com seus padrinhos.	82
Foto 54 - Ciclo de <i>Atanga</i> na fase intra-tribal.	87
Foto 55 - <i>Mákugu</i> a caminho da pescaria ritual.	88
Foto 56 - <i>Mákugu</i> descansando no acampamento da pescaria.	88
Foto 57 - Mulheres preparando mingau de pequi.	89
Foto 58 - Homens construindo o cerco.	89
Foto 59/60/61/62/63 - Reunião de Pajés durante a pescaria <i>Iponhe</i> .	90
Foto 64 - Pajé batendo timbó durante a pescaria.	91
Foto 65 - Pescando com arco e flecha.	91
Foto 66 - Formação coreográfica de centro na fase inter-tribal	91
Foto 67 - Convidados retiram cinto de <i>Takailú</i> .	92
Foto 68 - <i>Kohela</i> e o neto <i>Kakako</i> .	94
Fotos 69/70/71 - Coreografia de centro do ritual <i>Iponhe</i> : frente, lado e costas.	96
Fotos 72,73 - Coreografia de dentro de <i>Iponhe</i> com participação das mulheres.	97
Foto 74 - Participação das mulheres nos cantos e danças	99
Foto 75 - Participação das mulheres na pescaria de <i>Iponhe</i> .	99
Foto 76 - Filha do dono da festa preparando alimento na pescaria.	99
 Cap IV:	
Foto 77 - captação de imagens videográficas durante demonstração de <i>Takuaga</i>	102
 Considerações Finais:	
Foto 78 - Criança Kamayurá se enfeita com flores.	111
 Ensaio Fotográfico:	
Foto 79 - <i>Ugaki</i> ao entardecer.	130
Foto 80 - <i>Máku</i> Matipú e o neto.	130
Foto 81 - <i>Tsalaha</i> tecendo.	130
Foto 82 - Caminhando	131
Foto 83 - Tocando e Dançando.	131
Foto 84 - Lutando.	131
Foto 85 - Pintura.	132
Foto 86 - Preparando alimento.	132
Foto 87 - Amamentando.	132
 Ilustração 1 - Desenho da aldeia por criança Matipú	
Ilustração 2 - Idem.	24
Ilustração 3 - Croqui da aldeia – desenho de Katia M. Vêras.	25
Ilustração 4 - Desenho do Ritual Jamugikumalu por Ariwirá.	59
Ilustração 5 - Deslocamentos no Ritual Jamugikumalu – desenho de K.M.V.	63
Ilustração 6 - Formações Coreográficas Básicas - idem	71
Ilustração 7 - Deslocamentos no Ritual <i>Iponhe</i> .	98
 Mapa do Parque Indígena do Xingu	 22

Resumo

Esta dissertação versa sobre dança e corporalidade entre os índios Matipú, de língua karib, habitantes do Parque Indígena do Xingu no centro-oeste brasileiro; que são abordadas a partir da observação de seus ritmos cotidianos e de seus rituais, bem como de suas imagens em movimento. Pretende contribuir para a etnologia amazônica num campo ainda pouco explorado - o da dança - com base nos estudos da antropologia corporal, antropologia da dança, antropologia visual e estudos de performance. Bem como seguir o caminho dos recentes trabalhos sobre as sociedades ameríndias a partir dos anos 70 que enfatizam o estudo da arte e da corporalidade para a compreensão das cosmologias locais.

A narrativa está dividida em quatro capítulos: O primeiro apresenta as pessoas Matipú dentro das relações intra e inter-tribais do sistema xinguno, que envolve trocas econômicas, políticas, conjugais e cerimoniais - as quais serão enfatizadas. O segundo apresenta a trajetória de construção da pessoa Matipú a partir de sua gestualidade cotidiana, sua movimentação diária e seus ritmos de lazer e trabalho - até culminar nos grandes ritos de passagem. Onde a produção do corpo-mente dessas pessoas será focalizada a partir da cadeia inter-semiótica do ritual xinguno envolvida em mito, música e dança - com iluminação especial para a última. O capítulo três procede a uma descrição etnográfica do ritual Iponhe - de furação de orelha dos meninos. Onde o evento da dança é abordado desde sua preparação, a ação dos dançarinos, a reação dos participantes, as formas coreográficas básicas, até os significados sócio-culturais. O capítulo quarto coloca esses corpos-mentes em movimento através do uso da imagem, que é, na visão deles mesmos, sua própria alma. Nas considerações finais buscamos alinhar algumas pontes entre a artisticidade Matipú com a de outros grupos xingunos, notadamente os Kamayurá - de língua tupi; e os Waurá - de língua aruak. Pretendendo com isto abrir algumas trilhas nessa floresta neo-tropical, para futuros estudos comparativos.

O objetivo central dessa dissertação é descrever, analisar e interpretar a dança Matipú, explicitando o papel que a dança desempenha no sistema cerimonial xinguno; como também sua centralidade na formação do corpo-mente das sociedades ameríndias. Com isto, através do efeito espelho, talvez seja mais fácil compreendermos o quanto nossa própria sociedade tem perdido o contato com os significados subjacentes à nossa estética corporal, dentro de uma ética que separa corpo e intelecto, movimento e cognição, dança e pensamento. Pois os xingunos, ao cantarem e dançarem seus mitos, procedem a uma inter-comunicação potente entre as pessoas, a comunidade e o cosmos. Sendo que a arte, assim incorporada, passa a fazer parte de sua vida.

Abstract

This dissertation concerns dance and corporality among the karib-speaking Matipú people, inhabitants of the Xingu Indigenous Park in the Brazilian mid-west. The subject is approached through the observation of the Matipú's daily rhythms and their rituals as well as of their images in movement. The study intends to contribute to a field of Amazon ethnology that is still poorly studied – dance – utilizing studies of corporal anthropology, dance anthropology, visual anthropology and performance studies. The study follows in the path of recent work about Amerindian societies conducted since the 1970s which emphasize the importance of the study of art and corporality for the understanding of local cosmologies.

The narrative is divided into four chapters: the first presents the Matipú people within the intra and inter-tribal relations of the xinguano system, which involve economic, political, conjugal and ceremonial exchanges – which will be emphasized. The second presents the trajectory of the construction of the Matipú person based on his or her daily gestures, daily movement and the rhythms of leisure and work –culminating in the large rites of passage. The production of the body-mind of these people will be focused upon, based on the inter-semiotic chain of xinguano ritual involved in myth, music and dance – with special illumination upon the later. Chapter three offers an ethnographic description of the *Iponhe* ritual – the piercing of boys ears. Dance events are considered including preparations, the action of the dancers, the reaction of the participants, the basic choreographic forms, and the social-cultural meanings. The fourth chapter places these body-minds in movement, through the use of image, which, in the vision of the Matipú, is their own soul. In the final considerations we seek to align some points between the Matipú artistry with that of other xinguano groups, notably the tupi-speaking Kamayurá; and the aruak-speaking Waurá. In this way we intend to blaze some trails in this neo-tropical forest, for future comparative studies.

The central objective of the dissertation is to describe, analyze and interpret Matipú dance, explicating the role that dance performs in the xinguano ceremonial system; as well as its centrality in the formation of the body-mind of the amerindian societies. In this way, through a mirror effect, perhaps it will be easier for us to understand how much our own society has lost contact with the meanings subjacent to our corporal esthetic, within an ethic that separates body and intellect, movement and cognition, dance and thought. For the xinguanos, upon singing and dancing their myths, they proceed to a powerful intercommunication between people, the community and the cosmos. With art incorporated in this way, it comes to be part of their life.

Introdução

Antropological “Reds”



Ariwirá e “Anita”

foto 1

Minha experiência de campo no Alto Xingu

O trabalho de campo dentro de uma aldeia indígena é uma experiência tanto forte quanto encantadora. Pois mexe com o corpo físico, emocional e intelectual do pesquisador, exigindo uma preparação para demandas às quais não estamos acostumados, nem fomos treinados; como: fazer fogo, carregar água, jejuar, andar quilômetros à pé ou de bicicleta sob o sol à pino; enfrentar o medo do desconhecido, dos bichos, de não ser compreendido, da solidão!

Adicionalmente, em se tratando de uma pesquisa no campo da antropologia da arte e da antropologia visual, o campo xinguano é também fortemente encantador, envolvente e ameaçador. Pois como não se envolver com pessoas que, até então desconhecidas, passam a dividir com o pesquisador sua casa, sua comida, seu fazer cotidiano, suas festas. Até mesmo o ambiente já nos envolve com suas cores, sons e cheiros vibrantes. O Parque Indígena do Xingu é um cenário rústico, belo e refinado - seja na natureza de sua fauna, rios e floresta, seja na natureza de suas múltiplas culturas, interligadas por relações de parentesco, comércio e cerimoniais.

Assim, o trabalho de campo desenvolvido dentro o grupo Matipú alto-xinguano, deixa-me uma sensação paradoxal de exaustão e encantamento; rudeza e refinamento; mas sempre de uma absoluta e inquestionável beleza! Beleza que me envolveu, provocando afeto e aproximação, ainda que tênues, com esse povo ainda um tanto isolado e por isto mesmo tão original. Povo que me ofereceu o que tinha de melhor, inclusive sua desconfiança histórica pela dívida que carrego por ser caraíba. E de quem eu trouxe belos cantos, danças e adereços - em sons, imagens, mitos e lembranças. Restava-me portanto, a tarefa, de puxar os fios certos para decompor e recompor essas primeiras impressões que de início nos surpreendem:

“ Diante de uma sociedade ainda viva e fiel à sua tradição, o choque é tão forte que desconcerta: nessa meada de mil cores que fio se deve seguir primeiro e tentar desembaraçar?”

Lévi-Strauss (1996:202)

Optei por seguir a trilha dos seus ritmos cotidianos até chegar à suas danças rituais. E ainda hoje posso ouvir suas palavras - incompreensíveis para mim, bem como os sons de seus gritos mimentizando animais. Mas foram seus corpos, gestos e movimentos que marcaram com maior intensidade o meu trabalho de campo e também os meus sentimentos. Enquanto comportamento diário e estético de um povo que já deixa saudades no espaço do meu fazer antropológico.

Agora me entrego à dança das palavras, onde corpo e mente devem dançar juntos para se aproximar e se afastar daquele universo, a fim de compor uma nova coreografia que não é exclusivamente autoral, nem exclusivamente nativa; mas um passo em direção ao conhecimento do outro e de nós mesmos. A dissertação que vem a seguir é uma forma de tornar visível e público o conhecimento gerado por esse encontro, enquanto antropologia da arte (da dança) e da experiência. Por isto, abro a cena com um relato pormenorizado da minha primeira e intensa experiência de campo: *antropological blues* seria, se não fosse no Xingu: *antropological “reds”*¹, neste caso.

*“ Fogo no centro
Fogo no céu
Fogo em mim ”*

7 de agosto de 1998 - Diário de Campo II

Nota: O grupo Matipú, antes da nossa chegada, não tinha tido qualquer experiência com pesquisador, a não ser a presença de uma equipe japonesa de filmagem por uma ou duas semanas, cujas imagens os índios não chegaram a ver. Por isto, ao apresentar algumas “confusões” geradas pela nossa estada na aldeia, gostaria de enfatizar a absoluta gentileza das pessoas Matipú, bem como o mútuo aprendizado dessa nossa “primeira experiência de campo”.

Da chegada

“Nossa”² chegada ao Xingu foi repleta de surpresas : desde a recepção, a estadia, até a despedida, que não houve: A idéia era permanecer alguns meses (três no máximo) na aldeia Matipú - de língua karib, distante duas horas do Posto Leonardo Villas Boas da Funai, para fazer ali uma etnografia preliminar e um estudo centrado na dança e na corporalidade dessas pessoas, dentro do ritual xinguano. A estadia acabou sendo de quatro meses exatos, contando ainda com duas viagens breves à cidade de Canarana; além de incluir algumas viagens internas acompanhando os Matipú nos rituais dos quais participaram nas aldeias vizinhas.

Divido, assim, os quatro meses de campo, em quatro fases (não conjugadas), marcadas cronologicamente pelas minhas sucessivas chegadas e partidas da aldeia. Mas tenho a sensação de que o tempo foi muito mais extenso e de que a “nossa chegada” ainda deve estar se processando na memória Matipú; ao mesmo tempo que o “retorno” continuamente se processa em nossa. Sendo que a marcação temporal tanto quanto as memórias de campo me parecem um fio condutor capaz de levar e trazer de volta o pesquisador, permitindo-lhe construir uma narrativa e produzir um conhecimento a partir de sua viagem antropológica.

Primeira fase de campo



foto 2

Chegamos ao posto Leonardo no dia dois de junho de 1998, com uma carona em um avião da FAB. Fomos recebidos no posto da Funai por alguns índios Kamayurá, que ali se encontravam para se despedir de uma equipe da UNB que voltaria no mesmo avião; e no final da tarde pelo chefe do posto *Kokoti*, que retornava da pesca. Enquanto *Kokoti* não chegava, ficamos sem saber como agir. Lembro-me da sensação de absoluto prazer e relaxamento que me proporcionou o primeiro banho no rio Tuatuari - um dos afluentes do rio Xingu - neste primeiro dia.

*“Bagagens e pedidos
Queriam abrir a caixa de missangas
Ficamos inseguros”*

2 de junho - Diário de Campo I - 1998:2



foto 3

cíproco estranhamento provocado por esse primeiro encontro... Depois do percurso pela mata, enfim chegamos na aldeia, cujo chefe se encontrava em Canarana. Mais uma vez nos sentimos um pouco perdidos. E já nesta primeira fase a ajuda das crianças foi essencial para nossa adaptação ao meio. Se bem que as crianças pequenas choravam muito quando nos aproximávamos:



foto 5

Os presentes que havíamos levado, em troca de nossa pesquisa e estadia na aldeia, só seriam distribuídos quatro dias depois, com a chegada do chefe *Jamatoá*, no pátio público em frente à Casa dos Homens. Todas as pessoas Matipú foram presenteadas, mas eu fiquei com a sensação de ter sido pouco, já que guardara cerca de 30% dos mesmos para as trocas com os informantes. Primeiro erro: Fui com o Roberto até a casa do chefe levar mais presentes. É claro que estes *Jamatoá* não chegaria a distribuir!



foto 4

“Penso o que dá na cabeça dessa gente para nos receber assim, em troca de tão pouco”
4 de junho - Diário de Campo I, 1998:4

Na ausência do chefe, fomos gentilmente acolhidos por seu irmão: *Arivirá*, a mulher *Ancuã* e suas filhas - na casa de quem permaneci até o fim da pesquisa. Já nesta fase inicial aconteceu um conflito com o chefe *Jamatoá* - que dificultaria muito minha permanência dali para frente. Pois ele pediu ao Roberto que trouxesse seu filho mais velho “para morar com ele” em Curitiba a fim de aprender o português. Tivemos que lhe explicar que isto não seria possível e a partir daquele dia, não recebi qualquer apoio do chefe Matipú para realizar meu trabalho na aldeia. Inclusive tomei a decisão, junto com o Beto, de permanecer instalada na casa de *Ari*, ao invés de ir para a de *Jamatoá*, a fim de evitar maiores conflitos.

Essa primeira fase foi marcada, assim, pela mútua adaptação às pessoas e ao meio, pela valiosa e indispensável ajuda e companheirismo de Roberto Boçon, por algumas barganhas, inseguranças, negociações, como também por um **encantamento** absoluto - que persistiu por todas as outras fases como base de sustentação durante os momentos mais difíceis.

Segunda fase:

Entre os dias 14 e 16 de junho viajamos até Canarana: eu, o Roberto, o chefe e mais alguns índios escolhidos por ele. Fizemos o trajeto apertados, e como *Jamatoá* parou para pescar no meio da viagem, quando chegamos ao Posto de Vigilância no Kuluene já era noite e tivemos que dormir ao relento. Logo cedo partimos para o “inesquecível” trajeto terrestre até Canarana, com a Toyota da Funai, espremidos na carroceria com índios de diversas etnias que também faziam o trajeto. Como eu trazia o inversor da câmera de vídeo para ser consertado em Canarana, agarrei-me aos cuidados do equipamento e, sem o apoio das mãos, fiz o trajeto de chão batido e cheio de curvas, batendo pernas, bumbum, joelhos, etc..Passei o resto dos dias mancando na cidade e jurei que nunca mais viajaria naquelas condições!

De volta à aldeia no dia 21 de junho, a segunda fase de campo foi marcada por muitos pedidos - principalmente do chefe *Jamatoá*; e também por muitos sonhos: Sonhei com bichos: onças, serpentes; e pessoas amigas, parentes, professores, antepassados. Foi também a fase de melhor integração ao meio - a qual eu me sentia bem física e psicologicamente - onde as crianças foram minhas principais companheiras: ensinando-me a caminhar, comer, banhar, carregar água, fazer fogo, brincar e embalar a rede (para dormir). Por outro lado, também começou a ficar claro que os Matipú não estavam entendendo a minha presença e o meu objetivo de permanecer em sua aldeia. Descobri que eles não entendiam o que era antropóloga, pesquisadora ou universidade. Muito menos as razões de eu querer aprender “sua dança” e captar “sua alma”(imagens). Recordo a reação de *Külikü*, negando-se a ser fotografado ou filmado tocando flauta, porque se sua filha visse as imagens ficaria “triste” e poderia até morrer! Depois disso, ficamos alguns dias sem nos falar, até que no silêncio de uma noite xinguana, depois de longa conversa, ele pode compreender que nada aconteceria à sua filha se as imagens fossem captadas com o consentimento de seu pai. A partir dali o alegre *Külikü* se transformou em amigo fiel e precioso informante. Por esses e outros incidentes, fiquei sabendo que o chefe não explicara aos Matipú sobre a nossa pesquisa - muito menos sobre o uso da imagem - o qual ele tinha sido informado antecipadamente, via rádio, e respondido com seu consentimento(que deveria ser o consentimento de parte maioritária do grupo). Logo, eu mesma teria que esclarecer um por um dos integrantes da aldeia, se não quisesse causar maiores constrangimentos:

“Hoje deu vontade de ir embora, de largar tudo. Quase 20 dias por aqui, apenas uma dança, 15 minutos de filmagem e barganhas mil”

21 de junho - Diário de Campo I, 1998:23

Também descobri, nesta fase, porque as crianças choravam quando viam brancos, já que houve a visita da Escola Paulista de Medicina para vacinação. Também aconteceram muitos jogos de futebol, inclusive com a presença de aldeias convidadas - pois era época da Copa do Mundo. E no dia 25 de junho a casa do chefe pegou fogo, sem que desse tempo de retirar nada de seu interior. Também aconteceram cantos e danças femininas como preparação para o ritual do *Jamugikumalu* que aconteceria na aldeia Kalapálo de 3 a 5 de julho.

Para participar dessa festa e evitar desentendimentos, desloquei-me duas vezes em dias sucessivos até aquela aldeia, uma vez para pedir permissão ao chefe Kalapálo. E outra para “assistir” ao ritual, uma vez que *Tafukumã* não permitiu a minha presença como pesquisadora em sua aldeia. Depois de alguma insistência, ele acabou consentindo de que eu gravasse as músicas da festa, mas se esqueceu de avisar às cantoras nativas, que furiosas olhavam e gesticulavam em minha direção cada vez que percebi eu acionar o botão do mini-disc e direcionar o pequeno microfone externo em sua direção. Mas fotos eu não poderia tirar de jeito algum. Ainda que todos os outros caraíbas que se encontravam na festa pelos mais diversos e inexplicados motivos, se esbanjaram em “cliquear” as inesquecíveis imagens das quais as mulheres Matipú eram personagens importantes (pois participavam como “ajudadoras” do ritual). Lembro-me que no final da festa, quando não havia mais dança e muitos convidados já estavam partindo, o bravo chefe Kalapálo se aproximou de mim, meio envergonhado, e perguntou porque eu não tinha batido “uma foto”. Depois explicou que “uma” podia - pra quem era “turista”!⁴

Terceira fase:

Retornei da festa do *Jamugikumalu* muito cansada e com febre - pelo desgaste emocional e físico empreendido - mas disposta a concentrar esforços para esclarecer definitivamente aos xinguanos sobre meus reais propósitos de permanência no Parque. Pois a esta altura os rumores a meu respeito já tinham se estendido ao longo de todas as aldeias do sistema xinguanos. Tornava-se urgente para a continuidade de minha permanência em campo, que os Matipú finalmente entendessem o que eu estava fazendo entre eles. E como o chefe *Jamatoá* não parecia se esforçar para que isto acontecesse, tive que me remeter aos líderes inter-tribais. Busquei contato, já no acampamento do *Jamugikumalu*, com o Sr. *Paru* Yawalapti (pai do grande guerreiro Aritana) e com o pajé *Takumã* Kamayurá - os quais se mostraram receptivos. Outro ponto que veio a contribuir foi a passagem, pela aldeia, do antropólogo Eugênio - que percorria as áreas de pesca dos povos karib para laudo ao governo federal - e que promoveu algumas reuniões masculinas no centro da aldeia, com a minha presença, ajudando a esclarecer aos Matipú sobre o tipo de trabalho que fazem esses “bichos” pesquisadores.

Além disso, a fase que se seguiu ao fim da festa na aldeia Kalapálo, coincidiu com o começo da fase preparatória da festa *Iponhe* - de furação de orelha dos meninos na aldeia Matipú - marcada por intensa atividade ritual. Devo dizer que essa também foi a fase de intensificação do meu *antropological reds*, marcada por muitas ameaças, indisposições, e fome - já que os nativos priorizavam o cantar e dançar à pesca. Começo a passar por momentos de “banzo” - um misto de melancolia, fraqueza e saudade. E assim, sem disposição para grandes comentários, passo a escrever meu diário em forma de *hai cai*:

*“Tristeza não
Só saudades
Tranquilidades”*

10 de junho - Diário de Campo I - 1998:61

*“Nem chuva
Nem sol
Nem eu*

13 de julho - Diário de Campo I - 1998:67

*Sem peixe não tem alegria
Nem festa”*

14 de julho - Diário de Campo I - 1998:69

Entre os dias 17 e 19 de julho aconteceu uma pré-festa *Ipoñe* - quando os Matipú receberam as aldeias ajudadoras Nahuquá e Kalapálo e seguiram cantando e dançando dia e noite. Enquanto isto, foi crescendo em mim o banzo e o cansaço. Passo a interagir cada vez menos com as pessoas e consequentemente a escrever menos ainda:

*“Quase não festa
Quase tristeza
Deixar tudo pra depois”*

20 de julho - Diário de Campo I - 1998:85

Neste período acabam as minhas provisões de alimento e fico totalmente dependente das pescarias de *Ari* e dos beijus de *Ancuã*. Quando os dois têm que se ausentar, para levar a filha menor adoentada até o Posto da Funai; suas duas outras filhas vão para a casa da avó e eu fico sozinha. Como me sinto um tanto fraca, não tenho disposição para circular pela aldeia “em festa” a fim de negociar alimento com os demais, até porque minhas provisões de “presentes” também se encontram escassas. Pemanço quieta, na rede, com breves deslocamentos até a rádio da aldeia, a fim de tentar solicitar - sem sucesso - uma carona ao Posto da Funai. Neste meio tempo os Matipú se preparavam para participar do grande rito do *Kwarùp* na aldeia Kamayurá em homenagem ao Cláudio Villas Boas.

*A aldeia vazia
e fria
Não posso oferecer nada a ninguém”*

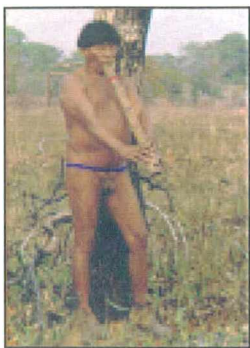
21 de julho - Diário de Campo I :86

No último dia desta terceira fase de campo na aldeia Matipú, peço a meu amigo *Anhuté* que me “carregue” de bicicleta até a margem do Xingu, onde fico esperando carona de barco que me leve até a aldeia Kamayurá. Antes de partir, escrevo:

“Sensação de absoluto estranhamento
 Estou com fome. Muita fome.
 Não faço parte dessa família.
 Não sei que horas são.
 Não sei nada
 Limites ultrapassados!
 Estou com muita fome
 Fogo.
 Conversas que não entendo
 Vontade de chorar
 Forte vontade de chorar”

23 de julho - Diário de Campo I:87

Entre os dias 24 e 26 de julho acontece o *Kwarúp* Kamayurá - do qual participo paradoxalmente à distância, mas bastante envolvida afetivamente. Devo ressaltar que fui muito bem recebida por este grupo e seus líderes: Ofereceram-me os melhores pescados da festa e “as mulheres⁵” do chefe se ocuparam em me trazer água, comida, presentes. No dia 27 e 28 sigo rumo a Canarana, onde permaneço até 2 de agosto. Ali mesmo ainda entro em contato com os professores indígenas do Xingu envolvidos no projeto de educação bilíngüe e com a equipe de vídeo paulista que estava executando o documentário sobre a vida de Cláudio Villas Boas durante o *Kwarúp*. E, acatando a sugestão de um jornalista amigo, a de não voltar à aldeia sem o apoio concreto dos principais líderes xinguanos - solicito reunião com *Aritana* Yawalapti - à qual teve excelente resultado. Antes, ainda, de voltar aos Matipú, passo 10 dias com *Takumã* Kamayurá - que me convidara na despedida do *Kwarup* - a fim de me fortalecer para a última fase de campo. Devo dizer que este foi um capítulo à parte do meu trabalho e também do meu diário de campo - que englobei sob o título de “*Conversas de Pajé*. Conversamos sobre os sonhos, sobre a cura, o perigo da saudade, e sobre os simbolismos animais envolvidos no xamanismo. Estabeleci contato, igualmente, com sua filha *Mapulu* - a única mulher pajé do Xingu - à qual me contou sobre sua iniciação. Penso que este material seria um início de conversa para outra dissertação. Trago bonitas lembranças desse breve convívio:



Paru foto 6

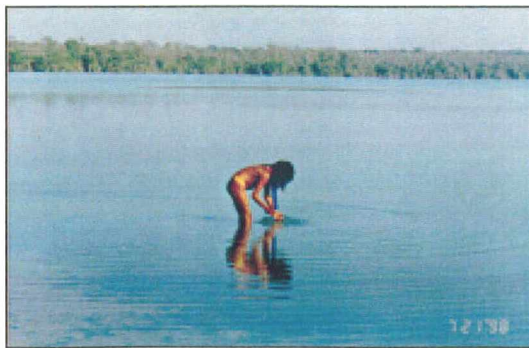


foto 7

“ *Ipavu - a Lagoa
 Takumã - Paru
 Pari⁶:
 Parto sem dor
 Parte de mim aqui
 Kuiá-Kuiá⁷
 Rede
 Beiju”*

Aldeia Kamayurá - Diário de Campo I : 7

Quarta e última fase:

Depois de vinte dias longe da aldeia, o retorno aos Matipú marca uma fase para mim de reconstrução, para eles de festa. Trazia na bagagem o apoio concreto de *Aritana* e do sr. *Takumã*, uma

mochila cheia de alimentos e algumas idéias sobre o que estaria faltando para a finalização do meu trabalho de campo: os mitos referentes aos ritos, já que, antes do consentimento de *Aritana*, o velho *Tugu* se recusava a me contar. Mas como a aldeia estava muito agitada e o velho era um dos personagens principais da festa, consegui somente coletar os mitos referentes aos rituais *Iponhe*, *Hagaka* e *Itão Kuego* (*Jamugikumalu*). Além disto, quando cheguei na aldeia, esperavam por mim as baterias da filmadora⁸ junto com uma caixa enviada pelo Beto com alimentos, fotos, filmes, cartas, vindas por Sedex e através do correio Xingu (por barco, de mão em mão, à pé ou de bicicleta) - e isto me animou um pouco. Era preciso, então, recuperar o tempo perdido. Contudo, apesar de ter muito trabalho pela frente eu sabia que não poderia me esforçar demais, pois me encontrava organicamente fragilizada.

Durante esse período, passo mal seguidas vezes, sentindo dores de cabeça e muita dor na barriga. Os Matipú dizem que “é bicho”⁹ Assim, decido não participar mais das festas que exijam grande esforço de locomoção. Por isto, não participo do *Kwarùp Aweti* - aldeia distante dos Matipú - para onde se dirigem só os homens da aldeia entre os dias 15 e 16 de agosto. Tento cuidar mais da alimentação e evitar tanto sol na cabeça, ou seja, circular menos. Os Matipú, por sua vez, estavam circulando muito em torno do ritual *Iponhe*: era preciso seguir todos os passos. Nesta fase sinto mais fortemente o afeto das crianças, faço filmagens mais extensas, e no dia 29 de agosto parto, junto com os Matipú, para o *Kwarùp Yawalapti*. Faço o trajeto de barco com o chefe, sua família e mais alguns “escolhidos”. Por inconvenientes na viagem envolvendo falta de gasolina, a tradicional parada do chefe para pescar, defeito na lendária balsa da Funai à qual vínhamos rebocados, etc - só chegamos à noite. Perdemos, assim, a parte da dança do *Kwarup* - razão por que eu havia levado a câmera, com permissão prévia do chefe *Aritana*, para registro e estudo. Lembro de ter passado o maior sufoco para proter a câmera dos curiosos durante o tumultuado trajeto. Permaneci mais dois dias no Posto Leonardo, para descansar, e só retornei à aldeia no dia dois de setembro, encontrando-a em plena atividade:

*“Clima de Festa
Pintura, Flauta
Luta, canto e dança
Iponhe e alegria
Está chegando o dia”*

3 de setembro - Diário de Campo II:40

A partir daí ficou difícil seguir os passos dos Matipú, pois aconteciam muitos eventos paralelamente. Por outro lado *Aipatsi* (o dono da festa), e *Policial* - que haviam viajado a Brasília a fim de trazer da Funai enfeites (fios Cléia) para a festa - tiveram dificuldades para retornar e, desta maneira, a data de início do ritual ficou ameaçada. Enquanto isto a estação da chuva já se anunciava, mudando a cor do céu xingano e causando preocupação entre os organizadores. Quando *Aipatsi* e *Policial* chegaram, imediatamente a aldeia se mobilizou para a realização da pescaria ritual realizada junto com as aldeias ajudadoras da festa. Lembro das cores do acampamento (predominância do vermelho), da sensualidade das meninas fazendo mingau amarelo de pequi; e da alegria dos homens manejando canoas, arcos e flechas..Lembro também da pedrada que um índio Kalapálo me atirou, e da qual desviei, para que eu parasse de filmar. Parei e fui embora do acampamento. Eles viriam em seguida.

Finalmente entre os dias 14 e 15 de setembro acontece o rito inter-tribal e na manhã do dia 16 a furação de orelhas propriamente dita - razão última de minha permanência em campo. Foram dias e noites ininterruptos de cantos, danças e cerimoniais. Por fim, os meninos trocaram seus nomes e muitos adultos fizeram o mesmo no entardecer do último dia. Ali mesmo, recebi um nome Matipú. A partir daí já me sinto partindo. Quando chega a noite, deito na rede, exausta, e escrevo:

"Preparo a volta. Está tudo incompleto, incerto e absolutamente perfeito. Kuliku não veio hoje. Mas virá amanhã. É assim mesmo no Xingu. No centro troquei o nome. Cantou Tügü - o velho. Passei a ser chamada Isilu Matipu - que quer dizer trovão. Quer dizer: fui batizada entre os Matipú. Agora já posso partir".

16 de setembro - Diário de Campo II:53

No dia 18 ainda tento fazer uma reunião - muito mal sucedida - para me despedir dos Matipú com algumas palavras, a distribuição de meus últimos presentes e alguns outros para troca. Os Matipú mais uma vez não compreendem meus motivos nem eu os deles. Só sei que se armou grande confusão onde a desconfiança em relação ao material de campo mais uma vez veio à tona. Cansada física e emocionalmente e talvez inspirada por situação similar relatada em Piedade (1997), acabei colocando à disposição dos nativos as fitas de vídeo com todas as gravações que fizera.¹⁰ Eles não quiseram ficar com elas.



foto 8

No dia 19 parto da aldeia num clima de tristeza, estranhamento¹¹ e silêncio. Meu anfitrião *Ari* retribui meus presentes com um colar que fizera especialmente para me dar, assim como *Ancuã* me presenteia com uma esteira com motivo de Jacaré que confeccionara durante o tempo em que estive com eles. *Mákugu* - a mãe de *Ari* - entrega-me um beiju dos grandes pra eu comer na viagem. *Aipatsi* e *Mariazinha* vêm me dizer que se quiser eu posso voltar à aldeia.¹² Os outros não se despedem. Só

Külikü corre atrás de mim, de bicicleta, e coloca em meu pescoço um colar de conchas de sua autoria. Algumas crianças acompanham o trajeto..

Ainda permaneço de 20 a 27 de setembro no Posto Leonardo esperando uma carona aérea que não chega. Dia 28 pego uma carona de barco até o Kuluene e contrato um frete para o trecho terrestre até Canarana. De lá pego ônibus até Brasília onde chego no dia 30. Em dois de outubro retorno a Florianópolis e inicio uma demorada fase de re-integração, onde não me sinto lá, nem cá. Passo muito tempo dormindo de dia e de noite, comendo a qualquer hora, não suportando barulhos mais intensos ou cheiros muito fortes; sem vontade de dizer palavra, nem de escrever; muito menos de responder às constantes indagações sobre minha experiência no Xingu. Meses depois começo a escrever esta dissertação.

Notas da introdução

¹ Considero *anthropological reds* às sensações físicas e emocionais que envolveram meu trabalho de campo no Xingu: desde o estranhamento, a aproximação, o encantamento, a melancolia, a dor de barriga, etc - e que encontram tradução imagética no cenário xinguanos muito relacionado à cor vermelha: seja dos belíssimos nascentes e poentes, nas fogueiras dentro ou fora das casas, nas constantes queimadas dentro e ao redor do Parque, ou mesmo na cor avermelhada das peles dos nativos - misto de sol e urucum - como também nas pinturas corporais e nas plumárias e adereços. Uso este termo inspirada, é claro, no consagrado *anthropological blues* - referido por da Matta (1978) ao descrever os imponderáveis do campo antropológico.

² Fui ao Xingu acompanhada pelo biólogo Roberto Boçon - que permaneceu 12 dias na aldeia Matipú realizando estudos preliminares sobre a relação do mundo animal, principalmente das aves, com a dança, notadamente na arte plumária usada para adereção durante os rituais. (v. quadro em anexo)

³ Oswaldo consertava motores de barco para os índios xinguanos, razão por que fazia constantes viagens por dentro do Parque.

⁴ Interessante este senso de “posse” e “ciúmes” que têm os xinguanos em relação ao antropólogo de sua própria aldeia e da aldeia vizinha, explicitado no caso do chefe *Tafukumã* - que entendendo perfeitamente se tratar de uma pesquisadora - mesmo assim, preferiu me tratar como uma turista porque eu estava desenvolvendo meu trabalho fora de sua aldeia. Inclusive ele me disse que, se eu estivesse em sua aldeia, poderia estudar e fotografar a festa do Jamugikumalu.

⁵ O chefe político da aldeia Kamayurá - filho do grande pajé *Takumã* - tem atualmente três mulheres, condição só permitida para homens de grande poder.

⁶ Uso o termo *Pari* no duplo sentido de nome próprio - referindo-se ao irmão do sr. *Takumã* que mora na fazenda Kamayurá na outra margem do Ipavu e o qual fui visitar - e também à conjugação do verbo *parir*.

⁷ Nome da filha mais nova, ainda criança, do sr. *Takumã* - companheira dos dias que passei em sua casa.

⁸ Note-se que as baterias tinham sido encomendadas meses antes da viagem de campo e não haviam chegado à tempo. Agora chegavam inesperadamente de um lugar distante!

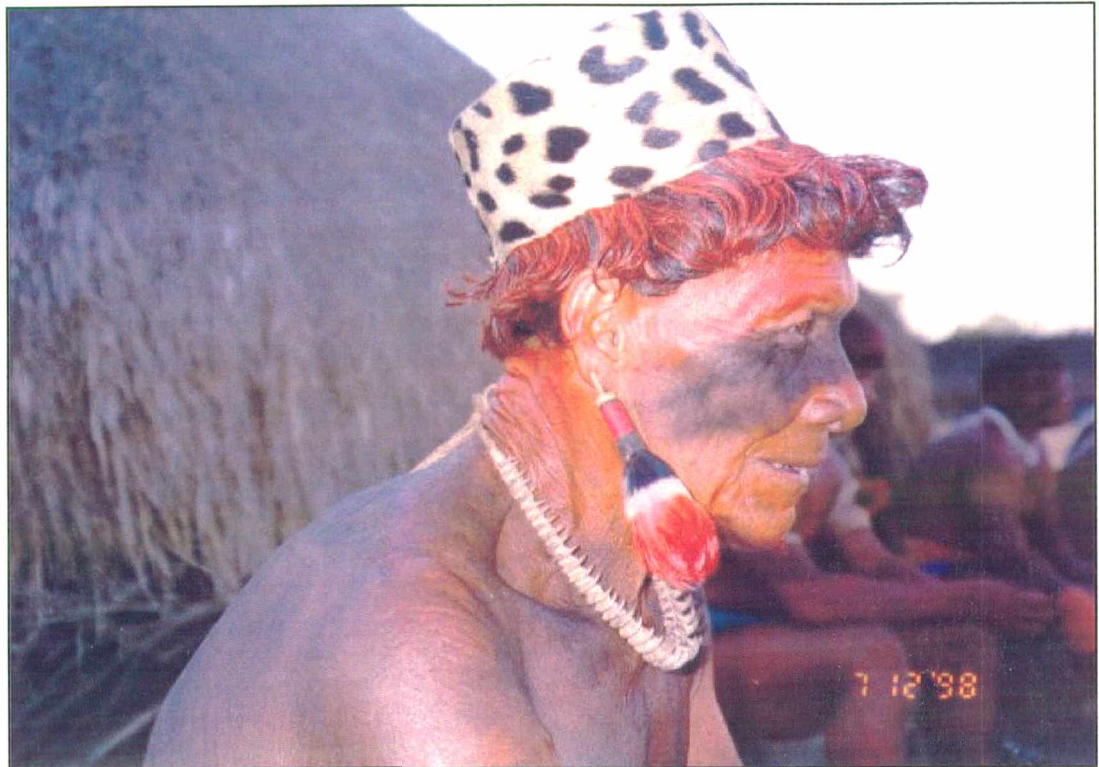
⁹ Como era “bicho” os Matipú comentaram que o médico da cidade não conseguiria ver. Um dia o velho pajé *Kakako* veio me atender para tirar o “bicho” da minha barriga. Foi pago com pacotes de miçanga.

¹⁰ Só não coloquei na roda a câmera de vídeo porque, conforme repetia: “não era minha, era da universidade”.

¹¹ Creio que esse estranhamento seja diferente daquele referido à “nossa chegada”. Lá éramos estranhos porque vindos de um lugar distante numa tentativa de nos aproximar. Aqui parecia que eu já tinha me aproximado demais e era preciso um afastamento.

¹² *Aipatsi* também me pediu, em troca das filmagens da festa patrocinada por ele, um barco a motor. Justificando que não era só para ele, mas pra ser usado na saúde. Como eu lhe expliquei que não teria dinheiro para comprá-lo, ele me pediu que solicitasse ao “cacique” de Curitiba (onde sabia que o Roberto morava).

Cap. I - Os Matipú e o Sistema Xinguano



Tügü

foto 9



"Miguel"

foto 10

Falar dos Matipú é dizer de seus olhos negros, que olham fundo no que vêem - 'inclusive no próprio fundo'¹; de suas poucas roupas de caraíba, um tanto encardidas, adaptadas ao corpo de um jeito muito particular; mas também de seus adornos finíssimos como os colares de conchas alvos, que de tão bem cuidados, parecem sempre novos. Falar desse grupo de língua karib, é dizer da sua risada alta, aberta ou solene; dos gritos matinais dos homens na porta de frente das casas, do olhar complacente das mulheres em relação às traquinagens infantis; mas é também observar o jeito arrojado e tímido das crianças (quando estamos por perto), sua liberdade e responsabilidade nos afazeres domésticos, e as mil brincadeiras que inventam com as folhas, madeiras, água e com os bichos os quais costumam imitar. Contar sobre o contato com esse povo, é dizer da receptividade e inocência iniciais em relação a nós, mas também da desconfiança subsequente em função de relações historicamente estabelecidas e tantas vezes traídas; mas é igualmente lembrar a gentileza e o cuidado que nos dispensaram, o prestígio que nos atribuíram e por que não dizer, o ciúme que demonstraram todas as vezes que nos deslocamos a grupos vizinhos . Falar dessas pessoas é situá-las em seu *ótomo*² - seu grupo, e sua aldeia; mas é também decifrar as múltiplas relações que estabelecem com os outros povos karib, aruak, tupi e trumai, que habitam o Parque Indígena do Xingu desde a sua criação na década de 60. E saber deles o que os assemelha e o que os diferencia e os torna um povo único e uma aldeia tão específica: os Matipú xinguanos. É este panorama que irei apresentar neste capítulo apoiada pelas anotações de campo, exegeses e pelas etnografias xinguanas que a eles se referem.

1.1 - A aldeia Matipú

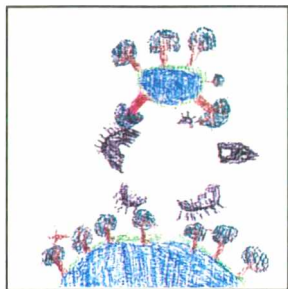


ilustração 1

A aldeia Matipú é, ao menos para as crianças, o centro do mundo. E sua casa é o centro da aldeia. É isso que elas desenham. É isso que vivem, uma vez que poucas delas visitam ou já visitaram a cidade, enquanto as idas e vindas a povos vizinhos lhes é de fato e simbolicamente familiar, embora não muito freqüente, acontecendo só em caso de festa ou doença - que estão intimamente relacionadas. Já para os adolescentes, a aldeia Matipú é uma parte do mundo, restando outra que eles desejam conhecer e de fato entram em contato através dos rituais, da rádio, dos jogos inter-tribais, das revistas e histórias contadas por quem já esteve em terra de caraíba. Para as mulheres, a aldeia também é o centro - sendo gerenciadoras do espaço privado doméstico e transmissoras dos

saberes e poderes femininos - elas recriam e pro-criam o espaço da aldeia, vivendo em seu entorno; principalmente entre a casa e a lagoa.³ Não falando e entendendo muito pouco o português, sua vida gira em torno das casas e das trilhas que levam à roça e lagoa; além do intercâmbio com os parentes mais próximos. Já os homens Matipú tem olhos que apontam para dentro e para fora da aldeia, relacionados ao poder que exercem localmente, mas que se fortalece através das alianças e relações que estabelecem supra-localmente - e isto vale para os outros povos karib - prioritariamente; os outros xinguanos - secundariamente; e os caraíbas: esporádica, mas crescentemente.

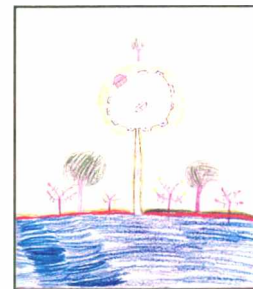


ilustração 2

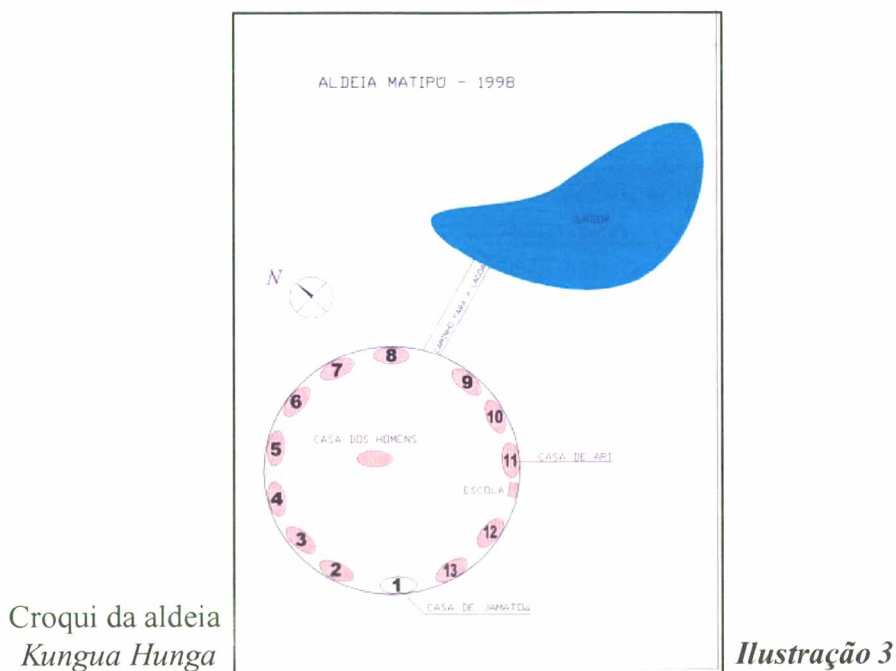
Mas, que aldeia é esta, quem são as pessoas que a habitam, quais os hábitos que possuem e como se inserem no sistema cultural xinguanos?

Os Matipú habitam a porção sul do Parque Indígena do Xingu (10°12' S; 53°54' W) localizado no nordeste do estado do Mato Grosso, encontrando-se em área de transição entre a Floresta Estacional Seca - o cerrado - e a Floresta Ombrófila Amazônica. Junto com outros oito povos ocupam a região da bacia dos formadores do rio Xingu - conhecida como Alto Xingu. Sendo que sua aldeia denominada *Kungua Hunga* (Rei Congo⁴), situa-se próxima à foz dos rios Kurisevo e Buriti, e nas imediações (cerca de 2 Km) de uma lagoa (*Ipa*). Esta área cultural localizada ao sul do Parque constitui o sistema xinguanos (Menget, 1977) e se caracteriza, singularmente, por ser um conjunto multilingüístico, mas compartilhado; e pluriétnico; porém articulado. Articulação que se dá pelos inter-casamentos, pelo comércio inter-tribal, pelos faccionamentos políticos supra-locais e principalmente, através dos rituais xinguanos - onde o mito, a música e a dança têm papel privilegiado.

