

Música e Dança Javaé¹

Sonia Regina Lourenço (Doutoranda Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - USFC. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe – MUSA, UFSC/CNPq.)

Resumo: Esta comunicação propõe uma análise do ritual-musical *Imonahakÿ* dos Javaé. O ritual-musical *Imonahakÿ* constitui um dos principais ritos de finalização do ciclo anual dos *Aruanãs/Irasò*, seres mágicos do mundo sub-aquático trazidos pelo xamã para “brincar” (cantar e dançar) com os seres sociais no mundo de fora. Pautada pela perspectiva teórica dos rituais e da antropologia da música, o vídeo tenta mostrar como a vida cerimonial Javaé em torno dos *Aruanãs/Irasò* é musicalmente performativa, e está relacionada às prestações cerimoniais nas quais os pais do menino ou da menina fornecem alimentos, o *xiwè* (comida ritual), como pagamento pela esposa. Pretendo discutir a construção da pesquisa de campo, as “negociações” das gravações áudio-visuais com os patrocinadores do rito, e as dificuldades de uma antropóloga interessada na música de uma sociedade em que as relações sociais de gênero associam os homens à vida ritual e as mulheres às unidades uxori-locais, sem, no entanto, prescrever uma concepção dualista da organização social. A produção imagética e o registro das músicas foram centrais na minha experiência etnográfica e na produção antropológica preocupada com o sistema expressivo da estética e da arte Javaé.

Palavras chave: Índios Javaé, Ritual, Música.

Esta comunicação e o vídeo do ritual *Imonahakÿ* tentam mostrar como a vida cerimonial Javaé em torno dos *Aruanãs/Irasò* é musicalmente performativa, e está relacionado às prestações cerimoniais nas quais os pais do menino ou da menina fornecem alimentos, o *xiwè* (comida ritual), aos cunhados como pagamento pela esposa. Pautada pela perspectiva teórica dos rituais e da antropologia da música, focaliza sua forma *seqüencial*² como lócus central da mito-cosmologia Javaé. Num segundo momento, discuto a construção da pesquisa de campo, as “negociações” das gravações áudio-visuais com os patrocinadores do rito, e as dificuldades de uma antropóloga interessada na música de uma sociedade em que as relações sociais de gênero associam os homens à vida ritual e as mulheres à alteridade. A produção imagética e o registro das músicas foram centrais na minha experiência etnográfica e na produção antropológica preocupada com o sistema expressivo da estética musical do grupo. Esta reflexão é parte de minhas primeiras análises da tese em preparação intitulada *A Dança dos Aruanãs: mito, rito e música entre os Javaé da Ilha do Bananal, Tocantins*.

Os Javaé são habitantes imemoriais da Ilha do Bananal, no vale do Rio Araguaia. A Ilha do Bananal é chamada de *inÿ olona* - o lugar de onde surgiram os *inÿ* ou *ijata olona*. O território

¹ Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 a 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

² Menezes Bastos (1989, 2007:298-300)

tradicional Javaé situa-se na região do interior da ilha, na parte leste dos rios Jaburu e Riozinho, rios que os separam do território Karajá, além da região dos afluentes da margem direita do Rio Javaés. Se autodenominam como *Itya Mahādu* (“o Povo do Meio”), ou *in̄y* (nós, gente), são um grupo falante de língua da família Karajá, tronco Macro-Jê (Maia, 1986), com população de cerca de 1250 pessoas, distribuídas em 12 aldeias ³. (Rodrigues, 1993; 2004; 2005; 2006, 2007). Na literatura etnológica (Torral, 1992, Lima Filho, 1994; Pétesch, 1993, 2000; Bonilla Jacobs, 2000; Cavalcanti-Schiel, 2005), são classificados como um subgrupo Karajá. Entretanto, os Javaé se consideram como diferentes dos Karajá, classificados por eles como *Ix̄yju Iwa(k)yre* (“índios pé-metade”). Para os Javaé todos os outros povos indígenas são chamados de *Ix̄yju* (literalmente *ju*: dente de *ix̄y*: porco-queixada). A narrativa mítica e histórica mostra a existência de uma rede intertribal de casamentos, comércio e cerimônias entre os Karajá, os Javaé, os Xambioá e os *Wou* (Tapirapé), anterior ao contato com os brancos ⁴.

A organização social dos Javaé apresenta a divisão entre metades cerimoniais, classes de idade, a endogamia de aldeia e de parentela, a uxorilocalidade, o casamento preferencial com primos cruzados bilaterais distantes, a terminologia de parentesco consanguinizante, referindo-se aos afins com tecnonímios, desaprovando os casamentos interétnicos, embora atualmente registre-se um aumento destes (Rodrigues, 2006b, 2008). As aldeias Javaé não seguem o padrão das aldeias radiais características dos grupos de língua Jê-Bororo (Carneiro da Cunha, 1978; Da Matta, 1976; Crocker, 1985, Melatti, 1978). As casas (unidades uxorilocais) são construídas ao longo de uma, duas ou três linhas retas e paralelas ao rio. Em oposição assimétrica ao lado do rio, situa-se a casa dos homens (*ijoi heto*) ou casa de Aruanã (*Irasò heto*) proibida às mulheres.

Na minha pesquisa de campo entre os Javaé, de meados de março até final de novembro de 2007, realizei uma coleta de narrativas míticas com diferentes narradores(as) em duas aldeias: Wari Wari com 106 habitantes e Canoanã com 304 habitantes ⁵, e pude registrar o ritual *Hetowèkèrè* de iniciação de um jovem realizado na aldeia Boa Esperança com 35 habitantes. Em todas as versões míticas, observou-se aquilo que Patrícia M. Rodrigues (2004, 2005, 2006, 2007, 2008) já havia identificado em suas análises: que não há um povo ancestral único formador desta sociedade, mas

³ As aldeias Javaé são Canoanã (Kanoanã), Boto Velho (Ināwèbohona), São João (1979), Wari Wari (1993), Barreira Branca (1982), Cachoeirinha (1995), Imōtxi (1998), Txukòdè (2001), Boa Esperança (2002), Barra do Rio Verde (2002), Taim̄y (2002), e Wakòtyma (2005) (Rodrigues, 2006b).