Os grupos xinguanos provêm de três troncos linguísticos diferentes: os **karib** (Matipú, Nahuquá, Kalapálo e Kuikúro); os **aruak** (Waurá, Mehináku e Yawalapti) e os **tupi** (Kamayurá e Aweti); além de um grupo de língua isolada - os Trumai. Sendo que a parte norte do Parque é habitada pelos Juruna e Kayabi (grupos Tupi), os Txukarramãe, Suyá e Panará (grupos Gê) e os Txicão - também **karib**. Note-se que os recentes estudos arqueológicos da região amazônica (como de Rosevelt, 1998), evidenciam uma longa e substancial sequência de desenvolvimento indígena na região, com a presença de complexa agricultura e tecnologia, produção de artesanato e cerimônias religiosas entre os séc. V a XV.⁵ Já o estudo de Heckenberger (1998)⁶ sobre o Alto Xingu, indica a existência de um modelo prototípico aruak-karib para o sistema xinguanos - apontando para os Matipú como grupo étnico referencial.

A aldeia se apresentava, em junho de 1998, composta por 13 casas residenciais dispostas em círculo, mais a casa das flautas ao centro, com 100 moradores, sendo 44 do sexo feminino e 56 do masculino.⁷ Cada casa apresentava-se composta de no mínimo 5 e no máximo 14 integrantes - neste caso por causa da integração temporária de um núcleo familiar de 7 integrantes vindos da aldeia Nahuquá, cujo sênior masculino havia morrido recentemente. Já em 25 de junho, o número de casas baixou para 12, a partir de um incêndio ocorrido na casa do chefe *Jamatoá*⁸, cujos moradores foram transferidos para a do irmão uterino do chefe, *Lakuai*, até que uma nova casa pudesse ser construída.

E isto só estava previsto para o ano seguinte.⁹ Note-se que em termos populacionais a aldeia Matipú é uma das menores do sistema xinguano, só perdendo para a dos Nahuquá, atualmente com 40 pessoas.



Croqui da aldeia
Kungua Hunga

Ilustração 3

Censo Populacional da Aldeia Matipú em Julho de 1998

Convenções:

M - Masculino

F - Feminino

A - Adulto

a - adolescente*

c - criança

V - velho

*meninos e meninas durante, e imediatamente antes ou após, o processo de reclusão.

Casa	Nome	Sexo	Idade	Casa	Nome / Apelido	Sexo	Idade	
1	Jamatoá	M	A	2	Kaiuwá "Policial"	M	A	
	Agijato	F	A		Johun	F	A	
	Maiki	M	a		Amatiwana	M	A	
	Sukuti	M	a		Anhüte	M	A	
	Kingi	F	c		Tseitsumalu	F	a	
	Tombá	M	c		Inpükü	F	c	
	Tanaku	M	c		Pihi	F	c	
3	Kohela	M	V	4	Külilü	M	A	
	Jakakumalu	F	V		Kamahun	F	A	
	Kamaitu	M	A		Tutá "Carrapato"	M	a	
	Kajapo	M	c		Haguhotagu "Aláe"	M	c	
	Putuna	F	c		Kakaku "Miguel"	M	c	
	Jali "Anta"	M	A		Hita	F	c	
	Aigiká	F	A		Hangite	F	nenèm	
	Kaka	M	a					
	Kuigiku	M	c					
	Imbui	M	c					
	Wajuni	F	a					
	Henhe	F	c					
Muatá	M	c						

Casa	Nome/ Apelido	Sexo	Idade	Casa	Nome / Apelido	Sexo	Idade
5	Lakuai “Onça”	M	A	6	Ajupu	M	A
	Jalaku	F	A		Autuhu	F	A
	Marpi	M	c		Jakuí	F	a
	Hitsaha	M	c		Oguhi	M	c
	Tikgua	F	c		Ajuahi	F	c
	Nhahin	M	neném		Masí	F	c
	Sípu	F	V		Kusugikügü	F	c
					Wajuni “Mariazinha”	F	A
				Isaku	M	neném	
Casa	Nome	Sexo	Idade	Casa	Nome	Sexo	Idade
7	Ajatoa	M	A	8	Tügü	M	v
	Haihualu	F	A		Máku	F	v
					Sarari	M	A
					Hanu	M	A
					Yahua	M	A
					Nahugigu	F	A
					Angagi	M	c
					Jatobá	M	A
					Maitsa	F	A
					Taporé	M	v
					Áhulu	M	c
					Itsupé	M	c
					Keme	F	c
				Atokü	M	c	
Casa	Nome	Sexo	Idade	Casa	Nome	Sexo	Idade
9	Aipatsi	M	A	10	Assala	M	A
	Kanhu	F	A		Ugaki	F	A
	Takailu	M	a		Menhe	M	c
	Tsehuku	M	c		Taguhanga	M	neném
	Jahati	M	c				
	Kilí	F	c				
	Nutã	F	c				
	Agutaígu	M	c				
	Kujaukuma	M	A				
Tsalaha	F	A					
Casa	Nome	Sexo	Idade	Casa	Nome	Sexo	Idade
11	Ariwirá	M	A	12	Ahiguata	M	A
	Ancuã	F	A		Ihaku - “Raicalu”	F	A
	Sessuaká	F	a		Namuné	F	c
	Kaku “Zilda”	F	c		Luagü	M	neném
	Minhu “Anita”	F	c		Mákugu	F	v
	Ugotsu	F	c		Moraiká	M	v
Casa	Nome	Sexo	Idade				
13	Arifutuá	M	A				
	Hikaku	F	A				
	Itó	M	c				
	Gahoka	M	c				
	Kalunhuku	M	c				
	Hákamu	M	A				
	Pügtsa	M	a				
Kunhoho	M	a					

PS. Note-se que, a partir de agosto, a configuração da aldeia se alterou, com a queima da casa 1 e a transferência temporária de seus integrantes para a casa 5.

1.2. As pessoas Matipú -

Passo a situar as pessoas mais importantes da aldeia, enumerando os cabeças de casa, e tecendo breve comentário sobre aquelas que detêm liderança política ou cerimonial, e sobre meus principais informantes:



foto 11

origem - Nahuquá . Mas é chamado de “Policial” entre os Matipú. Notei que desempenha uma função de “ministro das comunicações exteriores” uma vez que, ao contrário do chefe, domina relativamente bem o português. Por isto, é a pessoa que mais freqüentemente viaja à Brasília para vender artesanato; ou mesmo para acompanhar o chefe ou o “dono” de algum ritual - a fim de solicitar recursos junto à Funai.



foto 13

1) *Jamatoá* é o atual chefe da aldeia, nem por isso deixando de sofrer as críticas da facção oposta. Como é o “dono” do barco Matipú, gosta muito de viajar, especialmente para pescar longe. 2) *Kaiuá* se situa na facção oposta – ainda que veladamente. Tendo sido apelidado de “Federal” pelos oficiais da FAB no tempo em que vivia na sua aldeia de

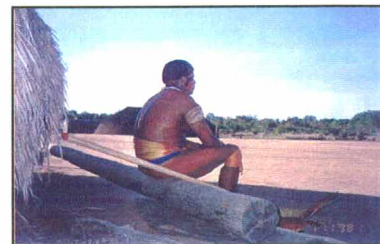


foto 12

3) *Kohela* é pajé velho, respeitado, mas pouco atuante. Mora na casa do filho *Jali* - o dono do ritual *Takuaga* 4) Já *Külilü* - também filho de *Kohela* - é especialista em flautas, inclusive as sagradas (*Kagutu*) e dono do ritual feminino *Itão Kuego* . Além de desempenhar funções importantes dentro da aldeia - como a

de monitor de saúde.

Pois o alegre *Külilü* também foi um fiel informante e além disto um amigo. Mostrando-se tão voluntarioso com nossas perguntas, como ao cuidar da saúde do grupo; ou a educar seus cinco filhos. Devo dizer que a relação com *Külilü* foi singularmente proveitosa para este trabalho por sua firmeza e flexibilidade; como também pela possibilidade de negociação constante entre partes dissidentes: Quando *Külilü* dizia não, era não mesmo. Quando dizia sim, então, podíamos conversar. Outras vezes nos visitava inesperadamente para revelar mais um pedacinho do seu saber (“que é muito”). E sempre muito interessado sobre o saber do branco: sua música, jeito de ser, relacionamentos. Lembro dele confessando que gosta muito de namorar, que se sua mulher concordasse queria casar de novo, porque gosta muito de casar. Pois se o seu primo *Aritana* podia ter duas mulheres porque não ele. E caiu na gargalhada..

5) *Lakuai* é o irmão mais chegado ao chefe e reconhecido mestre de música, tendo sido o principal tocador de *Atanga* durante o ritual *Iponhe*. 6) Já *Ajipú* , irmão do pai de *Jamatoá* (o ex-chefe) - detém poder político consonante com a facção atual - embora pareça não despertar a simpatia de muitos moradores. 7) *Ajatoá* transita entre a casa de *Külilü*, marido da mãe de sua esposa, e a sua própria (recém construída) - que é a menor da aldeia. Mas por ser filho de *Ajuni* - irmã do pai de *Jamatoá* - também transita pela facção atual. Mas não parece exercer maior influência no campo social.



foto 15

8) *Tügü* é pajé e grande chefe Kalapálo. Sendo casado com *Máku* Matipú, líder ritual feminina, também exerce a função de mestre cerimonial na aldeia – gozando de grande prestígio. Quando eu queria saber sobre os cantos ou o mito de algum ritual, me recomendavam



foto 14

procurar o “velho” e a “velha” - que “eles sabem” ! 9) Já *Aipatsi* é dono de diversas festas - inclusive à de *Iponhe* descrita nesta monografia - e conhecedor profundo dos fazeres Matipú. Sendo especialista na produção de colares de caramujo, de cocares para rituais, de arcos, flechas e outros. É homem muito respeitado, sendo um dos únicos líderes que me pareceu ser unanimidade na aldeia.



foto 16

10) *Assala* é reconhecido com um dos líderes da aldeia, sendo o filho mais velho de “Policial”.



foto 17

11) *Ariwirá* é irmão por parte de pai do atual chefe e casado com a filha de “Policial” - encontrando-se ligado às duas facções. É conhecido supra-localmente como “general”, e considerado um homem bom por pescar muito bem e distribuir com elegância. Note-se que a regra básica de reciprocidade xinguana, ligada ao parentesco, é a obrigação que o marido deve ao pai de sua mulher - que é paga com o fornecimento de peixes. Ari se considera o segundo chefe da aldeia Matipú,¹⁰ sendo especialista no rito *Hagaka* é também executor das flautas sagradas e de *Atanga*.

Seus irmãos 12) *Ahiguata* e 13) *Arifutuá* são igualmente da facção de *Jamatoá*

Ari também foi um excelente anfitrião: Não apenas pelo espaço privado que abriu para nós no espaço coletivo de sua casa, pelo fornecimento de peixe para nossa subsistência; como também pelo saber compartilhado. Contou do *Egitsu* (*kwarùp*) que patrocinou para seu pai, o ex-chefe - *Jaloiká* (morto em 95); cantou as canções do *Jawari* que aprendeu com o mesmo, fez arranhadeiras e colares de concha. Conversou sobre futebol, televisão; sobre as viagens que fez à Canarana, Cuiabá e Brasília. Também participou intensamente dos rituais. E falou de seus planos para o futuro: adquirir um gerador a fim de instalar a única televisão da aldeia - ainda em desuso - comprada por ele com o retorno financeiro da venda de artesanato. Enquanto estive em campo *Ari* produziu inúmeros bancos - e deve ainda estar produzindo outros tantos a fim de realizar o seu sonho: “*Ari* trabalha muito” - repete.

Situo agora os dois pajés mais atuantes da aldeia: *Kakako* é pai das mulheres de *Külilü* e *Aipatsi*, sendo uma personalidade muito interessante, que transita entre a aldeia Matipú e sua aldeia de origem - a *Kalapálo*. Pois o velho “*Totonaudo*” tem estatura baixa, pernas arqueadas para fora - com deformação por artrose - mas não cessa de circular para lá e para cá, tocando flauta, contando histórias ou curando os netos. E sempre sonhando em voar: “*Totonaudo* é piloto de avião” - repete. *Moraiká* é o pajé mais solicitado e, segundo me consta, era o único habitante não karib da aldeia. Por isto mesmo, estando casado com *Mákugu* Matipú, reclamava constantemente de discriminação por ser *Yawalapti*. Uma vez até foi embora para sua aldeia,



foto 18

“*muita fofoca*” - disse ele; mas depois voltou. Lembro de vê-lo, seguidas vezes, fumando tabaco e cantando.

Note-se que existe uma relação entre o tamanho das casas e o tamanho do grupo doméstico, determinando a medida da influência política e social do homem que a encabeça. Observo que a maior casa era a do chefe *Jamatoá*, seguida pela de *Kaiuwá* e de *Kohela*, depois a de *Külilü* e *Ariwará*. Isto quer dizer, ainda, que a capacidade do “cabeça de casa” de gerir consanguíneos e afins, também determina seu poder político; uma vez que a rede de parentesco lhe oferece legitimidade. Sendo a aldeia Matipú relativamente pequena e com casamentos prioritariamente intra-tribais, essas relações aparecem claramente.

1.2.1. *Líderes, informantes e amigos* - O papel de líder parece advir ou da hereditariedade política de ex-chefes, ou de especialidades rituais; ou mais recentemente, de cargos exercidos junto a instituições que atuam em projetos de saúde e educação dentro do Parque. Como é o caso das funções de agente de saúde - junto à Escola Paulista de Medicina, ou de professor bilingüe - junto ao ISA (Instituto Sócio Ambiental). Essas funções vão gradativamente atribuindo prestígio e poderes a membros escolhidos pela própria aldeia, mas legitimados pelos brancos - diferente dos outros dois tipos de liderança relacionadas acima: a política e a ritual.

O professor *Amatiwana* Matipú ou *Amati* - como era chamado na aldeia - é o filho solteiro mais velho de *Kaiowá* e além de ser cobiçado pelos seus traços físicos, dentro e fora da aldeia, agora também o é pelos seus traços intelectuais. Pois é ele quem melhor lê, escreve e fala o português; além de ler e escrever em sua própria língua. Por isto pode ter acesso a jornais, revistas e livros, e se comunicar com os integrantes de outras etnias que também saibam o português. Além de transitar com mais facilidade nas cidades próximas ao Parque como Canarana. *Amati* também gosta de cantar, dançar, e participa com entusiasmo dos rituais. É portanto, um indivíduo privilegiado dentro do contexto xingano e um elo com a sociedade nacional. Foi ele quem me acompanhou nas traduções dos mitos, na escrita de palavras, na tradução de outras; tendo sido intermediador de muitas discussões a meu respeito que se faziam no espaço central masculino da aldeia - em frente à casa das flautas - com implicações diretas na viabilidade desse trabalho.



foto 19

Já *Anhüté* - irmão mais novo de *Amati* - demonstrou simpatia desde nossa chegada e se transformou em amigo leal até a nossa partida. Notei que apesar de muito inteligente - pois lê e se interessa por diversos assuntos - é um tanto discriminado pelo seu tipo físico: pequeno e magro (fora do padrão estético xingano); e também porque não gosta de dançar nos rituais. (provavelmente para não expor aí sua corporalidade). Mas como é incentivado pelo pai, treina muito para luta - *Kindene* - tomando regularmente remédios nativos e tendo a pele arranhada para ficar “forte”! Se fica doente, o pai chama logo o pajé *Moraiká* para lhe socorrer, pois parece tratar-se de doença de índio.¹¹ *Anhüte* cultiva o desejo de mudar de aldeia ou vir trabalhar na cidade, e diz que “o pessoal da aldeia não entende o que ele pensa”.

Recordo que foi a partir do ponto de vista das mulheres da “Casa de Ari” que observei a maioria dos ritmos cotidianos e ritos intra-tribais Matipú - de um ponto inclusive privilegiado - uma vez que a porta da frente se situava exatamente defronte à porta dianteira da Casa dos Homens - onde os eventos públicos tomavam lugar:

Ancuã tem um belo sorriso - fruto da “dentadura” que comprou com a venda de artesanato; é mãe de três meninas - uma das quais encontrava-se reclusa; sabe pintar, fazer rede, esteira, colar. *Sessuaká*



foto 20

é sua filha mais velha, reclusa, com quem tive contato esporádico. Já *Kaku*, apelidada de “Zilda”, com seus aproximadamente 10 anos, fazia as vezes de filha mais velha nos afazeres domésticos: buscar água, ralar mandioca, cuidar das irmãs menores. Mas nem por isto deixou de me acompanhar - sempre que necessário, ou à pedido dos pais - nas idas e vindas da Lagoa; além de dar “assopros” precisos para reacender meu ‘fogo de chão’ - sempre por apagar; e de vir até a minha rede, com alegria, trazer peixe ou beiju. Suas irmãs *Minhu* (“Anita”) - cerca de 5 anos, e *Ugotso* - com menos de dois, também enfeitaram os dias em campo com suas risadas e brincadeiras. Sendo que a partir do segundo mês e por sugestão de *Ancuã*, as meninas passaram a me chamar de “tia”, em torno do que Zilda aprendeu a dizer: “Karin irmã de Ari”. Também não posso esquecer de *Mákugu* - a mãe de *Ari* e “nossa” avó - que além de exímia cantora foi provedora: oferecendo-me beijus enormes¹² e

demonstrações de apoio.

1.2.2. *Líderes femininas* – *Wajuni* ou “Mariazinha”, mora com o irmão *Ajipu*, sendo discriminada pela coletividade, inclusive pelo filho *Ajatoá*, por ser uma mulher separada. Por isto reclamava constantemente da falta de peixe e da solidão. Por outro lado exerce liderança ritual entre as mulheres, juntamente com a irmã *Máku* - ambas mestres de canto feminino. Ela vive entre a aldeia e a cidade de Barra do Garça - onde trabalha numa casa cujo homem ela chama de pai. Quando volta da cidade traz caramelos, comidas, pilhas e outros produtos os quais despertam interesse nos demais moradores. Por ser a única mulher na aldeia a falar português, foi preciosa informante: traduzindo as canções do *Jamugikumalu* e do *Toló* (rituais de repertório exclusivamente feminino). Sendo também interlocutora junto às outras mulheres; inicialmente espalhando desconfiança sobre o “filme” que eu estava fazendo às suas custas; mas depois se solidarizando com meu trabalho. Lembro dela vindo me avisar de que “hoje a mulherada vai dançar” e de me carregar pelo braço diversas vezes insistindo em que eu aprendesse a sua dança. (Pois não era para isto que eu estava ali?)



foto 21

Já *Maku* - mulher de *Tügü* - é uma grande líder cerimonial. Por ser velha, não entendia nem falava português¹³, o que tornou minha comunicação com seu saber bastante restrita. Mesmo assim, foi solícita em cantar as canções do *Jamugikumalu* e a organizar as mulheres - com o consentimento do chefe - para uma apresentação intra-tribal de demonstração desse ritual. (v. vídeo). Outra mulher influente é *Süpü* - mãe do chefe - sendo uma das mais velhas e das mais dispostas nos afazeres domésticos, bem como nas danças intra-tribais.¹⁴ *Jagakumalu* - mulher do pajé *Korrela* - é outra velha que trabalha muito, atende os netos, e ainda apresenta grande dinamismo nos rituais: como em *Iponhe* - onde era avó de dois dos meninos celebrados. *Johun* - a mulher de *Kaiuwá* - além da influência que exerce na rede de parentesco local por ter muitos filhos - destaca-se pelo saber sobre artesanato - como fiar o algodão nativo e fazer rede - e dos cantos rituais: saber que transmite às filhas e netas (que são muitas). Percebe-se, assim, que o peso cerimonial feminino recai sobre as mulheres mais velhas.

No campo político algumas mulheres também são tidas como líderes devido à hereditariedade em relação à atual chefia – porém sua aparição pública é restrita. Assim, noto que é no campo ritual onde as mulheres exibem com maior intensidade seu saber e poder através do canto, dança, embelezamento; bem como da produção do alimento.

1.2.3. *Liberdade e responsabilidade infantis* - Dentre as crianças destaco, exemplarmente, *Haguhotagu*, apelidado de “Alaí”, e *Kakaku* ou “Miguelzinho” - ambos filhos de *Külilü*. O primeiro porque me

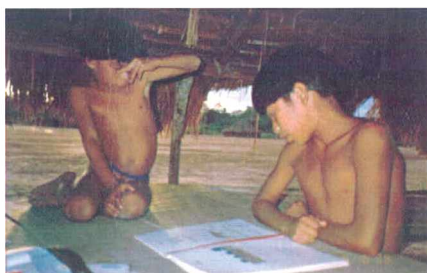


foto 22

pareceu uma espécie de líder natural, uma vez que propunha e coordenava muitas brincadeiras; como também pela sua absoluta destreza no manejo da subsistência xinguana: Lembro de Alaí nos acompanhando para pegar lenha, onde escolhia os melhores gravetos; bem como preparando fogo para nós; e ainda nos guiando pelos diversos caminhos que levavam à lagoa; ou mesmo aprendendo com o Roberto o nome de muitos pássaros em língua de caraíba enquanto nos ensinava outros tantos em sua língua.¹⁵ Lembro dele subindo coqueiro acima para coletar *Korrugo* - fruta silvestre com a consistência interna de um chicletes. Além de conduzir a irmã menor *Hita* pela mão, com absoluto cuidado.

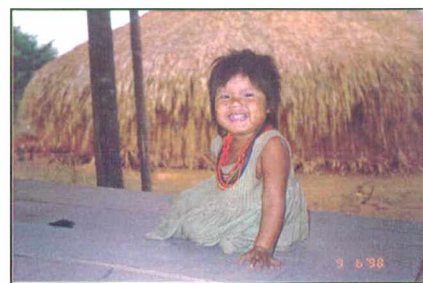


foto 23

Já “Miguelzinho” nos conquistou, assim como seu pai, pela absoluta simpatia e por ter um jeito de “menino levado”. Cabe ressaltar que as crianças foram nossas principais professoras no jeito de ser Matipú, pois nos ensinaram a comer e o que comer, os atalhos para pegar água, a maneira de soprar o fogo e outros tantos detalhes sem os quais não sobreviveríamos.

1.2.4. A “viagem” dos adolescentes - Outro traço interessante na aldeia Matipú é a posição dos adolescentes masculinos, divididos entre aqueles que cumprem integralmente as fases de amadurecimento cultural: reclusão, furação de orelhas, treinos de luta, tocar e dançar,



foto 24

aprendizado dos ofícios masculinos: pescar, fazer roça, produzir cocares e colares. E aqueles que, embora participem dos ciclos da aldeia, o fazem com menor integridade, a fim de se dedicarem a outros interesses, como por exemplo, estudar ou “viajar” (nem que seja no imaginário). Noto que, embora o primeiro grupo seja absolutamente majoritário entre os Matipú, existe entre os adolescentes, um desejo crescente de ingressarem no segundo grupo e a simpatia de algumas lideranças internas de que esse processo se

expandam. Ainda que o chefe *Jamatoá*, segundo me informou o professor *Amati*, tenha preocupações quanto aos resultados desse processo. Como no caso do desejo expresso por seu filho adolescente, de cortar o cabelo como o de caraíba, depois que passou a freqüentar a escola.

1.3 - Relações intra-tribais

As pessoas acima apresentadas movem-se como expoentes da aldeia Matipú - de forma a compôr uma organização baseada na reciprocidade econômica; na produção de artesanato, na estetização do corpo e do cosmos - a fim de negociar a saúde individual e grupal. Bem como na formação de alianças políticas e de parentesco - que se entrelaçam - e na celebração intra e inter-tribal de suas origens. Passarei a abordar alguns desses itens, a fim de fornecer maior visibilidade à movimentação e interação das pessoas Matipú de dentro para fora de sua aldeia.

1.3.1. Subsistência: alimentação, plantas, remédios e outros produtos:

Os Matipú vivem, basicamente, da pesca e da horticultura e, ao contrário das aldeias maiores, grande parte dos moradores não tem acesso aos alimentos industrializados da cidade. A não ser quando *Jamatoá*, “*Mariazinha*”, “*Policial*”, *Orissé* ou *Amati* voltam de suas viagens com alguns itens como arroz, caramelos e refrigerantes - os quais são cobiçados por todos os outros e consumidos em poucos dias. Sendo que a circulação fica restrita aos núcleos familiares de cada uma dessas pessoas. Os demais moradores e mesmo esses, na maioria do tempo, consomem basicamente o peixe e a mandioca brava - em forma de mingau ou beiju. Sendo que os peixes mais consumidos são, respectivamente, o tucunaré, a bicuda, a piranha, o piau, o penteado, o peixe cachorro, a pirarara e esporadicamente o mantrinçã. Eventualmente podem pescar o tracajá e seus ovos, ou caçar pássaros - como o mutum e o jacu - e macaco. Como tempero usam o *homi* - pimenta pequena e forte para temperar peixe; e o sal de *agahe* - planta da água com a qual se fabrica o “sal de índio”.

Mesmo a roça de banana do chefe estava improdutiva enquanto estive em campo; e quando aparecia um cacho vindo de outra aldeia ou da cidade, era disputado e distribuído rapidamente pelos “donos” daquele alimento. Isso não quer dizer que os Matipú não plantem ou consumam outras variedades. Pois na lista de alimentos incluem outros itens como o milho, e algumas frutas, sendo a principal delas o pequi - fruta da estação chuvosa - que plantam no meio da mandioca para ficar “mais gostoso”. Das frutas endêmicas citam a mangaba e *thihuco* (fruta grande e doce) e das adotadas destacam a banana e o abacaxi. Informaram plantar cana de açúcar e batata; além do amendoim “nosso” (pequeno).

Citaram, ainda, um tipo de feijão grande - que só dá em setembro, e um caju do mato - fruto típico do cerrado. Acredito que essas variedades não foram vistas em campo, primeiro porque algumas delas, principalmente as frutas, ocorrem mais frequentemente na estação chuvosa. Depois porque os Matipú estavam concentrando todos os seus esforços para preparação do ritual de furação de orelhas. Como também porque alguns desses itens são sazonais.

Como remédio usam as plantas *Knamissuá* - para cicatrização de cortes (raspa-se, amassa-se e se põe na ferida). *Titirreré* - para diarreia (cozinha-se e toma-se). O Viagra dos índios chama-se *uhite* - “para homens terem boa saúde” - planta que fica na beira da lagoa. Têm os remédios feitos de raízes como *husago* - que é usado para fortalecer a pele, logo após a escarificação. Além das ervas e eméticos que são dados aos adolescentes reclusos para “ficarem fortes”. Verifiquei, ainda, a associação de remédios nativos com os farmacológicos; como no caso da reclusa *Sessu* que, muito magra, tomava além das ervas preparadas pela mãe, vitamina do complexo B.

Para a construção de suas casas os índios usam as plantas: *henguí* (para a base) e *wengahi* (para a porta). Sendo que a madeira principal que sustenta o teto da casa é *tarraco* - que de tão pesada precisa ser carregada por muitos homens. Depois cobrem as casas com sapé. Assisti à chegada coletiva de uma das toras de *tarraco* para a construção da casa de *Lakuai* - evento que reuniu todos os homens adultos da aldeia. Fui chamada para filmar o evento, considerado de grande importância pelos Matipú. Informou “Policial” que antigamente - na aldeia Nahuquá - as casas eram feitas só com palha de buriti. O sapé viria com a criação do parque, à pedido de Orlando Villas Boas: “porque buriti é mais difícil”.

Já para construção do arco e flecha os Matipú usam as madeiras *pindaíba* e *tarraco* (de espessura grossa). *Itsegüi* é a corda com que os Matipú, Nahuquá, Kalapálo e Kuikúro confeccionam o arco. É a planta que serve como matéria prima da flecha é *afaha* - “planta nossa”, ou seja, cultivada na própria aldeia por *Aipatsi* - “o dono da flecha” entre os Matipú. Ele disse que o arco-preto - *Majahi* - só é fabricado pelos Kamayurá e considerado o arco verdadeiro. Por isto é muito caro: só pode ser trocado por colar de caramujos (especialidade dos povos karib) e por *tucanap* (brinco de tucano). Sendo chamam o arco amarelo de *Iseji*.

1.3.2. O artesanato Matipú



foto 25

Uma das grandes especialidades do artesanato local é o colar de caramujos, cujo modelo masculino, em forma retangular - requer força e habilidade para o corte - sendo fabricado, exclusivamente pelos homens. Enquanto o de formato redondo - usado por mulheres e também como cinto masculino - pode ser confeccionado por ambos os sexos. Já os bancos de madeira são peças do artesanato masculino - onde esculpem pássaros, tracajás, jacarés e outros motivos. Os homens também confeccionam cocares, chocalhos (de sementes ou guizos) e colares (de caracol, dentes de animais, casca de árvores e sementes); além de arranhadeiras, cestos e outros. Às mulheres cabe a confecção de redes - artesanato feminino por excelência; além de esteiras - com motivos de animais (tracajá, jacaré, pássaros), pulseiras e colares - de contas, sementes (como o tucum), mas principalmente de missangas - cujo labor e valor são cotidianamente renovados.¹⁶



foto 26

Para a confecção das redes os Matipú usam corda de buriti e algodão - ambos plantados na própria aldeia, e fiados pelas mulheres. Para pintura usam o urucum e o jenipapo -



foto 27

sendo que o primeiro eles plantam e o segundo encontram no “caminho do mato”. Para confecção de canoas usam um só pau, chamam por isso a “canoa de pau furado”. Contam que antigamente ela era feita de casca de Jatobá. Mas que hoje usam principalmente a Jacaraúba - chamada pelos Matipú de *Katsehü*.

1.3.3. Sobre a utilização de instrumentos tradicionais e modernos -

Para plantar, pescar e confeccionar objetos, utilizam-se de instrumentos tradicionais, mesclando-os com os utensílios modernos de que dispõem. Como nas demais aldeias xinguanas, as pesadas panelas de cerâmica para carregar água foram todas substituídas por potes de alumínio de diversos tamanhos - proporcional ao tamanho de quem os vai carregar, porém de quantidade ainda restrita. Panelas de alumínio, chaleiras e outros utensílios são raros e por isto muito disputados - apenas aqueles deixados pelos caraíbas visitantes. Para fazer o beiju usam a panela de cerâmica tradicional em forma circular e sem bordas (Waurá ou Mehináku), e outros tipos de panelas Waurá são raras.

Na pesca diária preferem a linha e anzol, embora também utilizem o arco e flecha, principalmente quando faltam os itens anteriores. Nas pescas rituais usam prioritariamente a rede (embora não possuam nenhuma de uso exclusivo da aldeia) e o arco e flecha - usando a técnica do cerco. Eventualmente emprestam a rede de alguma aldeia vizinha para uma pesca intra-tribal coletiva. Na roça usam pás de madeira, enchadas, mas principalmente os facões da cidade - os quais tem grande valor utilitário. E para cortar lenha os machados de metal. Para caçar usam flecha ou rifle. Notei a presença de apenas um rifle nas mãos do poderoso *Tügü*. Enquanto Picchi (1978) contou 16 entre os Nahuquá, na época em que os Matipú, provavelmente, viviam junto a eles.

Observo que o quadro encontrado por Picchi na combinação de instrumentos xinguanos e ocidentais entre os Nahuquá - mais de duas décadas depois - guarda poucas alterações com a atualidade Matipú. Já Basso (1973:42) observou que um único indivíduo não possuía todos os instrumentos de que necessitava nas práticas de subsistência, tomando-os emprestados de parentes e dependendo da generosidade de outros membros da aldeia Kalapálo. Enquanto que os equipamentos ocidentais (machados e facas) eram igualmente compartilhados - exigindo alianças com outras pessoas - considerações também efetivas ao grupo aqui estudado. Sendo que as duas autoras centralizam a integração dos grupos e formação de alianças intra e inter-tribais, nas trocas econômicas. Enquanto eu sugiro o campo cerimonial como foco das trocas materiais e simbólicas e do relacionamento inter-tribal.

1.3.4. Educação e saúde

No campo educacional a aldeia Matipú está integrada ao projeto do ISA de formação de professores indígenas¹⁷, contando com uma escola na própria aldeia cujo calendário de 1998/1999 previa aulas de outubro a maio (estação chuvosa). Note-se que apenas 12 das cerca de quarenta crianças em idade escolar integram os alunos da primeira turma da escola. Sendo que a segunda turma é composta por 10 pessoas entre adolescentes e adultos, com apenas duas mulheres - já que a função de mãe é considerada prioritária. Esta é uma das razões - aliada ao restrito contato com o mundo branco - por que elas não falam português. Há casos de autodidatas como *Külilü* - que pelo desejo de ler bulas de remédio e participar de cursos; aprendeu a ler e escrever sozinho - com algumas limitações.

No campo médico os Matipú recebem cerca de duas vezes por ano membros da Escola Paulista de Medicina - para vacinação e avaliação geral - sendo que a EPM desenvolve no Parque um projeto de formação de agentes de saúde indígena. Assim, os casos menos graves podem ser tratados pelos agentes *Külilü* e *Sarari* na própria aldeia - usando os poucos remédios disponíveis ali¹⁸. Quando o caso é mais grave os monitores podem pedir auxílio pelo sistema de radiofonia aos enfermeiros do Posto Leonardo, ou solicitar a retirada do doente para a cidade. Enquanto estive em campo, a placa solar dos Matipú, que alimenta o sistema de rádio, encontrava-se estragada; tornando este procedimento inabitual.

Como métodos nativos de cura, os Matipú usam ervas e raízes, e mesmo não tendo encontrado um raizeiro (especialista), notei que alguns homens são donos de remédios específicos. Já as doenças consideradas de índio (como feitiçaria, “bicho” na barriga, sonho ruim) são tratadas invariavelmente por pajés. Entretanto, assisti um caso em que foi diagnosticada doença de branco e o pai mandou chamar o pajé porque não queria a saída da aldeia de sua filha reclusa. De maneira inversa, também presenciei no Posto Leonardo, vários casos do que os enfermeiros chamam “peti”, quer dizer, queixas inconsistentes em termos da avaliação biomédica com o desejo crescente dos índios xinguanos de tomarem *cutuco* (injeção) e remédio de branco. Indico assim, a necessidade de se estabelecer um diálogo entre os sistemas de cura locais (raizeiros e pajés) e o sistema biomédico.

1.4 - O quebra cabeça das origens e a regulamentação do sistema

Falar das origens de um grupo é também falar do contato que estabeleceram com outros grupos ao longo de sua história. Quando fui para campo, tinha a idéia de investigar, prioritariamente, a relação dos Matipú com os Nahuquá - uma vez que esses dois grupos karib - tiveram um processo de sucessivas fusões e fissões no levantamento etnohistórico mais recente: Picchi (1978); Basso (1973) Franchetto (1986) e Menezes Bastos (1995). Entretanto, ao cruzar bibliografia e cartografia com a história narrada pelos próprios índios - restaram algumas lacunas. As mesmas que não fazem coincidir muitas vezes, as datas históricas, com as referências de memória. Mesmo assim, penso ter montado as peças dessas informações dentro de uma lógica que indica os caminhos percorridos por esses dois grupos ao longo do tempo. Muito embora considere que nas narrativas etnohistóricas o tempo mítico e o histórico muitas vezes confluem.

Franchetto localiza uma primeira aldeia (*Óti Ótomo*) lá pelos idos de 1850, onde os Matipú moraram com os Kuikúro - o que indica uma origem comum a esses dois povos e explicaria a existência hoje de uma fala comum a ambos, que apresenta variações no padrão melódico. Em 1880 os grupos se separaram e os Matipú formaram a aldeia *Uarihâtá*, no Kuliseu - território karib por excelência na consideração dos próprios índios.¹⁹ Já em 1940 eles teriam atravessado o Kuluene - em fuga da aproximação *kagaiha* vindo parar em *Marijapèi* - *Migiyapei* nos escritos de Basso (*Mariàpe* para Karl Von den Stein) . É em *Marijapéi* que se encontram com os Nahuquá (descendentes dos *Jarâmá* - *Jagamí* em Basso) , passando a viver juntos até a década de 70. Nesse meio tempo, segundo Picchi (1978), vivem brevemente com Kalapálo e Kuikúro. Mas a partir da chegada dos irmãos Villas Boas - na década de 40 - o cenário sofre alterações, no sentido de aglutinas as etnias para mais próximo de onde viria a ser demarcado o Parque. Com esse objetivo, já na década de 60, os Villas-Boas deslocaram os Kuikúro e Kalapálo para o norte do Kuluene e incentivaram os Matipú/Nahuquá a formarem uma aldeia independente próxima aos Kalapálo - introduzindo, assim, uma nova forma ao sistema pré-existente, baseada na demarcação territorial, administração do estado, bem como no relacionamento “pacífico” dos povos habitantes do Parque.

Em 1976 acontece um incidente entre “ o pessoal do *Marijapéi*” e a aldeia Kalapálo, tornando a relação entre os grupos bastante conflituosa, implicando na transferência daqueles para uma aldeia ao sul dos Kalapálo onde Picchi os encontrou naquele mesmo ano. Cruzando com o levantamento de Franchetto, penso tratar-se da aldeia denominada *Agahága* pelos Matipú/Nahuquá. A respeito do incidente acima, Picchi considera que foi a primeira vez que o grupo (segundo ela os Nahuquá) se tornou visível para os órgãos de proteção e administração indígena - e também para os pesquisadores.

Franchetto data a fissão desta aldeia em 1981 - quando parte do grupo teria voltado a *Marijápei* perto do posto Jacaré da FAB (“os Matipú da FAB”) e outra parte permanecido em *Agahâga*. (“os Matipú da Funai) . Aqui Menezes Bastos (1995) comenta a característica segmentação das aldeias xinguanas quer por fusão - como no caso Kamayurá - quer por fissão - no caso karib. Sendo neste último uma estratégia de ocupação territorial. Observo, contudo, que tanto a fusão como a fissão fazem parte da história de formação da aldeia Matipú.

Assim, como a cartografia recente - da Funai, CEDI e ISA - localizam os Nahuquá em *Marijápei*, e não há indícios de uma terceira transferência do segundo grupo originário da fissão de 1981, deduzo que o grupo conhecido hoje como Matipú foi o que permaneceu em *Agahâga*, formando na atual década duas aldeias distintas, porém de formação mista (“misturada” - segundo os nativos). Assim, o grupo estudado por Picchi como Nahuquá deve ser o mesmo que se uniu em *Marijápei* e que se transferiu, então conjuntamente, para *Agahaga*. Isto implica que as informações contidas em sua monografia sobre os Nahuquá valem igualmente como referência sobre os Matipú xinguanos - dentro das atualizações que se fazem necessárias. Observo que a autodenominação desses dois povos, no atual momento histórico, refere-se aos nomes de suas aldeias iniciais - quando ainda viviam separados - a saber: os Nahuquá são *Jagamü Otomo* (provavelmente referindo-se a *Jâramâ*) enquanto os Matipú são *Uagihütü Otomo* (provavelmente referindo-se à *Uarihâtâ*) - que significa “o pessoal de *Uagihütü*”. O que parece remeter a uma valorização da origem e da distintividade de cada grupo.

Etnohistória - Foi “Policial” , de origem Nahuquá, ajudado por outros índios Matipú, quem contou a história de formação das aldeias Matipú e Nahuquá - numa reunião de homens no centro da aldeia, quando da presença do antropólogo Eugênio²⁰ - para a qual eu fui convidada a participar. Narrou a origem da primeira aldeia Nahuquá a partir de uma lagoa de nome *Ifumba* no Kuliseu onde se localizava a aldeia *Jâramâ*. Policial lembrou que foi ali que os índios *Ipenk* (Txicão) mataram a sua avó e também a avó de *Aipatsi* - numa guerra que reduziu a aldeia: “quase acabamos”! Daí o pessoal teria se dirigido para *Marijápei*. E dali o pai de *Jamatoá - Jaloiká* - teria separado a aldeia, sendo considerado, por isto, o primeiro Matipú. História similar à que ouvi do chefe *Jamico* Nahuquá (que visitava os Matipú seguidamente) quando contou que há muito tempo Nahuquá habitava o Kulisevo. E Matipú habitava o rio Buriti - onde agora estão os Kalapálo: “Primeiro Matipú ficou junto com nós no *Marijápei* - aldeia grande. Depois pai de *Jamatoá* pensou em mudar pr’aqui mesmo. Aí veio pra cá. Veio tudo família.” Contou que seu pai *Menoá* era o chefe Nahuquá na aldeia unida; e que se lembra de quando a *Débora* (a antropóloga Debra Picchi) foi pesquisar na sua aldeia e ele era criança. Note-se que os Matipú situam a formação das atuais aldeias Nahuquá e Kalapálo nos anos 60 - com a formação do Parque - e a Matipú nos anos 70.

Em relação ao nome Matipú, fui informada por diversas pessoas, de que *Teporé* - um velho que acabara de chegar da aldeia Nahuquá para fixar residência temporária nesta - era o único “ Matipú verdadeiro” , junto com *Külilü* , e que a maioria era “misturado”. Sendo que o chefe Nahuquá também confirmou que só *Külilü* é, verdadeiramente, Matipú - porque seu pai também é. Segundo *Jamico* , os outros são todos Nahuquá. Exemplificou o caso do chefe Matipú - que tem mãe Kalapálo enquanto o pai era Nahuquá. Salientando que: “ *Eu, tudo Nahuquá, pai e mãe Nahuquá*”.

Depois considerou o caso de *Orissé* - monitor de saúde Matipú, como sendo “de sangue misturado”: Explicando que o pai é Kalapálo, a mãe é Nahuquá e o avô Matipú. E destacando a predominância da origem do avô, que confere ao neto identidade Matipú. Já o caso de *Assala* é diferente: pois seu pai é Nahuquá; mas casou com mulher Matipú - vindo morar nesta aldeia - o que confere ao filho, igualmente, identidade Matipú. E assim fui pesquisando a origem de outros moradores. Tendo percebido que, embora os critérios ligados à genealogia patri influam na classificação identitária, o critério da localidade tem predominância. Ou seja, que atualmente se considera Matipú a quem veio residir na aldeia. E que esta se compõe, prioritariamente, de pessoas Matipú, Nahuquá e Kalapálo.

Destaco ainda que, embora a etnohistória Nahuquá localize a identidade Matipú na divisão da aldeia por seu primeiro chefe; os Matipú destacam que eles habitavam inicialmente o Kuliseu e, à pedido dos Villas Boas, se juntaram aos Nahuquá. “Policial” conta que esta união é o motivo por que “o pessoal daqui” se considera um mesmo povo, “só o nome é diferente”. Segundo ele, o nome Matipú só foi mantido para que não se extinguisse. Mesmo assim, parece-me que a identidade Matipú, ainda que “misturada” ao dos outros karib residentes, notadamente os de origem Nahuquá, remete ao tempo histórico em que viveram juntos; mas recorre ao tempo das origens para assegurar sua distintividade. Uma identidade que tem sobrevivido, ora através da fusão, ora através da fissão e da lógica endogâmica da aldeia, fazendo com que o atual grupo se encontre em elevado crescimento populacional, com número de moradores superior ao da aldeia Nahuquá. Isto não impede sua ligação de proximidade com o grupo vizinho, quer por laços de parentesco, quer pela estreita aliança frente aos demais grupos xinguanos, órgãos de proteção, ou mesmo frente à sociedade nacional.²¹

1.5 - Das raízes comuns ao relacionamento Inter-tribal

Policial também contou a história de formação das quatro lagoas karib - a mesma narrativa que eu ouviria depois pelo pajé *Takumã* Kamayurá quando estive em sua aldeia: Formaram-se da raiz de uma árvore onde habita o peixe bicuda. Primeiro se formou a lagoa do buritizal, a mesma que deu origem ao nome Nahuquá. Depois se formou a lagoa dos Matipú, em seguida a dos Kalapálo; e por último a dos Kuikúro. O que mais me chama atenção aqui, é a atribuição de uma raiz comum à formação local dos quatro grupos karib xinguanos.

Noto que a sequência de formação das lagoas não parece estar relacionada a uma lógica cronológica de formação dos grupos, mas certamente explica o grau de proximidade nas suas relações inter-tribais. Primeiramente, como observado por Franchetto (1986), os karib formam uma comunidade lingüística de descendência e território - o que combina bem com a imagem de uma raiz comum. Fato que, aliás, já tinha sido assinalado por Lévi Strauss (1948) ao observar que, à época, os karib eram os únicos a habitarem um território contínuo na região (no Kuliseu). Onde viviam, segundo Franchetto, em relativo isolamento do sistema inter-tribal. Ela observa “uma correspondência entre distância geográfica, distância lingüística e distância em termos de possibilidade de alianças. (:97)

A narrativa da formação das lagoas, também ilumina o grau de proximidade e relação entre esses grupos do mesmo tronco (raiz), dentro de um “subsistema territorial, lingüístico e cultural” - conforme considerado por Franchetto. (:58). Já que a relação entre Matipú e Nahuquá (ou vice-versa) são atualmente, mais próximas entre si do que desses com os Kalapálo, e por último com os Kuikúro.

Não tenho dados para afirmar se essa relação é persistente nos demais períodos, mas considero que a fusão entre Matipú e Nahuquá certamente estreitou seus laços - ainda que tenham morado brevemente com Kalapálo e Kuikúro e que os Matipú se situem etnohistoricamente como co-habitantes com os Kuikúro em *óti otomo* - a aldeia original de que fala Franchetto em seu trabalho.

Já Picchi (1978) considerou as relações inter-tribais dos Nahuquá com as outras tribos e com os civilizados, como de aparência amigável; mas deixando transparecer inúmeras tensões. Sentidas na relação de posse com o pesquisador, na tradicional rivalidade em relação aos Txicão e Txucarramãe (recorrente aos alto-xinguanos); nas negociações matrimoniais; e mesmo na posição junto ao então diretor do parque. Sendo que o conflito mais grave aconteceu em 1976 junto aos Kalapálo - com a implicação de um xaman Nahuquá por acusação de feitiçaria, causando faíscas que se sentiam até a data da pesquisa de Picchi; e que implicou na transferência, já citada, da antiga aldeia.

Quanto à relação dos karib com os outros xinguanos, os Matipú lembram que as terras hoje ocupadas pelos Kalapálo, Matipú e Nahuquá eram dos Kamayurá e Yawalapti. Que a atual lagoa dos Matipú era antes dos Yawalapti - até que esses povos se dirigiram para cima em relação ao Kuliseu. Note-se que existe uma relação de respeito entre os Matipú e os Yawalapti - uma vez que as duas mulheres do chefe *Aritana* são filhas de *Maku* Matipú - criando uma aliança baseada nos deveres daquele para com esta aldeia. Já com os Kamayurá observei menor proximidade, mas um respeito que denota, ambigualmente, reserva no contato social e aliciamento no ritual - onde quase sempre uns reclamam dos outros.²²

Com os Waurá percebi um distanciamento ainda maior e assim sucessivamente em relação aos Mehinaku e Aweti. Distância que, sendo étnica, mas também geográfica, torna os Trumai o grupo de relações mais esporádicas com o aqui estudado. A esse respeito Franchetto situa (em 1986), a relação dos Kuikúro como mais próxima dos karib Matipú - Nahuquá e depois dos Kalapálo; seguindo-se dos aruak: Yawalapti e Waurá, e por último com os Kamayurá, sendo quase inexistente com os Trumai. Onde situa uma intermediação aruak entre os tupi e os karib. Mapeamento um tanto diverso do que observei no caso Matipú.

Note-se que existe uma pressão histórica dos karib e aruak em cima dos tupi e trumai (os últimos a entrarem no sistema), notadamente em relação às regras consideradas pelos primeiros como de bom comportamento; donde o tabu em relação aos animais de pêlo é exemplar.²³ Também considero que as relações inter-tribais xinguanas são constantemente criadas e re-criadas - quer por situações políticas, territoriais; quer na situação cerimonial - a fim de negociar e expressar as diferenças dos grupos locais. Formando, assim, uma *comunidade moral* de fronteiras abertas e moventes - tal qual sugerida por Menget (1993).

Histórias contadas, escritas, lembradas - que são recontadas e reescritas dentro de uma precisão possível às transformações que a memória vai fazendo. Edições de um tempo onde os atuais povos xinguanos, entre eles os karib sobreviventes, foram deslocados para dentro de um Parque e passaram a negociar suas diferenças e a re-criar suas semelhanças. Diferenças que marcam suas relações até hoje, no campo político e ritual. Semelhanças compartilhadas nos ritos aprendidos e ensinados de outros povos e uns aos outros. Misturados pelos inter-casamentos que delegam obrigações, formam facções, amansam o inimigo. Por isto, falar do relacionamento inter-tribal é considerar o trabalho dos

irmãos Villas Boas e da *pau xinguensis* de que fala Manazes Bastos (1995)²⁴. Bem como situar as trocas materiais, o embelezamento e o enfeitamento entre os grupos: Pois enfeitam-se muito os xinguanos. Enfeitam-se muito... Mas nunca deixam de se encontrar!

I.5.1. Comércio, *uluki* e relações sociais: - Apesar da larga literatura falando sobre as trocas materiais xinguanas, não pude observar muitas delas em campo. Isto se explica, em parte, porque era estação seca - sendo que o *uluki* cerimonial ocorre durante a estação chuvosa - mas também pelo fato reclamado por muitos líderes xinguanos, de que as trocas de produtos entre os grupos têm decrescido.²⁵ Os Matipú usam o termo *uluki* quando querem trocar, comercializar algum item. Sendo que, no reduzido comércio intra-tribal observado, notei que trocavam principalmente colares por pano, panela, lanterna, ou qualquer coisa que viesse “de fora” e fosse esteticamente atraente, mas também utilitário. Foi assim durante a visita da avó de *Ancuã* na aldeia - trazendo artefatos e vestuários da cidade para trocar entre as mulheres. Como também quando Eugênio propôs aos homens a troca de objetos pessoais e de algumas moedas e notas de baixo valor, por artesanato local.

O comércio pode ser intra ou inter-tribal e eu incluiria ainda, numa categoria diversa, aquele feito com os brancos que, crescentemente, têm participado das festas xinguanas. Localmente o *uluki* acontece entre pessoas do mesmo sexo e supra localmente é exclusivo aos homens. Como notou Basso (1973:136), o *uluki* intra-tribal é uma forma de jogo onde objetos de valor superior podem ser trocados por outros menores - cujas regras são administradas por um líder masculino ou feminino num ato “cerimonial secular”. Já o *uluki* entre duas aldeias (:147) é uma cerimônia organizada por homens influentes, como meio de estabelecer alianças entre facções inter-tribais. Na descrição feita pela autora de uma cerimônia de comércio entre os Kalapálo e Yawalapti, destaco a performance musical e de dança acontecida no segundo dia do ritual, à qual, não estando diretamente ligada ao comércio; fez-se “pelo simples prazer de dançar”. (:149). Noto, então, uma diferenciação entre a dança das cerimônias sagradas e seculares - sendo a primeira dotada de maior significado para os nativos. Mas enfatizo, igualmente, o “prazer de dançar” dos povos xinguanos. E destaco a consideração de Franchetto (1986:117) sobre as fórmulas gestuais e verbais do *uluki* como altamente formalizadas e por isso decodificáveis independentemente da língua falada - “comunicação não verbal das ocasiões inter-tribais”. Uma comunicação gestual que se estende a todo cerimonial xinguanos e à qual voltaremos a tratar.

Nas trocas com os *Kagaiha* - feitas comigo ou durante os ritos-inter-tribais²⁶ - notei que os itens mais valorizados pelos Matipú eram: missangas, panos e potes - para as mulheres; e lanternas, pilhas, redes e sacos de dormir pelos homens. Sem falar no emblemático motor de barco - o qual sonham em negociar principalmente com o pesquisador ou o jornalista, em troca da participação em seus rituais - assim como ouvem que acontece nas aldeias maiores. Mas, se aparecer dinheiro na situação de troca, seu valor simbólico acaba sendo multiplicado em muito ao seu valor de uso: primeiro porque dificilmente os Matipú tem acesso a ele, e conseqüentemente porque esses índios não estão habituados ao uso do dinheiro - embora saibam que com ele se compra missanga, lanterna, motor. Este também é um dos motivos por que quase sempre acontecem trocas não equivalentes entre o artesanato Matipú e o pagamento em dinheiro por ele. Da mesma maneira como aconteciam as “trocas injustas” referidas por Pichi na

década de 70, entre a FAB e o grupo Nahuquá(Matipú), muitas vezes na direção oposta, quando chegavam a pagar até 700 cruzeiros para obter um transistor de rádio, enquanto “trocavam” sabonete por arco e flecha.

Por último, considero o *uluki* como uma instituição xinguana que prevalece entre os Matipú - onde bens materiais e simbólicos são trocados como forma, inclusive, de relacionamento inter-tribal. Lembro que uma das palavras que as mulheres mais me dirigiram, em campo, foi justamente *uluki*; muitas vezes me cercando e gesticulando - propondo algum item para o comércio. E apesar de preferir trocar meus produtos por bens simbólicos com os informantes, muitas vezes fui obrigada a sentar no meio delas e tentar entender o que estavam querendo em troca. Entendo, assim, que as trocas materiais também compreendem trocas simbólicas e vice-versa. Quer dizer que no *uluki* acabam aparecendo preferências estéticas, simpatias, antipatias e regras sociais - que são negociadas. Da mesma maneira como nos rituais, os serviços dos especialistas devem ser pagos por produtos de reconhecido valor cultural.

1.6 - Rituais, Heterogeneidades e Sistemas de Comunicação

O sistema xinguano pode ser visto como um sistema de inter-comunicação altamente formalizado, prescindindo em muitos casos, da intelegibilidade linguística. Onde os padrões ornamentais, melódicos e gestuais se sobrepõem. Portanto, embora alguns estudos sugiram uma homogeneidade no sistema, a exemplo de Galvão (1953) e Agostinho (1974), prefiro trabalhar com a idéia de um sistema aberto e movente - conforme sugerido por Menget (1993) - mantido por uma rede de comunicação econômica, matrimonial e cerimonial. Sendo que os três principais ritos da estação seca a saber, *Kwarup*, *Yawari* (em Kamayurá) e a iniciação dos meninos (*Iponhe* em Matipú) funcionam como dispositivos de legitimação da ausência de instituições políticas supra-locais. Onde a “eminência precária” do chefe xinguano vai ocupar um lugar central e ambivalente - como soberano e serviçal coletivo - no jogo de facções políticas intra e inter-tribais. Já Menezes Bastos (1995:257) sugere uma metáfora para a sociedade xinguana, fundamentada nos jogos de armar, formado por peças como equipes, facções, unidades locais, alianças intertribais e interétnias. O autor apresenta, então, o ritual como a linguagem franca da xinguanidade, quer dizer, o passe de ingresso e aceitação na sociedade poliétnica, mas também da desavença. Onde a presença ocidental aparece como uma das responsáveis pela abertura das fronteiras.



foto 28

Redes, Rádio e Televisão - *Ariwirá* tem um sonho: instalar uma televisão na aldeia Matipú - tal qual já existe na aldeia Kuikúro e Kalapalo²⁷. Isto ficou evidente já no terceiro dia de chegada na aldeia quando nosso anfitrião, cerimoniosamente, chamou-nos: a mim e ao Roberto, a fim de apresentar-nos sua mais elegante aquisição, guardada cuidadosamente numa caixa fechada num canto reservado de sua casa: era um aparelho de televisão novíssimo, inativo - a espera de um gerador para ser ligado: “É muito caro” - diz Ari. E recorda que Ancuã “trabalhou muito” para comprar a televisão: “Trocaram” o aparelho por seis redes legítimas de buriti - que demoram meses para serem confeccionadas.

Interessante foi que Ari pediu instruções ao Roberto sobre como lidar com o tal aparelho, o que nos ofereceu a liberdade de tecer, junto a ele, alguns comentários sobre os programas televisivos: desenhos, filmes de violência, noticiários. Ao que Ari respondeu estar mesmo interessado é nas notícias.

Percebi que os Matipú, apesar de assistirem televisão só ceriminosamente - deslocando-se às aldeias vizinhas (Kalapálo e Kuikúro) em ocasiões especiais; e ouvirem programas de rádio apenas quando há pilhas disponível; mantêm-se ligados em tudo o que acontece ao seu redor. Exemplarmente como se deu durante a Copa do Mundo, quando se deslocaram para assistir aos jogos do Brasil, assim como receberam constantes visitas dos Nahuquá e Kalapálo para “jogarem juntos”. Além de se reunirem nos finais da tarde para discutirem o desempenho dos jogadores e outros assuntos. Fiquei impressionada com a torcida Matipú pela Seleção Brasileira, tomando para si, como apelidos, os nomes dos jogadores de sua preferência. E afirmando nos dias de jogos decisivos: “Temos que vencer”. O que demonstra sua consciência de inserção na sociedade nacional.

Outros ouviram os jogos pelo rádio. Na aldeia Matipú são oito aparelhos de diferentes tipos, tamanhos e “donos”, sendo que a maioria se encontra habitualmente des- ligado por falta de pilhas. Note-se que a maioria dos “donos” de rádio são homens; com exceção de Mariazinha - que comprou em Barra do Garça um aparelho que não funcionava.²⁸ Notei que eram os adolescentes quem mais escutavam música. Razão por que passo a transcrever a letra da canção mais ouvida por eles a fim de exemplificar seus “gostos”

*“ Hoje não é meu dia. Amanheci no sufoco
Eu estou quase louco, de saudade dela
Ela arrumou as malas, e não me disse nada
Eu só fiquei na saudade, a minha felicidade ficou de fora “
(disseram tratar-se de música cantada por Cleiton e Camargo)*

É desta maneira que os Matipú, apesar da distância e do aparente isolamento, mantêm-se bem informados sobre tudo o que acontece nas aldeias ao norte e sul do parque, nos postos da Funai e até mesmo em Brasília. Isto se explica em parte pelo poderoso sistema de rádios amadores instalados nas aldeias, mas não só a isto. Sendo esses rádios transmitem desde mensagens pessoais até aquelas relativas à política, saúde, educação; e às constantes solicitações dos grupos xinguanos de barco, gasolina, medicamentos e até peixe. Como se trata de um importante meio de comunicação, dentro do sistema maior, tecerei breve comentário sobre ele. E aponto para o estudo da comunicação via rádio amadores como um campo frutífero para a região indígena amazônica, e xinguanas em particular, o qual pode ser muito elucidativo sobre o relacionamento entre os diferentes grupos que co-habitam áreas culturais demarcadas territorialmente..

A “Rádio Xingu”- como passarei a chamar o sistema de rádio amadores xinguanos- é alimentada por placas solares e abrange praticamente todas as aldeias do norte e sul do Parque. Incluindo, ainda, as cidades de Canarana e Brasília, e a Toyota da Funai - que transporta os índios entre o Posto de Vigilância no rio Kuluene (ao sul) e a cidade. Este sistema está organizado por faixas de horários reservados a determinados fins. Existe o horário das aldeias do Alto Xingu, das do Baixo Xingu, o horário do Posto

Leonardo, dos agentes de saúde, dos professores, e assim por diante. Os assuntos, em geral, giram em torno de temas coletivos como saúde, reuniões, acordos inter-tribais, solicitação de gasolina, de rede para pesca etc.. Tem ainda horários mais livres, onde se pode falar sobre: sonho, comida, namoro.

Usualmente o aparelho de radiofonia está instalado na casa do chefe da aldeia, ou numa construção adjacente. No caso Matipú encontra-se atrás da casa do seu “dono” - *Orissé* - local onde também armazenam os medicamentos disponíveis. Note-se que o uso do rádio no Alto Xingu é quase exclusivo dos homens. E que se comunicam em língua nativa quando se dirigem a grupo de mesma família lingüística e querem restringir a escuta da mensagem. Optam pelo português quando se comunicam com grupos de outras línguas – confirmando a crescente utilização do português como língua franca. (Franchetto, 1986). Pois o que se fala na rádio é transmitido em caráter supra-local e de longo alcance. Explicou-me *Orissé* que algumas mulheres do Baixo Xingu utilizam o sistema porque sabem falar português. O que praticamente não acontece no Alto. Notei, ainda, que durante a comunicação pela “Rádio Xingu”, as pessoas se chamavam pelo nome, pelo parentesco (ô, primo!); e também por códigos e apelidos do tipo: “Pina”, “Capivara”, “005”...

Exemplifico, agora, uma comunicação ocorrida no dia 15 de julho, no horário das aldeias do Alto Xingu (das sete às sete e meia da manhã): Noticiou-se lancha quebrada; a chegada de Ianoculá (diretor do Parque) em Canarana “de avião”²⁹, a liberação de combustível pela FUNAI: “200 litros para o Posto Leonardo, 200 para o Posto Pavurum e 300 para o Diauarum.”³⁰ Outra notícia importante foi a chegada de Ellen Basso na aldeia Tanguro³¹ - onde ficaria por dois dias, depois desceria para a aldeia Kalapálo, e dali viria, junto com eles, para assistir à festa da *Takuaga* na aldeia Kuikúro. Também falou Roque - de Canarana, reclamando do salário não pago e brincando: “manda o cheque ouro”! No mesmo dia, o horário livre trazia uma tônica diferente, como se segue:

“- Já almoçou por aí? Já comeu peixe?”
- Por aqui tem muito peixe...
E frango também, que o pessoal trouxe.
- Tem fumo aí?
- Ih! Tem muito. Chegou forte..de sabiá.
- Vê se manda um pouco pra gente.”

Finalmente gostaria de comentar que uma notícia gerada pela “Rádio Xingu” ainda que só um ou dois homens estejam na escuta, é passada de boca em boca por toda a aldeia, e se torna notícia compartilhada. Mesmo assim, existem truques para se fazer uma mensagem mais ou menos compreensível. Também neste caso o sistema de comunicação é altamente formalizado. Mas quando alguém quer fazer chegar uma mensagem apenas para o namorado - como presenciei algumas vezes - o jeito é recorrer a alguém que saiba escrever um bilhete, depois passar a outra que o faça chegar em mãos. Sinal dos tempos, mas também da tradição, pois entremeado a esses sistemas de comunicação recentemente inseridos como a televisão, a escola, o rádio, o rádio amador, está uma potente rede de comunicação oral e gestual - que a meu ver ainda se sobrepõe - pois que funda, costura e re-significa todos os outros. Formando uma rede de comunicação cerimonial.

E por aqui encerramos esta transmissão escrita sobre o grupo Matipú. Nos próximos capítulos serão apresentados corpos, gestos, movimentos, música, dança e adereços - vestidos em palavras, revestidos em mitos. Os quais sendo passados de geração em geração, de corpo a corpo, de boca a boca, permitem que aconteça sistematicamente no Xingu, cerimoniais seculares, de múltiplas origens e vozes; os quais tivemos a oportunidade de assistir e gravar - ao vivo, à cores e em som original. Presumindo, então, que num futuro próximo, os Matipú venham a assistí-los do seu aparelho de televisão.

Notas do capítulo 1

¹ Ao contrário dos *Americanos* da canção de Caetano, que *olham fundo no que vêem, mas não no próprio fundo*.

² Segundo Franchetto (apud ISA 1996:2) *ótomo* é um termo usado pelos karib xinguanos para se referir ao grupo local - habitantes de uma ou mais aldeias - que fala uma mesma língua ou variante dialetal e possui uma identidade política própria.

³ Note-se que no Xingu a regra de casamento é uxorilocal para os homens comuns e virilocal para os homens poderosos.

⁴ Note-se que Rei Congo é uma das espécies de pássaros que os Matipú mais usam na confecção de adornos.

⁵ Os estudos indicam, inclusive, o surgimento de uma cerâmica amazônica anterior à dos Andes – o que derruba a idéia do difusionismo Andino.

⁶ Heckenberger localiza a chegada dos aruak na região do Alto Xingu entre os anos 800 e 1000 vindos da região sub andina; e dos karib entre os anos 1400 e 1700 vindos do Mar do Caribe acima da Amazônia. Sendo que a chegada dos tupis teve início em 1700; e entre o sec XVIII e XIX teriam acontecido grandes guerras e desastres ecológicos - provocando o colapso do sistema em vigor. Sendo que os civilizados só chegariam no sec XIX.

⁷ Note-se que o censo da Escola Paulista de Medicina (EPM, 1996) apresenta a aldeia Matipú composta de 62 pessoas: 31 de cada sexo; e a aldeia Nahuquá com 64 moradores. Dados bastante diversos da nossa estimativa, que indica a expansão da aldeia Matipú e a diminuição da Nahuquá em número de pessoas.

⁸ Este não é o primeiro caso de queima de casas no Xingu; uma vez que o sapé - material do qual é construída - pega fogo facilmente, alastrando-se com uma velocidade espantosa. Em 1998, por exemplo, dez casas da aldeia Kalapálo foram destruídas num incêndio em cadeia e ainda estavam sendo reconstruídas.

⁹ Fui informada de que a época de início da construção de casas, quando o sapé é abundante, já havia passado. E que os habitantes da aldeia iriam ajudar o chefe a construir nova casa no próximo ano.

¹⁰ *Kūlikū* situa *Ari* como sexto líder da aldeia, que por ordem de importância seriam: *Jamatoá, Kuliku, Orissé* (filho de *Tūgū*), *Assala e Ahiguata*.

¹¹ Durante a pescaria de *Iponhe* – *Anhüté* me confiou a informação de que sua doença era feitiçaria jogada pelo chefe *Jamatoá* em represália a seu pai *Kaiowá*. Disse que o pai tinha consultado um grande pajé Kalapalo que viu o feitiço. E que ele só iria ficar bom quando saísse da aldeia.

¹² Notei que os beijos das velhas tem tamanho e consistência superiores aos produzidos pelas mais novas.

¹³ Note-se que algumas mulheres mais jovens, embora não falassem, entendiam um pouco de português - como no caso de *Ancuã* - facilitando a comunicação com a pesquisadora.

¹⁴ Embora mal falasse português, ela me contou um dia, na lagoa, sobre a morte de seu marido, o ex-chefe Matipú. Entre poucas palavras e muitos gestos, consegui entender que ele foi enfeitiçado, e que morreu de um dia para o outro: “triste” - disse ela.

¹⁵ Depois das aulas de ornitologia com o Roberto passaram a chamá-lo de “tego-tego” (como entenderam quero-quero) e assim apelidaram outras pessoas da aldeia com nome de pássaro em língua caraíba

¹⁶ Notei que as mulheres Matipú - de acordo com seu grau de “riqueza” (disponibilidade de matéria prima) e projeção social - tinham colares hierarquicamente mais finos ou mais grossos e de cores mais ou menos vibrantes - usados principalmente nos rituais inter-tribais - conferindo-lhes status diferenciados. Assim como as mais velhas usam colares grossos (com muitas voltas) feitos de tucum. Já na aldeia Kamayurá observei que uma das principais atividades das mulheres dos chefes era produzir, destruir, transformar e re-produzir infinitos colares de missangas de várias cores e tamanhos - arte de fazer adorno a que se dedicavam dia após dia.

¹⁷ O Projeto de Formação de Professores Indígenas do Parque Indígena do Xingu é atualmente desenvolvido pelo ISA - Instituto Socio Ambiental - constituindo-se de um curso de formação de professores bilíngües para atuação nas aldeias - sob a coordenação de Maria Troncarelli e assessoria linguística de Bruna Franchetto.

¹⁸ Notei que esses remédios tinham muitas das vezes as datas de validade vencidas; além de serem armazenados em condições inapropriadas. Sem contar a dificuldade dos índios, e mesmo dos agentes, de manter as dosagens dentro dos horários previstos. (marcados pelos relógios de caraíbas)

¹⁹ Note-se que os *Mariápe* encontrados por von den Stein em 1887 são referentes aos Matipú. E que, segundo Franchetto (1986:61), o naturalista se serviu do termo Nahuquá para designar as nove tribos Karib então existentes entre o Kuliseu e o Kuluene. Embora os índios reconhecessem por esse nome apenas a aldeia “Nahuquá” do Kuliseu; Sendo que que exceto esses próprios, as demais populações karib viveram em relativo isolamento até a criação do Parque. A partir daí grande parte dessas foi dizimada pelo contato com o branco.

²⁰ Eugênio chegou na aldeia Matipú no dia 6 de julho. Veio como antropólogo contratado do governo federal, para fazer um laudo antropológico sobre o território Karib, sobretudo nas imediações da lagoa *Itavununu* (próximo ao rio Buriti) - usada sobretudo por Matipú, Kalapálo e Kuikúro para a pesca - a fim de comprovar ser uma área de uso indígena e assim, liberar o estado de indenização requerida por “proprietários” dessas terras, que as teriam comprado antes da criação do Parque (1961).

²¹ Exemplo disto foi o pedido feito, através da Funai, para a entrada de um grupo de adolescente a fim de assistirem à festa de furação de orelhas na aldeia Matipú - e que foi vetado por decisão do chefe *Jamatoá* e à pedido do chefe Nahuquá - causando, inclusive, descontentamento por parte do dono da festa.

²² Observou Menezes Bastos (1990) que os Matipú são convidados preferenciais dos Kamayurá nos rituais inter-tribais. Por outro lado, durante o *Kwarúp Kamayurá*, os Matipú reclamaram de que não lhes deram comida. Já no *Iponhe Matipú*, foram os Kamayurá quem reclamaram da “pouca comida”(e havia muita); além de comentarem que os Waurá tinham jogado fora o alimento porque “estava rezado”, ou seja, enfeitado.

²³ *Takumã* Kamayurá me falou dos comentários jocosos feitos pelos “outros” povos em relação à sua decisão de criar gado na aldeia: chamaram-no de “vaqueiro”. E que o gado é só para fornecer leite e ocupar o pasto

²⁴ Menezes Bastos (1995:253) chana de *pax xinguensis* ao conjunto de políticas e de ações de governo implementado pelo estado, para regulamentação do Parque, onde a diplomacia Yawalapti, o xamanismo Kamayurá e o circuito ritual prototípico karib-aruak desempenharam papel marcante.

²⁵ *Takumã* Kamayurá reclamou que o índio não quer mais trocar com o outro: panela, colar, flecha - o que cada um sabe fazer. Por isto ele conversou com a mulher, foi até Brasília, e comprou panela de alumínio, porque Waurá não quis trocar por colar, flecha. Depois Kuikúro fez o mesmo, Kalapálo também..Disse, ainda, que a “mulherada” não planta mais algodão - agora só quer fio Cléia, e não faz mais rede (de buriti). E que o primeiro branco a trazer essas coisas foi o Nilo (cinegrafista Nilo Veloso), depois VillasBoas.

²⁶ Ouvi comentários durante as festas, pelos próprios xinguanos, de que existe uma regra proibindo o comércio (*moitará, uluki*) - durante os ritos inter-tribais; mas que esta regra vem sendo quebrada atualmente, muito em conta à presença do branco e do dinheiro durante as festas do Alto Xingu.

²⁷ Observei, igualmente, a presença de televisão nas aldeias Kamayurá, Yawalapti e Waurá. Sendo que os Kamayurá assistem Tv ao anoitecer, notadamente os noticiários, novelas e vídeos de rituais xinguanos. Enquanto no mesmo horário os pajés se reúnem em frente à Casa das Flautas para fumar *penim*.

²⁸ Esta não foi a primeira vez que “Mariazinha” foi enganada por um comerciante na cidade: Pois certo dia ela apareceu, bastante animada, pedindo-me explicações sobre uma máquina fotográfica de boa aparência, mas que pude constatar também estar estragada. Sendo que a compradora não tinha nota fiscal para troca.

²⁹ Note-se o desejo da maioria dos índios xinguanos e dos Matipú de também andarem de avião. Sonho concretizado, no último caso, apenas pelo chefe *Jamatoá* quando é chamado para alguma reunião importante na Funai. Note-se que os aviões da Funai circulam frequentemente pelo Parque (nos Postos de Atendimento e aldeias que têm pista de pouso) no transporte prioritário dos doentes graves. E que os índios continuam alimentando o sonho de voar junto..Às vezes até adoecem para ver se o grande pássaro vem em seu auxílio!

³⁰ O Posto Leonardo atende aos grupos indígenas do Alto-Xingu, enquanto o Pavurum aos grupos do Médio e o Diauarum aos do Baixo Xingu.

³¹ Notei que a presença de Ellen Basso foi anunciada com grande euforia pelos karib, suscitando lembranças e fofocas, pois fazia tempo que ela não retornava ao Xingu; e dessa vez vinha acompanhada de seu marido.

Cap. II - Corpo, Dança e Comportamento no Cotidiano e nos Rituais



foto 29

“As índias têm um equilíbrio surpreendente: carregam o filho de um lado, a panela de alumínio cheia de água na cabeça;... e as meninas fazem o mesmo.

É lindo o gingado das meninas carregando água: passos pequenos, firmes e ligeiros - balançando o quadril.

E quando correm, então, o balde, as mãos, a cintura, o corpo todo dança”.

Diário de Campo I - aldeia Matipú, junho de 1998.

A dança é o pensamento do corpo - argumenta Katz (1994). Dança é cultura - afirmam os antropólogos: O jeito de andar, cozinhar, comer, banhar, gesticular, amamentar, correr, também são - infiro das técnicas corporais de Mauss, consideradas *“as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”* (1974:211). Mas a partir daí reconheço que existem, relativamente, poucos estudos, sobre esses ritmos habituais do corpo - na nossa sociedade, e também nas sociedades às quais a nossa busca compreender. Assim, inicio este capítulo referindo-me aos ritmos diários de um grupo cuja corporalidade e gestualidade busquei observar, a fim de compor passo a passo sua expressão em dança nos vários ritos cerimoniais xinguanos.

II.1 - Ritmos Cotidianos

O ritmo diário na aldeia Matipú inicia muito cedo, com o banho dos velhos antes mesmo do raiar do sol (hábito outrora praticado por todos os nativos). Notei que logo ao acordar, os homens se dirigem à porta da frente de suas casas e vocalizam sons de animais. Depois tomam o rumo da lagoa: acendem o fogo na beira, acordam o corpo na água fria e voltam ao fogo para se secar e assim, aquecidos, iniciar o dia. Dali o homem sai para a pesca diária, ou eventualmente para a roça - a fim de preparar o campo ou plantar. Enquanto as mulheres vão colher e/ou processar a mandioca. Na volta da lagoa elas sempre

retornam com seus potes de água que se lhes escorre pela cabeça abaixo, fazendo brilhar na pele ainda mais a cor avermelhada de seus corpos. Esse ritmo da aldeia à lagoa será repetido diversas vezes ao dia. Assim como o se embalar na rede para ambos os sexos - especialidade tipicamente ameríndia que alterna, com grande eficiência, os ciclos diários de movimento e repouso.



foto 30

A pesca é a atividade por excelência dos homens e toda volta de pescaria é “uma festa” para as mulheres. Numa das únicas vezes que saí para uma pesca cotidiana - com meus amigos *Anhuté e Jatobá* - notei três acentuações principais na gestualidade que compõe esta atividade essencial à vida Matipú: 1) a força muscular exigida para a condução dos remos¹ 2) o extremo equilíbrio exigido para se ficar em pé, muitas vezes em cima de uma canoa muito fina e instável; 3) a plena atenção aliada ao silêncio absoluto durante o lançamento do anzol, o fisgar do peixe e a captura propriamente dita. O momento seguinte a este é igualmente de “festa” e “comemoração” para eles. Alguns pescam sentados na ponta da canoa, mas esta não parece ser a posição mais habitual. De qualquer maneira, durante esta atividade,



foto 31

aliada à força muscular - principalmente dos braços - enquanto se rema; está a refinada percepção sensorial em relação ao ambiente e o movimento dos animais os quais se quer capturar. Sem falar no senso de direção geográfica, leitura climática, e manejo ambiental envolvidos. Mas pararei nesta margem do rio em relação ao ritmo da pescaria, uma vez que não fui observadora ativa, nem participante dessa prática masculina. Só gostaria de acrescentar que existem pescas coletivas com a participação de mulheres e crianças, donde ressalto a pesca ritual - para abastecimento dos ritos inter-tribais - como no caso da pescaria de *Iponhe* que será descrita em detalhes no próximo capítulo. Nestas se usa, prioritariamente, o arco e a flecha e, mais recentemente, redes de pesca.²

Em relação à principal atividade feminina, qual seja, a colheita e processamento da mandioca,



foto 32

observei outras acentuações corporais. Quando se dirigem pela picada na parte de trás de suas casas a caminho da roça, mulheres e meninas dispõem de grandes bacias, ainda vazias, carregadas à cabeça, apoiadas por cotovelos e mãos - sendo que as mais velhas, utilizam um suporte circular de buriti, conseguindo equilibrar o objeto sem a ajuda das mãos - movimento idêntico, na forma, ao carregamento de água. Quando chegam na roça elas descansam as bacias

as no chão e dali mesmo passam a extrair a mandioca - fonte complementar ao peixe na dieta alimentar: Para colher a mandioca elas se apóiam principalmente nas pernas que permanecem verticais, porém flexionadas nos joelhos; enquanto a coluna se curva inteiramente à frente, dando a devida sustentação para que os braços e as mãos se lancem em direção ao alimento - revirando a terra tal qual animais rastreadores. Assim elas vão escavando e retirando, uma a uma e sem margem de erro, nos buracos que fazem, as mandiocas bravas que serão colocadas nas bacias e logo após, cheias e pesadíssimas, serão erguidas novamente à cabeça e conduzidas - no mesmo gingado característico - ao espaço doméstico de cada uma. Note-se que o gingado a que me refiro também é uma técnica corporal importante na sustentação do “peso” carregado pelas mulheres, quer no ritmo da água, ou aqui no ritmo da mandioca. Similar a este é o ritmo do urucum - bem mais esporádico, mas nem tanto na época de festas. Neste as mulheres e meninas conduzem suas bacias a uma roça específica para, desta vez na posição ereta e apresentando inúmeras variações de altura pela flexibilização dos joelhos, colher das árvores as sementes que serão cozidas longamente numa panela de alumínio grande, e transformadas em tinta que por sua vez se revelará em pintura corporal. Aqui o vermelho de suas peles, algumas vezes adornadas em panos de cor similar, se mistura aos tons avermelhados da plantação e muitas vezes do poente - descrevendo um cenário vibrante e sugerindo, ao olhar da pesquisadora, um *antropological reds* tipicamente xinguano.

Ao chegar em casa, mulheres e mandiocas continuarão dialogando longamente, com pequenos intervalos de descanso na rede, passando pelo processo do descascar, ralar, espremer o veneno, secar ao



foto 33

sol e finalmente macerar o polvilho que será usado como matéria prima para a produção do beiju. Sendo que o veneno em forma de líquido será cozido por tempo prolongado até se transformar num mingau doce e forte chamado pelos nativos de “*oku*” ou “*pererepa*”³. Para descascar e ralar a mandioca notei duas posturas básicas adotadas pelas mulheres: 1) sentadas no chão do quintal de suas casas ou no pátio interno

destas, com a coluna ereta, as pernas esticadas horizontalmente à frente - um pé sobre o outro - permanecendo estáticas durante horas enquanto braços e mãos se movimentam intensamente. 2) sentadas no chão ou num banquinho baixo com as pernas dobradas pelos joelhos em direção à cintura, enquanto braços e mãos dançam ao encontro e abandono do produto em elaboração. Vez ou outra os filhos menores vem tomar as tetas de suas mães e são amamentadas na mesma posição - sendo que a própria criança ajeita seu corpo num encaixe mais confortável puxando os mamilos para o lado ou para baixo a fim de prover o seu próprio alimento - mandioca e peixe processados dentro do espaço corporal interno das mulheres adultas que se transformam em leite. Para secar a mandioca a movimentação acontece em pé e brevemente, sendo que o sumo da mandioca agrupado em blocos quadrados ainda umidecidos são colocados num jirau ao sol permanecendo ali durante dias para sua secagem. Estes mesmos blocos serão macerados e transformados em farinha de mandioca: o polvilho do qual é feito o beiju, e muitas vezes armazenados durante meses.

Já o beiju é fabricado numa cerâmica chata de variados diâmetros, em cima de fogo de chão à alta temperatura - onde a farinha é espalhada com uma pá semi-circular de madeira, e fica sendo dourada até ganhar a consistência desejada e, depois de virada para que doure do outro lado, a massa é dobrada ao meio e, já pronta, é colocada em cima de uma esteira de palha ou mesmo ao chão, para ser comida assim que o acompanhamento principal do beiju chegar da pescaria! Enquanto fabricam este alimento, as mulheres se posicionam agachadas ao lado da cerâmica ou circulando ao seu redor também agachadas - enquanto os braços se movimentam ao redor desta: Aqui novamente as pernas dão a sustentação e o peso recai principalmente nos tornozelos - parte do corpo que será privilegiada no processo de produção feminina como demonstraremos a seguir. Note-se que o peixe é a principal fonte de proteína dos xinguanos, enquanto o beiju é rico em carboidratos - formando uma complementariedade na dieta nutricional dessas pessoas.

Outros ritmos diários são executados por homens e mulheres: como aqueles relativos ao fogo: pegar lenha, cortá-la e transformá-la em fogueira para cozinhar o alimento ou aquecer o sono. Observei que pegar lenha é uma atividade em grande parte feminina, pois mesmo quando são os homens que trazem grandes toras da floresta, estas são preferencialmente cortadas pelas mulheres com machado de metal. Note-se que, inversamente, é exclusivo aos homens o trabalho mais *artesanal* com a madeira no caso da produção de bancos. Notei ainda que, para trazer a lenha até o espaço doméstico, as mulheres se utilizam de seus corpos e os homens de suas bicicletas. Elas carregam à cabeça os gravetos buscados à média distância, geralmente nos finais da tarde, e adentram à aldeia gingando a cintura, equilibrando a madeira e também seus corpos, com o movimento pendular dos braços. Também aqui, elas se apóiam nas pernas fortes e adornadas - produzidas esteticamente, cotidiana e ritualmente para ser mulher. Para o corte, apóiam-se com uma das pernas à frente, e com a coluna flexionada, lançam seus braços num impulso vertical que atinge a madeira com grande força!

Gesto mais suave fazem homens e mulheres - principalmente estas - ao embalarem seus filhos pequenos. Tomam-lhes ao colo e, cantando canções ou vocalizando, chacoalham-nos de um lado ao outro, pernas flexionadas transferindo o peso para lá e para cá, enquanto batem leve e ritmicamente com uma das mãos na bunda do pequeno. Este quando quer, toma-lhes as mamas e suga: leite, música e dança misturados. E assim, enquanto se exercitam nos ritmos diários, vão se preparando para os rituais:

onde a produção do corpo e do alimento será mixada à música, à dança e adornada com missangas, conchas, plumárias e pinturas.

No campo cerimonial, homens, mulheres e crianças transformarão esses ritmos cotidianos em fazer ritual, e ali se expressarão em gestos, movimentos e comportamentos ritualizados. Aliando aos seus - na forma de mímese - os movimentos e comportamentos de animais e espíritos. O corpo enquanto *artefato vivo*, será então o grande elo entre o nível da cotidianidade e da ritualidade, e também entre o mundo natural e cultural: *Arteofício* (artifício) e originalidade (naturalidade não seria) de ser Matipú.

II.2 - A produção do corpo e o complexo da reclusão

Para Mauss (1974) os corpos são montados física, psíquica e socialmente. Já Blacking (1977) localiza o corpo humano como ponte entre a natureza e a cultura, valorizando as formas não-verbais de interação humana - assim como faz Bateson (1981) - e considerando que a mente e o corpo formam um complexo indissociável. Trazendo para os limites desse trabalho, eu diria que a cosmologia grava nos corpos, cultura a cultura, seus signos e significados, estando a idéia e o movimento unidos quando uma pessoa xinguana anda, canta, ginga, dança, se banha ou se pinta. Razão pela qual considero importante situarmos o processo de produção do corpo xinguano como produção mesmo da sua pessoa - tal qual indicado por Seeger, da Matta, e Viveiros de Castro (1987) - a fim de podermos “ver” nesses corpos que dançam os significados sociais e culturais subjacentes; como também seu aspecto sensorial, criativo e inovador.

Noto que a corporalidade xinguana, por sua extrema expressividade gestual e estética, sempre foi alvo de consideração nos relatos de viajantes e etnólogos que por lá estiveram - principalmente no que diz respeito à pintura corporal. Entretanto, estudos específicos sobre o papel do corpo nessas sociedades só emergiram a partir da corrente teórica de 70, donde o texto de Viveiros de Castro (1978) é germinal. Aqui o autor aborda o processo de fabricação do corpo e de construção da pessoa xinguana através do *complexo da reclusão* existente nessas sociedades. Aliado à manipulação da entrada e saída de algumas substâncias como: *sangue, sêmen, alimentos, tabaco e eméticos vegetais*⁴. Através de seu estudo sobre a produção do corpo na sociedade Yawalapti, Viveiros de Castro notou uma confluência entre o nível da fisiologia e da sociologia - à qual me parece consistente para o caso Matipú:

“ Para os Yawalapti, transformações do corpo e da posição social são uma e a mesma coisa. Desta forma, a natureza humana é literalmente fabricada, modelada pela cultura. O corpo é imaginado, em vários sentidos, pela sociedade ” (1978:32)

Esta imaginação do corpo inicia já no momento de se fazer o filho, onde o corpo do recém nascido é construído pelo homem através de sucessivas relações sexuais, no corpo da mãe. Interessante notar que até o momento do parto, pai e mãe trabalham regularmente em suas atividades habituais, enquanto o pós parto é marcado por um período de reclusão para o casal e seu filho. Ou seja, a vida de uma pessoa xinguana já é iniciada pela reclusão.

Entretanto, o momento crucial de produção corpo-mente acontece durante a reclusão pubertária. Aqui meninos e meninas adolescentes devem ser resguardados do contato social, a fim de se transformarem em pessoas adultas - aptas para o casamento e o exercício de outras funções sociais. Gregor (1978)

fala de três anos contínuos para a reclusão pubertária Mehináku, com alguns intervalos onde o adolescente é integrado à vida da comunidade. Cita também a possível entrada e saída do isolamento, à critério dos pais, de acordo ao crescimento, saúde e adaptabilidade do recluso. Já em minha observação de campo notei que o discurso nativo considera ideal a reclusão de três a quatro anos⁵ para os adolescentes com distintivo de chefia, sendo que a reclusão de um ano é considerada suficiente para as meninas.

Gregor também faz uma descrição detalhada do ciclo de reclusão pubertária na sociedade Mehináku através do acompanhamento do processo do menino *Amairi* e de sua família. Observa que é uma fase onde a pessoa fica altamente vulnerável a acidentes e perigos: como a contaminação menstrual e a feitiçaria. Por isto deve ser guardado pelo “Espírito do Remédio” - que acompanha o recluso, principalmente na primeira fase do processo, e que também o ameaça caso o adolescente não cumpra com seus deveres. Nestes 5 ou 6 meses iniciais - que compreendem à fase mais rigorosa - o recluso toma remédios vegetais regularmente, feitos com raízes tóxicas, razão pela qual logo após a ingestão o caldo deve ser vomitado e qualquer super-dosagem pode ser fatal. Nesta fase os adolescentes passam a ser chamados “tomadores de eméticos” e a serem disciplinados por seus pais. Já na segunda fase, menos rigorosa, os reclusos podem sair durante o dia para lutar ou dançar. Transcrevo a seguir as palavras dirigidas pelo pai de *Amairi* logo após ter construído para ele o isolamento:

“Não brinque por aqui, ou o Dono dos Remédios vai pegar você. Nunca tenha relações sexuais com Ulawalu, senão você vai ficar paralisado pelo Espírito do Remédio! Não durma tarde e não saia antes de escurecer. Faça cestas e flechas; pense na luta. Faça isso e você será um campeão” (:217)

Note-se que Gregor simboliza a instituição da reclusão como uma *invenção dramática* que limita o fluxo de interação e informação dentro do teatro aldeia, relaxando algumas tensões nos relacionamentos sociais do recluso e seu grupo familiar, a fim de garantir um equilíbrio entre a exibição e a retirada dos atores. Idéia que é refutada por Viveiros de Castro. Outras abordagens sobre a reclusão no Alto Xingu podem ser encontradas em Verani(1990) e Tavares(1994).

Acrescento que durante a reclusão, o grupo familiar mais próximo fica realmente bastante envolvido com a situação, principalmente os pais, que devem cuidar das necessidades de seus filhos, fornecendo-lhes alimentos, dando-lhes banho, ministrando-lhes as substâncias, ensinando-lhes ofícios ou arranhando seus corpos: Sendo que o menino é arranhado nos braços, peitos, costas, panturrilhas e coxas. Enquanto a menina principalmente nos pulsos e nas batatas das pernas - onde elas também amarram fortemente fios a fim de lhes aumentar o volume e salientar a forma. Note-se que a escarificação é uma técnica usada para aumentar a força muscular dos reclusos. E que as partes masculinas arranhadas são as mesmas privilegiadas nas atividades diárias e também as que serão mais usadas na luta e dança. Da mesma maneira como os pulsos e pernas femininos são bastante exigidos nos ciclos da água e da mandioca, assim como na dança: Força e beleza conjugados na estética xingwana.

Cabe à mãe a tarefa de preparar o alimento e os remédios de fortalecimento do recluso, além de buscar água para o banho e ensinar à filha os ofícios de mulher. Enquanto ao pai cabe a função de trazer o peixe ou a caça⁶, passar a arranhadeira e ensinar ao filho os ofícios masculinos. Como também cuidar dos aspectos sociais da reclusão, notadamente quando, após a fase inicial do processo, os adolescentes podem e devem se apresentar em público, eventual e gradativamente, a fim de que a sociedade também

acompanhe seu processo de crescimento. Neste momento, como já observado pelos autores citados, o menino poderá sair para lutar e a menina para dançar .

Outros momentos de reclusão acontecem durante a iniciação xamânica, em casos de doença grave, ou por ocasião da execução de um feiticeiro por parte de seu executor; ou ainda, durante o luto pela perda de parentes, e de maneira mais acentuada pela perda do marido ou esposa. Note-se que a *couvade* para o homem que teve filho ou executou um feiticeiro tem um ponto em comum, pois consiste em tomar remédios e jejuar a fim de eliminar o sangue da mulher ou do feiticeiro, que fica em sua barriga - conforme observou Viveiros de Castro (1987). Parece que mais uma vez aqui a complementaridade/oposição entre masculino e feminino se faz presente através do perigo do sangue e da interdição a ele relacionada - como vai acontecer na instância ritual com as flautas sagradas⁷ e no ritual *Iponhe*. Perigo que nos remete à obra de Douglas (1976) quando aborda a noção de higiene como categoria universal de classificação da experiência humana, dentro de contextos culturais específicos. Onde a autora propõe que se tome o corpo como um símbolo natural e universal, mas determinado culturalmente. E indica um caminho pelo qual a sociedade e o cosmos podem ser vistos por intermédio do corpo - idéia que retomaremos ao longo dessa dissertação.