⁴ Na língua Karajá como na variação Javaé, há uma diferença entre a fala feminina (*mara(k)asi* ou *Hā(k)iriri*) que emprega a letra k entre as vogais e a fala masculina (*maraasi* ou *Hāiriri*) que dispensa a letra k. Diante dessa inflexão de gênero, optei por escrever a versão feminina entre parênteses sempre que houver, afinal foi como mulher que aprendi a língua Javaé. As letras como *ȳ* correspondem à letra y com acento ortográfico *~*, semelhante em português na expressão *ã*.

⁵ Os dados populacionais coletados por mim estimam o número de 106 habitantes na Aldeia Wari Wari, diferente do número de 118 levantado pelo Pólo Base – FUNASA, Formoso do Araguaia. A população de Canoanã dessa fonte estima 304 habitantes.

uma série de encontros, casamentos, trocas cerimoniais e guerras entre povos diferentes. A narrativa mítica fala dos casamentos de *Tanyxiwè* (o herói demiurgo Javaé) descendente do povo de *Ijèwèhè* (*tori*: não-índio) com *Myreikò*, descendente dos *Kurata Nikèhè*; de homens *Wèrè* com mulheres *Kuriawaku*; de homens *Tòlòra* com mulheres *Wèrè*, de homens *Tòlòra* com mulheres *Karajá*, de homens do povo *Wèrè* com mulheres de *Imòtxi*, entre outros. Os Javaé falam que são “descendentes” (*rikòkòrè*) destes povos. Entre todos os povos diferentes, Rodrigues (2008) identifica duas matrizes culturais que se destacam na discursividade mítica e histórica: o povo *Wèrè*, que ascendeu do fundo das águas, pode ser associado a uma matriz cultural Jê-Bororo e dos povos do Brasil Central (Carneiro da Cunha, 1993), e o povo *Tòlòra* que também ascendeu ao mundo de fora, associado aos traços encontrados no Alto Xingu (Heckenberg, 2001:28-30). Esta constatação sinaliza na direção da vida cerimonial Javaé como um sistema de comunicação entre as diferentes alteridades reconhecidas nas narrativas míticas e históricas ⁶.

Foi o povo *Wèrè*, após sua saída de *Berhatxi* (mundo abaixo do leito dos rios) para o mundo de fora (*Ahana Òbira*), quem deu de presente o *Hetohokÿ* e as brincadeiras de Aruanãs/*Irasò* ao povo *Tòlòra*. A principal narradora da aldeia de Canoanã e o xamã da aldeia Wari Wari, relataram este evento central na formação da vida ritual dos *inÿ*:

“Foi *Wèrè Ahunaxi* que encontrou com outro *Wèrè* e falou para ele como acontece, explicou como tomar conta de *Irasò*. *Wèrè Ahunaxi* foi o primeiro *hàri*. Quem tem *hàri*, tem *Irasò*. É o *hàri* que dá *Irasò*” (Wahukumã, 06/04/2007). “Quando os *Wèrè* saíram, três eram *habu* (homem) e duas *hawyky* (mulher). *Kuwabinari*, *Txurobedu*, *Kurika*. As mulheres eram *Wèrè Dirasì*, *Wèrè Kuwaxiru*. Por isso que eles brincam de *Irasò*. *Ahunaxi* também era *hàri* (xamã). Então, por isso que inventaram *Irasò*, porque viram como era” (Maria Huiru, 28/10/2007).

A vida cerimonial Javaé pode ser compreendida a partir de um calendário dividido em duas metades: a primeira delas corresponde à estação seca (de março/abril a outubro) marcada pelo ciclo dos Aruanãs/*Irasò*; a segunda começa na estação das chuvas (novembro a fevereiro), precedida pelos trabalhos agrícolas e com a colheita dos frutos de várias espécies de coco (macaúba especialmente) e da fruta do pequi, caracterizada pela realização do *Hetohokÿ* (ritual da casa grande de iniciação dos meninos). Décadas atrás, os Javaé realizavam o ritual *Iweruhukÿ*, um rito executado no início da estação seca como um contraponto do *Hetohokÿ* e que não existe entre os

⁶ Pètesch (1993:635, 2000) e Cavalcanti-Schiel (2005), defendem a hipótese de que a cosmologia Karajá, e nela os Javaé e Xambioá são englobados sem distinções, apresenta “uma posição intermediária desta sociedade dentro da polaridade ou continuum Jê-Tupi, posição esta ilustrativa de uma possibilidade de transformação estrutural de um modelo polar para outro” (1993:365). O modelo intermediário Karajá entre dois esquemas estruturais opostos, duas dinâmicas antagônicas, permitiria considerar a existência “de uma lógica de transformação” entre as estruturas Jê-Bororo e Tupi. Sem pretender adentrar no debate existente entre os karaja-ólogos da existência ou não de um triadismo entre os Karajá e Javaé, prefiro adentrar no discurso nativo (mito, música e conceitos, etc) e, assim, compreender como a teoria nativa explica a sua “estrutura” cosmológica. Esta opção significa fazer aquilo que cabe à etnografia e à antropologia: o que os “nativos” estão dizendo ou fazendo quando dizem ou fazem alguma coisa.

Karajá. O *Iweruhukÿ* (“calogi grande”) associado ao *Biu Wètyky* (mundo celeste), é um ritual musical conhecido como a “festa” na qual participam as mulheres cantando em momentos específicos com os homens.