II.2.1. Reclusão como uma fresta para o social e uma porta para o metafísico

Durante minha permanência em campo pude observar, com maior proximidade, o processo de reclusão de dois adolescentes, respectivamente do sexo feminino e masculino: *Sessuaká* - por me encontrar em sua casa; e *Takailú* - por ser o protagonista principal do ritual *Iponhe* que teve lugar na aldeia Matipú e o qual descreverei no próximo capítulo. Gostaria, então, de pontuar alguns aspectos que me chamaram atenção neste processo: Em relação à *Sessu*, notei o esforço dos pais em torná-la forte, uma vez que ela era um tanto magra para os padrões xinguanos - o que talvez se explique pelas suas constantes tosses e o diagnóstico da EPM de uma possível tuberculose. Outro ponto que me chamou atenção foi o cuidado amoroso da mãe com a reclusa, sempre se lembrando dela em primeiro lugar, quando repartia o alimento, buscava água ou lenha adicional para o repartimento da menina; ou mesmo nos momentos cruciais de saída da filha para dançar - onde a fabricação do cinto ou do colar da menina, ou mesmo de sua pintura corporal, tomava espaço central nos afazeres domésticos! Tanto que um dos momentos mais marcantes que presenciei (e filmei) foi o primeiro dia da saída de *Sessu* do seu espaço privado para dançar publicamente acompanhando os homens que tocavam a flauta *Atanga* para anunciar a festa *Iponhe*. Este momento solene, decidido pelo pai, foi acompanhado e preparado com grande intensidade pela mãe, mas principalmente pela avó paterna - à qual acompanhou os passos da menina caminhando ligeiramente atrás dela no pátio da aldeia e de casa em casa - conforme a coreografia de *Atanga* indica. O papel dos avós, inclusive, é outro ponto que gostaria de destacar na reclusão dos adolescentes. Pois notei que a mãe do pai



foto 34



foto 35



foto 36

de *Sessu* assim como o pai da mãe da menina constantemente adentravam ao seu espaço escuro de “produção do corpo” a fim de lhe narrar mitos. Isto me leva a pensar que a produção do corpo é na verdade somente uma parte do complexo da reclusão - cuja contrapartida central é a produção da mente no sentido de transmissão cultural do *ethos* grupal ao indivíduo em formação - notadamente o aspecto cosmológico. Pois que *Sessu* além de fortificar seu corpo, fazia redes de buriti e escutava histórias, enquanto passava os seus dias espiando pela fresta que abrira na parede de sapé externa da casa - como fazem todos os reclusos - a fim de presenciar o que se passava do lado de fora. O complexo da reclusão estaria ligado, assim, ao complexo corpo-mente da pessoa Matipú. Idéia relativamente similar ao que Viveiros de Castro observou no caso Yawalapti:

“Fica-se recluso, dizem, para “trocar o corpo”, “mudar o corpo”... para formar também, ou reformar, a personalidade ideal adulta, sobretudo no caso da reclusão pubertária - a mais importante.”
(1987:35)

Interessante notar que Viveiros de Castro, na obra acima citada, tensiona o processo de reclusão/fabricação do corpo ao de decoração/exibição da pessoa, situando o primeiro no espaço doméstico/privado e o segundo no espaço do pátio/público; considerando-os como momentos complementares e necessários à vida xinguna e situando a dança na última ponta:

“O pátio, a fala do pátio, a luta corporal, a dança, a exibição (tipicamente masculina) da própria singularidade no centro da aldeia só existem articuladas com o gabinete de reclusão, seu silêncio e seu segredo, a fabricação demorada do corpo, submetido a regras de continência alimentar e sexual.”

Aqui eu discordo com o autor de que a exibição pública é tipicamente masculina porque considero o gingar das mulheres carregando água, lenha e crianças no centro da aldeia, como momentos extremos de “exibição feminina”. Além de outros tantos como, por exemplo, quando se sentam em frente as portas de suas casas, nos finais de tarde, voltadas para a casa dos homens onde acontece a fala do pátio, e dali controlam e transformam o colóquio de acordo a gestos e feições que seus homens muito bem conhecem o que estão querendo dizer. Assim, não considero a oposição entre público-privado como equivalente a uma divisão masculino-feminino dentro da aldeia, ainda que perceba os espaços prioritariamente ocupados por cada sexo. Percebo sim, um movimento constante nesta ocupação de espaços - a casa para a mulher e o pátio para os homens - através de uma intensa inter-comunicação, uma vez que aquilo que acontece na casa influencia a política do pátio, assim como este recebe sinalizações bastante influentes das mulheres a partir de suas casas.

Noto que é no campo ritual onde esta inter-comunicação entre masculino e feminino se acentua; ainda que as mulheres possam estar “aparentemente” ausentes, como no caso do ritual *kagutu*. Neste, as mulheres se fazem presentes pelo sentido da audição; embora a visão das flautas sagradas seja para elas interdita. Interessante notar, que apesar das mulheres não poderem ver as flautas, tendo que permanecer trancadas em suas casas de costas para a fonte sonora, tudo indica que é justamente para elas que os homens estejam tocando. Indicação assinalada por Menezes Bastos entre os Kamayurá (1978) e também seguida por Piedade (1997) em relação ao complexo de flautas sagradas do Alto Rio Negro, onde

as mulheres não podem ver as flautas, mas têm que ouvi-las.

Finalmente, considero a dança como um elemento capaz de resolver esta tensão entre produção e exibição, público e privado, masculino e feminino, na medida em que, ao dançar, o próprio corpo está sendo fabricado e ao mesmo tempo exibido - expressando comportamentos in-corporados. Assim como a dança revela a assinatura própria de cada corpo-mente dançante; seja este homem ou mulher.

Já o menino *Takailú* - que se preparava para finalizar o seu processo de reclusão com a festa de furação de orelhas - era cuidado pelo pai como um verdadeiro cacique; pois sempre que saía para pescar *Aipatsi* dizia: “ *Aipatsi tem que pescar para Takailú* ”. E enquanto fazia cocares e flechas repetia: “ *Aipatsi ensina Takailú* ” - situando assim o filho, no centro de suas atenções e ocupações - pois que o era igualmente do grupo social envolvido na preparação da festa do adolescente e dos outros meninos convidados. Lembro-me também, do primeiro dia em que *Takailú* saiu para tocar *Atanga* - anunciando sua própria festa - acompanhado por *Külikü* - um dos mestres de flauta da aldeia e marido da irmã da mãe dele. Lembro-me da solenidade com que *Külikü* se dirigiu à casa do recluso enquanto ambos se enfeitavam para sair à público - explicando-me que tinha que cuidar do adolescente. E enquanto o primeiro se adornou e paramentou com colares, cocares, faixas, cintos, tornozeleiras, brincos, e se pintou com óleo, carvão e urucum; o segundo não podia se pintar - por ser recluso - mas usou colar e cocar, faixas nos ombros e tornozeleiras; além de um cinto produzido por ele mesmo com os santinhos de um candidato político trazidos pelo chefe *Jamatoá* - de sua recente viagem a uma cidade vizinha. Sinal de que não só as mensagens culturais de seu grupo, como também as da sociedade em torno, acabavam adentrando ao gabinete secreto da reclusão e eram por ele re-significadas. Lembro também de *Takailú* sendo treinado para a luta no âmbito intra-tribal e de ser levado por seu pai para lutar nas festas inter-tribais que antecederam o ritual de passagem do menino para a vida adulta.

Assim, se considerarmos o complexo de reclusão como uma fase de transição da pessoa xinguana - seja quando nasce, enquanto adolescente, ou mesmo quando vai ser iniciada xamanisticamente - poderemos entender por que durante este processo o recluso precisa ser resguardado dos afazeres sociais, dos perigos psico-físicos e dos espíritos - razão pela qual são submetidos a tantos cuidados. Eu consideraria, então, essa fase, ela mesma, como uma passagem, um limiar, entre a esfera cotidiana e a esfera ritual. Nesta, o menino vai tomar substâncias para produzir sêmen e ser capaz de se tornar um campeão de luta. A menina para estar forte e ser capaz de dançar longa e publicamente, e o xamã iniciante para resistir ao confronto com outras dimensões. Parafraseando a obra de Douglas (1976) eu diria que é uma fase de “Beleza e Perigo”. Pois, conforme notou Viveiros de Castro, a feiúra e a fraqueza, assim como a avareza, resultam de reclusões mal sucedidas. O que me leva a pensar que a força e a beleza, assim como a destreza no tocar, lutar e dançar - sejam emblemas ideais da pessoa xinguana - os quais são expressos especialmente no âmbito cerimonial.

Por fim, estando o corpo ligado à cotidianidade e à ritualidade da pessoa xinguana, eu não poderia deixar de considerar o texto de Seeger, da Matta e Castro (1987) - que repensa a dicotomia indivíduo/sociedade nas discussões da antropologia social e que situa a originalidade das sociedades tribais sul-americanas e brasileiras na reflexão privilegiada que fazem sobre a corporalidade em suas cosmologias. Considerando os processos de fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos

como temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social dessas sociedades. E, invertendo a tendência teórica da etnologia sobre as Terras Baixas até aí, propõe que se parta da noção de pessoa como categoria de pensamento nativa e portanto, construída culturalmente; e da noção de corpo como idioma simbólico focal e centro metodológico para a compreensão dessas sociedades:

“... corpo, alma, sociedade
tudo se mistura”
Marcel Mauss

II.3 - A dança como coisa ritual

“ O homem, que aprendeu a dançar com os animais,
imita seus sons e movimentos,
numa tentativa de estar assim adorando
a divindade que vive dentro deles”
Wosien (1974:86)



Foto 37

Esta epígrafe parece traduzir um dos nexos centrais da dança no contexto xinguano, notadamente dentro do sistema cerimonial, pois demonstrarei que o ato de dançar - para esses grupos - é uma ação expressiva que se volta, de maneira ritualizada, aos espíritos da natureza, da sobrenatureza, e ao que chamarei de *outra natureza*, ou seja, ao outro dentro de si - tornando-o para isto “pessoa de per se”. A utilização desse novo conceito vai se referir ao elemento que se forma no momento em que uma pessoa representa ritualmente um outro ser de natureza animal, vegetal ou sobrenatural, formando uma *outra natureza*, recriada, através da música, dança, pintura e adornos corporais. Aqui, o performer xinguano se torna esse elemento - que não é somente ele mesmo, nem uma incorporação do outro; mas um terceiro elemento, diverso, “artisticamente” construído e tornado presente pela performance ritual. Esse performer pode, então, dançar como se fosse um pássaro, enquanto o pássaro pode dançar como se fosse gente. Possibilidade que atualiza e recompõe corporalmente o comportamento desses animais e seres míticos, ao mesmo tempo que re-cria na pessoa xinguana sua própria natureza, tornando-a uma outra enquanto dança. Transformação que será in-corporada em seu próprio comportamento social.

Assim, quando a pessoa xinguana dança certos animais emblemáticos dentro de sua cultura, o faz de maneira a representar em arte o movimento desses seres, mas também o seu comportamento - atualizando esta relação de maneira *mimética*. Entendendo *mímese* nesse contexto - a partir de uma releitura da Poética de Aristóteles (1987) - como um processo de conhecimento e criação, mas também de reconhecimento e re-criação das formas originais do movimento desses animais ou dos outros seres apresentados em dança. Onde, conforme observou Militz (1998?) “ a mímese opera uma transformação

singular do já existente através de novas correlações”. Quero argumentar, desse modo, que esta apresentação xinguana de sua cosmologia durante a dança, não acontece por meio de incorporação⁸, nem de simples representação artística, mas de uma presentificação coreográfica desses seres naturais e sobrenaturais, onde os dançarinos dançam como se fossem esses seres e os próprios se fazem presente!

Estando a dança relacionada diretamente ao tempo vivido e, não sendo possível congelar este tempo, também esta dança não poderá ser repetida, senão experienciada uma outra vez. Razão porque optei tratar o tema sob a perspectiva da Antropologia Simbólica, à luz dos estudos de performance, bem como da antropologia da arte, das recentes abordagens da Antropologia da Dança, e demais etnologias que reservam ao tema atenção privilegiada.

Note-se que o conceito de performance na antropologia surgiu da análise da dinâmica do rito nas sociedades tribais. E que foi a Antropologia Simbólica quem trouxe à cena esta abordagem a partir de um novo conceito de cultura - do qual participam os estudos de Turner, Douglas, Geertz e Langer. É este homem simbólico que será visto na dança Matipú, onde a corporalidade e a gestualidade serão abordadas com relação à sua fisiologia e expressividade - ponto em que natureza e cultura se interceptam para uma conexão criativa:

“O homem simbólico é um ator, cuja ação não é motivada só pela razão, mas também pelas experiências passadas, pelos desejos, pelas necessidades de expressar e criar, e pela vontade” (Langer, 1971:55)

Observo que é através da experiência corpóreo-sensorial do rito, conforme considerada por Turner (1974), que a pessoa Matipú se constrói e se transforma no cenário social onde, segundo estudos posteriores do mesmo autor, o rito aparece como espaço de liminaridade capaz de criar uma *experiência transformadora* na vida dessas pessoas. Conforme serão descritos os ritos intra e inter-tribais dos quais participaram os personagens Matipú, este papel transformativo do rito e da dança será melhor explicitado. Onde gostaria de partir da consideração de Turner da experiência corporal como receptora e transformadora dos significados rituais e da atenção aos sistemas de classificação que levam em conta a analogia corporal para simbolizar esferas sociais e cosmológicas. Sugiro que no caso Matipú, essa analogia se faz referente aos seres acima relacionados (animais, sobrenaturais e da outra natureza).

Dentro do contexto xinguano, interessa-me a abordagem performática de Bastos (1985) sobre a arte verbal do grupo Kalapálo (também karib) - de quem os Matipú são vizinhos e aliados. Ela fala da significação da vida ordinária pela arte feita em situação de performance, considerando a construção de significados sociais e culturais através desta arte. E sugere a performance como classificação da realidade, destacando sua habilidade para *ilusionar* e *iluminar* aspectos da mesma. De modo similar ao que fez Bastos (1978,1990), a autora estabelece uma relação entre mito e ritual, tratando da conexão entre mito verbal e rito musical no grupo Kalapálo; enquanto Menezes Bastos estabelece esta mesma conexão para os Kamayurá. Inspirada nessas duas abordagens buscarei conectar os mitos referente aos ritos estudados, buscando reconhecer neles a possibilidade de construir visões complementares da cultura Matipú.

Lembro que Menezes Bastos é um dos primeiros autores a indicar a necessidade do estudo da dança para a compreensão do sistema cerimonial xinguano. Onde *“o papel da dança, da plumária e da adereção no ritual é o de teatralizar a cena do tempo mítico, corporificando-a”* (1990:523). E que

antes dele Agostinho (1974) já dedicava um capítulo de seu livro para descrever as danças e lutas do principal ritual xinguano – o *Kwarúp*.

Portanto a dança Matipú será abordada na situação da performance ritual xinguana, na qual buscarei responder a questões como: por que a dança acontece em determinada forma (tempo-espacial); por que são homens e não mulheres que dançam (ou vice-versa), quais os animais representados em dança, qual o “espírito” de determinada dança e sua relação com a cosmologia/cosmogonia do grupo, com seus ritmos cotidianos, sua organização social e o ambiente circundante. Onde será privilegiado o sentimento dos dançarinos e da assistência, a partir de suas preferências estéticas, a expressão de suas emoções; bem como suas reflexões sobre a dança. Aqui será valorizada a *experiência afetiva, emotiva e estética*⁹ advinda dos corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano.

*“Não acreditaria num Deus
que não soubesse dançar” (Nietzsche)*

II.4 O calendário de festas Matipú

As festas Matipú seguem o calendário da estação seca e da estação chuvosa, sendo que é na primeira onde acontecem os principais rituais inter-tribais do Alto Xingu. Listo a seguir aqueles que compõem o calendário de festas do grupo estudado:

1) *Egitsü* (*Kwarúp* em Kamayurá) - festa que congrega todas as aldeias xinguanas e é realizada em homenagem a um morto ilustre. Foi descrita por Agostinho (1974) que a relaciona ao mito de origem dos povos xinguanos. Durante 1998, quando estive em campo, aconteceu “*Kwarúp*” nas aldeias Kamayurá, Aweti e Yawalatpi - para as quais os Matipú foram convidados, sendo que na festa Aweti só alguns homens compareceram por causa da distância e da dificuldade de acesso.

2) *Hagaka* (*Yawari* em Kamayurá) - festa aludida como de origem trumai/tupi-guarani, que é feita como forma de “outrificação” de um morto ilustre através de cantos, danças e jogos de dardos. Foi descrita por Menezes Bastos (1990), cuja exegese Kamayurá aponta o termo “*yawari*” como referente ao felino jaguatirica e também à semente *tucum*. Enquanto a mitologia aruak e karib indica ser uma festa relacionada aos pássaros, principalmente o gavião, e às cobras, incluindo cobras voadoras (*v.mito em anexo*). Durante o ano em que estive entre os Matipú, o “*Yawari*” foi promovido pela aldeia Kamayurá no dia 21 de junho, e para esta os Matipú não foram oficialmente convidados.¹⁰

3) *Iponhe* (*Namî* em Kamayurá, *Pohoká* em Waurá) - “Festa dos pássaros” - segundo indica a mitologia - e também de furação de orelhas dos meninos que possuem as prerrogativas da chefia xinguana; sendo também considerado por mim como um ritual de passagem para a vida adulta. Foi realizada em setembro na aldeia Matipú e será descrita pormenorizadamente no próximo capítulo.

4) *Itão Kuegu* (*Jamugikumalu* em língua aruak) - é uma festa feminina em que as mulheres ocupam ritualmente o poder público e o pátio da aldeia, e ameaçam os homens descumpridores de seus deveres ou traidores de suas mulheres. Foi considerada brevemente por Agostinho (1974), Basso (1973,1987), Zarur (1975), Menezes Bastos (1990) e Mello (1999). Eu situaria a festa do *Jamugikumalu* menos como um ritual de inversão - tal qual considerado por Zarur e outros autores, e mais como uma hiper - versão do poder social e ritual das mulheres xinguanas que aí asseguram seu espaço de expressão

Kwarúp Kamayurá



Orlando Villas Boas e Atitana foto 38



Mulheres na periferia da festa foto 39



Mákgu Matipú no Kwarup foto 40



Corpos foto 41

Kwarúp Yawalapti



Campeões de luta foto 42

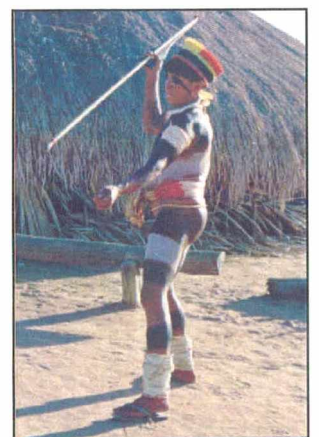
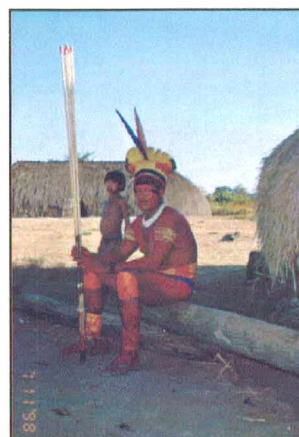


Adorno foto 43



Dança dos pajés foto 44

Hagaka



Demonstração: lançamento de dardos. fotos 45 e 46

máxima. Pude assistir à festa ocorrida entre os dias 3 e 5 de julho na aldeia Kalapálo.

Já as principais festas relacionadas pelos Matipú como da estação chuvosa são:

5) *Duhe* (*Tawurawáná* em Kamayurá) - Festa dos papagaios, mas também da coruja e do pacú - conforme me explicou *Maputü* Kamayurá quando assisti a uma demonstração desta festa em sua aldeia. Pode ocorrer entre os meses de novembro a abril.

6) *Kagutu* (*Yaku'i* em Kamayurá, *Kawoká* em Waurá) - É o complexo de flautas sagradas xinguanas, cuja festa não pode ser vista - só ouvida - pelas mulheres; e que alude ao roubo de um objeto de poder. Trata-se de um conjunto de três flautas tocados por um “mestre de música” e dois “aprendizes” (Menezes Bastos 1999:158). Trata-se de um rito ora intra, ora inter-tribal, em que as flautas são tocadas dentro da Casa dos Homens e depois ao redor da aldeia, enquanto as mulheres permanecem fechadas em suas casas, de costas para a fonte sonora.

7) *Takuaga* (*Ta'akwara* em Kamayurá, *Tankwara* em Waurá) - É uma festa típica dos karib xinguanos - embora eles próprios remetam a sua origem aos Bakairi. Enquanto estive em campo o ritual teve lugar na aldeia Kuikúro - com a participação de convidados ilustres como Basso e Franchetto, mas os Matipú não foram convidados - o que lhes causou grande tristeza.¹¹ Nesta, cinco homens de parentesco consanguíneo tocam (e dançam) cinco flautas de tamanho e afinação diferentes representando respectivamente pai, mãe, dois filhos e avô. É uma festa que também pode ser solicitada pelo pajé à família de um doente. Os Matipú fizeram uma demonstração desse rito logo na segunda semana de nossa estada em campo, em homenagem à despedida do Roberto.

Foram estas as festas aos quais os Matipú se referiram. O que não significa que eles não realizem outras ou que certos ritos não sejam re-vificados em determinados períodos históricos.¹² Mas os rituais citados me pareceram ser os de maior representatividade, no momento atual, para este grupo karib. Noto que a maioria se trata de ritos sazonais, amplamente difundidos entre os outros xinguanos, mas cuja assinatura própria buscarei revelar numa descrição mais detalhada de alguns deles.

Gostaria de esclarecer, ainda, que certas festas citadas na bibliografia xinguanas ou apresentadas em documentários sobre a região (Rede Manchete, 1985) como a do *Sapukuyawá* (o espírito da mandioca), a do mandi, tracajá, bicuda, pomba do mato, tatu, dentre outras - referem-se a ritos oferecidos aos espíritos desses animais, plantas ou seres sobrenaturais - geralmente como negociação do complexo doença-feitiçaria - que são solicitados pelo pajé para cura de casos específicos. Ou seja, os ritos e danças xinguanas podem ser **sazonais** (com calendário pré-determinado pelas aldeias anfitriãs) ou **ocasionais** (em razão de demandas específicas de cada aldeia, onde a doença é motivo central). No primeiro caso trata-se de ritos inter-tribais, os quais sempre compreendem uma fase exclusivamente intra-tribal, sendo que no segundo caso trata-se de ritos prioritariamente intra-tribais.

Do mito ao rito

Seguindo o caminho que leva do mito ao rito - conforme fazem os nativos e sugere a tradição antropológica¹³ - percebo algumas correlações importantes entre essas duas instâncias expressivas da cosmologia Matipú: O mito do *Jamugikumalu*, por exemplo, começa onde termina o ritual de furação de orelhas dos meninos adolescentes, que será tematizado no próximo capítulo.. Como a formar uma circularidade recorrente na mitologia básica que é passada (contada) de geração em geração a fim de

complementar o processo de produção corpo-mente da pessoa Matipú referida nesse capítulo. Quero dizer com isto que percebo o repertório básico da mitologia desse grupo - apesar do pequeno número de transcrições com as quais trabalhei - como referente aos eventos rituais por eles privilegiados e aos saberes de maior relevância cultural. Notei isso quando ouvi seguidas vezes o avô de reclusa *Sessu* adentrar ao seu gabinete reservado da reclusão e narrar para ela o mito da origem xinguana - relacionado ao ritual *Egitsü*. Notei, ainda, que o velho *Tügü* - ao contrário do que observo nas transcrições de outros grupos - estruturou os mitos a mim narrados relativamente de acordo à sequência interna dos rituais. Considero, ainda, que esses mitos serão colocados em cena, durante os ritos, através da música e da dança, e transformados em comportamento social.

Itão Kuegu - a dança das mulheres

Jamugikumalu é o termo em língua aruak, *Amurikumã* é kamayurá, *Itão Kuegü* em karib. Mas os povos karib se referem a esta festa feminina pelo primeiro termo, ao menos na presença de brancos.¹⁴ Conta o mito do *Jamugikumalu* - conforme versão descrita a seguir - que as mulheres (*Itão, Amuri, Jamugi*) cantaram (e dançaram) como *Jamugikumalu* , em represália a seus maridos que “estavam virando bichos”. Uma vez que a tradução para esta festa tradicional dos povos karib, notadamente dos Kalapálo, refere-se a um adjetivo que transforma as mulheres em monstros (*Kumalu*), em seres

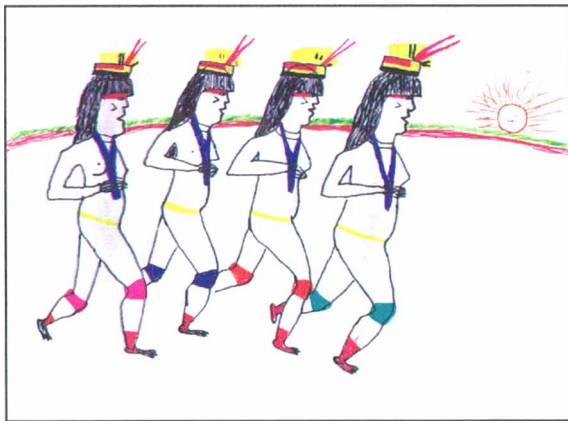


Ilustração 4 - autoria de Ariwirá

sobrenaturais (*Kumã* em língua aruak) - ou em “hipermulheres” (tradução de Franchetto para *Itão Kuegü*), penso que a dança das mulheres neste ritual esteja relacionada à expressão máxima da feminilidade xinguana.

Pois enquanto dançam elas vão se transformando em “bicho” (*Itseke*) - conforme indica a mitologia - termo que os Matipú usam para se referir aos seres naturais com capacidade de se transformarem em similares sobrenaturais. Note-se que *Itseke* pode ser usado, então, de maneira genérica, para designar “espírito” num sentido coletivo, como: “o espírito das mulheres”, ou o espírito da onça, do peixe, da mandioca. É embuídas desse “espírito” que as mulheres irão enfrentar os “bichos” homens - uma vez que também eles se transformaram, através do uso de máscaras, no espírito de determinados animais (como a capivara, o porco do mato e a anta). Isto faz com que elas acabem por alargar as prerrogativas do mundo feminino incorporando a este as prerrogativas do mundo animal, masculino e espiritual. Esta in-corporação confere a elas, no âmbito cerimonial, poderes e reconhecimento muitas vezes negado (ou ocultado) no campo social. Foi esta a percepção que tive quando assisti ao ritual na aldeia Kalapálo, onde toda a força e beleza feminina pareciam exacerbados. Notei que eram os homens, eles próprios, que atribuíam esta força às dançarinas e cantoras enquanto ficavam por admirar sua beleza, instigando-as para a luta, para o canto e para a dança. Como a reconhecerem, durante o rito, o poder que elas exercem sobre eles, e mesmo assim tentando exercer ainda certo controle - expresso na intervenção do dono da festa, do chefe da aldeia e dos velhos especialistas masculinos - desde a organização até a performance ritual.

Percebi, por outro lado, o medo de certos adolescentes em apanharem ou mesmo serem “mortos” pelas mulheres do *Jamugikumalu*. Possibilidade que só encontra paralelo no ritual das flautas sagradas (*Kagutu*) onde uma mulher pode ser “morta” se violar o limite visual imposto a ela pelos homens. Interessante paralelo que sinaliza a centralidade desses dois ritos na expressão do masculino e feminino xinguanos.

O mito de *Itão Kuegu* (*Jamugikumalu*) apresentado aqui, foi narrado pelo velho *Tügü*, com tradução e transcrição para o português de *Amatiwana Matipú*¹⁵

“Eles furaram as orelhas dos filhos deles.

Primeiramente eles juntaram os pequis para fazer a festa. Depois disso eles fizeram a festa de furar orelhas, que nem a gente faz aqui.

Amagijagu era o nome do pai do rapaz, Lamatahigagi era o nome do rapaz que ia furar orelha, não é um só, ele tem outros companheiros. Depois da festa eles furaram as orelhas deles. Depois de furar orelhas, eles ficaram na rede, ficaram três dias na rede. Pronto, depois os pais foram buscar raiz para eles beberem. Pronto, aí eles ficaram em reclusão. Eles ficaram um mês sem comer peixe. Aí os pais resolveram pegar os peixes para eles. Os pais dos meninos falaram para o pessoal deles:

- “ô pessoal, vamos pegar os peixes para nossos filhos”.

O pessoal deles respondeu:

- “Está bom, vamos.”

Aí as mulheres deles fizeram os beijos para os maridos delas.

O dia seguinte eles foram pescar no rio, eles falaram para as mulheres deles, que iam fiacar lá cinco dias.

Eles chegaram lá no rio. Amanhã cedo eles começaram a bater timbó no rio.

Durante o dia eles pegaram muitos peixes, à tarde eles moquearam os peixes no jirau. Durante quatro dias eles pegaram muitos peixes. Enquanto eles dormiram cinco dias, as esposas deles estão esperando os maridos delas chegarem na aldeia. Uma delas falou para as mulheres:

“ - Hoje nossos maridos vão chegar aqui na aldeia. Todo mundo fez os beijos para esperar os maridos chegarem.”

Depois elas ficaram. Pronto. Depois elas ficaram esperando os maridos delas chegarem na aldeia. Cinco horas da tarde elas falaram:

“- Cadê os nossos maridos? Porque eles não chegaram logo?”

Uma delas falou para as mulheres:

“- Eu acho que eles vão chegar amanhã”

Todo o mundo concordou, falaram que iam esperar eles até o outro dia. O dia seguinte cedo elas esperaram eles novamente, nada. As mulheres falaram:

“- Por que nossos maridos não chegaram?”

Todo o mundo ficou muito triste.

Aí Kamatahigagi falou para a mãe dele:

“ - Mãe, por que que os nossos pais não chegaram aqui na aldeia? Eu vou lá ver eles” - disse Kamatahigagi. Ele foi lá ver os pais deles. Ele chegou lá no rio, quando ele ficou perto deles, ele escutou barulho dos pais deles, ele falou em voz baixa:

“- O que que está acontecendo com eles?”

Ele se aproximou do acampamento dos pais deles bem devagarzinho, ficou no acampamento deles. Ele viu muitos peixes no jirau, aí ele disse:

“ O que que está acontecendo com meus pais?”

Os pais dele ficaram bem na beira do rio, eles virando bichos. Kamatahigagi se aproximou dos pais dele bem devagarzinho, aí ele viu o pai dele virando como porco do mato. Ele ficou assustado,

voltou no acampamento deles. Ele cortou taquara, dentro da taquara ele colocou um peixe para ele trazer na aldeia.

Ele chegou na aldeia, entrou na casa dele, ele dormiu depois de chegar na casa dele. Ai ele acordou por causa do pensamento que ele dormiu. Pronto, depois ele contou a história para a mãe dele:

“- Mãe - ele falou - assim que nossos pais estão ficando, eles estão virando bichos” - ele falou para a mãe dele. Ele mostrou taquara para a mãe dele:

“Dentro dessa taquara tem um peixe” - ele falou.

“Coma esse peixe” - a mãe falou para o filho dela.

Ele respondeu:

“ Não, eu não posso comer esse peixe, ele falou.

“Está bom, a mãe falou para ele.

A mãe dele pegou panela de barro para ela cozinhar peixe, ela cozinhou.

Depois o peixe ficou pronto, ela levou o peixe no pátio da aldeia. Ela chamou as mulheres para elas virem comer o peixe no centro da aldeia. Enquanto elas estão comendo o peixe, a mãe do rapaz contou a história para as mulheres:

“ - Assim que os nossos maridos estão ficando, eles estão virando bichos, meu filho chegou agora, ele foi lá ver os pais dele” - disse a mãe do rapaz.

Aí todo mundo ficou triste.

No mesmo dia elas pensaram em fazer a festa Jamurikumã.

Depois elas ficaram. Pronto! Elas decidiram fazer a festa Jamurikumã. Todas as mulheres se juntaram no centro da aldeia, para elas se pintarem, se enfeitarem, todas.

Depois disso elas cantaram como Jamurikumã .

Elas cantaram a noite inteira Jamurikumã.

Foi assim que começou a história do Jamurikumã.”

Transcrevo, ainda, para fins de comparação, o último parágrafo da segunda versão do mito (*em anexo*)

“Iginhuko. Tutemi leha Agijako telutsa ake ngune uguponga tiginhukoinha, Kamatahigagi toloteluinha, huge leha inhakogolani, hugeku leha itsaeni, tahitse ipugu, isetikoguko leha. Aiha”.

“Cantaram. Uma do lado das outras. Direto elas subiram em cima da casa, cantaram lá, cantaram sobre kamatahigagi , a flecha na mão delas, cocar na cabeça delas, a penugem de arara no ombro delas. Pronto.”

Comentarei este último trecho porque reflete com nitidez o observado em campo: Pois durante o *Jamugikumalu* as mulheres cantaram e dançaram umas do lado das outras dia e noite; as cantoras no centro da primeira fila, as mais jovens e influentes na segunda fila paralela - sendo estas as que faziam as evoluções principais e vestiam o cocar na cabeça. Assim como duas especialistas mais velhas, empunhando flechas na mão, fizeram evoluções circulares cantando um duo grave e fincando os pés no chão de encontro à gravidade. De maneira que com tal força poderiam mesmo abrir uma fenda na terra, por onde fugiriam de seus maridos - conforme sugerido por algumas versões do mito.¹⁶

Observou Basso (1987) que o *Jamugikumalu* representa uma rejeição feminina dos papéis atribuídos às mulheres socialmente. Eu prefiro outra consideração da mesma autora sobre este ritual, quando se referente à possibilidade de fusão do masculino e feminino, o que transformaria as mulheres

em *Itsekes* (*espíritos*). E acredito que a solidariedade das mulheres expressa no enlaçar das mãos, gera uma força capaz de transformá-las não em homens, mas em mais que mulheres, em *hiper-mulheres* portanto – corroborando a tradução de Franchetto para o ritual.

As coreografias de *Jamugikumalu* observadas são variações em torno de três motivos básicos: O primeiro traçando uma trajetória em círculo no pátio central - com que iniciam e finalizam a festa. Onde as mulheres dançam em bloco, alinhadas em diversas filas paralelas mais ou menos simétricas, sendo que as cantoras se posicionam no centro de cada fila. Note-se que o acento principal desta dança é dado pelo pé direito, enquanto as mãos se encontram entrelaçadas umas às outras. E que esta formação ocorre em dois momentos da festa: no final da tarde do primeiro dia - durante o encontro da aldeia anfitriã e ajudadoras, com as aldeias convidadas - e na manhã de encerramento do dia seguinte. Note-se que a fase inter-tribal do rito dura dois dias, mas dois meses antes os preparativos já são acentuados, e dois dias antes da festa as anfitriãs e ajudadoras já iniciam a cantar e dançar dia e noite, com pequenas pausas. Interessante notar que durante o encontro de aldeias, são os líderes masculinos de cada grupo quem coordenam o evento, inclusive reclamando quando as mulheres não dançam direito.

A segunda variação coreográfica - a mais repetida durante a festa - é dada pela conformação de duas linhas paralelas uma à outra onde as mulheres se movimentam avançando e recuando do centro da aldeia em relação às casas e de uma casa para outra, inclusive em seu interior, no sentido anti-horário. (v. *video*) Note-se que sempre a primeira casa a ser visitada pelas dançarinas é a do dono da festa - local para onde se dirigem “dançando”, igualmente, toda vez que querem solicitar alimento ou reclamar da insuficiência do mesmo. Já que os patrocinadores (o dono e sua mulher) têm a obrigação de levar periodicamente peixe e beiju ao centro da aldeia, como pagamento às *performers*. Aqui a primeira fila entrelaça-se pelos braços performatizando dois passos para a frente e dois passos para trás, enquanto as mais jovens dançam separadas, entrelaçando suas próprias mãos em forma de curva ao longo da barriga - às quais se movem como a embalar seu próprio ventre - performatizando três passos para a frente (de costas à primeira fila), um passo de inversão, e mais dois de retorno. (de frente para as outras mulheres). É como se as mulheres mais velhas fizessem uma base coreográfico-vocal de sustentação para que as mais moças pudessem ousar na exibição de evoluções e adornos corporais. Note-se que todas as mulheres se enfeitam muito nesse ritual - principalmente de colares de miçanga com “mil voltas” em tons diversos e vibrantes, sempre tendo um colar de caramujo próximo ao pescoço, além das faixas, cintos e pinturas corporais. Ao contrário do que acontece em outras festas, as pinturas corporais femininas apresentam nesta, grande complexidade visual e desenhos variados (motivos) - sendo de jenipapo da região logo acima do umbigo até um pouco acima dos tornozelos e de urucum na testa e nos pés - além do motivo usualmente pintado pelas mulheres na lateral dos olhos em forma de “v” - com tinta vegetal preta (*tihá*). Sendo a confecção das pinturas femininas um dos labores principais dos dias de festa, onde quase sempre velhas especialistas se esmeram na vestimenta das mais moças e se pintam, a si próprias, de maneira mais discreta. Aqui, as mulheres seguem dançando por toda a noite do primeiro dia da festa inter-tribal, até o raiar do outro dia.

Já a terceira variação - referida no mito - performatiza uma dança-luta com flechas; executada por duas velhas que assumem um comportamento grave - expresso em seus rostos - tal qual se apresenta em seus corpos. Sendo que cada uma das mãos segura uma flecha que assim, aos pares, fazem evoluções

“em curva” no ar. Mas como explicou *Numã* - o dono da festa: “as flechas são só pra dançar, não pra lutar”. Esta é uma coreografia feita à luz do sol, sendo que as duas cantoras e dançarinas têm um peso ritual, ou seja, posição destacada frente ao grupo. Posição que nos remete ao destaque dado aos bailarinos solistas da dança clássica. Contudo, gostaria de destacar que sob a perspectiva da antropologia da dança, mesmo o bailarino solista não dança só, pois a dança é vista como fato social total (Spencer, 1985:211), ou seja, tanto o bailarino clássico como o duo xinguano refletem em seus movimentos, aspectos de sua cultura e do seu grupo social. No caso desta formação coreográfica, explicitando o peso social conferido aos “velhos especialistas” no cerimonial xinguano.

Interessante notar que, ao contrário do que acontece nos outros rituais, as crianças pequenas - à exceção das meninas que já sabem dançar sozinhas - ficam aos cuidados dos pais, das outras crianças ou mesmo um tanto desamparadas. Já as meninas maiores (a partir de uns 7 anos aproximadamente), formam exímios blocos coreográficos por faixa etária - e performatizam sua dança, independentes, num tempo-espaço sucessivo ao bloco das adultas. Isto encontra explicação parcial em diversas versões do mito em que as mães deixam seus filhos homens no pilão e fogem com suas filhas mulheres.

No cenário espacial da aldeia se desenha, então, um movimento de força centrífuga (do pátio

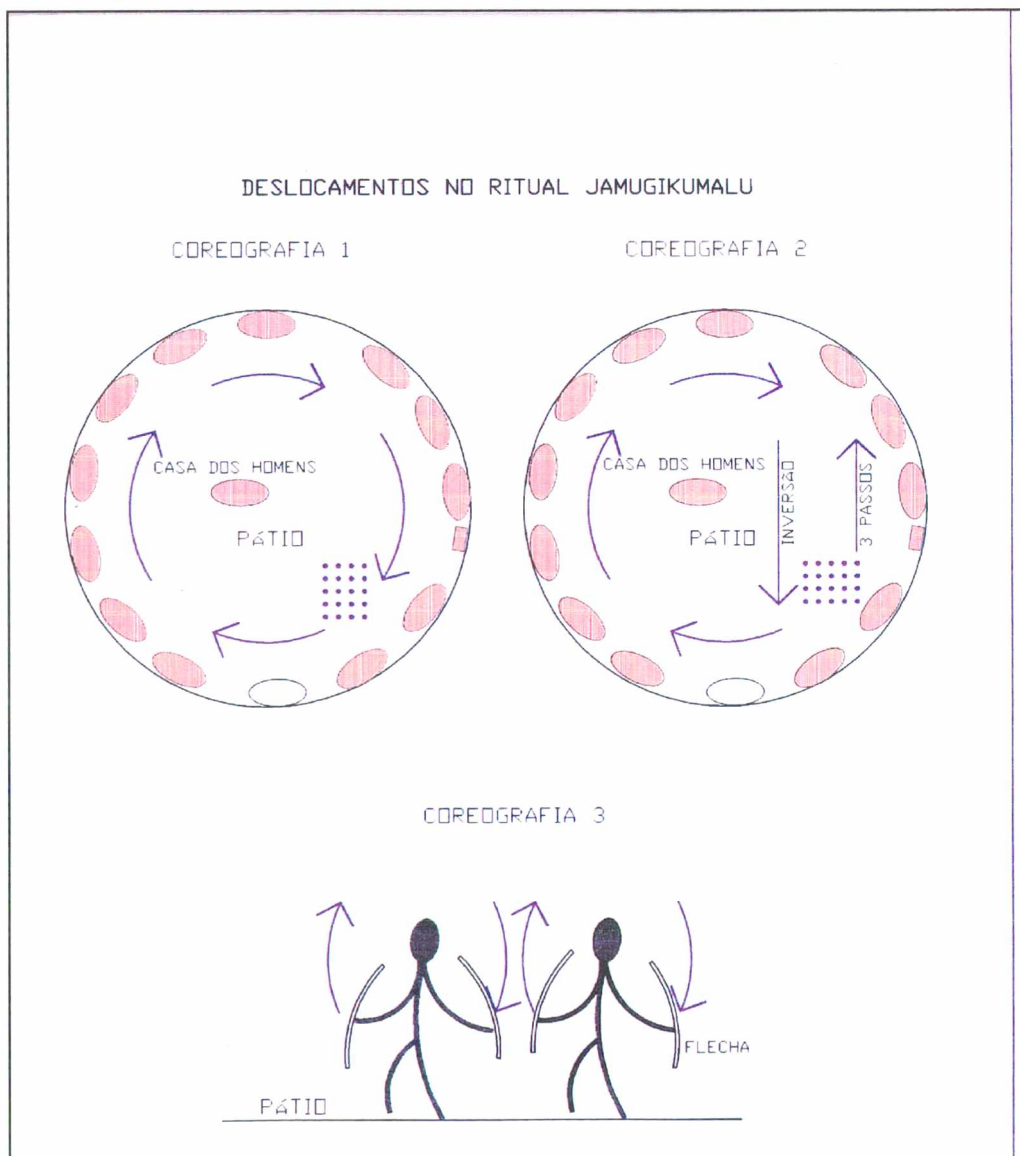


Ilustração 5

às casas começando pela do dono da festa) e desenho circular (de casa em casa), e em alguns momentos clímax - principalmente durante a noite - o movimento se faz centrípeto (da casa do dono da festa ao pátio) onde as mulheres voltam a ocupar o centro e, defronte à Casa dos Homens - cantam dançando xingamentos nominais a cada um dos cabeças de casa da aldeia anfitriã. Os homens se riem, cuidam dos filhos, dos peixes, gritam, vibram, se recolhem nas redes. Arriscam uma fogueira no pátio quando a ocupação feminina se faz na periferia e nas casas, conversam uns com os outros, preparam-se para a luta do dia seguinte. E as mulheres continuam cantando, dançando, ocupando espaços, para elas, pouco habituais. No dia seguinte, lutarão também com as mulheres de outras aldeias, com as amantes de seus maridos, com suas aliadas e com suas rivais.

Na manhã do segundo dia da fase inter-tribal do rito, enquanto os chefes e líderes das diversas aldeias conversam diplomaticamente; as mulheres puxam seus cabelos, exibem sua masculinidade-feminilidade-monstruosidade e se despedem dançando juntas, no pátio central. Os homens na periferia gritam agudamente - em nenhum outro ritual percebi tamanha intensidade de reação sonora - e a gravidade ritual vai se diluindo no pátio vazio, no caminhar das mulheres à caminho da lagoa, trazendo na volta os grandes panelões a enfeitar suas cabeças que encontravam-se adornadas por cocares. Enquanto as cinturas pintadas com jenipapo, borram-se no aconchego da criança de colo e pouco a pouco, o ritmo diário se prenuncia. Mas as meninas maiores ainda brincam de *Jamugikumalu* numa imitação prestigiosa¹⁷ de suas mães. Imitação que permitiu a formação de blocos coreográficos paralelos performatizados durante o ritual, onde as meninas também pareciam incorporar certa gravidade no dançar. Agora, riem-se de seu comportamento, enquanto sem perceber, incorporam mais gravidade no seu jeito de andar...

Transcrevo aqui, duas letras de músicas do *Jamugikumalu* - com um breve comentário analítico. Sendo que as traduções foram feitas por “Mariazinha”- cantora Matipú e única mulher a falar português (“um pouco”) na aldeia. Note-se que os cantos foram gravados em língua nativa e sua tradução registrada oralmente. Razão por que não apresentarei seu registro escrito na língua Matipú. Inclusive “Mariazinha” observou que somente o *Jamugikumalu* do centro (aquele onde ocorre xingamento nominal aos homens) tem tradução, “ o resto tudo é só música”:

(Primeiro canto)
“ *Eu que longe fica triste*
Você apaixonado
Tem pessoa buscar você
Eu que espero tô apaixonado
Eu não quero ir embora junto
Venha aqui junto deitar, namorar
Eu que vi bicho
O dia que eu morrer
Bicho tem pessoa, tem
Ele tá chorando
Filho dele casou
Você não quer filho dele casar
Não pode levar feio sua mulher
Pode levar junto, andar junto, sua mulher lindo! “

Aqui aparece a centralidade da beleza nas relações de namoro - conjugais ou extra- conjugais,

bem como em toda ética que regula as alianças, justificando inclusive, a aceitação ou não dos parceiros por parte da família consanguínea. Sendo que a estética, neste caso, parece poder sujeitar a ética dos relacionamentos xinguanos.

(Segundo canto)
“Vamos fugir longe
Não volta aqui. Nós fica longe
Eu que vá embora longe
Pessoal não gosta eu
Cadê seu marido?
Ele foi matá Jaburú”

A tônica da traição é central no rito do *Jamugikumalu*. Sendo considerado traição, somente, as relações extra-conjugais que vem ao conhecimento público. Centralidade que coloca as mulheres por um lado como aliadas - contra os homens; e por outro como rivais - entre si, enquanto amantes em potencial dos maridos das outras. Condição que se expressa na luta feminina com toda força (observada nos movimentos do embate) e raiva (sentimento captado pela sensação que tive ao assistir a competição). Rompendo, assim, a diplomacia estética do “embelezamento” e “congrassamento” de corpos - observada no âmbito músico-coreográfico. Dança que *embeleza* também as meninas reclusas, às quais já tenham a permissão de se apresentar “dançando” durante o cerimonial. Este sendo considerado um espaço privilegiado para a apresentação das adolescentes reclusas, ou mesmo, para marcar a saída de uma menina deste processo - onde o corte de cabelo vai simbolizar que ela está pronta para o casamento. Enquanto a menina que não completar bem o seu período de reclusão, poderá ficar fraca ou “feia” - e assim não será desejada para casar.

Gostaria de acrescentar ainda, um ritual Matipú o qual não encontrei citado nas etnografias xinguanas, sugerindo-me ser uma variação do rito do *Jamugikumalu*. Trata-se do ritual *Toló*, que para “Mariazinha” “é a mesma dança do *Jamugikumalu*, só que a música é diferente”. Segundo ela o *Toló* “tem muito mais música (referindo-se à variação de repertório)... dá pra ficar cantando de manhã até a noite que não acaba”. A cantora especialista nas duas festas, lembra que foi seu irmão, o ex-chefe da aldeia, quem lhe ensinou as músicas do *Toló*. Já as do *Jamugikumalu* lhes foram ensinadas pelo pai de seu marido. Interessante notar a transmissão masculina deste saber-fazer ritual das mulheres, que parece estar relacionada com a interdição visual feminina às flautas sagradas (v. *Kagutu*). Nesta mesma trilha de posse e transmissão dos conhecimentos rituais, destaco o fato de que os donos dessas duas festas na aldeia Matipú são distintos: Sendo *Külikü* o dono de *Itão Kuegu* e *Arivirá* o dono de *Toló*. Considero, por isto mesmo, a possibilidade dessas duas festas representarem variantes de uma mesma matriz ritual, a partir de uma variação dos motivos geradores do rito. Pois fui informada que a última (talvez a primeira) festa de *Toló* que fizeram na aldeia, foi “patrocinada” por *Arivirá* a fim de comemorar a construção de sua casa.

Apresento a seguir três traduções de *Toló* por *Ajuni* (“Mariazinha”) - para fins de comparação com os temas (motivos) do *Jamugikumalu*.

(Canto 1)
“Longe eu tá lembrando você”

*Saudade
Eu que saudade de você”*

(Canto 2)

*“Pode fazer pra mim mingau
Eu que chega lá da cidade
Quase passou fome - magrinho!
Faz pra mim beiju”*

(Canto 3)

*“Ele namorou longe
Eu que chorar de...triste
Porque você fodeu eu, longe
Eu que chorar”*

O namoro, a distância, a tristeza da traição, a “saudade”... Noto que o sentimento da saudade dentro do pensamento xinguano - conforme me informou o pajé *Takumã Kamayurá* - rouba a alma do outro - levando-o a adoecer. Também observou Mello (1999) a mesma ética entre os Waurá. E eu mesma, quando estava “triste” quieta, ou “fraca” (doente) era tida, pelos Matipú, como saudosa: “Karin saudade de Roberto” - diziam-me, então.

Kagutu - a dança dos homens

Embora não tenha tido a oportunidade de ver nem ouvir o rito de *Kagutu*, gostaria de tecer breve comentário sobre ele, como contraponto ao ritual feminino *Itão Kuegu*, já que este se compõe de um repertório coreográfico-musical exclusivamente masculino.

Eu já tinha ido para campo sabendo que não deveria entrar na Casa dos Homens, nem tentar ver o complexo de flautas sagradas - interditado para as mulheres do Alto Xingu, assim como acontece no Alto Rio Negro (Piedade 1997) e na Nova Guiné. Cuidado enfatizado por *Takumã Kamayurá* alertando-me de que seria muito perigoso eu tratar do assunto com os Matipú, já que eles não tinham experiência com pesquisadora. Caso encerrado!

Mas certa noite, lá pelo terceiro mês de campo, *Külikü* veio me procurar quando eu já estava na rede - como fazia quando queria me confiar algum segredo - e me mostrou algumas gravações musicais que fizera de rituais Matipú como *Takuaga*, *Atanga*, *Toló*. Lá pelas tantas soltou um som de flautas - belíssimo - que eu não reconheci, confessando tratar-se de “*Yaku’i*” (chamando pelo termo Kamayurá). Aproveitando a “deixa” eu lhe fiz umas perguntas: O dono da festa? Disse que eram dois: *Aipatsi* e *Lakuai*. Os tocadores? Respondeu que não poderia me dizer quem eram, mas depois de pensar um pouco (“*Külikü* gosta muito de pensar”) acabou contando: Eram *Arifutuá*, *Sarari* e *Lakuai*. Perguntei se poderia vê-las? Alertou de que é flauta muito perigosa pra mulher, que se eu visse, todos os homens iam querer namorar comigo: “fazer sexo” - explicou bem. Depois me pareceu que ao fundo do som das flautas, haviam vozes masculinas cantando no mesmo ritmo. *Külikü* começou a cantar acompanhando as flautas e me confirmou que *Yaku’i* tem canto. Então perguntei se ele poderia cantar para eu gravar assim, só com a fita. Respondeu que eu tinha que pedir pro “dono” da festa!

Insisti um pouco mais e ele me contou como são as flautas: maiores que *Atanga* e mais grossas

- cada uma com um som diferente. Disse que são três homens que tocam: ou dentro da casa dos homens ou ao redor da aldeia - quando tem festa. Depois se empolgou e sem que eu perguntasse passou a narrar a festa. Falou que é uma festa na aldeia (intra-tribal) - que começa às sete da manhã e vai até as cinco horas da tarde. Depois pára uma ou duas horas - pra descansar - e começa novamente, até o amanhecer do outro dia. Contou que durante a festa as mulheres não podem sair de casa nem pra banhar, ficam deitadas na rede ouvindo as flautas. Contou que quando tem festa as portas de frente das casas ficam todas fechadas - que é pras mulheres não verem as flautas. E que pela porta de trás entram outros homens cantando, circulando a casa, e continuam noutra casa. Disse que em outubro os homens começam a tocar novamente - na casa dos homens - e só páram em abril ou maio. E que, ao contrário do que acontece com *Atanga*, não é todo homem que sabe tocar “*Jacu’í*. Apenas *Lakuai*, o chefe, *Ari*, *Aipatsi*, *Tügü*, e ele próprio: “ só um pouco”! Compreendi, assim, que era este o segredo que viera me contar!

Interessante notar que, assim como um exegeta Kamayurá confessou a Menezes Bastos (1978:113) que “*Música de Yaku’í é tudo igual à música de Amuricumã*”, Mello (1999: 153) constatou a presença de um ciclo interno de canções desta festa, referido pelas mulheres Waurá como “música de flauta”. Isto se explica em parte pelas versões míticas recolhidas pela autora, que situam tanto o repertório instrumental de *Kawoká* (*Kagutu* em Matipú) como o vocal de *Jamugikumalu* (*Itão Kuegu* em Matipú) como repertórios musicais de origem feminina. Uma vez que a mitologia explicita o roubo masculino das flautas sagradas então pertencentes às mulheres - justificando, assim, o perigo delas verem os instrumentos e re-cobrem seu poder original. Isto talvez explique o fato dos homens não apenas controlarem, atualmente, o repertório de *Yaku’í*, como tomarem para si a organização e transmissão do repertório do *Jamugikumalu* como uma forma de controle às mulheres.

Mas se no campo musical esses repertórios se mostraram correlatos, não tenho subsídios para fazer similar proposição no campo coreográfico (pois não vi as evoluções com as flautas). Resta-me assim, a proposição de que os corpos femininos, ao ouvirem os corpos masculinos tocando e dançando *Kagutu*, respondam a eles com sua dança e canto de *Jamugikumalu* - completando um circuito ritual envolvido em medo e atração recíprocas. Pergunta e resposta sonora, mas também sensual (pois atuante no nível da sensação corpórea), capaz de fazê-las “verem” o som das flautas, sem poder (e sem o poder de) tocá-las!

Takuaga - homens e mulheres dançam juntos

Takuaga além de nome do ritual, é também a denominação dos instrumentos nele utilizados. Trata-se de um conjunto de cinco clarinetes de tamanho e afinação diferentes, tocados por cinco homens de mesma família consanguínea e, “executados através da técnica de alternância” - amplamente utilizada na música amazônica - tal qual reconhecido por *Beaudet* (1987:64), *Travassos* (1987 apud Mello 1998:106) e outros autores. Note-se, inclusive, que as *Takuaga* encontram similares nos *Tules Wayãpi* descritos por *Beaudet*, não apenas na técnica de execução musical, como também na dança sincrônica, com a acentuação no pé direito dando o ritmo da música. Bem como na concepção *Wayãpi* e xinguana, de que “não existe dança sem música”, razão porque o autor denomina a coreografia dos músicos-dançarinos de “gesto musical” (:80).

Na execução da *Takuaga*, os tocadores são, igualmente, dançarinos, e performatizam sua coreografia quase sempre acompanhados de mulheres em número correspondente ou duplicado - sendo que estas dançam apoiando a mão esquerda no ombro direito do parceiro. De maneira similar ao que acontece na coreografia de *Atanga* (*Uru 'á* em Kamayurá e *Watana* em Waurá) - conjunto de duas flautas compostas de dois tubos cada, construídas com o mesmo material da *Takuaga* (“taquara”) - tocadas por dois homens acompanhados cada um de uma ou duas dançarinas - estas sendo executadas como prenúncio do ritual *Iponhe* ou do *Kwarúp*.¹⁸

Para fazer uma demonstração da *Takuaga*, o chefe *Jamatoá* pediu permissão ao dono da festa *Jali*, convidando três irmãos e um primo para se reunir em sua casa a fim de se prepararem - com pinturas e adornos - para o evento ritual. Eram cerca de nove horas quando os homens começaram a se arrumar dentro da casa do chefe - que lhes abasteceu tanto de tinta e óleo de pequi - para a pintura, como de comida. Foram cerca de quatro horas embaladas por risos, cores, pedidos, faixas, cintos, colares, cocares, brincos, até a afinação dos instrumentos. Finalmente começaram a tocar os clarinetes, movendo-os para cima e para baixo, enquanto dançavam em fila - percorrendo uma trajetória semi-circular no interior da casa: Eram quatro passos num sentido e quatro no outro, a começar pelo sentido anti-horário. Sendo que o pé direito marcava o acento musical socando o chão com tamanha “força” - que fazia subir uma névoa de pó do chão batido. Outro movimento que gostaria destacar é o da cabeça, que balançava de um lado a outro sincronicamente ao ritmo marcado pelos pés - da mesma maneira como ocorre durante a execução de *Atanga*. E de maneira análoga ao que vai acontecer com o braço direito das dançarinas nos dois casos.

Depois os homens saíram, na mesma fila, em direção ao pátio central e dali de casa em casa - numa segunda trajetória coreográfica de sentido anti-horário - embaixo do sol a pino que realçava ainda mais a intensidade das cores sobrepostas em seus corpos. (v. vídeo). Nesta festa de demonstração, as mulheres não dançaram, mas sempre dançam, “querem dançar” - segundo me informaram os homens - durante o rito inter-tribal. Contudo a participação das mulheres em *Takuaga*, como em *Atanga* é tida como opcional, embora elas quase sempre estejam presentes.

Jali, o dono da festa, contou que eles aprenderam a *Takuaga* com os Bakairi (grupo karib que habitava o parque até o início deste século). Disse também que fazia sete anos que era dono da festa e que por isso ia “vender a outro”. Levaria os cinco instrumentos para o centro da aldeia e os queimaria em público. Depois negociaria a compra desse saber/fazer ritual. Quando descreveu a festa, enfatizou que



Foto 47



Foto 48



Foto 49

“mulher também dança” - gesticulando seu braço direito de forma a imitá-la. Disse que sua mulher é quem faz a comida da festa - beiju e mingau de pequi - a qual ele leva para o centro a fim de distribuir para todos os convidados. Disse também que um pajé pode encomendar *Takuaga* ao ver que o “espírito” (*Itseke*)¹⁹ adoeceu uma pessoa Matipú. Daí tem que fazer festa!

Já as alturas musicais encontram-se relacionadas com o parentesco: o primeiro (ou último) instrumento da fila, de som grave, sendo denominado de avô. Seguido pelo pai - menos grave, e assim gradativamente, referindo-se aos dois filhos e à mãe. Notei que as diferentes alturas compõem um conjunto harmônico, que vai ser realçado com a entrada das dançarinas pois, conforme exegese nativa, isto faz com que os tocadores-dançarinos fiquem mais alegres. Aqui, a presença feminina, embora aparentemente secundária, parece ser central - seja como instrumento - no papel da mãe - seja como dançarina; ou mesmo como produtora dos alimentos rituais. Isto faz pensar na posição dos dançarinos, homem e mulher, dentro do ritual xinguanos. Pois se no contexto social cada um exerce funções bem delimitadas, neste contexto cerimonial, cabe ao homem decidir quando e com quem vai tocar, mas é a mulher quem decide se quer ou não, e com quem, “entrar na dança”.²⁰ Explicitando nos dois casos relações sociais e preferências estéticas. Percebo então, a dança, como um elo de conexão entre masculino e feminino, entre o pessoal e o coletivo, entre o estilo cultural e a assinatura particular de cada corpo-mente dançante, que vai se expressar também na música, na pintura corporal e no uso de adereços - incluindo escolhas, inovações e variações estéticas e sociais.

II.5. Formas e funções coreográficas

Agostinho (1974) foi um dos primeiros autores a incluir descrições coreográficas na etnografia dos rituais xinguanos. Observou, então, a respeito da coreografia da flauta do *Kwarùp*, denominada *Uruá* em Kamayurá e *Atanga* em Matipú, que “... a batida rija do pé corresponde um reforço do bater com o impulso de todo o corpo para baixo”... e que... “a força com que fere o chão é padrão da medida da qualidade dos dançarinos”. Correspondendo à descrição do autor, observei que o acento da dança Matipú, provavelmente estendido a todo Alto Xingu, encontra-se nos pés - estando a tônica concentrada no pé direito, tanto para homens como para mulheres. Acento para o qual todo o corpo-mente dançante se curva - em relação ao chão - de acordo à idade dos participantes e gravidade de cada rito. Quanto mais poder, saber e anos vividos, maior será a intensidade com que pisa e maior a gravidade com que dança.

Já Menezes Bastos (1990:232) observou em sua descrição do ritual *Yawari* entre os Kamayurá (*Hagaka* em Matipú), quatro modelos básicos de formação coreográfica: em *procissão*, *linha*, *cunha* ou *bloco*. Formações que observei operantes também nos rituais dos quais participei. Verificou, ainda, que a relação núcleo-periferia, ou seja, das pessoas que se encontram no centro dessas formações coreográficas ou ao seu redor - é reveladora das posições sociais e mesmo rituais dentro do contexto cerimonial xinguanos. Por fim, o autor sugere que as formas coreográficas observadas no *Yawari* fazem sentido enquanto formações de guerra - função que desempenhariam antes da criação da *pax xinguanas*. A esse respeito, compreendo que dentro do ritual etnografado pelo autor, a função bélica deva ser especialmente reveladora - pois que o centro motivico das danças do *Yawari* se dá em torno da morte de um chefe guerreiro, revelando facções contrárias, traições e outras tantas motivações de guerra. Contudo, acredito que essas

mesmas formas coreográficas quando performatizadas dentro de outros motivos rituais, podem conferir àquelas, funções também variadas: Como no caso do *bloco* performatizado no centro da aldeia à noite que se faz para a dança de *Iponhe* - e me sugere, neste caso, uma forma também de solidariedade masculina. Ou mesmo a formação *em cunha* performatizada dentro das casas à noite pelas mulheres no mesmo ritual, que me sugere, igualmente, uma forma de proteção das mães e avós ali presentes, aos meninos que estão passando por uma transição social. Assim como a formação *em linha* performatizada pelas mulheres no *Itão Kuegu* - do centro da aldeia em direção às casas - assemelha-se a uma marcha estética de expressão máxima de sua feminilidade, o que não exclui a possibilidade bélica - de demonstração de força frente aos homens. Considero, assim, que as formações coreográficas xinguanas operam uma dança-luta-jogo de atração e repulsão, in-corporação e negação, dos atributos de todos os seus personagens: sejam eles amigos ou inimigos, consanguíneos ou afins, aliados ou de facções opostas, amantes ou traídos - num constante embelezamento de todas as formas ali representadas.

Acrescento ainda que, durante sua locomoção, os dançarinos xinguanos desenham outras formas - horizontais, verticais, perpendiculares e circulares - enquanto desempenham suas evoluções ao redor do pátio, das casas ou mesmo dentro destas. E que, a partir dos rituais aqui descritos, noto uma supremacia da forma circular - sendo em torno do círculo, inclusive, que se reúnem os lutadores e sua assistência durante o embate ritual. Razão porque situo esta “forma de circulação” como central para a compreensão da dança xingwana. Entendendo o círculo - *tigüakinhü* - como forma simbólica do coletivo e, dentro do contexto das danças sagradas circulares apresentado por Wosien (1974), como a forma por excelência de manifestação das divindades e da unidade na diversidade. Neste caso o círculo representaria o sistema xingvano e cada curva desta figura geométrica representaria um grupo étnico. Como figura coreográfica, passaria a simbolizar uma forma de diplomacia - tão típica e necessária dentro do sistema. Onde os diversos grupos, ao se unirem *em círculo* nos rituais xinguanos, acabam voltando-se uns aos “outros”, sem perder seu próprio centro (*estilo* por que não dizer). E assim, *em dança*, passam a *en cantar* os bichos (podendo dançar como eles), *en feitar* as divindades - tornando-as aliadas, e amansar os inimigos - através de alianças. (Dança, música e adornos conjugados). Ao mesmo tempo que ao dançar, tornam-se pessoas.

Por fim, considero que, embora os nativos não saibam com exatidão de onde surgiu a forma estruturante de cada ritual, assim como não sabem a tradução para muitos cantos rituais em língua antiga, os “motivos” coreográficos me levam a crer de que esta forma antiga tenha sido aprendida dos antepassados (físicos ou míticos), de outros povos indígenas com os quais estabeleceram contato, ou mesmo revelada pelos próprios espíritos e divindades que se queiram ver dançando como gente²¹. Neste caso supondo a intervenção de um homem capaz de ver o “*espírito*” da dança - o *huati* (pajé) - e indicar sua **conformação**.

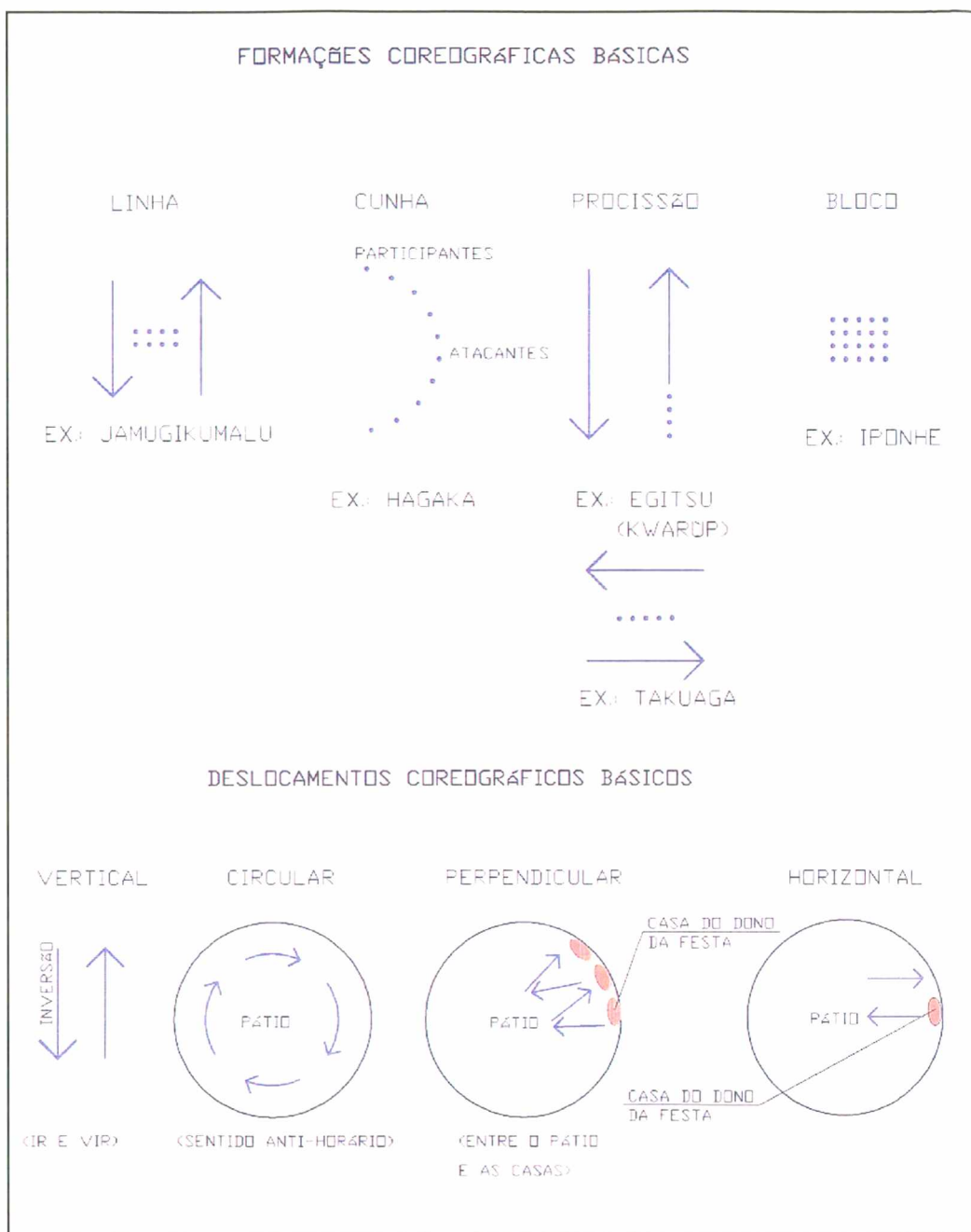


Ilustração 6

II.5.1. Dança (Angene) e Luta (Kindene) no ritual xingano

Na obra germinal já citada de Agostinho (1978), ele reserva um capítulo para “Dança, Coreografia e Luta”. Ou seja, além de descrever a dança do *Kwarúp*, ele considera igualmente a luta como coreografia “*por suas próprias características, sua alta regulamentação e formalização, além de sua importância ritual*”. Agrupamento que me parece consistente na medida em que, essas duas manifestações, são privilegiadas na formação corpo-mente de meninas e meninos, dançarinas(nos) e lutadores - regulamentando um circuito de preparações, incorporações e exibições consecutivas levadas ao pátio (*hugogo*) da aldeia para apreciação da comunidade ritual.

Segundo me informou *Anhuté*, os Matipú não gostavam muito de lutar até que o pai do informante veio morar na aldeia, incentivando-os para a luta. Não tenho dados etnográficos anteriores para confirmar esta declaração, mas observei *Policial* - o pai de *Anhuté* - muito empenhado na preparação de seus dois

filhos solteiros para o embate ritual - espaço privilegiado de exibição da virilidade masculina. Sendo que o processo de fortalecimento do corpo-mente dos lutadores, durante a reclusão e mesmo quando adultos, envolve a ingestão de ervas e a escarificação; bem como a realização de constantes “treinos”. Inclusive me chamou a atenção o fato de que os Matipú não tinham, na época da pesquisa, um campeão de luta, tomando como seu o campeão da aldeia Nahuquá - “coincidentemente” o filho mais velho de *Policial*. <

Afinal, ser campeão de luta ainda é um dos maiores distintivos masculinos do Alto Xingu, sendo que, atualmente, o futebol também ocupa lugar de destaque.²² Pois foi através das competições de luta (*Kindene* em Matipú, “*huka-huka*” no português de contato) que se ergueram líderes supra-locais como *Aritana Yawalapti* e *Takumã Kamayurá*. (este igualmente como especialista em flautas e pajé). Inclusive a posição de campeão de luta e chefe político é muitas vezes coincidente, ou pelo menos desejada. Razão porque os Matipú enfatizam que o chefe *Jamatoá* também era campeão antes de destroncar o ombro num embate.

Pela observação dos “treinos” na aldeia, bem como dos embates inter-tribais, considero a luta como o momento clímax do cerimonial xinguanos - para o qual os lutadores se preparam o ano inteiro, intensificando seus treinos durante a estação seca - época em que acontecem as grandes festas. Na aldeia Matipú aconteceram inúmeros treinos de luta masculina - quase sempre no horário próximo ao meio dia - onde o proponente se dirigia, já pintado e adornado, para a frente da Casa dos Homens e batia com força por três vezes consecutivas os pés no chão: Poeira para cima, combatentes para o centro. Então, os lutadores iam se agrupando defronte à casa das flautas e começavam a treinar com seus companheiros de aldeia. Adultos, adolescentes e crianças formavam pares de luta por faixa etária, sendo que as últimas “brincavam de lutar”. Os mais velhos, sentados no banco defronte, davam orientações para os mais jovens. Em todos os casos, eram treinos descontraídos, mas muitas vezes bastante disputados, ou seja, mesmo entre companheiros de aldeia era muito importante vencer! Ainda mais quando vinha algum convidado de aldeias próximas como dos Nahuquá ou Kalapálo.

Outro momento envolvido em cerimônia, é quando um recluso sai para lutar: como observado nos



Foto 50

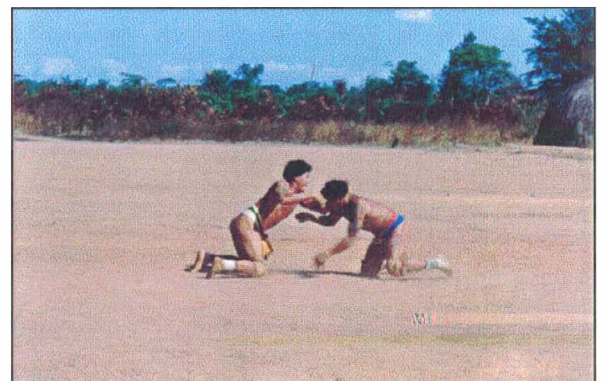


Foto 51

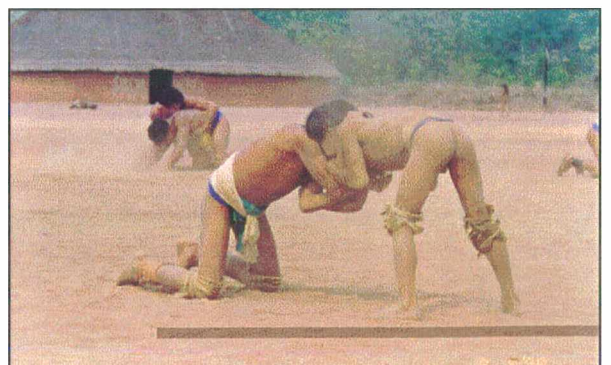


Foto 52

treinos intra-tribais com a presença do menino *Takailú*. Sendo a luta, neste caso, uma extensão do seu processo de transição para a vida adulta - assim como a dança é para a adolescente relcusa. Notei que *Takailú* sempre lutava com um homem afim mais velho - o marido da filha de seu pai, por exemplo - como a ser “cuidado” por ele. Digo isto porque, quando o menino saiu para tocar flauta *Atanga* pela primeira vez, teve como mestre de música e puxador, igualmente um afim - neste caso *Külikü* - como marido da irmã de sua mãe. Na ocasião *Külikü* me disse, literalmente, que precisava “cuidar de *Takailú*”. Em ambos os casos o menino, ainda em fase liminal, não podia se pintar; mas se adornou de maneira muito original, conforme será descrito no próximo capítulo. Houve também treinos de luta femininos, geralmente na periferia do pátio e não em seu centro - como acontece na festa de *Itão Kuegu*. Nesta, as mulheres revezavam os dois calções masculinos disponíveis na aldeia, prendiam seu cabelo - como nunca fazem cotidianamente - e se punham a lutar sob os risos e imitação de suas filhas.

Por outro lado, as lutas assistidas no final dos ritos inter-tribais, tiveram uma tônica bastante mais “séria” do que os treinos. Ênfase a preparação dos meninos na véspera da luta, quando não devem dormir para não “sonhar mal”²³ - o que ocasionaria perder no outro dia. Isto quer dizer que o “embate” se dá em todos os níveis: físico, psíquico e espiritual. Outro ponto relevante é que, mesmo durante os treinos, homens e mulheres se pintam e os primeiros, colocam faixas, joelheiras e cintos de embelezamento e proteção. Mostrando que tanto durante os treinos, como durante os embates inter-tribais, a luta xinguanas requer toda uma ritualidade - assim como a dança. Luta (*Kindene*) e dança (*Angene*) que interceptam o fazer cotidiano, mas são sempre rituais. Aliás, seja durante os treinos ou mais acentuadamente nos embates das festas, os lutadores acabam muitas vezes se machucando. Eu mesma observei vários casos de escoriações, dente quebrado e cabelos (das mulheres) arrancados em grandes mechas: demonstrando que a luta-lúdica das festas xinguanas não é de “brincadeira”.

II.5.2. A gravidade da dança xinguanas e a assinatura Matipú

Outra questão central para a compreensão da dança Matipú está na centralidade do peso e no sentido “para baixo” que ela apresenta. Pois observei se tratar de uma dança muito mais “*katabática*” (*Kata* – que anda para baixo) do que a dança clássica ocidental - o balé de origem européia - esta se voltando mais para cima, para o ar, sendo portanto, “*acrobática*” (*acro* – que anda para cima)²⁴. Pois enquanto o bailarino clássico parece querer atingir o céu - afastando-se de seu grupo num vôo solitário e virtuoso; o dançarino xinguanas parece querer adentrar à terra, apoiado pelo conjunto ritual - o qual o acompanha e impulsiona para baixo - sendo o baixo um local privilegiado das origens xinguanas.²⁵

Assim, nesse estilo de dança ameríndia - a xinguanas - como em outras; parece-me que o fator peso é o elemento mais revelador: peso do corpo em relação ao chão, numa entrega tenaz à gravidade.²⁶ Bem como peso do corpo em direção aos pés que, ao se encontrarem com o solo, cravam nele uma assinatura única, relativa ao peso social de cada dançarino. E por que não dizer o peso como padrão estético privilegiado para a forma física, em contraposição à falta de peso (ligada à fraqueza). Similar ao observado por Viveiros de Castro (1986:480) entre os Araweté - que conferem um valor positivo à noção de peso; assim como os dançarinos do *tule* entre os *Wayãpi* do norte, abordados por Beudet (1987:81), “afirmam seu peso sobre a terra” ainda que na floresta ensaiem ser mais leves, não sendo a floresta um “lugar de afirmação” social. Ao contrário, observa o autor que os *Waiãpi* do sul conferem

valor negativo ao peso que, neste caso, será associado a um “comportamento imoral” e como impedimento de alcançar o céu.

A dança xinguana vai trabalhar, então, com o peso para baixo, com o afundar, “cravar” o chão - cedendo à gravidade. Combinando diferentes direções, ritmos, e fluências a fim de compor coreografias variadas em torno deste princípio motriz. Assim, os movimentos são “graves”, embora, estranhamente, não pareçam pesados, podendo ser repetidos longamente. Isto se explica em parte pelo fato de que a tensão muscular é mínima quando o movimento cede à força da gravidade.²⁷ De maneira que os movimentos tendem a atuar para baixo em graus variados de força. Sendo alternados com pausas (repouso) e só algumas vezes com movimentos que desafiam a gravidade - leves e para cima. Estes últimos observados numa das coreografias do ritual *Iponhe* e nas evoluções do *Tawurawáná* (em Kamayurá) - onde ao mimetizar o papagaio, o dançarino se agacha e “pula”. Aqui o centro de gravidade corporal - **a bacia** - facilita os movimentos fortes para baixo; enquanto o **esterno** - centro da leveza corporal - facilita os movimentos leves, impulsionando os braços para o alto numa representação de vôo - gesto similar ao peformatizado no *Kwarúp*.

Realço, agora, outra característica da dança Matipú e xinguana - que é a repetição de temas - tal qual ocorre na música. Parecendo-me, pela observação da expressão corporal durante os ciclos longos e ininterruptos de uma mesma variação, que o dançarino altera, algumas vezes, o seu comportamento - passando a nítida impressão de “estar dançando” uma outra coisa. Como se a repetição de movimentos provocasse em seu corpo-mente uma mudança de consciência ou algo similar. Beaudet (:174) fala dessa repetição - extensiva à maioria das linguagens sensíveis observadas no mundo guiano e amazônico - como dando uma sensação de “santidade sonora”; dando forma e erotismo à “quantidade”, à “abundância”, e ao “bom-viver” privilegiado por esses grupos.

Apoiada nessas observações, aponto como acentos principais do corpo-mente-dançante xinguano os pés e a bacia (os mesmos que sustentam todo o peso nos afazeres diários) em direção ao chão; enquanto os braços e a cabeça adornados em pena sugerem uma fuga dessa força motriz em alguns momentos pontuais - cruciais eu diria - apontando na direção oposta. Isto acontece, igualmente, nas evoluções das velhas especialistas do *Jamugikumalu* - onde os braços empunhando flechas, fazem círculos no ar; assim como na *performance* do velho *Tügü* em uma das coreografias de *Iponhe* na qual ele dança pulando - como se fosse uma ave. Parece que quanto maior a força social e ritual do dançarino(a), mais se permite a ele(a) um desafio à gravidade. Mas foi o mesmo velho quem dançou no nível mais baixo (curvado) e com mais força cravou o chão nas outras coreografias do mesmo ritual. Sugiro, então, uma metáfora para os dançarinos xinguanos, como pássaros que vôam com os pés cravados no chão!

II.6. O ensino da dança e seu significado na sociedade Matipú

“Ao ensinar suas crianças e ao iniciar os adolescentes, o homem primitivo tentou transmitir padrões morais e éticos por intermédio do desenvolvimento do raciocínio em termos de esforço, na dança”

Laban (1978:45)

Também comentou Agostinho (1974:112) sobre o aprendizado da dança na sociedade xinguana que ele é “feito por participação repetida e por experiência e erro, sem que nele intervenham ensinamentos e explicações de ordem abstrata e teorizante” Se observarmos a estruturação e a performatização da dança durante os ritos inter-tribais, assim como seus treinos antecedentes no cerne de cada aldeia, fica evidente que a dança (e a luta); assim como a música e o mito, fazem parte do processo educativo das pessoas Matipú. Educação informal, diriam alguns, depois da entrada da educação caraíba (escrita) nesta aldeia. Educação formal, eu afirmaria, uma vez que a forma estética se apresenta aqui como principal código da experiência afetiva, social e cultural desse grupo.

Pois o que mais chama a atenção durante a preparação e a consecução dos processos rituais é mesmo a presença constante das crianças junto com os adultos cantores e dançarinos, bem como sua imitação dos tocadores de flauta (*ver video*). Mesmo as crianças de colo já participam dançando com suas mães na maioria dos ritos, e assim que o menino aprende a andar, seu pai o leva pela mão até o centro da aldeia para que participe junto, e desta maneira, espontaneamente, vá aprendendo a dança.

Aliás, é assim que se dá o aprendizado dos ritmos cotidianos para as crianças, uma vez que é acompanhando os pais que elas, através da *experiência, repetição e erro* - vão se tornando habilitadas aos afazeres da sobrevivência. Até porque os padrões corporais e de movimento vão se especializando assim, para o saber-fazer xinguano, de acordo a necessidades específicas às quais são valorizadas culturalmente - dentro de padrões estéticos também específicos. Desta maneira, através do movimento - assim como do som e da palavra oral - o pensamento da pessoa xinguana vai sendo formado. Razão porque eu situo o processo de educação Matipú, como altamente cinestésico, uma vez que nele são valorizados igualmente o ensino do pensamento palavra (o mito), do pensamento som(a música), assim como do pensamento movimento (a dança) - sendo em todos os casos um aprendizado altamente formalizado. Aprendizado que integra o re *conhecimento* de uma memória ancestral, ao refinado treinamento da memória pessoal de cada aprendiz. Não é por menos que naturalistas do século passado como von den Steinen (1940) e Schimidt (1942) - já se admiravam com o refinamento estético xinguano expresso em seus adornos e pinturas corporais. Sendo que o contemporâneo Helmut Sick, em visita à região, também se surpreendeu com o grau de sofisticação de sua gestualidade - expressão do conhecimento habitual e ritual desses povos:

“Era com enorme curiosidade que os índios nos observavam, e a nossas instalações...Não omitiam os menores detalhes: eles tem uma memória infalível. A nós, cabia aprender o nexo de sua linguagem gestual altamente expressiva. Para dizer, por exemplo, que havia passado um dia, descreviam com o braço um arco de leste a oeste” Sick (1997:62)

Penso, então, que o significado desse ensino cinestésico - através da dança - e estético, resulte na riqueza da gestualidade Matipú, bem como no seu elevado gosto pelas coisas rituais e pelo embelezamento dos corpos. Processo explicitado na exacerbada sensualidade masculina e feminina, nas minúcias estilísticas do artesanato local, bem como no comportamento diplomático social e emblemático ritual conjugados dentro do sistema xinguano.

II.7 A antropologia da dança e o estudo de danças nativas

O estudo da dança só recentemente foi sendo in-corporado pela antropologia. Esses estudos - que começaram a surgir nos últimos 30 anos - apontam para a dança como um elo central entre natureza e cultura e também como parte essencial de qualquer descrição etnográfica, na compreensão de que “dança é cultura e cultura é dança”. (Merriam apud Royce, 1977:13). Citando as palavras de Kaepler (1987) compreendo que: “Uma adequada descrição da cultura deveria dar a mesma ênfase à dança que é dada pelos membros daquela sociedade.” Uma vez que o meu desejo de estudar dança encontrou nos Matipú um saber-fazer altamente refinado - extensivo aos outros grupos xinguanos - surgido que esse encontro também seja germinal e incentive novos estudos que contribuam para o estado da arte na antropologia da dança.

Passo a situar as principais contribuições teóricas à Antropologia da Dança, algumas das quais inspiraram tanto a pesquisa como a análise da dança Matipú: Cito os estudos pioneiros de Kurath (1960), seguida por autores como Kaepler (1978, 1986), Hanna (1979, 1992), Spencer - com seu estudo de dança e semiótica (1985); além dos trabalhos de Fleshman (1986), Forbes (idem) e Cohen (1991): Esses estudos apresentam contribuições metodológicas, cadernos bibliográficos e antologias de danças das mais diversas culturas. Comento a seguir a obra de Royce (1977) como marco da Antropologia da Dança e referência central para esta dissertação:

Pois a autora propõe estudar a dança como um evento cultural - tal qual fizemos - levando em conta desde sua preparação, o comportamento e sentimento dos participantes, bem como sua função estética e social. Como ferramentas de trabalho apresenta a *observação, a descrição, a análise e a comparação*. A Antropologia da Dança teria, assim, para Royce, duas tarefas principais: 1) Descrever unidades singulares - a descrição etnográfica propriamente dita (tal qual ensaiamos no capítulo seguinte). 2) Estabelecer comparações entre culturas ou estilos de dança (o que só tenuamente nos propomos). Noto que não existem outros estudos de aldeias xinguanas focalizados na temática da dança, razão por que careço de dados mais abrangentes para realizar com excelência a segunda tarefa proposta pela autora. Mesmo assim, estabeleço algumas pontes entre a dança Matipú e as expressões artístico rituais de outros grupos xinguanos - principalmente dos Waurá e Kamayurá - como tentativa preliminar de um diálogo mais abrangente.

Devo situar, ainda, algumas etnografias sobre dança - fora do contexto xinguaño - com as quais esta se relaciona, seja pela temática ou pela abordagem - a fim de confrontar essa análise particular. Destaco a obra de Kurath (1970) “*Music and Dance of the Twena Pueblos*” - onde ela procede à descrição e análise do cerimonial *Twena* - grupo do Novo México. Nesta a autora aborda desde os acentos musicais, até os movimentos da dança propriamente ditos, compreendendo: a descrição dos participantes, dos padrões de locomoção, das partes do corpo, das direções de movimento, dos gestos, das unidades básicas de passos coreográficos, e por fim, da qualidade do movimento - seguindo o sistema de notação de Laban. Como contemporâneos de Kurath cito o trabalho de Ammann (1987) que procede a uma apresentação das danças e músicas malanésias através de cerimônias e da vida cotidiana - contextualizando-as desde o sec XVII até sua situação atual. Bem como a importante contribuição de Giurchescu e Blolando (1990) que abordam a tradicional dança romena sob o ponto de vista contextual e estrutural. Interessante notar, nesses trabalhos, a íntima relação entre música e dança - coincidente com

o caso xinguano - bem como a classificação “ética” de contextos sociais diferenciados para a dança ritual ou cerimonial e a dança não cerimonial ou cotidiana. Desta vez não coincidente com a dança do Alto Xingu, eminentemente cerimonial. Os trabalhos de Müller (1992 -1998) sobre danças sagradas populares brasileiras - notadamente a descrição sobre a dança de São Gonçalo, bem como o estudo da dança no ritual *Maraká* dos índios Asuriní - também se inserem nesta nova vertente etnográfica. Por fim, embora não seja específico sobre o tema, cito o trabalho de Graham (1995) onde a autora considera aspectos da dança sonhada e performatizada nos rituais Xavante onde a “*performance ilustra a socialização do movimento corporal e da produção sonora*”(:119). Sendo interessante notar a centralidade do ritmo na recepção em sonho do ritual *da-ñoire* entre esse grupo, através de um informante nativo que declara perceber, primeiramente, o ritmo e os passos da dança, e depois o texto e o tom.(idem:123)

II.7.1. Rudolf Laban e o estudo do movimento humano

A maioria dos estudos sobre dança e educação pelo movimento tem em Rudolf Laban referência obrigatória, assim como os estudos em Antropologia da Dança acima citados. Cabe ressaltar, sobre este bailarino, coreógrafo, diretor cênico e pesquisador; nascido na Hungria em 1879, que o principal objeto de seu trabalho foi o movimento humano. A partir do qual desenvolveu uma notação de movimento - a *Kinetography Laban*, conhecida nos Estados Unidos como *Labanotation* - à qual é aplicada quase que universalmente; reservados seus limites éticos e suas re-leituras constituídas posteriormente pelos próprios discípulos. Destaco aqui, a expressão máxima no Brasil dessa re-leitura no trabalho de Cordeiro (1998) denominado “*Nota-Anna a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método laban*”²⁸ - onde a autora conjuga performances de dança, com sua leitura eletrônica e o uso de gráficos tridimensionais. Isto é conseguido a partir da digitalização por computador dos movimentos captados em vídeo e o uso de figuras de arame animadas para a representação gráfica dos mesmos. Os movimentos são analisados, então, dentro da *cnesfera* (espaço pessoal) - num estudo que conjuga uma abordagem matemática e semântica do movimento humano. Note-se que a abordagem semântica - por conectar o movimento exterior com a atitude interior de quem se move - abrange aspectos culturais e sociais, sendo por isto privilegiada no estudo da dança Matipú. Interessante notar, ainda, que Cordeiro tinha feito estudos anteriores sobre os padrões de movimento nos rituais xinguanos (trabalho não finalizado), mas que certamente abriu espaço para esta última obra, dentro da trajetória pessoal da autora que, segundo a mesma “ tem sido dedicada à concretização de idéias em forma de movimentos do corpo”

Cabe dizer ainda, que Laban enfatizava a dança como meio de educação - o que os Matipú, aliás, tão bem reconhecem. E que criou vários centros de estudo na Alemanha, Suíça e Inglaterra - país que o acolheu durante a Segunda Guerra e no qual aplicou suas pesquisas sobre o esforço humano para treinar operários durante a guerra. Por fim, é importante ressaltar que Laban considerava o movimento como constituído dos mesmos elementos seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana, razão por que sua metodologia sobre os princípios e usos do movimento humano, tem sido usada tanto na arte como na ciência, onde a antropologia se encontra, então, representada.

Uma das obras centrais resultantes da pesquisa do autor foi traduzida para o português com o nome de “Domínio do Movimento” numa edição organizada por Lisa Ullman - colaboradora e difusora dos estudos de Laban. Nesta, ele apresenta os motivos (físicos e psíquicos), bem como os princípios

básicos do movimento humano:

“A fonte da qual devem brotar a perfeição e o domínio final do movimento é a compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se originam o movimento e a ação.....A premência interior do ser humano para o movimento tem que ser assimilada na aquisição da habilidade externa para o movimento.” (1978:11)

Também considera o autor, que os mesmos movimentos corporais ocorrem tanto no trabalho quanto na veneração religiosa - nos ritos e complementarmente - tratando-se, neste caso, de uma diferença de motivação:

“O movimento sempre foi empregado com dois propósitos distintos: a consecução de valores tangíveis em todos os tipos de trabalho e a abordagem a valores intangíveis na prece e na adoração”.(idem:24)

Isto nos remete ao texto de Geertz (1978) sobre a Religião como Sistema Cultural, em que reconhece no homem uma motivação para o religioso, onde o papel dos símbolos, e eu acrescentaria aqui do movimento, são relevantes.

Quanto aos fatores básicos do movimento humano observa Laban que:“Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço humano resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: **peso, espaço, tempo e fluência**” (grifo nosso) - (1971:36). O *peso* referindo-se à energia ou força muscular usada na resistência ao peso; o *espaço* relacionado-se à extensão dos gestos e deslocamentos do corpo, bem como suas direções e alturas. O *tempo* referindo-se à duração do movimento - marcando a velocidade de sua execução . E a *fluência* com o grau de liberação produzido no movimento - da mais livre à mais controlada: incluindo tanto o fluxo interno(subjetivo) que o gerou; quanto sua manifestação objetiva. Sendo que a parada ou *pausa*, refere-se ao seu contrário. São esses fatores que, arranjados em diversas combinações - às quais eu ressalto o imperativo cultural para a escolha desses arranjos - que vão conferir ao homem a habilidade no exercício das ações corporais desde o *caminhar, carregar, empurrar, agachar, correr, pular*, dentre outras; além de sua capacidade de *dançar*. Considerando as danças sacras e regionais como a origem de todos os outros estilos de dança. Laban (1978:45), define, assim, a dança como: *“a poesia das ações corporais no espaço”*

Por fim, acreditava o autor que as ações - consideradas como *“estados de espírito criados pelo movimento”* - tornam-se manifestas (e portanto podem ser descritas), através de quatro vetores: 1) por meio do modo peculiar de uso do instrumento que é o **corpo**; 2) por meio das direções tomadas pelos movimentos e pelas **formas** assim criadas; 3) por meio do desenvolvimento rítmico de toda sequência e do **tempo** na qual é executada; 4) por meio da colocação de **acentos** e da organização das frases. (grifo nosso)

Foi inspirada nessas observações que buscamos perceber os movimentos que os Matipú tornaram manifestos em seus ritmos diários e em seus rituais. Tentando, ainda, nos aproximar dos *estados de espírito* - e dos Espíritos - por eles manifestados em dança. A descrição etnográfica do ritual *Iponhe* no próximo capítulo, é um exercício nessa direção.