O ciclo ritual dos Aruanãs possui uma *seqüência* de ritos chamados “brincadeiras” *tykydisi* (*tyky*: corpo/pele; *disi*: brincadeira), “brincadeiras do corpo”, divididas entre grandes e pequenas: as “brincadeiras” pequenas são chamadas de *narakyna sômô sômô* (*sômô*: pequeno), e as brincadeiras grandes de *tara(k)ynahakÿ* (*ta*: sua *ra*:cabeça *ky*: carne ou algo dentro da cabeça), quando os *Irasò* se “mostram” e dançam com suas *Irasò didi* (irmãs mágicas/rituais dos Aruanãs). Na performance, as jovens dançarinas (*adusidu*) entregam o *xiwè* ou *idò* (comida ritual ou “comida dele”) para os seres mágicos. Após a performance, realizam os jogos rituais (jogo do carvão, do buraco, do cipó entre outros), momentos marcados pela participação de rapazes e moças, mulheres e crianças num explícito jogo corporal (empurram-se, puxam-se os cabelos, e pintam-se de carvão). Tudo indica que a variação entre as “brincadeiras grandes ou pequenas” do calendário cerimonial de Aruanãs/Irasò aproxima-se da *estrutura seqüencial* no respectivo sistema intercancional de cada rito e de todos os outros realizados também de acordo com uma *estrutura seqüencial* ⁷.

Os rituais musicais são apreendidos como meta-sistemas comunicativos com seus próprios códigos. Neles, encontram-se vinculados uma “cadeia inter-semiótica” que compreende os gêneros vocais-musicais, instrumentais, narrativos e corporais da *artisticidade* ⁸ ameríndia (Menezes Bastos, 1990, 1999[1978], 2007). Em casa sistema cultural, a música parece operar como um centro irradiador dos códigos e mensagens situados no tecido das narrativas míticas. O rito põe em ação a mito-cosmologia em forma de música. De acordo com a proposta de Menezes Bastos (2007:298), a *seqüencialidade* é típica da organização musical dos rituais no plano intercancional, ou seja, os repertórios musicais organizam-se em seqüências de cantos (canções ou vinhetas) e, ao mesmo tempo, arrastam noções de temporalidade dos dias e das noites, como dos ciclos rituais, compondo o que o autor chama de “calendários rituais”.

A categoria nativa para música é *wii* (tudo o que é “bom” e “belo” ⁹), o *wiidu* (cantor e compositor) é aquela pessoa que “sabe fazer e cantar bem as músicas”, esta pessoa, já um mestre de

⁷ Menezes Bastos (1989, 2007)

⁸ A perspectiva deste trabalho compartilha com a definição de *artisticidade* proposta por Menezes Bastos (2007:295) como “Um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da “beleza”, esta compreendida – para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas – tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a “monstruosidade”, a “prototipicidade”, a “eficácia”, a “formatividade” e outras senhas)”.

⁹ Menezes Bastos (1989:422) informa que no contexto ritual da Festa da Jaguatirica entre os Kamayurá, *awíri he* é uma palavra de origen Arawak com o sentido de “belo”. Para os Javaé, *awire* significa algo bom ou um estado de coisas em

música, também é identificada com *nōhōtiwii* (*wii*: bom, *nōhōti*: ouvido), com “boa audição/ouvido para aprender música”, ou com *rakywii* (*ra*: cabeça, *ky*: memória, algo de dentro da cabeça, *wii*: boa), “boa memória”, e como *inȳ nōhōtitere* “gente que aprende rápido”. O verbo “ouvir” parece indicar para uma posição especial da percepção auditiva como correlata de “aprendizado, memória, criação” em relação à percepção visual específica das qualidades sensoriais dos xamãs. Entre os Kamayurá a habilidade de “ouvir” ocupa uma posição superior em relação ao verbo “ver”, ou seja, o verbo “ver” é associado a uma “forma analítica de percepção e conhecimento, do campo da intelecção e explicação, enquanto o verbo “ouvir” é associado a “percepção e conhecimento sintéticos do domínio da sensibilidade e da compreensão”(Menezes Bastos, 2006:570). Para os Kamayurá, Javaé e Suyá, tudo parece que ouvir e ouvir bem são, como o Menezes Bastos sugere, “índice de virtuosidade nas artes da música e verbal”. Do mesmo modo, o choro ritual (*iburu* ou *iburu rybè*: fala do choro), das mulheres consideradas “com voz boa” *rybèwi* (*rybè*: fala; *wi*: música) aponta para uma qualidade especial da arte da fala ¹⁰. Tal como as músicas, os choros possuem uma divisão ternária: *iumȳ*, *tōō* e *nōra*.

Já o ato de “ver” para os Javaé é bastante similar com a noção Kamayurá para os quais está implicada, especialmente, a visão dos xamãs/feiticeiros, seres mais próximos de qualidades associadas. Entre os Karajá, Pétesch (2000:109) constata que o xamã ao inalar tabaco (*koti*) e viajar pelos mundos cósmicos, mobiliza sua percepção visual que lhe permite “ver” tudo o que se passa no fundo das águas, no mundo celeste e no mundo terrestre.

Todas as músicas de Aruanã (*Irasò wii*), as de *Worosȳ* (seres mágicos que cantam e dançam no ritual do *Hetohokȳ*), e as músicas do ritual *Iweruhukȳ*, são divididas em três partes que se repetem ao longo da execução: a primeira é *Iumȳ* (“corpo dele”), a segunda é *Tōō* (“pênis dele”), literalmente “o pênis e o corpo da música”, e *nōra* ou *irasòwii ranōra* (*ra*: cabeça; *nō*: do pênis), a “cabeça do pênis da música de Aruanã”, que indica apenas a extremidade final de uma música sem ter o mesmo valor de *Iumȳ* e *Tōō* na constituição formal de todas as músicas que definem a letra e música. Essa divisão inclui tanto uma diferença nas letras das canções como em termos musicológicos (desconfio que em linha melódica, centro tonal e ritmo ¹¹).

A performance musical dos Aruanãs se faz com dança, ou seja, ela é *coreológica* no sentido em que as canções só são cantadas quando os *Aruanãs/Irasò* estão dançando. A palavra nativa para

que “tudo está bem”, *wi* parece evocar como entre os Arawak, qualidades estéticas das artes vocais (canto e arte verbal). Viveiros de Castro (2002:79) mostra que na cosmologia Yawalapíti (Arawak), a palavra *awíri nuritá*, traduz por “olho bom” em que *awíri* designa a qualidade boa dos olhos dos xamãs.

¹⁰ Rodrigues (1993). Há diferentes modalidades das artes verbais ameríndias, das falas cantadas, dos cantos cerimoniais, das narrativas míticas e históricas, e dos contextos performativos e ritualísticos que envolvem as artes da música, da dança, da pintura corporal e da arte verbal estudados por diferentes autores a partir dos conceitos de arte verbal, performance e ritual, ver (Basso, 1985; Bauman, 1977; Sherzer, 1992; Hill, 1993; Seitel, 1999; Urban & Sherzer, 1986).

¹¹ Observações muito preliminares.

dança é *ixe* ou *bèsèkè* (“dançar”, “descer”, “cair”) quando Aruanã “vai dançar”. Vêras (2000:73) no estudo da dança Matipú, grupo Caribe xinguano, identificou o movimento catabático em direção à terra e ao chão, e acrobática para cima. Tudo indica que entre os Javaé o movimento catabático seja predominante.¹² O mundo sonoro Javaé possui uma série de categorias de músicas cantadas pelos *Aruanã/Irasò* de acordo com a noção de temporalidade do dia e da noite:

<i>bèdèsò wii</i>	noturna	20 às 23 horas
<i>bi (k) urana wii</i>	madrugada	3 às 6 horas
<i>rudi wii</i>	matutina (pode ser cantada em outros horários)	6 às 7 horas
<i>Iwisitòbòrèhè e Iwisirèhè</i>	matutina (não pode ser cantada de madrugada)	9 /10 horas
<i>Iwiidohotinà</i>	entre o fim da manhã e a tarde	11 às 17 horas
<i>txuuro wii</i>	vespertina	16 às 18 horas

O quadro acima se completa ao lado de outras categorias de música: *Irasò Wii* (músicas de Aruanã), *Berhatxi wii* (músicas do fundo das águas trazidas pelos xamãs), *Wiityhy* (músicas antigas), *Aõni wii* (músicas que ninguém entende), *Wou wii* (música de Tapirapé), *Iranyky wii* (músicas associadas ao povo *Tòlòra*)¹³. Os Javaé possuem um grande repertório de músicas de Aruanãs, pois cada um deles têm as suas músicas, ora compostas pelos mestres de música e entregue à eles, ou trazidas de *Berhatxi* ou *Biu Wètyky* pelos xamãs. Já as músicas de *Worosy* são sempre as mesmas que eles trouxeram prontas de *Berhatxi* para *Marani Hāwa*¹⁴, e nunca são alteradas ou cantadas de formas diferentes, como me explicou um dos mestres de música da aldeia *Wari Wari*. Todas as músicas de *worosy* possuem uma parte diferente de *iumy* e *tõõ*, chamada de *Iriorenà* (*iriore*: filho dele).

Para muitos Javaé, homens principalmente, os temas das canções “só tratam de bobagens”; ‘só cantam sobre mulher’; ou ainda “só falam de sacanagem”. Rodrigues (1993: 293-315) analisou

¹² Remeto-me ao termo *coreológica* proposto por Menezes Bastos (1990, 2007) para a noção de “cadeia intersemiótica”.

¹³ Na narrativa mítica, *Iranyky* é identificada como a dança de *Ijareheni* (Aruanã) do povo *Wala*, um dos povos dos quais descendem os Javaé atuais, que habitavam uma aldeia fora da Ilha do Bananal, distante de poucos quilômetros da Fundação Bradesco, município de Formoso do Araguaia, Tocantins.

¹⁴ Aldeia de grande importância cosmológica e histórica de onde subiram os *iny* para o mundo de fora, localizada no interior da Ilha do Bananal.

18 letras de canções de Aruanãs (músicas matutinas e noturnas) na aldeia Canoanã e constatou que o tema principal das canções são as mulheres, ora como esposas ora como parceiras sexuais. Assim, quando comecei o trabalho de tradução das letras das canções, esperando que dali emergiria um conteúdo muito próximo daquilo que Rodrigues (1993) constatou, percebi que as letras das canções tratam de temas muito variados. As músicas de Aruanãs tratam de eventos de caça, pesca, de desejo sexual, de mulheres sem controle sobre seus corpos, traição, xamanismo, seres míticos, brigas, sarcasmo sobre os não-índios. Isso indica a riqueza do repertório musical Javaé que, provavelmente, deve conter o mesmo grau de complexidade de sua sócio-cosmologia. A música nas terras baixas da América do Sul é um lócus central da socialidade ameríndia ¹⁵.

Já as músicas do povo *Wou* (Tapirapé), do Aruanã *Hākiriri*, são cantadas na língua (letra) de *Wou*. Letras que os principais tradutores e alguns cantores mais velhos não sabiam traduzir. Eles explicam que quem sabia das letras eram os xamãs mais velhos que já morreram. As letras das músicas de *Berhatxi* cantadas por diferentes Aruanãs também não são acessíveis a todo mundo, restringindo-se ao conhecimento dos xamãs, aqueles que, em sua viagem xamânica, trazem do mundo sub-aquático ou celeste, a letra e a canção “prontas”. O xamã de Wari Wari não estava muito disposto a traduzir algumas canções e os de Canoanã não simpatizavam com a idéia de uma mulher “estrangeira” investigar as músicas de Aruanãs. Com tudo isso, uma análise mais cuidadosa das palavras e conceitos nativos, além do estudo musicológico, poderá ampliar o sentido das letras das canções. Vejamos algumas letras de canções de três Aruanãs: *Hākiriri*, *Ijareheni* e *Weru*:

1. *Ijareheni* (*Wiisitòbò*: música da manhã cantada no ritual *Imonahakÿ*)

Iumÿ

Hajue-mÿhe rije hajue-mÿherije hÿ
Hajue-mÿhe rije hajue-mÿherije hÿ
Hajue-mÿhe rije hajue-mÿherije hÿ

Tradução

Ele recebe um sorriso
Ele recebe um sorriso
Ele recebe um sorriso

Tõõ

Rijekekomÿ Rijekekomÿ Herije hÿ
Rijekekomÿ Rijekekomÿ Herije hÿ
Rijekekomÿ Rijekekomÿ Herije hÿ

Por que não procura ele?
Por que não procura ele?
Por que não procura ele?