Verificação do tipo e significados dos fatores de movimento e suas combinações

A. Um fator de movimento

Fator de Movimento: Participação Interna: Relativo a: Afeta o Poder Humano de:	Espaço Atenção Onde "Pensamento"	Peso Intenção O quê "Sensação"	Tempo Decisão Quando "Intuição"	Fluência Progressão Como "Sentimento"
---	---	---	--	--

B. Dois fatores de movimento

Fatores de movimento:	Espaço Tempo	Peso Fluência	Espaço Fluência	Peso Tempo	Espaço Peso	Tempo Fluência
Atitudes Internas:	acordado	onírico	remoto	perto	estável	móvel

C. Três fatores de movimento

Fatores de Movimento:	Espaço, Tempo Peso	Fluência, Tempo Peso	Espaço, Fluência Peso	Espaço, Tempo, Fluência
Ímpetus para o Movimento:	Ação (Fluência latente)	Paixão (Espaço latente)	Encanto (Tempo latente)	Visão (Peso latente)

Laban (1978: 186)

Notas do capítulo 2

¹ Na aldeia Matipú, à exceção do chefe *Jamatoá* e seus convidados que eventualmente usam o barco à motor para a pesca, todos os demais moradores, e inclusive estes, pescam habitualmente com barcos à remo.

² Observou Picchi (1978) que o então diretor do Parque, Olympio Serra, proibiu aos Nahuquá e outros grupos a pescaria com rede a fim de preservar o manancial faunístico da região - prática hoje amplamente difundida entre as aldeias maiores que possuem redes próprias e nas pescas rituais.

³ O termo se originou do português de contato e é usado por todas as demais etnias alto-xinguanas.

⁴ Embora grande parte da literatura xinguanas designe essas substâncias por eméticos (que provocam vômito), já observou Menezes Bastos (1990) e eu mesma pude constatar em campo que esses chás são, na verdade, “de lavagem” - sendo o vômito provido subsequentemente, levando-se os dedos à garganta.

⁵ Note-se que esses números com os quais os nativos se referem ao tempo de reclusão, situam-se dentro do sistema de numeração decimal aprendidos no contato. Portanto, devem ser relativizados, uma vez que os nativos possivelmente usam um outro sistema de numeração.

⁶ Pois conforme observado por Basso (1973) e retificado por Gregor(1978), as pessoas em reclusão não podem comer peixe quando estão sangrando ou simbolicamente associadas ao sangue. Sendo que o tabu alimentar sempre alterna peixe, macaco e pássaros - mantendo a necessidade proteica dos interditados.

⁷ A relação entre o complexo de flatuas sagradas amazônicas e a menstruação aparece em Menezes Bastos (1978), Piedade (1998) e Mello (1990).

⁸ Incorporação observada na dança dos Orixás nos ritos de Umbanda e Candomblé no Brasil

⁹ Langdon (1985) considera central nos momentos de performance a experiência afetiva, emotiva e estética de seus participantes.

¹⁰ Tendo participado da festa somente o meu anfitrião *Ariverá* - um dos especialistas do rito na aldeia Matipú - acompanhado de seu irmão. Ari me disse que estava querendo patrocinar um “*Jawari*” para seu pai na própria aldeia. E que ele mesmo já patrocinou um “*Kwarip*” em homenagem ao ex-chefe morto. O que torna clara a relação existente entre os dois rituais ligados à chefia e aos guerreiros xinguanos. Sendo que no primeiro o tronco representativo ao morto é depositado na água e no segundo é queimado no fogo.

¹¹ Note-se que a participação em um rito inter-tribal é de suma importância para os grupos xinguanos, razão porque não ser convidado para uma festa é visto por eles como sinal de desconsideração da aldeia anfitriã.

¹² Os Kamayurá me indicaram outras festas importantes como: *Payemet* - ritual exclusivo de pajés já descrito por Menezes Bastos (1984-85); *Wat* - festa das máscaras e *Mawurawá* - festa do Pequi.

¹³ As coletâneas míticas de maior relevância são as de Schultz (1965), Villas Boas (1970) e Agostinho (1971).

¹⁴ Noto que as principais festas do calendário xinguanos acabam sendo chamadas de maneira mais generalizada pela nomenclatura na língua em que se tornaram mais prestigiosas: *Kwarup* (em Kamayurá), *Jawari* (idem). *Takuaga* (em karib), e o *Jamugikumalu* (em aruak).

¹⁵ *Amati* - que é o professor Matipú - gentilmente enviou o material meses após o retorno de campo desta pesquisadora - pelas mãos de Bruna Franchetto - atendendo prontamente a seu último pedido - para o qual deixara fita K7 e pilhas na esperança de que um dia Amati se dispusesse à árdua tarefa de ouvir a fita gravada com a narração do velho e não só passar do registro oral para o escrito, como também para o português - o que segundo o próprio informante “dava muito trabalho”.

¹⁶ A versão Kamayurá do mito por Menezes Bastos (1990) e Waurá por Mello (1998).

¹⁷ Segundo Mauss (1974:215) “ a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos nas pessoas em quem confia e que tem autoridade sobre ela.”

¹⁸ A dança de *Atanga* (Uru´á) já foi amplamente descrita por Agostinho (1978)

¹⁹ Note-se que *itseke* , aqui, parece designar o “espírito” da *Takuaga* - indicando a possibilidade já observada no caso

Waurá por Neto(1999:43) de um artefato, neste caso um instrumento, ser a representação simbólica de um espírito.

²⁰ A escolha do parceiro “para dançar” inclui probabilidades ligadas a relações de parentesco, especialidades rituais, o desejo dos pais da menina e outros. Porém não vi nenhuma mulher entrar em cena a contragosto.

²¹ Possibilidade amplamente realizável dentro do *Perspectivismo Ameriíndio* registrado por V. Castro (1996).

²² Assim como se promovem competições de luta ao final de cada rito inter-tribal, também estão sendo promovidos, com alguma regularidade, torneios de futebol inter-tribais .

²³ Segundo me disseram os adolescentes guerreiros participantes do *Kwarup* - eles não podiam dormir no primeiro dia da festa, porque se sonhassem com o adversário, era sinal de que perderiam no dia seguinte; assim como não poderiam comer peixe, nem sonhar com determinados animais.

²⁴ Proposição sugerida por Menezes Bastos em conversa de orientação a esse trabalho.

²⁵ Note-se que o mundo intra-terreno é habitado por animais e *Itseke* - “monstros” - na tradução de Basso (1973:18) - sendo que toda a arte xinguana se fundamenta na intercomunicação humana com o mundo desses seres extra-humanos, sendo que a dança - conforme observada por Menezes Bastos (1990:524), é um elemento irredutível dentro do ritual xinguano, marcando um tempo original: “Nada lhe vem antes:dançou!”

²⁶ Laban(1978) situa as danças primitivas e contemporâneas numa relação de submissão à lei da gravidade em contraposição às danças aéreas – de desafio em relação a ela.

²⁷ De maneira similar ao que acontece no Budô (artes marciais), onde se deve aproveitar a força da gravidade e do adversário para gerir seu próprio movimento.

²⁸ O trabalho se apresenta na forma de um livro/vídeo - produzidos com base na pesquisa de mestrado da autora dentro do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Cap. III - Ritual Iponhe - Uma descrição etnográfica



Foto 53

Iniciarei a descrição de *Iponhe* a partir de sua mitologia, uma vez que o mito, nesse caso, parece mapear o ritual. Foi no dia 15 de julho, à tarde, que *Tügü* me contou o mito referente à festa, numa narração de mais de uma hora, com tradução simultânea de seu filho *Orissé*. Incluirei algumas palavras nativas que foram repetidas, por servirem como senha de início e fim de uma cena; e também aquelas cuja expressividade sonora (acompanhada pela gestualidade) sobressaíram durante a narração.

“Contou que foi Akuákamo¹ - Espírito que está no céu. Foi ele quem primeiro fez a festa. Ele mesmo furou a orelha dele.

Depois ele fez pequi - mingau - pro pessoal. Foi ele mesmo que está cantando

Aihá (Pronto).

Depois quando ele tá preso, aí ele pensou: Foi noutra aldeia fazer casamento com a filha da tia dele.

Aí ele foi nas outras aldeias às quatro horas (da tarde) fazer casamento. Entrou na casa da tia dele, que pediu pra fazer rede em cima da filha dela.

Aí ele fez o casamento com a filha dela.

O casamento foi antes de furar a orelha.

Esse rapaz foi lá, faz o casamento. Tinha cheio de ferida no corpo com pús. Por isso a mulher não gostou dele, não quis casar com ele. Ela não fez nem mingau pra ele. Só a sogra que ficou cuidando do rapaz.

A mulher nem conversava com ele. Ele ficava de dia sentado na porta - o dia inteiro. Ela tinha namorada, mulher chamada morcego.

Quando morcego vinha lutar, ela dizia que ia ver a luta da namorada dela, lá no meio. A esposa chamava-se Nhucu. (a mulher do morcego – segundo o tradutor)

Kogetsi

Mas tinha uma mulher presa (reclusa)- a irmã de Nhucu

Aí ele ficava conversando com ela...Disse que ia banhar:

- Olha, eu vou banhar e vou arrancar lá - que a avó estava esperando na beira do rio pra arrancar ele. Aí ele foi banhar...Chegou na beira do rio. Aí choveu.

Daí a presa falou: - Ô mãe, eu vou banhar na chuva.

E a mãe disse: - Pode ir.

Ela foi correndo quando ele estava na beira do rio com a avó. Aí quando ela viu o corpo dele não era cheio de ferida. Viu que o rapaz era bonito: O corpo bem limpo.

Aí ela assustou: A avó estava arranhando. A avó dele então falou com essa mulher:

- Olha, meu neto, ele tá bom. Tá usando “disfarce”², mas ele não é assim. Mas quando ele estava assim, sua irmã não queria falar com ele.

Quando chegou em casa disse pra mãe que ia fazer mingau pra ele.

Daí a mãe disse: - Pode!

Ela pegou cuia grande - daquelas que usava antigamente - nova, fez mingau e deixou pra ele tomar...

Depois que terminou a arranhadeira ele voltou com o disfarce cheio de ferida.

Aí ele chegou em casa e a mulher falou: -Akuákamo, tem mingau aqui pra você tomar. Daí ele tomou.

A presa chamou a mãe. Explicou pra mãe que o corpo dele não era cheio de ferida, que ela viu quando estava banhando.

Daí ele falou com a tia dele, pediu pra ir embora pra aldeia dele. Ele ficou só três dias, porque a mãe não quis casar com ele. Ela disse: - Pode ir embora

Ele pediu pra tia dele pra ir embora, mas dormiram antes.

Dormiu e foi embora.

Quando já estava no caminho, a presa pediu pra mãe dela pra ir atrás do rapaz, pra casar com

ele: - Olha Mãe, eu vou atrás dele.

A mãe disse: - Pode ir, pois estava com vergonha da irmã mais velha. E a mais nova que foi com ele. Aí ele foi com a irmã mais nova pra aldeia dele.

Tó, Tú, hú - (sons)

- Akuákamo, espera aí que tô indo com você.

Quando ela chegou no caminho, viu que ele tinha tirado o "disfarce".

Aí à tarde ele chegou na aldeia - nessa hora mais ou menos - já casado. Aí ele chegou à tarde e depois ficou cantando no meio lá. É ele mesmo que tava cantando.

Aihá, aihá!

Aí depois ele falou com o pessoal dele pra eles irem pra pescaria pra furar orelha depois, para fazer a festa depois.

Aí eles foram pescaria, ficaram lá quatro dias, depois voltaram pra aldeia.

Aí ele chegou pescaria - e no outro dia cedo pediu pra convidar, ir convidar a outra aldeia. (a aldeia da tia dele).

Aihá.

Nessa hora o convidador chegou na outra aldeia. Aí o pessoal falou com o pessoal pra ir na aldeia dele.

Aí quando ele voltou o pessoal perguntou: - Como é que foi?

Ele respondeu que o pessoal tava vindo amanhã.

Aí eles ficaram esperando, cantando.

Daí no outro dia à noite o pessoal chegou

Kogetsi

Daí o pessoal da outra aldeia chegou mais ou menos às seis horas no acampamento. Pintaram com jenipapo e urucum na cabeça, colar todo de concha.

Quando chegaram no acampamento Akuákamo falou com sua mulher pra levar o peixe pra sua sogra. Daí Nhuco veio junto com sua mãe - no acampamento.

Daí ele chegou perto da sogra e Nhuco perguntou à sua mãe:

- Mãe, esse é Akuákamo? A mãe disse que sim.

Daí a mãe falou brincando pra ele que Nhuco também queria casar com ele.

Daí ele disse que não queria casar com ela.

Daí ele não responde - porque estava triste. Daí Akuákamo veio pra casa dele.

Aí Nhuco falou: - Eu vou com Akuákamo

A mãe disse que não pode: - Você não queria casar com ele. E pegou ela.

Daí o pessoal dormiu no acampamento.

Quando o céu tava clareando, Akuákamo tava cantando, ele mesmo. Daí quando ele parou, quando tava terminando a festa, pediram pro campeão de luta, craque de luta, pra ir lutar com outras aldeias.

Pediram pro campeão do acampamento ir lutar com Akuákamo (campeão de-sua aldeia)

Aihá

Depois o pessoal tava lutando. Quando terminou, Akuákamo pediu pra irem pra casa dele. Aí eles amarraram a rede lá e Nhuco falou com a Mãe:

- Ó mae, eu vou amarrar a rede aqui na de Akuákamo.

A mãe disse que não, que estava com vergonha porque ela não queria casar com ele. Mesmo assim, ela queria amarrar a rede bem perto da dele.

Aihá

Daí o pessoal dormiu lá mesmo na casa de Akuákamo. Cedo foram embora pra aldeia deles. Nhuco não quis voltar. Queria fazer o casamento com Akuákamo.

A mãe não quis. Nhuco falou: - Eu não vou mais

A mãe respondeu: - Ele já casou com sua irmã e não vai mais.

Aí ela não quis voltar. Aí Akuákamo amarrou a rede dele e mandou ela embora.

Aihá, tuá, tuá, tuá - (sons)

Aí quando o pessoal foi embora pra aldeia, aí Akuákamo começou cantando até a porta de sua casa, bem devagar, até quando chegar no centro da aldeia.

Daí ele sentou no colo das pessoas pra furar orelha.

Aí a pessoa fez assim:

(aqui o velho faz um gesto, segurando ele próprio seu joelho)

A pessoa tava agachada, esperando, quando ele chegou e segurou o joelho e pronto.

Aihá

Pronto! Ele sentou e fez assim (repete o gesto). Aí outra pessoa, o homem, fez assim (bate o pé no chão). E saiu correndo até chegar lá; pegou a orelha assim (gesto) e furou um lado. Pegou o outro lado e furou de novo.

Aí carregaram nas costas e levaram correndo pra casa.

Pronto! Deixaram lá de repouso. Ficaram cinco dias direto na rede. Deitado. Sem tomar nem comer nada - pra não sonhar mal. Depois eles pegaram erva, raiz, remédio que fica no mato, pra ele tomar e vomitar.

Pronto! Depois acaba. Não tem mais festa. Só fica preso.

Esta é a história da festa Iponhe ou Típonhe.”

Iponhe significa “furação” sendo também o nome da festa de furação de orelha dos meninos xinguanos. Será abordado aqui como um rito de passagem (Van Gennep:1970) dos filhos de homens eminentes recém entrados na reclusão, para a vida adulta. Embora meninos menores, a partir de 6 ou 7 anos, também participem - cujos pais serão assistentes do ritual. Durante o rito, os meninos serão acompanhados por homens mais jovens da própria aldeia escolhidos pelos pais - os quais chamarei de *padrinhos*.³ E terão suas orelhas furadas por convidados ilustres de outras aldeias - especialistas em *Iponhe* - que serão chamados de *furadores*. Note-se que Basso(1973:65-70) descreveu brevemente este ritual entre os Kalapálo, considerando-o uma cerimônia de diferenciação entre homens e mulheres.

Essa cerimônia teve lugar na aldeia Matipú no mês de setembro, se bem que tenha movimentado seus integrantes muito antes, pois compreende fases intra e inter-tribais, implicando na esfera pessoal e grupal, bem como estética e social de seus participantes. A festa inter-tribal aconteceu nos dias 14 e 15 e contou com a ajuda dos Nahuquá e Kalapálo. E teve a participação das aldeias convidadas: Kamayurá, Kuikúro, Waurá e Yawalapti. Envolveu, portanto, grupos representativos do sistema xinguanos (de língua tupi, karib e aruak).

Logo, partirei do mito em direção à performance ritual. E do rito em direção à organização social Matipú. A partir desta, buscarei estabelecer algumas relações entre o sistema cultural desse grupo e suas escolhas estéticas.

III.1 - Do mito ao rito

Conta o mito que foi *Akuákamo* quem primeiro fez a festa, quem primeiro furou a orelha, e que é ele mesmo quem está cantando. . . Ele mesmo vai casar, ele mesmo é o campeão de luta. Narrativa que confere ao ser mítico muitos papéis *transformativos* e identidades múltiplas - que apontam para um poder superior - tal qual é requerido, socialmente, de um grande chefe. Implicando no papel social do rito de sinalizar atributos da chefia xinguanos.

Já na prática ritual é o velho especialista *Tügü* quem puxa os cantos. Assim como no desenho coreográfico aparecem lado a lado e de mãos dadas, o velho e o menino protagonista. Sugiro que o saber

mítico é entregue pelo velho ao menino, através da repetição de uma estrutura músico-coreográfica, conferindo-lhe poder dentro do ritual. O que significa dizer, simbolicamente, que este poder é entregue do personagem mítico ao protagonista da festa. Sendo que a música e a dança permitem esta trans-criação⁴ do mito em ritual, operando uma transformação de papel do menino adolescente.

O episódio do “disfarce” de *Akuákamo* descoberto pela mulher reclusa - aponta para o complexo de produção do corpo ligado ao ritual. Pois o recluso só pode sair para se banhar quando não corre o risco de ser visto pelos demais membros da sociedade (tal como faz o ser mítico). Processo que se assemelha a um “disface” - onde se tem um corpo antes e outro após a reclusão, sendo este último o mais perfeito, o mais bonito, o corpo culturalizado por excelência e portanto, pronto para casar. Ver o corpo do outro antes dele estar pronto é interditado, pois os púberes se encontram num estado intermediário, e portanto, sujeito a muitos perigos. Este perigo do corpo des-coberto sugere, ainda, uma outra interpretação para o “disfarce” de *Akuákamo* como uma segunda pele, uma *capa* usada por ele - termo cunhado por Neto(1999) como identificação de um *Itseke* – ser extra-humano, espírito, monstro(*apapaatae* em Waurá). Note-se que os *Itseke* também são vistos, socialmente, como seres perigosos - com quem os humanos se comunicam através dos rituais.

O mito conta que quando o pessoal foi embora, *Akuákamo* cantou da porta da sua casa até o centro da aldeia, *bem devagar*. Isto acontece similarmente no último dia da cerimônia, quando as aldeias convidadas já se foram, e os meninos partem da casa do dono da festa em direção ao centro da aldeia, ancorados por uma instância músico-coreográfica tipicamente lenta. Depois o mito narra a furação propriamente dita: sentar no colo, segurar o joelho, o furador que bate o pé e sai correndo, a restrição alimentar subsequente, o vômito ritual e a volta à reclusão. Partes que são atualizadas ritualmente na mesma sequência apresentada pelo contador.

Passo, então, a detalhar os acontecimentos rituais dentro de uma sequência metodológica - cronológica; lembrando que o tempo ameríndio é muito mais *espacial* (conforme Overing, 1977) e anacrônico, marcado por classificações cosmológicas, metereológicas e por uma perspectiva diferente.

III.2 - Fases do Ritual

Divido o complexo ritual *Iponhe* em três fases mais ou menos distintas. Iniciando por uma fase intra-tribal, onde os eventos rituais vão acontecendo de forma acumulativa dentro dos limites da própria aldeia, envolvendo quase que exclusivamente, seus moradores. Numa segunda fase intermediária, acontecem eventos de preparação da festa através do mutirão de homens e mulheres para juntar peixe e polvilho, contando com a ajuda de aldeias vizinhas, chamadas ajudadoras.⁵ Já numa terceira fase tem lugar o encontro das aldeias anfitriã e ajudadoras com as aldeias convidadas - numa grande festa inter-tribal de dois dias. Interessante notar que a furação de orelhas propriamente dita - razão última da festa - só acontece no terceiro dia, numa cerimônia mais reservada, que inclui população local, os ‘furadores’ e alguns poucos convidados. Comento, ainda, os antecedentes do rito, e o momento subsequente da re-integração dos meninos na vida social da aldeia. Esclarecendo que situo as fases rituais dentro da classificação de Gennep (1970) dos ritos liminais – os quais são considerados uma secção importante na iniciação ou passagem de idade. O que remete à “liminaridade” dos protagonistas durante o ritual (conforme conceito em Turner, 1974)

Antecedentes - A decisão conjunta entre chefe político e cerimonial sobre a realização de ritos inter-tribais, acontece cerca de um ano antes da festa. Quer dizer que *Iponhe* deve ter sido pensado entre agosto e outubro de 1997. Sendo que a última festa promovida pelos Matipú teve lugar há seis anos. E que, não sendo um ritual de calendário constante, os karib costumam levar seus meninos para furar a orelha na aldeia de mesma língua onde ele primeiro se realize.

III.2.1 - Fase intra - tribal

Cerca de dois meses antes da festa inter-tribal, vão se acentuando os eventos rituais dentro da aldeia anfitriã. É nesta fase que os especialistas em *Atanga* - clarinetes nativos - ⁶ iniciam sua tocação



foto 54

diária, de casa em casa, como uma forma de anúncio do rito. Note-se que eles tocam-dançando. Aliás, o fato de poderem tocar *Atanga* depois de tanto tempo - já que isto se faz exclusivamente por ocasião do *Iponhe* ou *Egitsü* (*Kwarúp*) - foi motivo de grande alegria para os especialistas da aldeia. Como este instrumento é tocado em pares, notei que a escolha do parceiro musical se baseava em relações de parentesco ou em julgamentos estéticos - a escolha do bom instrumentista. Sendo que o chefe da aldeia tocou

apenas uma vez, solenemente, acompanhado do chefe Nahuquá - especialmente convidado para o evento. Notei, ainda, quando um instrumentista Kalapálo veio tocar com um Matipú, que o primeiro tirava bem mais os pés do chão do que o último - o que me sugere uma diferenciação de **estilos** e enfatiza o gosto Matipú pela entrega à gravidade na dança..

Também iniciam nessa fase os cantos e danças de *Iponhe* - onde os meninos participam de performances sonoro-coreográficas, acompanhados pelo mestre cerimonial *Tügü*, o chefe da aldeia, pais, padrinhos; e demais interessados. Note-se que as performances centrais são exclusivas aos homens; sendo que aquelas feitas no interior das casas contam com a participação conjunta das mulheres. Observo que durante todo o ritual as pessoas dançaram tocando ou dançaram cantando, razão porque situei a dança dentro de esquemas músico-coreográficos - tal qual feito por Menezes Bastos(1990) na descrição do rito *Yawari*. (*Hagaka* em Matipú).

Por fim, observei uma lógica tempo-espacial relacionada aos ciclos de quatro a seis horas para as performances de *Atanga* e de uma a 12 horas para os cantos e danças de *Iponhe*. Esses ciclos pareciam influenciados pela posição do sol, pela disposição dos dançarinos e pelos ritmos intrínsecos às diferentes estruturas músico-coreográficas. Note-se que o ritmo de *Atanga* era diário, enquanto os cantos e danças de *Iponhe* eram realizadas eventualmente.

III.2.2) Fase Intermediária ou Pré-Iponhe

É a fase onde se intensificam os cantos e danças de *Iponhe*, com eventuais participações de convidados, e onde ocorre o ajuntamento de polvilho e o acampamento da pescaria ritual - com a participação das aldeias ajudadoras. O ajuntamento do polvilho aconteceu no dia 17 de julho, com uma colheita coletiva de mandioca por todas as mulheres da aldeia na roça do dono da festa. Depois elas processaram a mandioca durante toda a noite, para entregar o polvilho ao dono da festa no dia seguinte. Evento que implicou na ritualização deste ato cotidiano feminino e de um esforço extra das mulheres. Já o polvilho trazido pelas aldeias Nahuquá e Kalapálo demandou uma pesca também extra-cotidiana dos homens Matipú - a fim de trazerem o peixe como pagamento aos ajudadores. Evento transformado, igualmente, em rito, festa e celebração!

II.2.2.1. Festa pré-Iponhe

No dia 18 de julho aconteceu uma pré-festa *Iponhe* por ocasião da chegada dos peixes - levados até a casa do dono da festa - e das aldeias ajudadoras trazendo o polvilho. A troca de polvilho por peixe aconteceu por volta do meio dia no centro da aldeia e no final da tarde os anfitriões e ajudadores dançaram e cantaram juntos com os meninos. Foram dois dias ininterruptos de cantos, danças e luta. Se bem que esta última ficou prejudicada pela partida dos Kalapálo que iriam participar do ritual *Takuaga*.

Nessa ocasião foram decididas as aldeias que seriam convidadas para a festa. E o velho *Tügü* performatizou um canto dança em pulos com uma tora da madeira (*Ipogoho*) com a qual seriam confeccionadas as agulhas da furação. Evento que foi realizado no centro da aldeia pelos pais e padrinhos. Também aconteceu a saída da reclusão de *Sessuaká*, que teve os cabelos cortados pelo chefe Kalapálo, e se apresentou em público pela primeira vez dançando. No segundo dia os homens se reuniram mais uma vez no centro para a distribuição de linhas Cléa que tinham sido enviadas por Orlando Villas Boas, o “dono” do *Kwarúp* Kamayurá, a todas as aldeias que iriam participar da festa.

II.2.2.2. Pescaria Iponhe

Uma semana antes da fase intertribal aconteceu a chegada oficial das aldeias ajudadoras para o



Joto 55



Joto 56

acampamento da grande pescaria ritual - onde participaram todos os homens, mulheres e crianças da aldeia Matipú, bem como muitos integrantes das aldeias Nahuquá e Kalapálo. Recordo da intensa movimentação de pessoas em direção ao local do acampamento – cerca de uma hora de caminhada da



foto 57

aldeia Matipú - bem como seu alto grau de esteticidade: na disposição das redes coloridas, nas pinturas corporais cuidadosas, nas poses das meninas, bem como nos gestos fortes do trabalho masculino.

No primeiro dia foi construído o cerco ⁷ e, enquanto os homens cortavam os troncos das árvores a machado, as mulheres iam se ajeitando nas redes com as crianças, cada aldeia em um local

demarcado. Sendo que a família do dono da festa ocupava um espaço coberto no centro do acampamento, de onde eram distribuídas panelas e mais panelas de mingau de pequi como forma de pagamento aos participantes. Note-se que o alimento ritual era preparado por sua mulher e filhas. As outras mulheres preparavam apenas o beiju necessário ao consumo de seu núcleo familiar.

Na noite do primeiro dia, aconteceu o evento que mais me impressionou em todo o ritual: a reunião de pajés - espaço de negociação da pescaria entre homens e seres extra-humanos. Onde se estabeleceu uma comunicação entre os pajés mais influentes do acampamento (“*pajé grande*” - dizem os índios) e o *Itseke* do peixe, o “*bicho*” do peixe - explicaram. Fui informada de que o *bicho* é o dono do peixe: “*igual nós - a gente*”. E que ele “*não mora aqui não, mora lá embaixo*”.⁸

Os pajés começam a fumar tabaco já ao anoitecer, “*fumam até morrer*” - contou-me um Kalapálo. Depois “*chamam o bicho*”. “*O bicho vem*” e os pajés conversam com ele para saber “*como é que fica o peixe*”. Então, o *bicho* do peixe disse que “*dava peixe pra gente, que pode pescar*”. Enquanto isso, o *bicho* da arraia se manifestou e disse que “*ia furar menino na pescaria*”. Pois os índios acreditam que o espírito da arraia tem uma flecha usada para furar a pele das pessoas, injetando-lhes o veneno. Esta mensagem desencadeou outro ato ritual, na manhã do outro dia, quando homens e meninos fizeram o “*casamento da arraia*”, enterrando cada qual um pedaço de capim serra - similar à morfologia do esporão do bicho - na lagoa; a fim de não serem flechados por ela. Resultou que somente o velho *Tügü* foi pego.

A comunicação com o *bicho* iniciou por volta das 19:00hs e se estendeu por aproximadamente duas horas. Notei que a mediação feita pelos pajés, envolveu um uso excepcional da corporalidade desses homens que aparentemente se tornaram outros, não sei se a imitar o *bicho* ou a ser incorporado⁹ por ele. Uma vez que rastejaram, mudaram de voz, gritaram, contorciam-se, comunicaram-se - tendo seus corpos segurados por outros homens. Note-se que as mulheres estavam distantes visualmente do evento, deitadas em suas redes junto com as crianças, mas que provavelmente ouviram os gritos da comunicação xamânica; assim como foram elas que prepararam os alimentos a serem oferecidos aos *bichos*.

No segundo dia aconteceu a pescaria propriamente dita, com o uso do timbó - cipó que tontei os



foto 58

Reunião de pajés



foto 59



foto 60



foto 61



foto 62



foto 63



foto 64



foto 65

peixes, e a captura dos mesmos com a utilização de arco, flecha e redes. Enquanto pescavam, os homens também iam construindo jiraus para moquear os peixes que não eram consumidos ali mesmo.¹⁰, a fim de que não estragassem até o dia da festa. No terceiro dia continuou a pescaria e ainda com mais intensidade e à tarde já o retorno da maioria de seus participantes.

Na volta à aldeia, os peixes foram armazenados igualmente em jiraus construídos atrás das casas, sendo o maior deles administrado pelo dono da festa. Da casa de quem saíam grandes panelas de mingau em pagamento aos instrumentistas e ajudadores. Enquanto isto os “convidadores” - pessoas escolhidas para oficializar ritualmente o convite junto às aldeias escolhidas - partiram em suas rotas. Neste ponto já estávamos na véspera da fase intertribal propriamente dita.

III.2.3. Fase Inter-tribal

No dia anterior à chegada dos convidados, já aconteceu intensa atividade com a performance dos



foto 66

cantos e danças de *Iponhe* em grande bloco músico-coreográfico (incluindo as aldeias ajudadoras) que adentrou a madrugada. Sendo que na manhã do primeiro dia da festa (14), aconteceram ciclos simultâneos de *Atanga* (dois pares de instrumentistas) e o apontamento das agulhas pelos próprios “furadores”. Pela tarde aconteceram treinos de luta e muitos já começaram a se enfeitar. No final da tarde chegaram as aldeias convidadas que ficaram hospedadas “ao ar livre” em acampamentos próximos à aldeia anfitriã. É

importante sublinhar que as pessoas das aldeias ajudadoras ficaram hospedadas em quatro casas Matipú indicadas pelo chefe.

Ainda no final da tarde do primeiro dia, os Matipú, Kalapálo e Nahuquá se reuniram para cantar e dançar no centro da aldeia e dali se dirigiram até a casa do dono da festa. Foram apenas algumas voltas e depois uma pausa para esperar os convidados. Então se dirigiram ao centro o chefe, o dono da festa, os convidadores e os instrumentistas. Já era noite quando aconteceu o encontro das aldeias (anfitriã e convidadas), onde cada grupo seguiu cantando de casa em casa com os meninos protagonistas do ritual. Sendo que cada aldeia que se dirigia ao centro, era recebida pelo dono da festa e presenteada com cintos novos de algodão que estavam sobrepostos na cintura de seu filho *Takailú*. Então os convidados des-



foto 67

vestiam o menino de mais um cinto e depois o levavam a dançar no meio de cantores especialistas da referida aldeia, tendo ao lado os outros meninos, hierarquicamente dispostos do centro à periferia, intercalados com os demais convidados.

Encerrado o ciclo de movimentação das aldeias convidadas, os Matipú, Nahuquá e Kalapálo retomaram o ciclo e seguiram cantando e dançando no interior das casas até o raiar do dia seguinte. Na manhã do dia 15 aconteceu uma pausa para

preparação dos lutadores e às 9:00hs o esperado embate ritual - ponto culminante da festa inter-tribal. Depois da luta ainda aconteceram ciclos de *Atanga* com instrumentistas das aldeias convidadas; meninas reclusas cortaram o cabelo - oferecendo o carço de pequi aos chefes ali representados; lideranças trocaram palavras e alianças. No começo da tarde a maioria dos convidados já havia partido e houve um período de reorganização da aldeia anfitriã, seja no interior das casas, agora mais vazias; seja no pátio central que foi varrido.

No final da tarde aconteceu o corte de cabelo dos meninos e logo depois os pais e padrinhos começaram a passar o remédio em suas orelhas. Trata-se de *tupagahotugu* (*agifoñati* em Basso, 1978) - “remédio grande que mora lá no Ronuro” - usado para tirar o sangue da orelha e evitar a dor. Esta ação ritual foi repetida de casa em casa durante toda a noite, acompanhada de canto e dança (v. *anexo III*).

III.3 A Furação de orelhas e seus Personagens

O evento cerimonial culminante de todo cerimonial *Iponhe* foi também o mais reservado. Passo a descrever o momento clímax da furação:

Por volta das 6:30hs do dia 15 encerra-se o ciclo de cantos e danças para a aplicação do remédio nas orelhas dos meninos e já as 7:00hs eles se dirigem para o banho na lagoa e, em seguida, sentam-se ao redor de uma fogueira no centro da aldeia para se secarem. Lembro dos pais, mães e avós, esfregando a mão em seus cabelos como a apressar a secagem e a lhes oferecer conforto. Noto certa apreensão nos semblantes dos meninos.

Por volta das 8:00hs os furadores, sentados em círculo no centro da aldeia, voltam a lixar as agulhas enquanto conversam entre si sobre como deve ser feito o furo nas orelhas, demonstrando em suas próprias, gesticulando, rindo. Enquanto isto os padrinhos começam a se aproximar, bem como as mães, avós e avós dos meninos.

No centro da aldeia, de costas para a casa dos homens, posicionam-se padrinhos e meninos, sendo que estes se sentam no colo daqueles, que estão agachados segurando os joelhos dos meninos fora do chão. Numa fila paralela à frente, posicionam-se os “furadores” em pé. Num determinado momento, por volta das 8:30hs, eles batem com força os pés no chão, ajoelham-se para mirar, e correm, agulhas em punho, em direção aos meninos; demorando-se ali apenas o tempo suficiente para lhes enfiar a agulha em cada uma das orelhas. Interessante notar que, neste momento, os meninos não sangram, nem choram, apenas olham para baixo, enquanto os padrinhos sopram em seus ouvidos para aliviar a dor. Ato descrito

em Basso (1978:67) como feito pelos pajés. Depois os próprios padrinhos carregam os meninos em suas costas até a casa do dono da festa - onde permanecerão por mais ou menos tempo em reclusão e jejum - de acordo com a idade de cada um.

No início da tarde os menores voltam para suas casas, trazidos por seus pais, e logo poderão comer seu primeiro peixe no ambiente doméstico - ato que se realiza com a presença de um avô pajé ou outro pajé de laços mais próximos da família chamado para rezar o primeiro alimento. Aqui o menino, já dentro de seu ambiente doméstico, é levado a ingerir grande quantidade de substância nativa e depois, levando as mãos à garganta, vomitar. (v. vídeo). Depois a mãe procede a um banho bastante mais elaborado que o habitual. E em seguida o avô reza o alimento (soprando) - dois mini beijus e uma pequena porção de peixe - que deve ser esfregado pelo corpo do menino antes de ser ingerido. Note-se que os meninos menores ficarão presos até um mês - à critério dos pais - e depois voltarão ao mundo infantil até chegar o momento de sua reclusão pubertária.

Já os adolescente *Sóte* e *Takailú* permaneceram na casa de *Aipatsi* sem comer, apenas tomando mingau da fruta mangaúba. Sendo que no dia seguinte da furação *Sóte* retornaria à sua casa, mas ambos deveriam ficar reclusos até o fim da estação chuvos (março) e ainda por três meses sem comer peixe.. Note-se que Basso indica a finalização do processo com a saída dos meninos para uma expedição de pesca - junto com os pai e outros homens adultos - quando o retorno seria marcado pela declaração pública de seus nomes de adultos.

III.3.1. Personagens de Iponhe

Apresento, agora, as posições e atributos dos principais personagens de *Iponhe*. A começar pelo **dono da festa** *Aipatsi*: patrocinador do evento e pai do menino protagonista. Além de se responsabilizar pelos preparativos e coordenar todos os protocolos da festa, ele também era o responsável, junto com sua mulher, pelo alimento distribuído aos instrumentistas, cantores, dançarinos e convidados, durante todo o processo ritual.

Os **meninos** participantes eram inicialmente seis: *Takailú*, *Sóte*, “*Carrapato*”, “*Aláe*”, *Itó* e *Tomba* (todos Matipú). Mas no final acabaram sendo oito, com a inclusão, já na fase inter-tribal, de *Kurirumã* - filho do chefe Nahuquá e de *Tsehuku* (“*Sapo*”) - o segundo filho de *Aipatsi*, que segundo me informaram, foi decisão de última hora. *Aipatsi* me disse que foi *Takailú* “que convidou os outros amigos para furar a orelha com ele” - colocando o filho na posição central que realmente exerceu no rito

Coube aos pais - pessoas influentes como *Jamatoá* e *Külikü* - a função de ajudar o dono da festa na preparação do rito; bem como de acompanhar seus filhos durante os cantos e danças de *Iponhe*. Enquanto às mães coube prepará-los e assistí-los durante as intensas atividades rituais; bem como cantar e dançar no interior das casas em torno dos filhos. (v. coreografias)

Já aos **padrinhos** coube a função de acompanhar todos os passos dos meninos desde a fase intra-tribal, principalmente durante os cantos e danças de *Iponhe*, cumprindo um papel quase tutelar.

Quanto aos **furadores** cabe salientar que a maioria deles ocupa lugar de chefia em suas referidas aldeias, como o chefe *Tafukumã* Kalapalo e “Luis” *Fijohe* – chefe da aldeia Tanguro. Eles ocuparam uma posição privilegiada durante todo ritual, que acabou por legitimar a posição social dos meninos por eles apadrinhados. (*Tafukumã*, por exemplo, foi padrinho de *Takailú*). Sendo que tanto os padrinhos como os furadores foram muito bem pagos pelos pais dos meninos, a maioria com colar de caramujo (*uguka*) e *tucanap* (brinco de pena de arara). Pois, conforme considerou *Amati* : “ Sai muito caro furar a orelha”. Note-se que os especialistas rituais como o cantor (*tiginhinhü*) *Tugü* e os tocadores de *Atanga* (como *Lakuai*, *Ari* e *Külikü*) também gozaram de grande prestígio durante todo processo ritual.

III.3.2. A troca de nomes e a re-integração

A volta gradual dos meninos de *Iponhe* à vida social vai culminar com a troca de seus nomes. Sendo que a troca de nomes é um jogo interessante na manutenção da identidade de grupos locais - conforme ficará explicitado nos exemplos a seguir. Note-se que uma pessoa Matipú tem pelo menos dois nomes: um com o qual é chamada pelo pai, outro para ser chamado pela mãe; já que os nomes seguem uma herança genealógica e é interdito pronunciar os nomes do pai e da mãe da esposa, ou do pai e da mãe do marido.

Takailú, por exemplo, passará a ser chamado de *Manuhá* pelo pai e *Agihuti* pela mãe. Já *Sóte* receberá o nome do avô materno *Januá* - como será chamado pela mãe; enquanto o pai irá chamá-lo de *Majugi*. “*Carrapato*” herdará seu primeiro nome do avô/pajé *Kohela*, ainda vivo, e por isto o próprio terá que mudar de nome, uma vez que transferiu o seu para o neto. E assim acontecerá com os demais meninos. Note-se, igualmente, que é usual a avó transferir seu nome para uma neta - tendo que mudar o próprio. Como os velhos podem ter muitos nomes - o que lhes designa poder - também podem ser mais de um os netos com seus nomes.

Interessante observar que, no entardecer do dia mesmo da furação, também os adultos puderam trocar seus nomes. As pessoas interessadas se dirigiam ao centro da aldeia e revelavam em meia voz o nome escolhido. Então *Tügü* e “Policial” se alternavam ao cantar, em voz alta, primeiro o nome antigo, em seguida o novo - que era ouvido por toda audiência e festejado com gritos!

Policial se auto-denominou *Jerokü*, e *Sukuti* - a mãe de *Jamatoá* - que transferiu este nome para a neta, passou a se chamar *Autamaco*. Até mesmo o chefe da aldeia trocou de nome; passando a se chamar *Taliko*. E o professor *Amatiwana* Matipú quis ser chamado de *Tamakahi*. Mas continuaria a usar, fora da aldeia, o primeiro nome - com o qual se encontra registrado na sociedade brasileira.

Recordo assim, da minha decepção em perceber que, finalmente quando eu conseguia chamar os Matipú por seus nomes, esses se transformavam em outros, compondo sons tão diferentes a se afastar da minha memória. Mas o que se mostrava como um afastamento, transformou-se em seu oposto quando eles me perguntaram se eu também não queria receber um nome Matipú. Concordei, e então me sugeriram



foto 68

o nome de uma velha Kalapálo “*muito trabalhadora*”. Passei a ser chamada *Isilu Matipú*, que quer dizer, trovão.

Passo agora, à descrição das coreografias de *Iponhe* e a seguir, à contextualização deste texto coreográfico, onde tentarei - como sugeriu Laban - “pensar em termos de movimento”. Então pergunto se não seria possível fazer uma exegese em termos de movimento(?). Acredito que sim!

III.4 - Coreografias do ritual *Iponhe*

Durante o complexo ritual *Iponhe*, pude observar seis composições músico-coreográficas, mais ou menos definidas e diversas vezes repetidas: Quatro coreografias externas, ou seja, realizadas no pátio em frente à Casa dos Homens, na parte central da aldeia. E outras duas internas, realizadas no interior das casas – apresentando uma variação externa que denomino “dança da furação”. Note-se que esses esquemas músico-coreográficos acontecem um após o outro, em horários determinados. Conforme apresento a seguir:

O sol começa a se pôr marcando o início do ciclo externo das danças de *Iponhe*. Velhos, homens e meninos tomam o centro da aldeia para sua performance ritual - que será assistida de longe pelas mulheres - sentadas em seus banquinhos defronte à porta de suas casas. A não ser no evento de purificação dos meninos, onde mães e avós se aproximam para limpar seus corpos com chumaços de algodão. A dança inicia por volta das 17:00hs, durando aproximadamente uma hora. Quando entra a noite encerram as coreografias do centro. Depois de uma pausa os dançarinos irão se dirigir para a casa do dono da festa, quando terá início o ciclo longo dos cantos e danças de *Iponhe* dentro das casas. Agora as mulheres também participam, cantando e dançando, assim como as meninas. Ambas trazem no colo os bebês que, dormindo ou acordados, também participam do ritual.

Coreografias do centro - A primeira coreografia é marcada por seu desenho circular em relação à aldeia, onde na primeira fila cantam e dançam o velho *Tügü* e os meninos de mãos dadas a seus padrinhos; e atrás seguem outros dançarinos aleatoriamente. Note-se que na parte central da fila está o velho puxador - *tiginhinhü* - tendo de cada lado um menino adolescente, e assim sucessivamente, alternando padrinho e menino até chegar nas pontas das filas com os meninos menores. Enquanto atrás da primeira fila caminham junto outros homens, meninos e crianças da aldeia, compondo com aquela uma formação em bloco - típica dos rituais xinguanos. O andamento é arrastado, todos batendo com mais ou menos força o pé direito no tempo forte. Além disto, todos os componentes da primeira fila, principalmente os meninos, olham para baixo. Observei que o velho dança muito curvado em relação ao chão, assim como os adolescentes, principalmente *Takailú* - o mais velho deles. Como a indicar que o *peso* da maturidade vai decaindo sobre cada um gradativamente (gravitacionalmente), similar à *intensidade* com que os mais velhos batem os pés no chão - força de homem, de adulto, de dançarino xinguanos. Gravidade da dança Matipú.

Já o segundo esquema de centro é dançado na seqüência do primeiro, sendo muito parecido com



foto 69



foto 70



foto 71

aquele, a não ser pela diferença no canto e no andamento - mais velozes - o que confere à dança um movimento circular mais leve, e ao rosto dos dançarinos uma expressividade mais alegre. Os 'gritos' onomatopéicos (mímese de sons de animais) dão a senha - *vinhetas* - de início e fim da coreografia. Note-se que, neste caso, o peso desafia um pouco a gravidade, através da maior *velocidade* dos movimentos. É um dos únicos momentos - na dança Matipú - em que os pés parecem querer se afastar do chão (saltitar), mas só tenuamente, ao invés de fincar-se nele. (v. *video*)

A terceira coreografia de centro é composta por gestos (partes do corpo se movem) e não há deslocamento. Nesta, os padrinhos, posicionados atrás dos meninos e com os braços sobre seus ombros, cantam e dançam permanecendo em seus lugares; enquanto os meninos nus (sem pintura ou enfeites) ficam parados com os olhos voltados para baixo. Até que em intervalos consecutivos as mães ou avós entram em cena para fazer um ritual de purificação a partir de algodão nativo - fiado por elas mesmas - com o qual limpam todo corpo do menino principalmente rosto e membros superiores.(ombros e braços). Note-se que essas são justamente as partes do corpo preferencialmente arranhadas nos meninos, para a produção de seus corpos, e mais frequentemente quando se encontram em reclusão.