2. *Weru* (*Wiisitòbò*: música da manhã cantada no ritual *Imonahakÿ*)

Iumÿ

Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy

Tradução

Alguém me procura

¹⁵ Os estudos de antropologia da música sobre as sociedades indígenas das TB vêm desenhando um escopo altamente especializado de etnografias desde fins da década de 1970 com o estudo de Menezes Bastos (1989, [1976] 1999), Aytai (1985), Seeger (1987), Graham (1995), e os mais recentes tais como o de Bueno da Siva (1997); Beaudet (1997); Mello (1999, 2005); Piedade (1997, 2004); Montardo (2002); Coelho (2003); para citar alguns.

Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy
Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy

Alguém me procura
Alguém me procura

Tõõ

Inyididi Hinýwitede
Inykidiemý Kedewaije
Inyididi Hinýwitede
Inykidiemý Kedewaije

As adusidu me esperam para dançar

As adusidu me esperam para dançar

3. Weru (*Irotenà*: música de entrada na casa de Aruanã cantada no ritual *Imonahaký*)

Iumy

Kariawy Kixe Kariawy Keixe
Kariawy Kixe Kariawy Keixe
Kariawy Kixe Kariawy Keixe

Tradução

Estou entrando (Irasò Hetò)
Estou entrando (Irasò Hetò)
Estou entrando (Irasò Hetò)

Tõõ

Aõni Irasòni Inýsè Iwerude
Aõni Irasòni Inýsè Iwerude
Aõni Irasòni Inýsè Iwerude

Sou Aõni Irasò O calogi da mãe
Sou Aõni Irasò O calogi da mãe
Sou Aõni Irasò O calogi da mãe

4. Há(k)iriri (*Txuorò*: música da tarde cantada no ritual *Bidi*)

Iumý

Rurure Rurure Rurure
Rurure Rurure Rurure
Rurure Rurure Rurure

Tradução

Morreu, a pessoa que morreu
Morreu, a pessoa que morreu
Morreu, a pessoa que morreu

Tõõ

Hawyky kýhe ehehekiký
Rurure Rurure Rurure Rurure

A mulher era valente
Morreu, a mulher que era valente

Durante o início das performances, os Aruanãs cantam e dançam as *Iòlòna wii* (músicas de “saída dele”), e na finalização as *Iròtena wii* (música de “entrada dele”). Cada dupla de Aruanãs possui as suas músicas de entrada e de saída que podem se repetir ao longo de uma sequência de “brincadeiras”. A performance de música e dança dos Aruanãs/*Irasò* e das *Irasò Didi* (irmãs rituais) realizam-se no *Irasò Ube* (caminhos ou estradas dos Aruanãs; *ube* significa a palma ou linhas dos pés: *waa* ou mãos: *debò*). As estradas de Aruanãs ligam o *ijoina* (espaço dos homens) situada na frente da casa dos homens ao *hirarina* (espaço das mulheres) ao lado das unidades uxori-locais. Cada Aruanã/*Irasò* dança na estrada de seu pai (*irasò tyby*) ou mãe (*irasò sè*) que devem fornecer o *xiwè* ou *idò* (comida ritual) antes, durante e depois de cada performance.

As estradas de Aruanã possuem uma divisão ternária, associada aos três mastros do *Hetohokÿ* (dentro da casa grande) e às três portas da casa de *Aruanã* das metades cerimoniais: a porta no sentido rio acima (*Ibòkò*) e leste é *Saura*, associada ao macaco-prego e à pena de arara-azul; a porta do meio (*tya*) é *Saurahakÿ*, associada a alguns *Worosÿ* que entram apenas no ritual do *Hetohokÿ*; e a porta no sentido rio abaixo (*Iraru*) é *Hiretu*, associada ao gavião-carcará e à pena de arara-vermelha. Mas, são as mulheres que dão continuidade às metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu*, assim, pela aliança matrimonial os homens passam a pertencer à metade das mulheres, como me explicou um homem casado “A mulher tem mais poder, se um homem é *Saura* e ela for *Hiretu*, o homem vira *Hiretu*”. Um homem da metade *Saura* ou *Hiretu* determina sua posição na vida ritual e na casa dos homens, porque todo ritual começa com o movimento da metade cerimonial *Saura*, e *Hiretu* na seqüência. É no mito que encontra-se a distinção entre as metades: *Saura* é associada aos irmãos *Ijana(k)atu* (*Kerebelani*, *Kalobederi*, *Sirikimale*, dois homens e uma mulher), e *Hiretu* é associada aos irmãos *Nabio*, *Otyweheni* e suas irmãs *Maha* e *Dimarani* que perderam a luta para os *Ijana(k)atu* ¹⁶. No mito, os *Ijana(k)atu* cantaram alegres, enquanto os irmãos *Nabio* os receberam cantando também, mas de forma triste. Durante a luta, os *Ijana(k)atu* mataram os irmãos *Nabio*, e “por isso”, conta a narradora, no lugar da casa dos *Nabio* ficou um gavião que chorava (cantava) todo dia de manhã e à tarde, porque não tinha comida para ele. *Tolòrà* ouviu o choro e foi na direção do som. Foi este evento sonoro que desencadeou a subida de *Tòlòra* ao mundo de fora, para apaziguar o conflito, pois é dele esta atribuição, a chefia hereditária dos *Iòlò*, posição prestigiada entre os Javaé daquele que resolve os conflitos nas aldeias, aquelas pessoas que “nunca brigam ou xingam as outras”.

De acordo com a explicação do xamã, o desenho da aldeia Javaé é homólogo a aldeia cosmológica na qual a casa dos homens localiza-se no meio (*tya*) das duas extremidades rio acima e rio abaixo. A geografia Javaé, como as de outros povos Jê-Bororo, figura sua cosmologia (Crocker, 1985; Da Matta, 1976; Melatti, 1978; Seeger, 1987; Turner, 1995 ¹⁷, Lea, 1995:327). O meio da estrada é chamado de meio (*tya*) que liga as duas extremidades ao espaço da aldeia. A estrutura espaço-temporal do cosmos Javaé parece apontar para uma isomorfia com a estrutura da música,

¹⁶ Em outra parte da narrativa, os irmãos *Ijana(k)atu* se casam com as filhas do sol (*Txuu*), e conquistam o prazer sexual. Este mito trata da “vagina dentada”: os irmãos ao introduzirem na vagina das mulheres, *axi* (timbó) matam as piranhas que haviam em seu interior, restando uma só responsável pelo ciclo menstrual.