A quarta coreografia externa é bastante curta, acontecendo ao final das coreografias de dentro, ou seja, marcando o encerramento do ciclo total de cantos e danças de *Iponhe*. Ou, como aconteceu no último dia da festa; marcando a passagem para a "dança da furação". Inicia por volta das 7:00hs da manhã e não dura mais que dez minutos. Nesta, os dançarinos se posicionam em frente à Casa dos Homens, tendo à frente a linha horizontal que une velho, padrinhos e meninos. Atrás estão os homens e mulheres que acompanharam o ciclo longo das coreografias no interior das casas. Dali partem todos, numa formação em bloco, dirigindo-se numa linha vertical que os levará de volta ao centro da aldeia (de onde partiram logo na primeira formação). Deslocam-se, assim, lentamente cantando e dançando, até atingirem o centro. Ali darão mais duas ou três voltas em círculo, no sentido anti-horário, até encerrarem o ciclo. Note-se que nesta parte, os cantos e danças são realmente lentos e os pés quase não saem do chão. Acredito que isto aconteça não somente pelo andamento intrínseco ao esquema músico-coreográfico, mas também pelo cansaço dos participantes. Pois mesmo havendo rodízio nas pessoas que participam do ciclo músico-coreográfico longo, os personagens principais como o velho e os meninos, permanecem até o final.

Coreografias de dentro - A primeira coreografia de dentro acontece no interior das casas, num deslocamento anti-horário. Esse é o esquema músico-coreográfico que dura maior tempo - começando perto das 19:00hs e podendo ir até às 7:00hs da manhã. (ciclo longo por excelência do ritual *Iponhe*). A



foto 72



foto 73

formação é de linhas paralelas em relação à porta dianteira das casas - para os personagens de *Iponhe*; e de linhas diagonais à porta - para os outros participantes e as mulheres. O canto se repete, com algumas variações, tendo na parte central da fila de frente à porta, o velho puxador com um adolescente de cada lado, sendo que o chefe da aldeia também dança nessa fila, pois além de pai de um menino, é padrinho de *Takailú*. Já numa fila paralela situada de costas para a porta, como a formar um espelho da primeira, estão padrinhos e meninos menores. Sendo que numa lateral da porta ficam os outros homens ou meninos participantes, e na lateral oposta - preferencialmente a da direita em relação à porta de entrada (vista de frente) - ficam as mulheres.

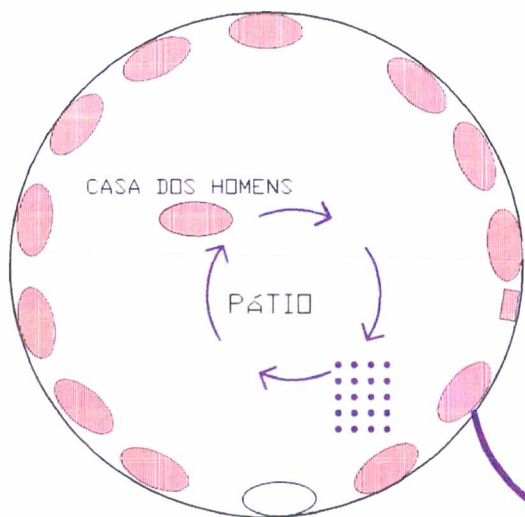
Todos desenham, enquanto dançam, dois passos para a frente e dois para trás e mesmo aqui a tônica está no pé direito. Noto um deslocamento arrastado com os pés muito próximos do chão. O canto das mulheres é diferente

do dos homens , compondo com aqueles uma segunda voz (do tipo pergunta e resposta). Notei que em algum momento do canto homens e mulheres pronunciam o nome do chefe *Jamatoá*. É importante lembrar que tanto os homens casados levam seus filhos pequenos para dançar, como as mulheres levam suas filhas e seus bebês de ambos os sexos - compondo com eles a formação coreográfica.

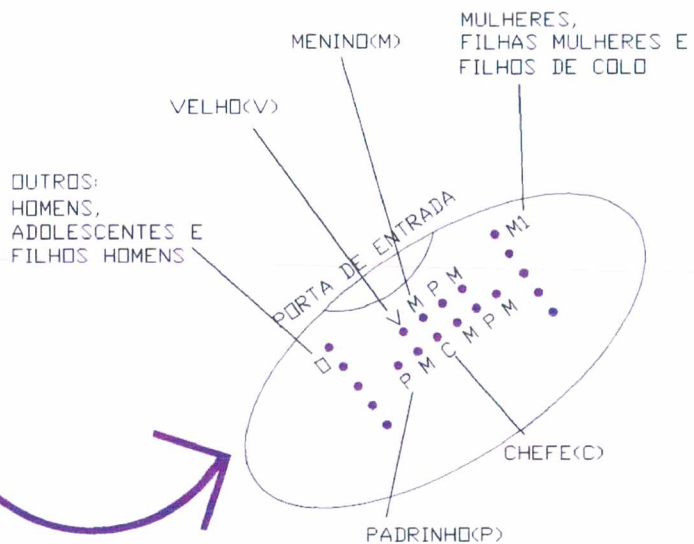
A segunda coreografia de dentro está relacionada com o momento de se passar remédio nas orelhas dos meninos, tendo acontecido, exclusivamente, na véspera e no dia da furação. Aqui entram em cena os pais dos meninos como cantores/dançarinos e passadores de remédio, ou seja, como atores desta parte do ritual. Esta “coreografia de dentro” teve início na noite anterior à furação, extendendo-se até a madrugada - e não contou com a participação das mulheres. Pela manhã reiniciou a “dança da furação” , porém passando a ser realizada no centro da aldeia (variação externa), com a presença também dos padrinhos e do dono da festa. Durante a execução deste esquema músico-coreográfico, notei um canto mais grave, um andamento ainda mais arrastado, e o cansaço dos meninos. E foi a partir daí que eles ficaram prontos para furar suas orelhas - pois o remédio passado, além de seu poder medicinal, tornou-se ritualizado - cantado e dançado - transformado portanto!

DESLOCAMENTOS NO RITUAL IPONHE

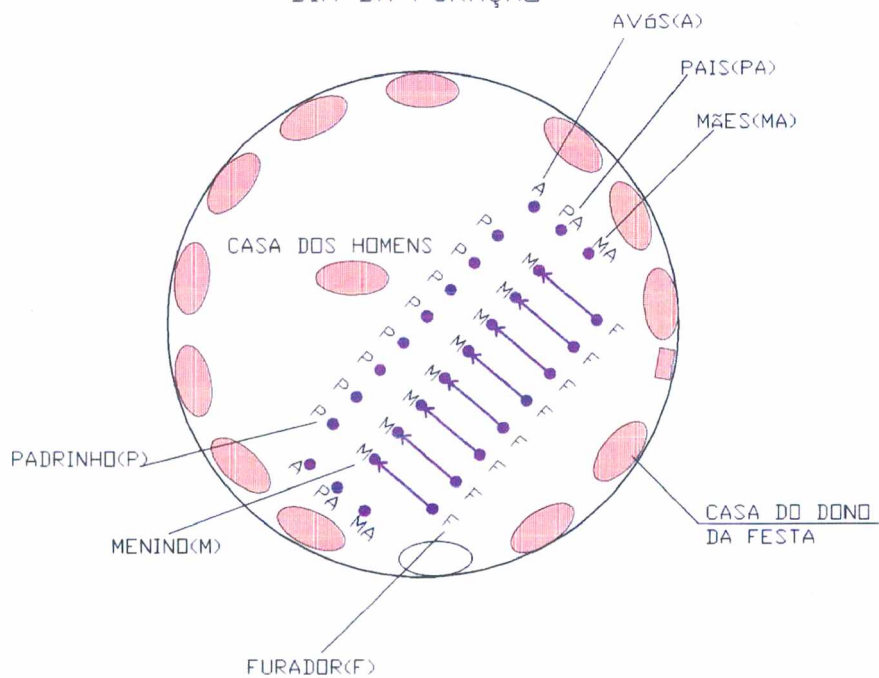
COREOGRAFIAS DE CENTRO



COREOGRAFIA DENTRO DA CASA



DIA DA FURAÇÃO



III.5 - Corporificando os futuros chefes : significados sociais e culturais de Iponhe

Enfatizo o rito de *Iponhe* como uma arte de elaboração e legitimação de corpos-mentes expressivos, ou de maneira mais específica, a arte de corporificar os futuros chefes xinguanos. Corporificação entendida como estetização e culturalização desses corpos - mentes, tornando-os aptos ao exercício de determinados papéis sociais - através sobretudo do mito, da música e da dança. **Beleza, força e poder** configurando os códigos de transição para a vida adulta - ainda enquanto construção - e não apenas na esfera econômica, mas também cosmológica. Cujo pleno exercício desses atributos - conferidos ritualmente - serão gradualmente in-corporado pelos meninos e adolescentes no decorrer de sua prática social.

III.5.1. A participação da mulher - Dentro de uma outra perspectiva, embora considere válida a oposição criada por Basso entre masculino e feminino, onde a presença da mulher em *Iponhe* passaria de periférica



foto 74



foto 75



foto 76

a interdita¹¹; considero a participação da mulher neste ritual bastante decisiva. Embora de menor visibilidade e de trânsito mais sutil - como na maioria dos rituais xinguanos, à exceção do *Itão Kuegu (Jamugikumalu)* - onde elas tomam a posição central no cenário espacial da aldeia.

Lembro de sua participação intensiva nas noites e madrugadas de cantos e danças dentro das casas, como também na coreografia de centro, onde as mães e avós atuam purificando os meninos; e ainda durante a pescaria, onde produzem alimento e estetizam o cenário com seu embelezamento. Sem falar na participação das mulheres na construção dos corpos de seus filhos e netos durante o ritual, uma vez que são elas quem lhes fornece o alimento básico¹². Oferecendo também aos meninos o alento necessário para resistirem a todo processo. Como esquecer sua presença ora audaciosa, ora silenciosa ao lado dos meninos, quer incentivando-os para a luta, quer socorrendo seus ferimentos, ou no caso das mães e avós - permanecendo próximas a eles - enquanto os pais, padrinhos e ilustres furadores acabam por consumir um processo que elas ajudaram a iniciar e prepararam conjuntamente. Considero assim *Iponhe*, como um ritual de passagem e iniciação masculina, onde a participação feminina é ao mesmo tempo geradora e periférica: pois está no centro do motivo, mas na periferia de sua realização. Lembrando que

Akuákamo ao ser reconhecido pela segunda mulher, pôde casar e então explicitar toda sua beleza, força

e poder - atributos que são corpórficos durante o percurso ritual, mas que só poderão ser organizados e exercidos socialmente através da presença feminina.

III.5.2. A política das redes sociais - Já as relações sociais estabelecidas a partir e por intermédio de *Iponhe*, englobam tanto a esfera intra como inter-tribal e nos dois casos, evidenciam posições políticas e destacam saberes e fazeres masculinos privilegiados culturalmente: como a pesca, a música, a dança e a luta. Lembrando que durante o ritual, forma-se uma espécie de rede envolvendo papéis sociais como de patrocinadores, organizadores, padrinhos, furadores, convidados e assistentes do ritual. Onde o grau de responsabilidade ligado a cada função, corresponde mais ou menos ao grau de poder nas relações sócio-rituais estabelecidas, uma vez que é um rito feito em torno da chefia.

Observo, ainda, o grau de proximidade dos anfitriões com as aldeias ajudadoras Nahuquá e Kalapálo, e assim gradativamente com os convidados Kuikúro, Yawalapti, Waurá e Kamayurá. Se com os ajudadores estabelecem relações sociais muito próximas, e com os Kuikúro e Yawalapti relações de respeito; com os dois últimos mantêm certo distanciamento social. Mas no âmbito cerimonial buscam sempre convidar uns aos outros, pois o ritual se mostra como um campo propício para negociarem suas diferenças.

III.5.3. A culturalização do corpo e a in-corporação de comportamentos culturais

Chegamos, assim, ao significado central de *Iponhe*: a in - corporação de atributos físicos e de comportamentos culturais nos meninos que estão se preparando para ser líderes de sua aldeia. Corporificando neles próprios os atributos outrora incorporados por seus pais e avós, e que são reproduzidos e legitimados culturalmente, através da música, dança, gestos rituais, e da transmissão hereditária dos nomes.

Note-se que diferentes saberes e poderes são explicitados e negociados durante o processo: O poder do espírito gerador do rito - *mimetizado* em música e dança; o saber do velho *Tügü* - transformado em poder dentro do ritual; o poder do dono da festa - mediador da transmissão hereditária de poderes, e o poder dos pais - protagonistas dessa hereditariedade. Acrescente-se a estes o poder político dos chefes e líderes xinguanos participantes da festa, e estão na cena todos os poderes que serão negociados e consumados nos corpos dos meninos, tornando-se explícitos através destes.

Aqui o saber/fazer corporal é o foco da transmissão cultural de poderes, processando a construção da pessoa e de sua identidade social. Processo que toma expressão nos corpos dos meninos, em suas posturas e gestos enquanto cantam e dançam com os mais velhos (e com os espíritos). Posturas que serão transformadas em comportamento, quando passam, gradativamente, a assumir posições corporais e sociais que outrora não tinham. O conceito antropológico de dança como comportamento humano indicado por Royce (1977) fica assim concretizado.

Notas do capítulo 3

¹ *Kâmukuaká* em Waurá conforme ilustração em Neto(1999:123). Em conversa com o pesquisador ele me contou que, segundo exegese nativa, o personagem mítico em fuga do sol (pois tinha transado com a mulher deste) joga uma lança para o céu e segue para lá com seus amigos. Passando pela aldeia da onça, com quem aprendem música; e logo depois pela aldeia dos pássaros - os quais estavam furando suas orelhas. Daí *Kâmukuaká* também fura.

² Palavra sugerida por mim, uma vez que o tradutor estava tendo dificuldade para encontrar um termo adequado.

³ Basso(1973:65) os denomina “guardiões”

⁴ Uso o termo “trans - criação” (já cunhado por Haroldo de Campos) para me referir a uma tradução re-criada da arte narrativa (mito) em música, dança e adereços – conforme acontece nos rituais xinguanos.

⁵ As aldeias ajudadoras são, geralmente, aquelas que têm maior proximidade política e linguística com a aldeia anfitriã.

⁶ Instrumentos construídos com longos pedaços de bambu, amarrados aos pares com buriti e outros ‘fios’ em cores diferentes, com diferentes tamanhos e afinação.(Mello, 1999)

⁷ Para a construção do cerco, enfileiraram troncos de árvores numa passagem do rio, cobrindo os vãos com areia por baixo e com plástico por cima (disseram-me que antigamente era tudo com areia). Com isto, a passagem de água para o outro lado fica impedida, baixando seu volume, e facilitando a pesca.

⁸ Segundo a exegese Kamayurá em Menezes Bastos (1998) “os donos” dos peixes são os jacarés.

⁹ Incorporação que não observei em nenhum outro momento dos rituais xinguanos os quais presenciei..

¹⁰ Fiquei impressionada com a quantidade de alimento consumida pelos índios nos dias da festa e ainda mais na sua preparação. Se eles me pareceram ter bom apetite no dia-a-dia, este apetite era triplicado quando tocavam, cantavam, enfeitavam-se para a festa, ou treinavam para a luta - atos que me pareceram, por isto, dispender grande quantidade de energia.

¹¹ A autora observou que no momento mesmo da furação, as mulheres não podem ter contato visual com o sangue vertido da orelha dos iniciados, da mesma maneira como acontece com os homens em relação ao sangue menstrual.

¹² Não cabe aqui considerar a maior ou menor importância do peixe - pescado por homens, em relação ao beiju - processado pelas mulheres. Mas é o peixe e a mandioca processados dentro do corpo feminino que constituem o alimento básico da criança xinguanas em forma de leite. É o mingau - preparado por elas - que vai garantir a continuidade dos tocadores de *Atanga*. É sua participação nos cantos e danças de *Iponhe* - dentro das casas, que colabora para a corporificação dos corpos dos meninos.

Cap IV - A Dança das Imagens no Corpus Antropológico

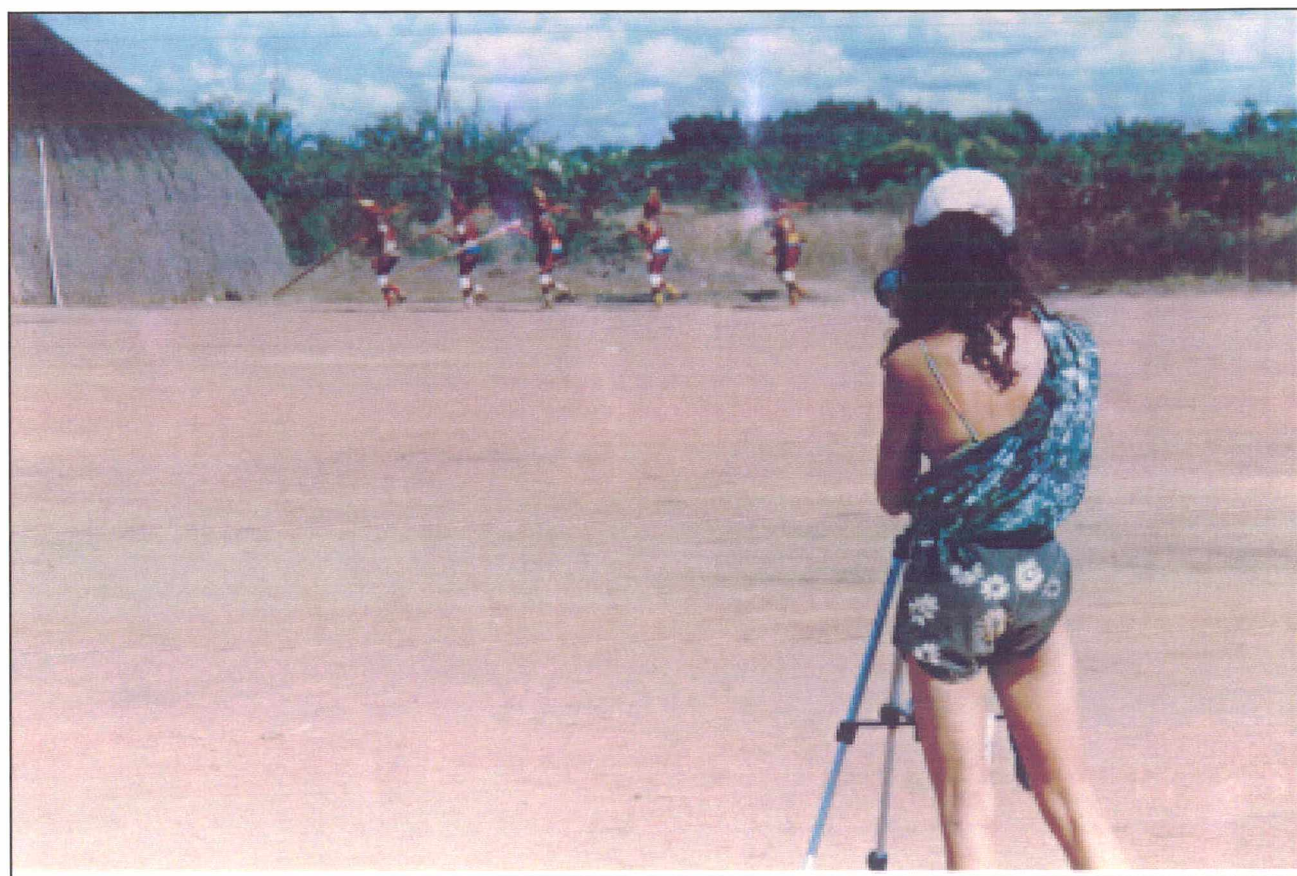


foto 77

“No pensamento por imagens do poeta japonês, o hai cai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (Campos, 1975:65)

Para Laban os movimentos corporais exprimem relações de tempo, espaço, peso e fluência - os quais expressam estados interiores do ser humano. Mesmo tendo trabalhado para trazer verbalmente o significado desses movimentos, Laban (1978:46) reconhece que as descrições verbais do pensamento-movimento até a era científica “encontraram sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética”. Mas sugere um esforço no sentido de que aprendamos a “raciocinar em termos de movimento”. Enquanto isso a poesia, a escultura, assim como as fotos e as imagens em movimento, têm sido instrumentos concretos, poéticos por assim dizer, para tradução/transcodificação desse raciocínio que é também científico, matemático, antropológico.

Por isso, de modo similar ao hai cai japonês, quis captar em imagens os movimentos e sentimentos Matipú - por intermédio de meus próprios - a fim de tornar visível seus corpos dançantes e o corpus pensante em termos de Antropologia Visual.. Mas não quis, com isso, aprisionar suas almas - conforme me reclamaram - senão evocar seus ritos, cada vez que os traduzisse em foto ou vídeo : “ *A Caixa de Almas, Sonhos de Pajé* ” - na visão dos Asurini expressa na fita *Morayngava* (Müller e Valadão - 1997).

E assim foi feito: **Captação** de Imagens: Corpos em Movimento. Imagens em Movimento **Pausa**. Volto a fita e fico com a impressão de que tem um olhar atrás da câmera: Inscrevo meu nome nesse processo, mas não exclusivamente...Coloco a fita para frente e percebo que existem outros olhares, imagens e movimentos que se imprimiram fulgazes e agora voltam, lentos, para me dizer outras mensagens às quais eu não previ, não escrevi, nem sequer pensei ter captado. **Pausa**. Rebobino imagens, gestos, olhares: daqui e de lá; e re-faço tudo nova - mente: **Edição**: Corte e Recorte de um tempo que não é real, não é ritual, mas é rítmico. Dentro de um espaço que se constitui como Experiência. Experimento. **Ensaio Antropológico**: cuja diferença não deve estar no raciocínio, mas no olhar!

“Alegórico é todo olho pois representa e não sabe, o limite da visão”

(Hermegildo Bastos apud Menezes Bastos 1991:84)

IV.1 - A escolha do equipamento e a antropologia

Após conseguir permissão para utilizar uma câmera digital recém comprada pelo Laboratório de Imagem das Ciências Sociais e Antropologia da UFSC, e ter ficado incumbida de fazer o seguro da mesma como pré-requisito para levá-la a campo - numa condição considerada, principalmente pelas seguradoras, como de alta periculosidade; enfim conclui esta etapa e dispunha de um equipamento que considerava adequado¹ : Fui para o Xingu levando uma câmera *Panasonic Digital Video, Modelo EZ1 up* e um mini-tripé para câmera fotográfica de propriedade familiar. Uma vez que estava levando a câmera de vídeo - já tão controvertida, delicada e envolvida em extremo cuidado - resolvi levar uma câmera fotográfica *Minolta* pequena, semi-profissional, cujo único recurso técnico manejável é o zoom de 38 a 105mm. Quer dizer que fui a campo decidida a investir menos nas imagens fotográficas e mais nas videográficas...Por questões técnicas (falta de bateria, energia elétrica) e também pela reação inicial dos Matipú restritiva ao uso indiscriminado do vídeo; a pequena câmera - discreta - acabou sendo meu olhar privilegiado sobre quase todos os aspectos registráveis dos ritmos e ritos desse grupo. Além de que eles próprios tornaram-se simpáticos àquele pequeno ser que se movia para frente e para trás ao apertar um botão, e sendo equipamento próprio, eu tinha a liberdade de “colocá-lo” na roda, oferecendo seu manuseio aos amigos e informantes. Familiarizados com a câmera , eu tive a liberdade de ir e vir com ela como se a própria fizesse parte do meu corpo.

Já com a câmera de vídeo eu tinha recomendações expressas de não deixá-la ser manuseada, pois apesar de seu relativo pequeno porte, aliado ao alto grau de definição imagética e qualidade técnica, é, por isto mesmo, um equipamento eletrônico e muito sensível a qualquer batida ou manuseio incorreto. Lembro-me da “neura” inicial que eu tinha ao armazená-la numa caixa dura de ferramentas, de limpá-la uma ou duas vezes por dia (tentando livrá-la da poeira constante que se levantava do chão das casas ou do pátio a qualquer movimentação humana), como também da minha preocupação de que ela “nos” fosse roubada (pois não era minha e eu não teria dinheiro para repôr o equipamento). Portanto, carreguei uma responsabilidade excessiva nos dois primeiros meses de campo em relação a este equipamento, sendo que nos meses seguintes, já acostumada com as imprevisibilidades xinguanas, e absolutamente convencida de que eu não poderia fazer nada além de confiar, resolvi tratar a câmera como se fosse o peixe, o sabonete, a água, o beiju - tão necessários a nossa sobrevivência. E foi a partir daí que ela se tornou mais transparente para eles, e o ato de gravar mais espontâneo.

Até porque, nessa altura dos acontecimentos, o Xingu inteiro já estava sabendo de que havia uma moça na aldeia Matipú “fazendo filme”. E todos que me encontravam nos trajetos de barco, nas festas, ou mesmo nas visitas à aldeia, questionavam sobre a minha permissão para “filmar”, o quanto eu ia pagar, e o que iria fazer com as imagens. Cansei de dizer que eram apenas para estudar, mas os índios - principalmente das outras aldeias - custavam a acreditar (creio que até hoje estejam duvidando). Portanto, restava-me apenas bater pé sobre meus sinceros propósitos, torná-los explícitos às principais lideranças xinguanas, e fazer o meu trabalho, sem me intimidar com as desconfianças e ameaças recebidas... Lembro-me das constantes fofocas e comentários em torno do assunto, de o chefe da aldeia ser chamado por Aritana para discutir o assunto, de que durante os preparativos para o ritual *Iponhe*, quando os Matipú recebiam a visita de alguns ajudadores, várias vezes me dizerem que iriam “pegar” a câmera.; desconfianças que culminaram, durante a pescaria de *Iponhe*, no lançamento de uma pedra em minha direção quando eu gravava o “batismo da arraia” - o que me fez, imediatamente, tomar a decisão de ir embora do acampamento em direção à aldeia Matipú - pois sabia que lá estaria segura. Fiz o trajeto pela mata sozinha, brava e apressada - tendo recebido várias críticas posteriores dos meus anfitriões de que eu poderia ter sido “pega” pela onça!

Mesmo antes deste acontecimento, eu tinha claro que minha “permissão” de utilizar os equipamentos áudio-visuais se restringia aos Matipú - mas não tinha certeza se era estendido às festas aonde esses se fizessem presente. Descobri que não, e respeitei. Mas no ritual *Iponhe*, clímax do conflito em torno das imagens, que foi patrocinado e sediado pelos próprios, com a presença de outros convidados, me considerei no direito, consentido inclusive pelo dono da festa, de gravar e fotografar os acontecimentos rituais, tomando, ainda, o cuidado de não filmar cenas onde os Matipú não estivessem no foco. Afinal, este era o rito central da minha descrição etnográfica! Devo dizer que, mais uma vez em função das imagens, principalmente de vídeo, o período inter-tribal da festa foi para mim de grande tensão. Desde a pescaria até o último dia fiquei praticamente sem dormir e atenta a tudo o que acontecia.. No final, novamente dentro do contexto intra-tribal, fui chamada ao centro da aldeia, onde tomou lugar a reunião/confusão já narrada na introdução desse trabalho. Não foi um final muito feliz, mas também não foi triste (só na hora!), nem desastroso (se eu tivesse perdido o material). Eu diria apenas que foi extremamente desgastante trabalhar com imagens com as condições de que dispunha e dentro do contexto que se me apresentava. Pois, se os Matipú quisessem, facilmente teriam “pego” meu material, ou dado um jeito de “jogar” na água a câmera de vídeo; ou mesmo teriam proibido expressamente sua utilização. Portanto, compreendo hoje a reação final deles, como um sinal da constante negociação inerente ao uso da imagem xinguanas; à influência que as aldeias maiores - acostumadas a venderem sua imagem - exerceram sobre os Matipú; mas principalmente como um voto de confiança que a maioria deles me deu, para eu poder mostrar a eles - no tempo - o que essas imagens querem dizer. Já enviei um copião de algumas das imagens captadas para eles “se verem, ouvirem, pensarem, sentirem”; mas ainda não tive a oportunidade de saber se gostaram. Quanto à edição das mesmas como produção antropológica, encontram-se, agora mesmo, no processo de construção.

Pois, inversamente, se ocupei a maior parte do meu complexo corpo-mente em campo, ocupando-me das imagens Matipú e xinguanas; aqui o texto escrito tomou tempo muito maior para sua elaboração. E creio que não me restarão mais de duas semanas para a edição da “menina dos olhos” dessa menina teimosa! (conforme constantemente ouço de meu orientador). Assim, espero, sinceramente, não ter traído os Matipú, suas imagens, nem os olhares antropológicos com este ensaio visual: Pois ele é apenas um prenúncio das possibilidades de uma antropologia da imagem filtrado por uma experiência e um olho particular.

Cabe então, algumas considerações sobre o trabalho com imagens dentro do corpus antropológico. Nota-se que o uso da fotografia, do filme ou do vídeo não é uma opção nova, nem inabitual entre os pesquisadores; porém pouco especializada. Os primeiros antropólogos a se interessarem pelo uso da imagem foram Boas e Malinowski. Já Margaret Mead - uma das precursoras da Antropologia Visual - lamentava a negligência do uso do filme na pesquisa antropológica (apud Hockings, 1975). Penso que isto se deve em parte pela falta de treinamento específico, mas principalmente pela falta de clareza sobre as fronteiras que separam, ou unem: filme/vídeo e etnografia, fotos e monografia, imagens e antropologia.

Note-se que John Collier Jr. - o fundador da antropologia visual norte-americana - abriu o campo de “antropologia para os olhos”; enfatizando o uso da foto como relação entre pesquisador e culturas; defendendo que o olhar fotográfico é mais abrangente que o olhar humano no estudo antropológico. Ele acreditava na possibilidade de transformar o registro visual em idéia, conceito. Mas enfatizou a fotografia como método de pesquisa, com o uso de legenda como âncora da mensagem. Interessa-me de maneira expressiva em Collier sua consideração da história que subjaz numa sequência de fotos, razão pela qual recomenda não sejam usadas fotos isoladas para descrição etnográfica. Além de sua opção pelo lado humano, mais que exótico, da antropologia visual.

Já Jean Rouch, da escola francesa, salienta a possibilidade de uma análise conjunta de imagens junto aos nativos, a fim de tornar a *antropologia interativa ou compartilhada*, através do *feed-back* - o retorno do olhar. (Rouch apud Gallo e Carelli, 1995:53). Possibilidade que só se tornou efetiva no ideal do nosso trabalho, já que as condições técnicas de campo não permitiram assistíssemos as imagens de vídeo junto com os Matipú. Apenas tivemos a oportunidade de compartilhar com eles algumas das fotos que puderam ser reveladas e re-enviadas a campo, e uma ou outra vez ter algum informante ou amigo no visor da câmera de vídeo a fim de presenciar o movimento que simultaneamente ocorria à sua frente. Mesmo assim, validamos o *feed-back* como pressuposto ético e estético da antropologia visual, uma vez que reconhecemos o conhecimento (que evoca e subjaz) e o direito do grupo estudado sob suas próprias imagens.

Embora tenhamos questionamentos sobre a idéia básica de objetividade que subjaz ao *cinema verdade* de Rouch², inspira-nos, da sua escola de antropologia visual, o foco poético e a intervenção direta do etnógrafo-cineasta (ou videomaker) nas cenas enquanto elas estão acontecendo a sua frente, sem “ensaio” ou “preparação prévia”. Foi mais ou menos o que aconteceu no nosso caso. Neste, as 13 horas de gravação foram elaboradas segundo a segundo, com uma câmera na mão e um olhar que queria ver tudo. Só que no nosso caso o processo de elaboração foi lento, gravando um passo aqui, um gesto ali, um ritmo num dia, a preparação do rito em outro, uma parte do ritual num lugar, outro de uma perspectiva diferente - numa dança de movimento e descanso ininterrupto da câmera, pontuados por constantes pausas. Processo que envolveu paciência, atenção, escolhas e uma percepção sensível da realidade que se apresentava. Quero dizer com isto, que há um observador atrás da câmera tentando apreender um outro; e que é no encontro desses olhares que as imagens se constituíram, ainda que sem o *feed-back* virtual; mas através do *feed-back* real da experiência vivida por essa mediação. E que acredito ser esta a única realidade possível de ser apreendida pela imagem etnográfica. De maneira similar ao considerado por Rocha (1995:90-91) sobre a reflexão intelectual do antropólogo que desvenda a imagem como texto antropológico: “*tudo aquilo que é da ordem do visual em Antropologia se exprime, tanto pela intimação das impressões sensíveis do mundo exterior no interior da alma do cientista, quanto pela projeção do interior da sua alma sobre o mundo exterior*”.³

Destacamos, agora, as várias experiências que já foram feitas com a utilização do vídeo na mediação entre antropólogo e população nativa, com resultados interessantes para as duas partes. Cito o exemplo do Projeto “Vídeo nas Aldeias”⁴, a experiência Kayapó apresentada por Tumer (1974), os trabalhos produzidos pelo CPCE (Centro de Produção Cultural e Educativa da UNB). E destaco o vídeo: “Saforai - Ensaio Estético sobre o Movimento na Dança Asurini”⁵ - por abrir novas possibilidades de transcodificação do conhecimento sobre arte indígena através de uma produção também artística. Noto que nessas experiências, como na nossa, um corpo unificado entre a estética e a ética das imagem se anuncia, entre o real e o concebido, a idéia inicial e o permitido, o poético e o cognitivo:

“ A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também será”

(Tarkowski em “Esculpir o Tempo” pg 123)

IV.2 - A construção das imagens

Fiz minhas primeiras imagens videográficas na aldeia Matipú no dia 10 de junho de 1998 - exatamente sete dias após a minha chegada com o Roberto, quando aconteceu, em nossa homenagem, a demonstração do ritual *Takuaga*. Eu estava esperando certa familiaridade e um momento realmente digno para lançar a mão da câmera de vídeo - já que o aparelho transversor que eu trouxera para transcodificar a energia proveniente da bateria de carro alimentada pela placa solar dos Matipú, a fim de abastecer a única bateria para a câmera que eu dispunha, estragara-se durante a viagem. Assim, eu não sabia se poderia continuar gravando depois de gastar os míseros trinta minutos de que dispunha desta bateria que havia sido carregada na cidade. Portanto, *captar as imagens em movimento de um ritual Matipú era para mim, não apenas um momento cerimonial, mas também muito solene*. Já que eu investira e insistira tanto para viabilizar a entrada do equipamento nesta aldeia xingwana. É claro que eu tinha a plena convicção - a essa altura dos acontecimentos - que todos os Matipú já sabiam da minha autorização em gravar aspectos de sua vida e principalmente sua dança. Sendo assim, comecei gravando a preparação dos homens na casa do chefe - sempre atenta para selecionar, cuidadosamente, as ações corporais que mais me chamavam atenção - ligando e desligando o REC repetidamente - a fim de economizar em tempo virtual o extenso tempo ritual que se apresentava a minha frente. Quando os homens saíram da casa - esplendidamente paramentados no sol do meio dia - lancei mão de um pequeno tri-pé e fui para o centro da aldeia. pois dali podia ver quase tudo o que acontecia entre o diâmetro circular da câmera em movimento e os movimentos corporais que aconteciam no espaço entre o pátio e as portas dianteiras das casas ao redor. Mal sabia que também eles podiam assistir, do ponto de vista inverso, todos os meus atos. Eu pensando que os personagens centrais fossem os tocadores-dançarinos e todos os demais Matipú de olho fixo na minha obojeiva, nos meus objetivos, motivos - para eles absolutamente obscuros. Devo dizer que passei os próximos três meses tentando iluminar essa situação.

A utilização da câmera fotografia, como já considerado, foi um ponto crucial durante a relação de campo. Quero dizer que a construção das imagens fotográficas também foram tomadas ponto por ponto, passo por passo, dia a dia, sempre com o pedido de permissão às pessoas que estavam defronte à objetiva e mesmo assim, com o cuidado de não tirar delas aspectos que queriam ter resguardados. Assim, inicialmente fizemos as fotos tipo “álbum de família”(para recordação): O Beto me fotografava com as crianças na lagoa, ou retornando com as mesmas no caminho que leva à aldeia; enquanto eu o fotografava buscando lenha com os meninos ou analisando os adereços plumários que os homens dispuseram para ele estudar e fotografar a pedido do chefe. As primeiras expressões foram uma mistura de vergonha, surpresa, graciosidade, re-conhecimento, encobertamento, descobrimento mútuo, e gradativo desnudamento. Pois nos primeiros dias subseqüentes à nossa chegada as mulheres e meninas cobriam o corpo com os panos de que dispunham - principalmente para serem fotografadas - mas com o tempo foram tornando à sua nudez, adornos, pinturas...

E assim como os fotografamos no cotidiano, a primeira seqüência fotográfica cerimonial foi, juntamente com a videográfica, do ritual *Takuaga*. Enquanto o Roberto fazia as fotos eu gravava; e ao final, também fiz algumas fotos. Considero, inclusive, que no calor do sol e do encantamento, expusemos um pouco rápido demais nosso equipamento aos Matipú, embora acreditássemos que eles já estivessem avisados e permitido sua utilização.

Devo dizer que a fotografia foi uma ponte de inter-comunicação entre nós e os Matipú. A começar pelo absoluto interesse que despertou neles o “álbum de fotografia” que levamos com imagens de pai, mãe, irmã, amigos, casa, montanha, mar... Foi uma espécie de re-conhecimento onde alguns comentários como: feio, bonito, alegre, rico - permearam seus julgamentos. Num segundo momento, quando as primeiras fotos acima referidas foram reveladas e enviadas pelo Roberto pudemos “compartilhar” com os Matipú as nossas e as suas imagens o que lhes causou grande contentamento e uma maior confiança e também soltura frente à utilização da câmera fotográfica. Inclusive quem não estava nas fotos, porque não quis ser fotografado ou porque não estava presente nas cenas captadas, ficaram tristes, desejosos ou convencidos de que era bom aparecer ali. Mesmo assim houve algumas negativas, principalmente com relação aos mais velhos, os quais nem sempre eram simpáticos à objetiva - o que buscamos respeitar. E só uma vez, o velho *Kakako* ao ser fotografado por Roberto dentro da casa de *Külikü* - que nos permitira captar as imagens de preparação da flauta *Astanga* - ficou muito bravo e queria, a todo custo, que lhe pagássemos “em dinheiro” pelo assalto fotográfico. Depois desse dia sempre tive mais cuidado em captar cenas com a presença do velho... Cabe dizer, ainda, que tivemos muitas encomendas de fotos, a maioria delas quando o personagem requerente estava paramentado para tocar ou dançar; e que viemos embora com inúmeros e ardorosos pedidos de envio pessoal, e não coletivo, desse material - o que enfatiza a noção de propriedade pessoal de imagem que possuem os xinguanos.

IV.3 - A negociação das imagens:

Esta primeira investida imagética revelou para esta pesquisadora um grande cenário de desentendidos, desconfianças, cobranças, valores e negociações em torno das imagens Matipú e devo dizer, para início de conversa, que qualquer imagem captado no Xingu é muito cara. Em dois sentidos: primeiro na valorização monetária decorrente dos negócios que se formaram em torno da imagem dos “índios nós” - mundialmente re-conhecida. Num outro sentido, mais profundo e menos perceptível, pela distinção que observei em campo, daquelas imagens que podem ser captadas porque justamente reificam essas outras já extensamente conhecidas, e aquelas - mais “caras” - que devem ser resguardadas de olhares des-conhecidos. Por isto, a negociação de imagens com os Matipú, foi, é, um processo constante de re-conhecimento de um pelo outro; gradativo, árduo, com intervenções externas e internas, mas também uma percepção muito original de cada pessoa ou situação envolvidas em imagem... Onde os Matipú foram se revelando aos poucos - nunca com total confiança - na medida em que eu me revelava a eles e que seus líderes supra-locais consentiam nessa relação.. Devo dizer que neste processo as imagens foram se construindo gradativamente, inter-subjetivamente; mas também objetivamente, politicamente. Na medida em que minha própria imagem foi se tornando mais clara para eles, também suas imagens puderam ser captadas mais claramente, espontaneamente e intensamente por mim... Imagens que ainda se revelam, surpreendentemente, na construção que faço delas neste trabalho... Processo inacabado, só tenuamente compartilhado, mas bastante central nesta produção antropológica. Falta, ainda, o retorno do olhar. O esclarecimento sobre pagar ou não uma imagem usada para fins científicos, quando nada se vai ganhar por ela. Questões éticas e de direitos autorais. As dúvidas e dívidas que se formaram, devem se transformar aqui em documento etnográfico e discurso poético. Essa a meta que se anuncia neste material em construção... Onde a negociação em torno das imagens Matipú - expressas em parte na construção de imagens que fiz lá e re-faço aqui, desvela em grande parte a relação desta pesquisadora com o grupo estudado e o olhar deles sobre mim, meu grupo social, étnico e sobre esse tipo de trabalho institucional. *O que voce vai fazer com as imagens? O que vamos ganhar com isto?* - interrogaram-me constantemente. Argumentei que usaria as imagens para estudar, para meu trabalho “na escola”, para mostrar para outras pessoas interessadas na cultura dos índios, e que não iria ganhar muito “dinheiro”

(conforme muitos pensavam) com isto. Tentei explicar (talvez para mim mesma) que essas imagens serviriam para que meu povo entendesse melhor o jeito de dançar Matipú, sua vida e sua cultura e que, com isto, poderiam querer ajudá-los de alguma forma. Disse que eles poderiam, posteriormente, usar essas imagens para se re-conhecerem e se mostrarem em alguma instância fora da aldeia, quando se fizesse necessário.. Disse mais um tanto de outras coisas, pois as perguntas eram insistentes. E devo revelar que até agora estou tentando responder a essas questões, enquanto situo uma foto aqui, uma sequência videográfica ali, um som acolá... Montagem imagética, estética, ética de um *corpus* de conhecimento que não pára de se movimentar...

“O objetivo não é mais, na realidade, descrever os fatos e os objetos, mas de tornar pensável a possibilidade de toda a relação e a necessidade de se estabelecer uma troca, qualquer que seja a probabilidade de realizá-la como compreensão efetiva”

(Piault, 1999:18)

Quanto à questão dos direitos autorais declaro que essas imagens foram captadas com consentimento institucional e êmico - apesar dos conflitos - e que elas são resultado e propriedade de dois olhares: o deles e o meu. E me comprometo a manter sua divulgação dentro do que inscrevi no projeto inicial, ou seja, para divulgação científico-antropológica e produção de conhecimento sobre o grupo Matipú. Pois foi dentro desta proposição que se deu a negociação de imagens. Assim devem proceder, igualmente, as divulgações que porventura venham a se fazer em torno desta - seja por mim ou por outra pessoa. Sendo que qualquer mudança nos objetivos de divulgação deste material só será consentida se resultar num comum acordo com as pessoas Matipú e esta pesquisadora, quando deverão ser respeitados os aspectos científico, ético, estético e econômico deste material. Pois as imagens aqui trabalhadas, embora nem eles nem eu saibamos quantificar seu valor, são qualitativamente mui “caras” tanto a eles como a mim.

IV.4 - A dança transcrita nas imagens em movimento

Por último, ao evocamos as experiências concretas do uso de imagens e do pensamento por imagens na antropologia, consideramos o uso desta, como ferramenta indispensável para o pensamento em termos de movimento ao qual nos propomos pelo tema mesmo desse trabalho. A dança como pensamento do corpo é congelada (fotos) ou colocada em movimento (vídeo) a fim de ser melhor apreendida em todos os seus aspectos formais, contextuais e poéticos. Como também porque as imagens em movimento - apresentam-se como suporte único que permite visualizar os vários elementos corporais e cênicos que estão se movendo juntos enquanto se dança. Também gostaríamos de situar os limites da linguagem visual constituída com base na nossa noção cultural de tempo, espaço e percepção. Quero dizer com isto, que a foto e o vídeo não dizem tudo sobre a dança Matipú, assim como a narrativa escrita também tem seus limites. E que não considero a narrativa imagética nem superior nem inferior à narrativa escrita enquanto produção antropológica. Apenas que cada uma revela, de maneira diversa, aspectos diferentes do tema escolhido e do grupo estudado. Portanto, em se tratando do estudo da dança como linguagem não verbal, que se movimenta dentro de um corpo que pensa; consideramos o uso da imagem em movimento como um campo não só privilegiado, mas indispensável ao melhor entendimento do tema. Como bem observou Colette Piault (:65) *“o importante é que a escolha técnica, que induz a uma escritura, seja pertinente ao tema, para que se mantenha a coerência em relação ao ponto de vista escolhido”* Por isto nossa opção em trabalhar com Antropologia Visual. Além, é claro, de já termos uma história precedente e um gosto acentuado pelo trabalho com imagens, assim como com a dança.

Agora, gostaria de evocar nosso próprio olhar e, através dele, os corpos em movimento do povo Matipú - ao qual em última análise são evocados aqui através do fluir interrompido (dos gestos em continuum) das fotos, ou do fluir livre (dos corpos em movimento) das imagens de vídeo.

Com os quais buscamos compor mensagens visuais inteiras, porque pretendem falar por si mesmas; mas dialógicas, porque referentes ao texto escrito dessa dissertação. Imagens em construção de uma experiência também em construção que se anuncia aqui. Pensamento antropológico porque não seria, assim como a dança é o pensamento do corpo. Por isto o *corpus antropológico* se movimenta aqui através das imagens captadas pela prática concreta e diária dessa pesquisadora em campo. Pretendo assim, que o espírito da dança que moveu os Matipú, ao se repetir através dessas imagens em movimento, possa se tornar manifesto:

*“ Para além do corpo, há uma alma no corpo em movimento
...a imagem do corpo em movimento é a Alma”*
(Müller:1998, inspirada pelo pensamento Asurini sobre a televisão.)