¹⁷ Terence Turner argumenta que entre os Kayapó “as this bodily imagery of the limits of the spatio temporal structure of the cosmos indicates, that structure itself is conceived as isomorphic with the structure of a normal human body which, as the foregoing account of bodily practices and representations has made clear, is also conceived as a construct of complementary vertical and horizontal dimensions” (1995:163).

esta também isomórfica com as noções de corpo ¹⁸. As performances musicais executadas no *Iràsò ube* ilustram a inseparabilidade entre música, espaço e corporalidade. Esta correlação entre música e espaço é semelhante ao que Jonathan Hill (1993) viu entre os Wakuénai entre a organização sonora e os espaços vividos, Seeger (1987) para os Suyá, Roseman (1991) entre os Temiar e Montardo (2000), entre os Guaraní.

A dança das *adusidu* é caracterizada pelo movimento dos braços (*teratará*) na frente do ventre, subindo e descendo alternadamente, e pelo movimento dos pés um pouco mais lentos (*helaka*). Assim, dançam para frente em direção à casa de Aruanã, e retornam na mesma posição (de frente para a casa de Aruanã, agora dançando para trás), retornando de costas ao ponto de partida. Na hora em que os Aruanãs cantam a parte *Tõõ* da canção no meio da estrada, elas dançam por três vezes o *helaka* de frente para os Aruanãs e retornam sempre mantendo uma distância respeitável dos dançarinos mascarados até chegar ao *hirarina*, o espaço das mulheres que acompanham a performance. As irmãs, mães, tias e primas das *adusidu* acompanham com muita tensão a performance, orientando-as a cada dança, para uma apresentação “bonita” e sem “erros” ¹⁹. As *adusidu* apresentam-se ornamentadas com enfeites nos braços *desi* (cilindro vermelho de algodão pintado com urucum), *dexibedosi* (franjinhas de algodão também vermelho), nos tornozelos usam o *kurawo* (franjinhas vermelhas de algodão), *riti* (desenho) nos braços, coxas e pernas feita de *bidina* (tinta de genipapo), e vestem uma tanga (*inÿtu*) feita de entrecasca e cinto de algodão.

A estrutura espacial-cosmológica aproxima-se da *estrutura núcleo-periferia* proposta por Menezes Bastos (1990, 2007:302) no contexto xinguanos. O núcleo envolve as relações entre o xamã, os Aruanãs e as *Iràsò didi* como os grupos executores da performance, e a periferia, composta pelo grupo de mulheres e crianças. Neste caso, a *estrutura núcleo-periferia* se diferencia dos xinguanos porque o grupo que compõem a periferia, não participa como um grupo emissor de onomatopéias. Embora, como sugere Piedade (1997: 160) no estudo da música Ye’Pâ-Masa, grupo Tucano do Alto Rio Negro, a estrutura núcleo-periferia remeta-se ao plano espacial, não deixa de se referir ao plano temporal. Neste caso, o núcleo associa-se ao tempo mítico, aos corpos mágicos dos Aruanãs, e a periferia associa-se ao tempo da transformação e aos corpos abertos. As mulheres acompanham fumando *koti* (tabaco) em seus *werikòkò* (cachimbo) ou preparando bebidas e comidas para o *xiwè*, especialmente aquelas que são as *iràsò sè*.

¹⁸ A análise aprofundada da cosmologia e corporalidade Javaé encontra-se na tese de Patrícia de Mendonça Rodrigues a ser defendida na Universidade de Chicago, em 2008. Agradeço pela sua generosa colaboração com textos e sugestões dadas ao meu trabalho.

¹⁹ Qualquer eventual erro das dançarinas ou dos dançarinos mascarados a punição é com *rubuna* (morte). Os Javaé explicam que “antigamente” ou “naquele tempo” qualquer movimento contrário na performance as pessoas eram punidas com a morte: “amarravam os corpos num pau e jogavam no rio para morrer, ou o *hàri* levava para o mato com outros homens para matar”. Hoje um sorriso das dançarinas é suficiente para alguma sanção.

De modo semelhante aos Suyá, os Javaé não fazem uso de alucinógenos ou bebidas fermentadas, é a repetição de longos rituais durante o dia ou noites inteiras que parece exercer um efeito fisiológico sobre os corpos dos dançarinos. O tabaco é a única substância de consumo do xamã e do grupo de homens que realizam o ritual, além do *Iweru*, bebida feita de arroz ou milho e açúcar (antigamente adoçada apenas com mel) e servida como *xiwè*. O tabaco ocupa um lugar especial na narrativa mítica de *Hanatxiwe*, retirado de um buraco pelos homens que caçavam caititu. Ele chorava e pedia “Hanatxi, Hanatxi Biù noirasò aritokere, “Hanatxiwe quer chupar/fumar (*tobo*) a flor do céu”. Seu desejo foi atendido pelo xamã que conhecia a fala de *aõni*. Os xamãs usam como substâncias mágicas o tabaco (*koti*) ou a flor celeste (*biu noirasò*) nas suas investidas xamânicas aos mundos cosmológicos. Nos rituais em que os Aruanãs recebem o *xiwè* das mãos das dançarinas, os xamãs seguem ao lado dos *Irasò* com a *hitxiwà* (vara mágica feita de penas de arara-vermelha), para protegê-los de qualquer contato dos humanos sociais, e ao mesmo tempo, assegurar o fluxo contínuo de alimentos para a aldeia. Na narrativa mítica sobre o início das “brincadeiras” que o povo de *Tòlòra* aprendeu com o povo *Wèrè*, lavavam o rosto de Aruanã com *woixina*, líquido feito com semente de algodão. No final de cada performance, realizam a *òsurona* que consiste da purificação do corpo do Aruanã pela *woixina*, substância preparada pelas as *irasò sè* (mães de Aruanã) para que o xamã ou o *irasò tyby* (pai de Aruanã) lave a face dos Aruanãs e assim, extrair as substâncias contaminadoras (*kyty*) que porventura, entraram em contato com os seres mágicos. Os Karajá (Lima Filho, 1994:53) passam *hãdòdra*, uma mistura de raízes e água preparada pelo xamã para lavar o rosto dos Aruanãs antes do início da dança. A seguir, faço uma breve sinopse do *Imonahakÿ*, e um sobrevôo sobre a pesquisa de campo a caminho de algumas considerações sobre a vida cerimonial Javaé que estão apenas no seu início.

O *Imonahakÿ*: ritual de despedida de Aruanã

O ritual *Imonahakÿ* constitui um dos principais ritos de finalização do ciclo anual dos *Aruanãs/Irasò*, seres mágicos de *Berhatxi* (mundo subaquático) trazidos pelo xamã para “brincar” com os seres sociais no mundo de fora. É o *hàri* (xamã) que possui as qualidades mágicas para viajar até *Berhatxi*. Lá, ele “vê” e “ouve” tudo o que acontece para fazer “igual” aqui no *Ahana Òbira* (mundo de fora). Quando volta, ele entrega *Irasò* ao menino ou à menina aos cuidados da família que terá, durante todo o ciclo anual, que preparar as comidas e bebidas rituais (*xiwè* ou *idò*), e limpar as estradas de Aruanãs. Os *Irasò* também são passados de geração a geração, e pode ser um *Irasò* do *labié* (avô), da *lahi* (avó), ou do *lana* (tio), todos parentes bilaterais. As crianças ou adolescentes que são “donas de Aruanã” (*Irasò wèdu*) mantêm uma relação de identidade cerimonial com os Aruanãs. Em meu trabalho de campo, as mães de Aruanãs falavam que eles vêm

do pai, da mãe ou dos avós bilaterais. Nahuria, mãe de Sikiria (*irasò wedu*) explica: “Hākiriri (Aruanã) de Sikiria (filho primogênito dela) era da avó dele, da mãe de meu marido, Wassuri”. Segundo o xamã, ele poderá “trazer” um Aruanã quando a família quiser Aruanã, o que era dos pais, avós ou tios da criança. As explicações dos Javaé apontam que os Aruanãs são transmitidos de uma geração à outra e, portanto, vão de encontro com a análise de Rodrigues (2008:554) sobre a relação entre primogenitura e caçula, central para a compreensão da dança dos Aruanãs entre os Javaé : uma menina ou menino, os primogênitos, podem receber um Aruanã de seus parentes bilaterais, são eles que herdam de seu pais e passam a ser os *irasò wèdu* (donos de aruanãs). Segundo a autora, a permanência sob os cuidados de uma família se estende até o nascimento do primeiro filho, novamente o primogênito, a quem será transmitido o Aruanã. Por um lado, a dança dos Aruanãs é a elaboração Javaé da oposição entre identidade social e identidade de substância características das sociedades Jê-Bororo, por outro, os Aruanãs seriam o que os nomes são para Bororo (Crocker, 1985) e os nekrets para os Kayapó (Lea, 1994:95) ²⁰. A prestação matrimonial transformada em vida cerimonial.

Os rituais de Aruanã/*Irassò*, o *Hetohokj* e o *Iweruhukj* prescrevem a prestação matrimonial entre sogros e genros, o pagamento (*tykòwy*) pela *tyy* (vagina) da mulher à seus afins e seu acesso aos prazeres da sexualidade. Pela regra uxorilocal, um homem ao receber a esposa de outro grupo, entra numa relação de prestações cerimoniais, ou seja, ao casar ele passa a ter uma série de obrigações para com os sogros e cunhados. Assim, deverá pescar, caçar, cultivar a roça, arrumar a arquitetura da casa, confeccionar cestos de palha, canoa, remo e pilão durante um bom tempo. Na narrativa mítica, *Tanyxiwè*, o herói demiurgo, ao contrair o matrimônio com *Myreikò*, faz uma grande viagem para conquistar o sol (*txuu*) e com ele iluminar o mundo para atender as exigências da sogra. O herói se transforma em carne podre ao entrar no *tykytyby* (pele velha) do veado (*bororè*), e conquista o sol, a lua e as estrelas de *Rararesà* (Urubu-Rei). Com *Rararesà*, o herói aprende sobre o código da aliança e da uxorilocalidade, a divisão e a classificação do tempo (*bèdè*).

Durante todo ciclo ritual que pode durar de um a dois anos, os pais de *Irassò*, devem patrocinar todas as performances conduzidas pelo xamã. Uma prática que confere às famílias distinções sociais ao fornecer uma quantidade significativa de alimentos para a efetivação do rito. Fénelon (1978:39) e Lima Filho (1994: 41-42) observaram entre os Karajá da aldeia de Santa Isabel do Morro, que a dança dos Aruanãs requer dos pais de Aruanãs todo o patrocínio dos rituais, e essa seria uma das razões sociológicas implicada no cultivo das roças. Toral (1992:271) considera que a distribuição de alimentos entre os Javaé operaria como “um regulador econômico”. Pétesch (2000)

²⁰ Essa análise de Rodrigues (2008) ilumina e contribui especialmente para a investigação de meus dados de pesquisa.

nas aldeias de Santa Isabel do Morro, Fontoura e Macaúba constata a distinção conferida às famílias “donas de Aruanãs” que devem sustentar durante todo um ciclo ritual a casa dos homens e os Aruanãs. De minha parte, a circulação de alimentos vai além de seu caráter distributivo econômico e distintivo entre famílias, pois se trata das prestações matrimoniais (*tykôwy*) entre sogros e genros²¹.