Notas do capítulo 4

¹ Foram duas tarefas, burocráticas, que levaram quase dois meses para serem executadas por mim: Primeiro o tombamento da câmera pelo Patrimônio da Universidade - pois ela ainda não estava regulamentada internamente - e depois para encontrar uma empresa que fizesse esse tipo de seguro. O máximo que consegui foi um seguro que cobria roubo e acidente em todo território nacional, excluindo acidentes em água. Em se tratando dos constantes deslocamentos pelo rio Xingu e afluentes que eu sabia teria que fazer, devo dizer que para este caso, o seguro me pareceu bastante inseguro. Mas eu tinha que arriscar!

² O cinema verdade encontra exemplo nos filmes: “ Une cronique d’été” (1962) - de Rouch e Morrin e “Le(s) Maitre(s) Fou” de Rouch.

³ Assim como Heider (1976) alude à possibilidade de combinar o modo científico e estético de trazer ordem à experiência através do filme etnográfico.

⁴ O projeto “Vídeo nas Aldeias” foi criado em 1987 pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) – com a preocupação de promover o encontro do índio com sua própria imagem, com a imagem de outros povos indígenas; além de registrar cerimoniais e encontros de recuperação territorial e reivindicação de direitos.

⁵ Este vídeo foi realizado pelo Instituto de Artes da Unicampo e DACO em 1996, sob a direção de Regina Müller e com o apoio cultural do CPCE – Unb.

Considerações Finais



Enfeite

foto 78

A gravidade da Dança Matipú no Cerimonial Xinguano

*“a letra(mito) vai dentro da música
e a música vai dentro da dança no rito”*

Exegese Kamayurá em Menezes Bastos (1996:259)

Retomo, para finalizar, a proposta de estudo da dança xinguana, ligada a uma cadeia inter-semiótica de significados, conforme sugerida por Menezes Bastos (1996) e explicitada na exegese Kamayurá. Demonstrando que a dança é o último sistema tradutor dessa cadeia de inter-significados. Seguindo esta trilha, proponho algumas traduções sobre o papel que a dança desempenha no caso Matipú - muitas das quais podem ser extensivas a outros grupos xinguanos e ameríndios:

1) A dança aparece como parte integrante e indispensável da educação das pessoas Matipú. Educação informal - se levarmos em conta seu aprendizado por acerto e erro, bem como de participações sucessivas das crianças nos rituais. Mas também formal, se considerarmos a dança como uma aprendizagem extremamente plástica, impregnada de tal forma ao corpo, que muitas vezes só podemos traduzí-la a partir das formas físico-mentais que se configuram no tempo e no espaço cerimoniais. Isto requer que tomemos o corpo como analogia de estados interiores, mas também de configurações sociais, culturais e cosmológicas.

2) A dança pode ser vista, então, como produtora, portadora e transformadora de posições sociais e políticas - traduzidas nas posições que os dançarinos ocupam no cenário sócio-espacial da aldeia. Uma leitura das técnicas corporais, bem como da movimentação das pessoas pela aldeia, no plano dos afazeres diários, bem como dos fazeres rituais; demonstrou a existência de uma estreita relação do uso do corpo nesses dois planos da existência que se encontram, por isto mesmo, interligados.

3) As formações coreográficas sugerem a reunião das pessoas em torno de duas forças complementares: uma centrífuga - para fora; e outra centrípeta: para dentro. Mostrando a dança dos Matipú como uma forma de relacionamento inter-tribal (dançar junto) e de reafirmação identitária (manter seu estilo). Da mesma maneira como as formações em bloco, cunha, linha e procissão indicam dispositivos de guerra; em contraponto às evoluções circulares que indicam dispositivos de compartilhamento e interação, das diferenças étnicas, políticas e estéticas. Além disto, a análise da posição dos dançarinos nas formações coreográficas apontam para uma hierarquia de poderes políticos e rituais, ao mesmo tempo que indicam uma socialização desse saber-poder enquanto se dança.

4) Por outro lado, a dança aparece como um evento, uma expressão religiosa - em se pensando os eventos religiosos e a dança, como criadores de disposições e motivações para o Sagrado. Traduzo aqui esse sentido sacro, no caso Matipú, como uma forma de acesso às origens, de inter-comunicação com os Espíritos, “os bichos” (*Itseke*), os Deuses.

5) Por último, destaco uma vez mais a gravidade dos Matipú dentro do cerimonial xinguano. Pois é muito sério, para eles, serem convidados para dançar; e ao mesmo tempo muito prazeroso. Isso implica nas relações de poder acima descritas, mas também em relações afetivas ligadas a parentesco, gênero, afinidade, amizade, sedução. Razão por que exige produção, treino, embelezamento tanto do corpo quanto da mente - a fim de refinar essa expressão sensível no nível pessoal e grupal; local e supra-local. Como demonstra a expressão cerimoniosa dos meninos durante o ritual *Iponhe* - destacando sua posição social perante o público intra tribal, bem como a “gravidade” de se ter a orelha furada por um grande chefe de outra aldeia. Numa demonstração de força, e poder (político e ritual) - atributos que têm peso nesta cultura.

Música, Dança e Cosmética como ingredientes do bem-viver ameríndio

Não é so no caso Matipú que linguagens sensíveis se relacionam a um saber-fazer prazeroso, enquanto atividades de não subsistência, porém indispensáveis ao seu bom-viver. Também observou Menezes Bastos (1999:248) a partir do caso Kamayurá que: “o mundo acústico xinguno, (é) coisa `boa` para viver, não, somente, para pensar; não, somente, para comer...” Assim como Beudet (1987:174) se refere à constante repetição dos temas musicais das flautas *tule* entre os Wayãpi como uma *sensação de santidade sonora*; sendo que a dança e a música abordadas, assim, sob a conotação da repetição, abundância, quantidade e de supérfluos-necessários, são consideradas “*a expressão e a experiência do conceito de bem viver*”, além da demonstração de uma vida honrada.

Mello (1999) também ressaltou em seu estudo etnomusicológico dos índios Waurá do Alto Xingu, um repertório centralizado na sensualidade, e no medo dos homens pela expressão feminina, que culmina na interdição visual das flautas *Kawoká* (*Kagutu* em Matipú, *Yaku'í* em Kamayurá) como forma de controle e poder masculino cujo repertório se equivale estrutural e semanticamente ao do ritual feminino do *Jamugikumalu* (*Itão Kuegu* em Matipú, *Amuricumã* em Kamayurá). Demonstrando que a maioria dos rituais xingunos, além de falar do poder e da chefia - tal qual indicado por Basso (1973) - fala também do desejo, do prazer, do gozo, do ciúme, da dor, da inveja e do “*ócio amoroso*” - tal qual constatado por Menezes Bastos (1990) no caso Kamayurá; por Mello (1999:184-185) no caso Waurá; e por mim mesma no caso Matipú. Lembrando que a interdição das flautas sagradas, a alternância desses instrumentos; bem como a repetição de temas coreográficos e musicais - podem ser observados em muitas outras sociedades Amazônicas - como entre os Tukanos do rio Negro - e na Nova Guiné.

Dança Matipú, música Kamayurá e artes visuais Waurá

Voltando ao caso xinguno, gostaria de estabelecer algumas pontes entre os estudos aos quais este se encontra relacionado através do Projeto “Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul”(Menezes Bastos,1995):

1) Os Kamayurá parecem ter no plano afetivo-musical, e não no verbal-cognitivo, a matriz de seu entendimento do Cosmo - conforme demonstrado pelos estudos de Menezes Bastos (1990,1999). Enquanto os Waurá representam no desenho ornamental geométrico a cosmética de fabricação dos corpos dos *apapaatai* (espíritos), dos humanos e dos artefatos - conforme indicado no estudo de Neto (1999). Devo situar, então, a dança - a partir dos Matipú - como uma expressão tradutora e introjetora das qualidades do mundo não humano (animais, espíritos e seres míticos) no comportamento cultural, quer dizer, na ética desse grupo. E também como construção estética e estilística (étnica nesse caso) dos corpos-mentes dessas pessoas multi-naturalizadas¹, dentro de um contexto muticultural que é o sistema xinguno. Onde os corpos são treinados para dançar muitas naturezas e ainda assim, revelar a sua própria identidade. Por isto o estilo Matipú de dançar é cerimonioso, grave; e ao mesmo tempo prazeroso, alegre - passando uma sensação paradoxal de peso e leveza. Congregando estilos pessoais e grupais relacionados à origem de cada dança (conforme indicada nas mitologias) e de cada etnia (conforme reconstrução etnohistórica). Origens que são confrontadas e atualizadas no âmbito cerimonial pela música, dança e pelos adereços: Estética do cosmos na cosmética da pessoa xinguna.

“ *A poesia é indispensável
se ao menos eu soubesse para quê?*”

Cocteau apud Fisher (1987:11)

A dança como poesia

Segundo Pierce(1995), um dos três níveis do *percipuum* - que é a percepção interna do *percepto* - tomando este como algo que se apresenta externamente aos nossos sentidos² - é o estado poético. Com o qual gostaria de finalizar este início de navegação pelos eflúvios xinguanos, finalizando minhas percepções e explicações sobre a dança Matipú com as implicações deixadas em meu corpo-mente por seus movimentos rítmicos, repetitivos e graves: Uma sensação (compreensão eu diria até) de uma dança para além do tempo e do espaço cronológico, marcadora ainda assim, de um tempo social, cerimonial, cosmológico. Ali onde homens, animais e espíritos dançam uns como se fossem outros, os mitos se re-atualizam e se re-apresentam como se fossem eles mesmos. Dentro de variações estilísticas que se relacionam com um *ethos* mais ou menos compartilhado pelo sistema como um todo; mas cuja expressão artística difere de pessoa para pessoa, e de grupo para grupo, de acordo com suas relações político-sociais, raízes étnicas e preferências estéticas.

Devo dizer que no Xingu fui imprimida por esse estado poético de que fala Pierce. Encantamento e des-encantamento que se conjugaram à produção de conhecimento científico sobre a dança Matipú. Uma dança que eu quase não dancei, mas que mudou minha dança. Não só pelo exercício de pensar sobre ela, como também porque sou herdeira de uma facção da dança ocidental que, cansada de se projetar para fora, para o alto, para a nobreza (o poder), passa a se voltar mais para dentro, para baixo, para a natureza; bem como para as diferentes culturas, corporalidades e mentalidades que querem se expressar. O caminho que se apresenta sugere, assim, estudos mais aprofundados sobre a dança em outras sociedades xinguanas e ameríndias, que possibilitem comparações entre si e com a nossa sociedade.

Sugiro que a corporificação do espírito das danças ameríndias - em forma de etnografias ou recriações artísticas - na dança moderna ocidental, possa re-atualizar e ajudar a elucidar o papel que a dança desempenha na cultura humana. Como antropóloga e dançarina pretendo voltar a navegar pelos formadores do rio Xingu, buscando outras trilhas, rituais, coreografias, e lagoas - não sei ainda por quanto tempo - transparentes, onde a nossa dança possa se espelhar!

“Acentuam-se, na dança moderna, aqueles aspectos da natureza humana que antecedem a fala e as palavras e que estão fora da esfera de qualquer recordação pessoal de acontecimentos reais ou eventos da luta normal da vida, com as reações emocionais logicamente inerentes a tal luta...”

... “Do mesmo modo, o dançarino abstrato ou moderno tenta transmitir um insight de um estranho mundo espiritual que lhe é peculiar. Presume-se que este mundo constitua a “herança primária do espírito humano corporificado”

Laban(1978:235)

Notas das Considerações Finais

¹ O muitinaturalismo - Perspectivismo - ameríndio foi abordado em texto por Viveiros de Castro (1996).

² O *percipuum* seria, então, o *percepto* tal qual aparece - traduzido na forma e de acordo com os limites que nossos sensores lhe impõe."Daí Pierce dizer que só percebemos aquilo que estamos equipados para interpretar" (1995:70)

Bibliografia

AGOSTINHO, Pedro.

1974 - *Kwarip. Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo, USP/EDUSP.

AMMANN, Raymond

1997 - *Danses et musiques Kanak*. Agence de Developpement de la Culture Kanak

BARCELOS NETO, Aristóteles

1999 - *Arte, Estética e Cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia Meridional*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada ao PPGAS. UFSC. Fpolis.

BASSO, Ellen Becker

1973 - *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York . Holt

1985 - *A Musical View of the Universe. Kalapalo myth and ritual performance*. Filadelfia. Univ. of Pennsylvania Press

BATESON, BIRDWHISTELL, GOFFMAN, HALL, JACSON, SHEFLEN, SIGMAN, WAYZLAWICK.

1981 - *La Nouvelle Communication*. Paris. Editions du Séuil

BAUMANN, Richard

1977 - *Verbal Art as Performance*. Rowley. Mass. Newbury House Publishers.

BEAUDET, Jean Michel

1997 - *Souffles d'Amazonie – les orchestres tule des Waiãpi*. Nanterre . Société d'Ethnologie.

BLACKING, John

1977 - *The Anthropology of the Body*. London, NY, San Francisco. Academic Press

CAMPOS, Haroldo

1975 - *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. Editora Perspectiva, SP.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela & Eduardo Viveiros de Castro (org)

1993 - *Introdução in Amazônia: Etnologia e História Indígena*. ed. dos autores. SP. USP. pp.9-15

CARVALHO, José , Pedro de Lima e Eduardo Galvão

1949 - *Observações Zoológicas e Antropológicas na Região dos Formadores do Xingu*. Museu Nacional Imprensa Nacional. RJ

COELHO, Vera Penteadó

1993 - *Motivos Geométricos na Arte Waurá*. Vera Penteadó Coelho(org.) in Karl von den Steinen: *Um Século de Anropologia no Xingu*. São Paulo. EDUSP pp 591-629

COLLIER, John

1973 - *O Filme para pesquisa antropológica (capX) in Antropologia Visual. A Fotografia como Modelo de Pesquisa*.

CORDEIRO, Analívia

1998 - *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseado no método Laban*. FAPESP, SP.

Da MATTA, Roberto

1978 - *“O ofício de etnólogo, ou como ter ‘Anthropological blues’” in Nunes, Edson de Oliveira (org.) A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social, Zahar.*

- DOUGLAS, Mary
 1976 - *Pureza e Perigo* . SP . Perspectiva
 1982 - *Natural Symbols*. New York. Pantheon Books.
- FLESHMAN, B. (edit.)
 1986 - *Theatrical Movement: a Bibliographical Anthology*. Metuchen.
- FORBES, F.
 1986 - *Dance in Annotated Bibliography* , 1965-1982, New York.
- FRANCHETTO, Bruna
 1986 - *Falar Kuikáiro - Estudo Etnolinguístico de um grupo karibe do Alto Xingu*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação do Museu Nacional, RJ.
- GALLOIS, Dominique e Vicent Carelli
 1995 - *Vídeo e Diálogo Cultural - Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias* . in *Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual*. UFRS.
- GALVÃO, Eduardo
 1979 - *Cultura e Sistema de Parentesco das Tribos do Alto Xingu*, in *Índios e Brancos no Brasil: Encontro de Sociedades*, do autor, RJ. Paz e Terra. pp.73-119.
- GEERTZ, Clifford
 1978 - *A Interpretação das Culturas*. Zahar
 1994 - *El arte como sistema cultural*, in *Conocimiento Local. Ensayos sobre la Interpretacion de las Culturas*. Barcelona
- GIURCHESCU, Anca & Bloloand Sunni
 1990 - *Romanian Traditional Dance - A Contextual and Structural Approach* . Copenhagen
- GREGOR, Thomas
 1982 - *Mehináku: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto Xingu*. São Paulo. Nacional
- HANNA, Judith Lynne
 1979 - *Movements Toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance*. *Current Anthropology* XX/2, 313.
 1992 - *Dance in Ethnomusicology: an Introduction*. Edit. by H. Myers pp.315-326
- HEIDER, Karl G.
 1976 (1935) - *Ethnographic Film*. University of Texas Press. Austin & London.
- HOLM, Bill
 1977 - *Traditional and Contemporary Kwakiutl Winter Dance in Arctic Anthropology* XVI -
- KAEPPLER, Adrienne
 1978 - *Dance in Anthropological Perspective* in. *Rev. Antropológica* 7 pp.31-49
- KATZ, Helena
 1994 - *Um, Dois, Três - A Dança é o Pensamento do Corpo*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica - PUC, SP
- KURATH, Gertrude
 1960 - *Panorama of Dance Ethnology*. *Current Anthropology* I/3, 233
 1970 - *Musica and Dance of the Twena Pueblos*. Museum of New the Mexico Press. Santa Fé

LABAN, R.

1978 - *O Domínio do Movimento*. Summus, SP

LAGROU, Elsje M.

1991 - *Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: entre a Cobra e o Inca*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAS / UFSC . Florianópolis.

1995 - *Compulsão Visual. Desenhos e Imagens nas culturas da Amazônia Ocidental in Antropologia em Primeira Mão*. n.9. PPGAS/UFSC.

LANGDON, Esther Jean

1995 - *Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia*, in *Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC.

LANGER, Suzanne

1953 - *Feeling and Art: a Theory of Art*. Londres: Routledge & Kagan Paul

1971 - *A Transformação Simbólica*. in *Filosofia em Nova Chave*. Perspectiva. São Paulo

LÉVI- STRAUSS, Claude

1976 - *A eficácia Simbólica* in *Antropologia Estrutural RJ. Tempo Brasileiro*

1989 - *Mito e Significado* - Rio Edições 70(Brasil) Ltada

1996 (1955) - *Tristes Trópicos*. Companhia das Letras

LONSDALE, Steven

1982 - *Animals and the Origins of Dance* . Library of Congress C. Card . New York

LUNA, Luis Eduardo

1991 - *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley . North Atlantic Books

MAUSS, Marcel

1977 - *As Técnicas Corporais* in *Sociologia e Antropologia* vol 2 pp.210-233. EDUSP

MELLO, Maria Ignez C.

1999 - *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*.

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

1978 (1999) - *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília. Funai.

1990 - *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado. São Paulo USP.

1994/1995 - " *O Ppayemeramaká Kamayurá – uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto Xingu* in *Revista de Antropologia* vol 27/28 pp. 139-177.

1995 - *Indagação sobre os Kamayurá , o Alto Xingu e Outros Nomes e Coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguara*. Anuário Antropológico RJ. Tempo Brasileiro pp. 227- 269

1996 - *Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a partir da Escuta de um Disco de Música Xicrin*. Anuário Antropológico. RJ. Tempo Brasileiro pp. 251-263.

1998 - " *Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observação a partir dos Kamayurá e da Festa da Jaguatirica (Yawari)*. *Antropologia em Primeira Mão*. Nº 27. PPGAS/ UFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael J. e LAGROU, Elsje M.

1995 - *Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul*. Projeto Integrado de Pesquisa UFSC - patrocinado pelo CNPQ.

MENGET, Patrick

1977 - *Au nom des autres - classification des relations sociales chez les Txicão du Haut-Xingu*. Thèse de 3^eème cycle de Université de Paris. Nanterre.

1993 - *Les Frontière de la chefferie: Remarques sur le système politique de Haut Xingu in La Remontée de L 'Amazone: Anthropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes L'Homme* 126-128 pp.59-76.

MÜLLER, Regina Polo

1992 - *O Corpo em Movimento: Mortos e Deuses na Dança de São Gonçalo*. Instituto de Artes. UNICAMP.

1995 - *Rituais Religiosos e performance artística: Uma leitura antropológica do espetáculo 'Bailarinas de Terreiro'*. Revista Cultura Vozes, vol 89, fascículo 3.

1996 - *Maraká, ritual xamanístico dos Asuriní do Xingu in* Langdon E. J. (org) *in Xamanismo no Brasil*. Novas Perspectivas.

1998 - *Corpo e imagem em movimento: há uma alma nesse corpo*. Resultado de pesquisa dos projetos "Do ritual indígena à performance artística", " O Turê dos Asuriní do Xingu" e "A questão indígena na escola". UNICAMP/ FAPESP.

OVERING, Joana

1977 - *Orientation for Paper Topics* para o simpósio *Social Times and Social Space*. 42° C.I.A.

PICCHI, Debra

1978 - *Economia Exchange Among the Nafhuqua Indians of Central Brasil* - University of Florida

PIEDADE, Acácio

1997 - *Música Yepâ-masa: por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro* - Dissertação de Mestrado em Antropologia. PPGAS/ UFSC. Fpolis.

1999 - *Flautas e Trompetes Sagrados no Noroeste Amazônico: sobre Gênero e Música do Jurupari in Horizontes Antropológicos* n.º 11. Porto Alegre. pp. 93-119.

RIBEIRO, Berta

1993 - *Os Padrões Ornamentais do Trançado e a Arte Decorativa dos Índios do Alto Xingu*. Vera Penteadó Coelho(org) *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo. EDUSP pp103-112"

ROCHA, Ana Luiza Carvalho

1995 - *Antropologia das Formas Sensíveis: entre o visível eo invisível a floração dos símbolos in Horizonte Antropológico* UFRS pp.85-99

ROYCE, Anya Peterson

1977 - *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press - Bloomington and London

SANTAELLA, Lucia

1995 - *A Teoria Geral dos Signos*. Editora Ática,

SCHMIDT, Max

1942 - *Ornamentações usadas durante as dansas: Texto de canções da região das cabeceiras xinguenses - cap XVI- in Estudos de Etnologia Brasileira*. Cia. Ed. Nacional

SEEGER, Anthony

1987 - *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian People* - Cambridge University Press

- SEEGER, Anthony; da MATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
 1987 - *A Construção da Pessoa nas Sociedades indígenas Brasileiras.* in *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*, (org.) João Pacheco de Oliveira Filho, pp.11-29 Ed. Marco Zero.
- SICK, Helmut
 1997 - *Tukani, entre os animais e os índios do Brasil Central.* RJ
- SPENCER, Paul
 1985 - *Anthropology and the study of dance in Society and the Dance.* pp.206-215. Cambridge University Press
- STEINEN, Karl von den
 1940 (1894) - *Entre os Aborígenes do Brasil Central.* São Paulo. Departamento de Cultura
- TAVARES, Sérgio Corrêa
 1994 - *A Reclusão Pubertária nos Kamayurá do Ipavu - um enfoque biocultural.* Dissertação de Mestrado em Antropologia. Unicamp.
- TURNER, Victor
 1974 - *O Processo Ritual.* Ed.Vozes Petrópolis
 1987- *Anthropology of Performance.* New York , PAJ Publications
- TURNER, V.& Edward Bruner (ed)
 1986 - *The Anthropology of Experience.* Urbana and Chicago, University of Illinois Press
- TURNER, Terence
 1994 - *A apropriação Kaiapó do vídeo.* Revista de Antropologia vol 36. São Paulo. USP
- VERANI, Cibelle Barreto Lins
 1990 - *A Doença da Reclusão no Alto Xingu: estudo de um caso de Controle Cultural.* Dissertação de Mestrado em Antropologia. Museu Nacional, RJ.
- VIDAL, Lux
 1992 - *Introdução in Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética.* (org.) Lux Vidal. pp. 13-17. São Paulo. EDUSP/FAPESP/Studio Nobel
 1992 - & LOPES DA SILVA, Aracy. *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas.* in *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética* (org.) Lux Vidal pp. 143-189. Studio Nobel
- VILLAS- BOAS, Orlando e Cláudio
 1970: *Xingu: Os Índios e seus Mitos.* RJ. Zahar
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
 1977 - *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapiti.* Dissertação de Mestrado. RJ. Museu Nacional. UFRJ.
 1986 - *Araweté - Os Deuses Canibais,* RJ:Zaar Editor
 1987 - *A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana* - Boletim do Museu Nacional, RJ, n.26
 1996 - *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio* in *Mana* 2(2) pp. 115-144 Museu Nacional, RJ.
- ZARUR, George
 1975 - *Parentesco, Ritual e Economia no Alto Xingu..* Funai.
- WOSIEN, Maria-Gabrielle
 1974 - *Sacred Dance - Encounter with the Gods* - New York - Avon Books .

Anexo I

Mito do *Jamugikumalu* - *akinhá* contada por *Kugikagé* Kalapálo e escrita pelos professores Tahugaki e Sikü Kalapálo, com tradução para o português pelo professor Amatiwana Matipú

PS. Este mito encontra-se na apostila Tisakisü (“nossa língua”) elaborada no contexto do Projeto de Formação de Professores do Parque Indígena do Xingu (ISA, 1996)

Jamugikumalu etinenugu uanke

Amuricumã começou assim

Tulimoko ipolu ihekeni. Agetsi inhuneguko telu. Aiha

Furaram orelhas dos filhos deles. Ficou um mês. Pronto

Otomoko telu ohatohokoki Kangaki. Nhatui isunkguluko hagute. Aiha

Os pais (homens) foram pegar os peixes. Ficaram 5 dias lá. Pronto!

Ihitsãoko heke leha ikine ikiju. Aiha.

As mulheres fizeram os beijos. Pronto.

Inguhokinunkgo etimbelukoti. Ulehinhe inhukuguko telu, Kamatahigagi telu totomo ingiluinha etinkiluko telu totomo ingiluinha .

Ficaram esperando a chegada deles (dos maridos). Por isso que o filho - um só - deles foi vê-los, *Kamatahigagi* (nome do filho), ele foi ver os pais. (Só um filho foi ver os pais).

Mitote telu totomo ingiluinha etinkiluko hata leha ngenei.

Bem cedo ele foi ver os pais dele, assim que ele viu seus pais, ele viu eles virando bicho.

“Ungua suki apajuko itsa igei? Igia suki apajuko tenui? Amanhuko inguhokinetatohoi inhekeni, apajuko heke, ipugitako, ngiko hisu ekuta leha ihekeni”

Ele falou: “ O que foi com meus pais?” Por isso que meus pais não foram. Por isso que minhas mães ficaram esperando eles, mas eles não chegaram na aldeia, meus pais viraram bicho, comeram as frutas do mato.

Uleheke leha inkitako, tihigu hisu ekutu. Lepene Kamatahigagi ogopiju leha, ungati leha etimbelu.

Por causa disso eles viraram bicho. Depois *Kamatahigagi* voltou pra casa, ele chegou

“Ama” nugu iheke “igiasumaki igei apajuko itsa, etinkitako ngenei, inde leha apaju ipugipugu heui leha, atuhuguko, etinkipuguko. Ama, ande ige ilandeke kanga”

falou com a mãe: “ Mãe, ele falou: “ Assim que meus pais ficaram, eles viraram bicho, eles tem pelos, meus pais já tem os pelos como porco, ficaram, viraram. Mãe, cozinha esse peixe.

Ungingituhugugu kuluta ata isi heke leha atange atati tuilu. Aiha.

Eu trouxe esse peixe dentro da flauta (Kuluta), a mãe pegou cerâmica pra cozinhar e botou o peixe dentro. Pronto.

Ikine ikiju iheke itahugui, Kawi tuiluha iheke. Ulepe inkgatilu iheke hugombonga.

Ela fez beiju pra ele comer junto com o peixe, fez mingau - cauim. Depois levou o filho para o pátio da aldeia. (*hugombonga* - no centro da aldeia)

Agija, Isa, isanetuguko akagoi.

Agija (nome da irmã mais velha) era chefe delas (das mulheres)

**“Uikenamo, ige nkuguhoho ingituete. Igia sumaki ukatohopeko itsa”
nugu iheke. Aiha.**

“ Minhas irmãs, venham aqui comer os peixes. Nossos maridos estão virando bicho” - ela falou.
Pronto.

Tengeta leha ihekeni.

Elas comeram os peixes.

“Uikenamo, igia aketsange uingukgingunda, anginika ukailumboluko.

“ Minhas irmãs, assim que eu estou pensando, será que nós vamos fazer a festa
Lasuha ukulimoko otomope itsani”.

“Osi, Kukailundungi”.

Deixe os nossos maridos para lá. Tá bom. Vamos fazer a festa

Ondo inkgatilu leha Agija heke hugombonga.

Agija levou *ondo* (pintura de mulher) para o centro.

Etingondeluko leha, tatolhoko engikondohope tuilu leha ihekeni tukaengani. Aiha.

Fizeram as pinturas, elas usaram braçadeiras dos maridos delas. Pronto.

Etukiluko. Etinenunkgo leha. Iginhuko Jamugikumalui.

Ficaram prontas. Começaram a festa. Elas cantaram Amuricumã.

**Ulepe Koko gele iginhundako. Iminunkgo, leha tuãka leha eteluko tetsugukilukoinha, telope tuitomi
ihekeni, etingondeluko gehale telopeki.**

Aiha.

Depois a noite inteira eles cantaram. Amanheceu - elas foram banhar, tirar as pinturas, para colocar
outra pintura, fizeram as pinturas de novo. Aihá.

Iginhuko. Tutemi leha Agijako telutsa ake ngune uguponga

**tiginhukoinha, Kamatahigagi toloteluinha, huge leha inhakogolani, hugeku leha itsaeni, tahitse
ipugu, isetikoguko leha. Aiha.**

Cantaram. Umas do lado das outras. Direto elas subiram em cima da casa, cantaram lá, cantaram sobre
kamatahigagi , a flecha na mão delas, cocar na cabeça delas, a penugem de arara no ombro delas.
Pronto.

Anexo II

Mito do ritual *Hagaka* (*Yawari* em Kamayurá) – narrado por *Tügü* com transcrição na língua nativa e tradução de *Amatiwana* Matipú.

PS. As palavras entre parênteses são explicações dadas pelo tradutor para melhor compreensão da pesquisadora.

Katote hetsange inbükikede

Você vai acabar com todas as flechas deles.

e utetani apa. Etelú Leha. Etelü Leha

(o sobrinho falou): Então tá bom, eu vou lá. Ele foi, ele foi.

Etinbelüleha. Hugombo Atanini

Daí ele chegou (da aldeia das cobras). Ele chegou, o pessoal estava no centro.

ijuhatini. Kupaguüngo, e avajuko

Ele entrou no meio delas (das cobras):

Olha nosso sobrinho

eingilukoinhe aketsonge igei ueta

Pois é, meus tios, eu venho visitar vocês.

onhelü metsange amagoi

(sobrinho) – Vocês não estão com nada.

ingituejehetsange avajuko. Agingoko heke

(idem) – Vocês tem que ficar de olho, tios. Tem campeão igual a vocês.

kakuéguko heke beha tolokuéguko hekeha

Gavião é campeão.

Nago hekeha ta ihike

Está contando pra elas (cobras).

Imunhiloko ingoha akagoi. Aiha

Elas (as aves) que vão ficar adversárias delas (das cobras).

Auejuko ingituejehetsange agingokoinha

Oh, meus tios, tomem cuidado.

Nhintomi, hōhō ehūgi inkgete aua jú heke

Deixa eu ver suas flechas, meu tio.

e he kingiütsi, inkeha üleingoha igei

Então tá bom, pode ver minhas flechas sobrinho.

inha Kogolati Leha tünügü iheke. unahitinhugu Leha iheke ihügi unahitinhügü uegeha ava ikuitohke

Entregou sua flecha nas mãos do sobrinho e o sobrinho rezou sua flecha.

E he ingikeapa, ingikeha utimitoingo

Deixe eu ver sua flecha meu tio (pediu para o outro).

Pode ver está aqui minha flecha. O sobrinho pegou e rezou sua flecha dele (do outro tio).

nhitomi hōhō ehūgi inkgete aua

Deixe eu ver sua flecha meu tio (pediu para o terceiro).

e he

Tá bom.

unchitinhügü beletsü iheke gahale

Aí ele rezou esta flecha também.

ülepe leha itsa leha. Aiha

Depois ele ficou (o sobrinho) Pronto.

Etelü Leha üte läketsange avajuco. Akihalükoinha hale venügü, Aiha

Aí ele chegou lá no pessoal.

Angi Nügü khekani?

E aí, pronto? (o pessoal perguntou pra ele)

e aiembegeaketsange, Akae ekugeleaketsange tuhügiko tundela tatinhüi uinho

Já tá pronto: aquelas quatro cobras não deram as flechas delas.

Apungu hegai nügü ihakani

Então está bom (o pessoal respondeu).

Ailikügü Leha ihekeni tolo heke. Aihá

Aí eles falaram então está bom. (o mesmo do anterior)

ülepe isükgülüko hóhó ete agipo. Aiha

Depois eles dormiram (as aves em volta da aldeia. Pronto.

Iminügüko, Kokogele ekugele Apepolü ihekeni Aikobehe

Amanheceu, bem de manhã eles (as aves) prepararam a festa.

Toloinha Kakahuegü ihatilüha

Kakahüegü, campeão das aves, saiu (primeiro).

Aiha otogako Leha

Pronto, brigaram com as flechas.

Otogako Lchale

O mesmo.

Andeha kakanko itsugitüko heke botsütia

Tinha um gavião que matava muitas cobras pra levar pra eles (as aves) comerem.

otogako Leha

Eles brigaram.

ülebeke ekugu tangoko. Akinenügü Leha ihekeni

Aí as cobras ficaram com medo e o chefe delas terminou a festa.

Itsako Leha, Aiha

Depois eles ficaram (parados). Pronto.

nhokgitühügükoitsa ekeileha Leha tolo tuhukginügü

Aí as cobras ficaram em silêncio (na casa).

Leha, itsühükginügüko betuhugu Leha

As aves ficaram paradas no pátio da aldeia.

Eké atahunügü Leha

Daí eles flecharam as portas das casas. As cobras fecharam as portas.

andela leha nhokgitühügüko atani

Aí elas ficaram pouco tempo paradas.

Jako laka nügü iheke

Será que o pessoal foi todo? (falou o chefe das cobras).

ande embala ngüne itagü kae kakuegü itsa eké ikito üngü ugupo

Tinha um gavião - *kakuegü* - em cima da casa do campeão das cobras (sucuri).

ihitaniniko hoho nago etelüko ataiponho egai

(Sucuri) deixa eu ver eles; será que eles já foram.

Tahulugu takagisi iheke, igia ekugahale katohola isipisu hata

Daí abriu a porta da casa dele e esticou a cabeça bem devagar assim que saiu sua cabeça.

Apapolü iheke, ande leha ingilü iheke tenhegikúisi leha atani sikuhaketale bele

ihügi tilü leha

Gavião desceu pra matar ele. Ele viu gavião descendo pra matar ele. Ele entrou rápido e gavião raspou na cabeça dele com sua flecha.

ülepe halegeu atampeta leha

Dáí ele (sucuri) entrou, deitou na rede

tipisutenhüki leha elimijú leha iukeghegasü kugiti

Amarrou sua cabeça com barbante vermelho, antes de colocar na cabeça ele rezou o barbante vermelho.

ülepekiha gitüitungu ambanügü upehe

Por isso que hoje em dia tem reza pra rezador de cabeça.

Nagaketsage Thungui. Aihá

Eles (as cobras) que começaram. Pronto.

Etelüko leha ihagitogúkope telu Aiha

Aí eles (as aves) foram pra sua aldeia. Pronto.

üpügüaketsange egui

Era só isso.

Anexo III

RITUAL IPONHE NA ALDEIA MATIPÚ Setembro de 1998

DIA	ACONTECIMENTOS
5 (sábado)	- Chega <i>Rágamo</i> Yawalapiti – “ajudador” oficial e cunhado do dono da festa
6 (domingo)	- Cantos e danças de <i>Iponhe</i> durante a noite (lua cheia). De madrugada chegam “Policial”, <i>Aipatsi</i> , <i>Jamatóá</i> e vão descansar.
7 (Segunda-feira)	- Distribuição de fios Cléia e ciclos de <i>Atanga</i> .
8 (terça-feira)	-Véspera da pescaria. Cantos e danças de <i>Iponhe</i> no centro e nas casas. (Chuva)
9 (quarta-feira)	- Preparação/Pescaria: <i>Aipatsi</i> parte para a pescaria. Chega o pessoal da aldeia Tanguro
10 (quinta-feira)	- Pescaria/Cerco e Reunião de Pajés: partem todos para o acampamento da pescaria. A tarde batem timbó. A noite acontece a reunião de pajés.
11 (sexta-feira)	- Pescaria: de manhã acontece o “casamento da arraia”, pesca com flecha e rede. * (recebo uma pedrada e vou embora do acampamento).
12 (sábado)	- Chegada da pescaria: de manhã chegam <i>Jamatóá</i> , sua mãe e outros. Tarde: vão chegando os Matipú e os “ajudadores” Nahuquá e Kalapálo. Noite: <i>Iponhe</i> no centro com os “ajudadores”.
13 (domingo)	- Chegada dos “convidados” Kamayurá, Kuikúro, Yawalapti e Waurá. Dia-a-dia da festa: moquear peixe, ciclos de <i>Atanga</i> . <i>Iponhe</i> a noite com os “convidados”
14 (segunda-feira)	- Madrugada: fim dos cantos e danças de <i>Iponhe</i> . - Manhã: apontamento das agulhas da furação. Ciclos de <i>Atanga</i> - Tarde: treinos de luta/ enfeites/ produção de beiju pelas mulheres. - Noite: encontro das aldeias e em seguida <i>Iponhe</i> nas casas.
15 (terça-feira)	- Madrugada: <i>Iponhe</i> nas casas com os “ajudadores”. Última volta às 6:30 hs - Manhã: enfeitamento dos lutadores e embate inter-tribal. Partida dos “convidados” - Final da tarde: corte de cabelo dos meninos e início dos cantos e danças para passar o remédio em suas orelhas, no interior das casas.
16 (quarta-feira)	- 5:00 hs: recomeçam os cantos e a “dança da furação”- passam o remédio até as 6:30 hs - 7:00 hs: banho dos meninos e fogueira – no centro. - 8:00 hs: furadores lixam as agulhas. - 8:30hs: furação propriamente dita. - 9:00 hs: os meninos são levados pelos padrinhos até a casa do dono da festa. - 17:00hs: reza do primeiro peixe de “Aláe” por seu avô – o pajé <i>Kakako</i> . - 18:30hs: troca de nomes.

PS. Note-se que os horários e as categorias de madrugada, manhã, entardecer e noite, são uma forma ética de recompôr os passos rituais dentro de uma marcação de tempo certamente diferente da xingwana.

Anexo IV

FAMILIA/ESPÉCIE	USO				
	AD	FL	AL	DO	MA
TINAMIDAE					
<i>Tinamus guttatus</i> (macuco)			X		
ARDEIDAE					
<i>Ardea cocoi</i> (joão-grande)	X				
<i>Casmerodius albus</i> (garça-branca-grande)					
<i>Tigrissoma lineatum</i> (socó)	X				
CICONIDAE					
<i>Jabiru mycteria</i> (jaburu)	X				
THRESKIORNITHIDAE					
<i>Ajaja ajaja</i> (colhereiro)	X				
ANATIDAE					
<i>Cairina moschata</i> (pato-do-mato)			X	X	
CATHARTHIDAE					
<i>Sarcoramphus papa</i> (urubu-rei)	X				
ACCIPITRIDAE					
<i>Buteo magnirostris</i> (gaviãozinho-carijó)	X				
<i>Harpia harpyja</i> (gavião-real)	X	X		X	
<i>Spizaetus tyrannus</i> (gavião-pega-macaco)	X				
FALCONIDAE					
<i>Herpetotheres cachinans</i> (acauã)	X				
CRACIDAE					
<i>Ortalis gutatta</i> (aracuã)	X		X		
<i>Penelope superciliaris</i> (jacupemba)	X		X		
<i>Pipile pipile</i> (jacutinga)	X		X		
<i>Crax fasciolata</i> (mutum)	X	X	X	X	
<i>Mitu mitu</i> (mutum-cavalo)	X	X	X	X	
SOPHIIDAE					
<i>Psophia viridis</i> (jacamin)				X	
LARIDAE					
<i>Phaetusa simplex</i> (andorinha-da-praia)				X	X
<i>Sterna superciliaris</i> (gaivota)				X	X
RHYNCHOPIDAE					
<i>Rhynchops nigra</i> (talha-mar)				X	X
COLUMBIDAE					
<i>Leptotyta spp</i> (pomba-paruru)			X		

Legenda:

AD - Adorno Corporal

FL - Utilização em extremidades de flechas

AL - Alimentação

DO - Domesticação

MS - Mascote

FAMÍLIA/ESPÉCIE	USO				
	AD	FL	AL	DO	MA
PSITTACIDAE					
<i>Ara ararauna</i> (ararauna)	X		X	X	
<i>Ara chloroptera</i> (arara-vermelha)	X				
<i>Ara macao</i> (arara-vermelha)	X				
<i>Amazona aestiva</i> (papagaio-verdadeiro)	X	X	X	X	X
<i>Amazona amazonica</i> (papagaio-do-mangue)	X	X	X	X	X
RAMPHASTIDAE					
<i>Pteroglossus cf. castanotis</i> (araçari-castanho)	X		X		
<i>Ramphastos tucanus</i> (tucano-de-bico-preto)	X		X		
<i>Ramphastos toco</i> (tucanuçu)	X				
PICIDAE					
<i>Phloeocastes cf. robustus</i> (pica-pau-rei)	X				
TYRANNIDAE					
<i>Pitangus sulphuratus</i> (bem-te-vi)					X
CORVIDAE					
<i>Cyanocorax cyanopogon</i> (gralha)	X				
ICTERIDAE					
<i>Psaracorius cf. decumanus</i> (japu)	X				
<i>Gymnostinops bifasciatus</i> (recongo)	X				
<i>Cacicus cela</i> (japim)	X				

Legenda:

AD - Adorno Corporal

FL - Utilização em extremidades de flechas

AL - Alimentação

DO - Domesticação

MS - Mascote

Esta tabela resulta da pesquisa do ornitólogo Roberto Boçon, durante sua estada na aldeia Matipú.

ENSAIO
FOTOGRAFICO EM
PRETO E BRANCO

CORPOS

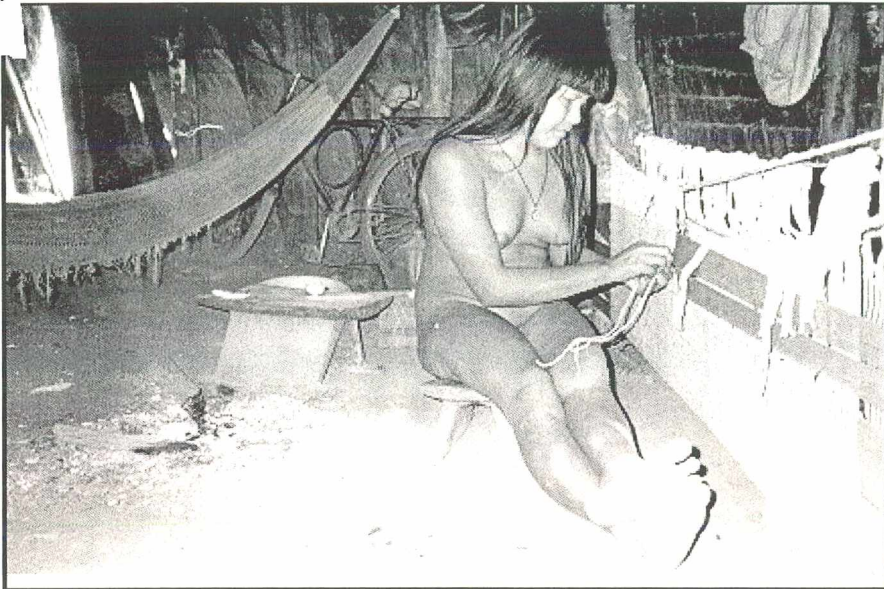


foto 79



foto 80

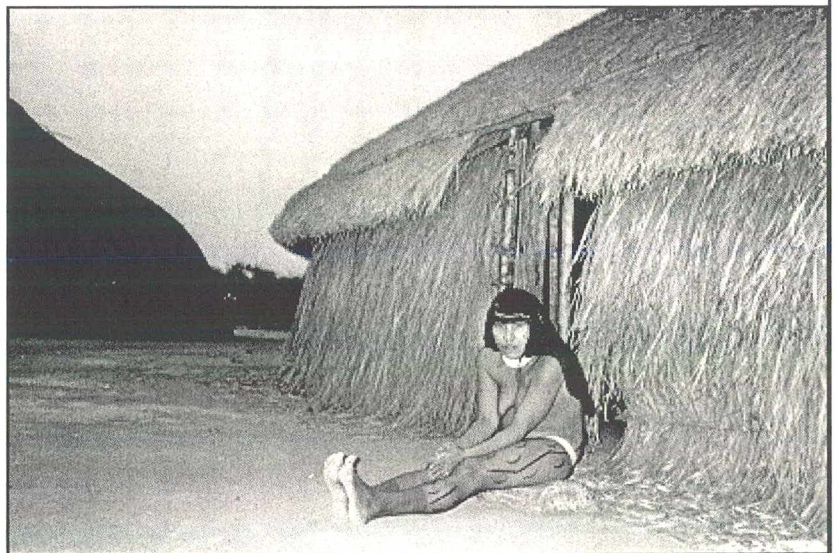


foto 81

MOVIMENTOS



foto 82



foto 83



foto 84

COMPORTAMENTOS



foto 85



foto 86

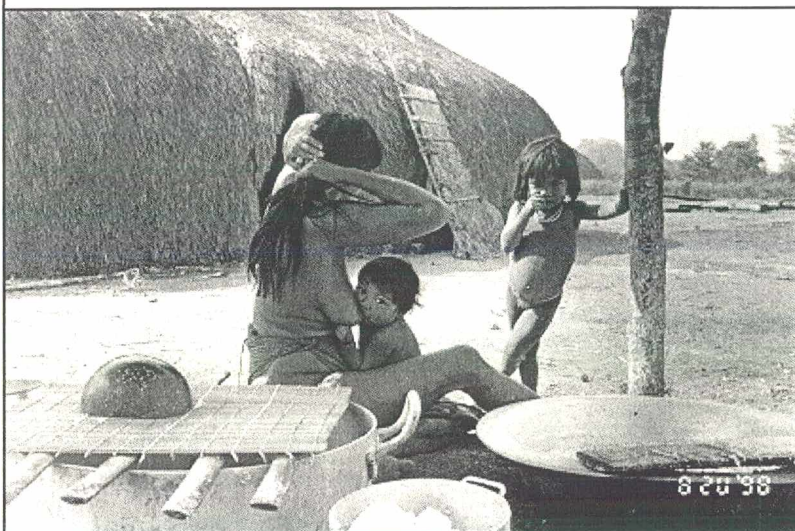


foto 87