De um lado, o pai é o doador de *nosy* (sêmen), aquele que faz a criança, a mãe fornece o útero, *ihyna* (o lugar dentro dela) que gera a criança. É preciso muito sêmen para fazer um filho, e a mãe fornece o útero como receptáculo para o crescimento do bebê. A partir do casamento e do nascimento do primeiro filho, os homens passam a compartilhar com sua esposa e filhos, uma identidade de substância²². De outro, a relação entre tio materno e sobrinho ou sobrinha (filho ou filha da irmã) prescreve uma identidade cerimonial construída através da dança dos *Irasò*. O tio materno chama o sobrinho de *wara* (*wa*: “minha”; *ra*: “cabeça”), “meu sobrinho”, e o sobrinho chama o tio de *walana*, tecnonímios correspondentes à relação entre o tio e o sobrinho. O tio materno em toda a vida cerimonial Javaé é aquele que leva o *jyrè* (aririnha) da casa da mãe (unidade uxorilocal) para a casa dos homens (espaço masculino) onde passará a compartilhar dos segredos da vida ritual. Todas as comidas rituais (*xiwè*) são preparadas e entregues pelas mães e pais aos Aruanãs.

Os xamãs também são os “donos”, pois são eles que trazem os Aruanãs do mundo subaquático. No início de cada ciclo ritual, o xamã vai até a casa da família que receberá os Aruanãs e entrega seu “*wanôhō*”²³. A palavra *wanôhō* significa “meu cordão”, o “cordão do *hàri*”²⁴. A chegada de novos Aruanãs cria uma atmosfera de alegria e expectativa na aldeia. Às mulheres é proibido “olhar” para fora de suas casas em direção ao rio (*ibòkò*: rio acima), no dia anunciado da chegada de Aruanãs. Elas podem ouvir os cantos e os movimentos realizados pelos homens. Após a entrada dos Aruanãs na casa dos homens, as mulheres são liberadas para continuar suas atividades.

A chegada de *Irasò Ijareheni*, *Weru* e de *Làteni* (este não é Aruanã) foi em julho de 2006, período anterior da minha pesquisa de campo. O xamã “dono” de *Ijareheni* e *Làteni* reside na aldeia Canoanã, e os cuidados com as “brincadeiras” posteriores ficaram sob a condução de outro xamã residente na aldeia *Wari Wari*. Ele é quem conduziu todos os rituais de Aruanãs e *Làteni* durante a minha permanência na aldeia. O *Imonahakÿ* compreende um dos últimos rituais de despedida de

²¹ Por questões de espaço, não tratarei do parentesco, especialmente no que se refere à teoria da troca, mesmo porque o casamento entre os Javaé é com os primos cruzados bilaterais distantes, e isso não confere aquela relação direta entre doadores e recebedores de mulheres conforme Lévi-Strauss (1982)

²² Seeger *et al* ([1979]1987:22-23).

²³ Rodrigues (1993: 188-219) já havia indicado essa relação da família e do xamã com os Aruanãs.

²⁴ Toral (1992:261) traduziu *nôhō* como o “xerimbabo” da criança e “aquele que protege e propicia o crescimento” dela.

Aruanã do *Ahana Òbira* (mundo de fora). A despedida final é feita no ritual *Idohokÿ*, quando há uma grande pesca de tartarugas (*kotuni*) e peixes para as prestações matrimoniais envolvendo toda a aldeia e convidados, e muito choro e emoção entre as mulheres pela partida de Aruanã.

O vídeo mostra uma versão reduzida dos 5 dias de realização do *Imonahakÿ*. No dia 15 de outubro pela manhã, a tia de Hatoti (*adusidu*), Lawaraxiki, pintou o corpo da sobrinha para a dança que começou às 10h45min da manhã. Na ausência do xamã o cantor e compositor mais velho da aldeia, Severo Xiari, conduziu o rito na posição de chefe cerimonial ²⁵. As cenas mostram a diferença da dança de *Ijareheni* que canta com *weru* (chocalho globular), instrumento musical de alguns Aruanãs que marcam o ritmo da música, a abertura e a finalização de cada canção. *Ijareheni* inicia a dança no *ijoina*, ao fazer uma inflexão com os pés e tocar o *weru* para começar uma nova canção. Na abertura e finalização de outra, canta “Hãm Hãm”. A máscara de *Ijareheni* é chamada de *Rahÿ Irasò*. *Ijorobari Inire*, aõni ²⁶ (traduzido como “bicho”) acompanha *Ijareheni* nas “brincadeiras grandes”. *Ijorobari* possui uma *tyky* (pele) preta, e dança com um facão (*makyrehè*) quando *Ijareheni* se apresenta. Ele também recebe o *xiwè*, mas os “restos” da comida de Aruanã. Mulheres e crianças ficam atentas quando *Ijorobari* sai das estradas de Aruanãs e anda pela aldeia, ele provoca muito medo entre elas, com exceção dos rapazes (*weyryrybò*) e dos homens com quem divide os espaços masculinos.



Foto1: *Ijareheni* e *Ijorobari*, outubro de 2007.

Weru é outro Aruanã que tem esse nome porque canta com o chocalho (*weru*), sua “roupa” é feita de palha clara. No início de cada música canta “Hy Hy Hy” e dança um de frente para o outro, curvando a cabeça em movimentos alternados, e logo começa a dançar pelas estradas até chegar no meio (*tya*) e repetir o mesmo movimento de quando iniciou a dança até chegar no *hirarina* e voltar

²⁵ Um mestre de música e meu principal interlocutor em Wari Wari.

²⁶ Aõni é um ser mágico que tanto pode ser do mato como do fundo das águas. O xamã é quem exerce o controle de aõni quando ele chega numa “brincadeira”. Entretanto, este controle pode fugir dos poderes do xamã, pois é um “bicho” considerado “perigoso”. Na narrativa mítica, pessoas transformaram-se em aõni. Outro Javaé me explicou que ele é uma invenção nova, talvez de alguma festa de tori (não-índios). *Ijorobari* é *hedudu* de *Ijareheni*. *Hedudu* é aquele que acompanha alguém em suas ações: “tudo que eu faço, meu parceiro quer fazer ou comer. *Inÿ* também tem *hedudu*, só cuida bem como se fosse irmão”. *Hedudu* pode ser uma categoria próxima dos amigos formais (Carneiro da Cunha, 1978). Mas aqui não há espaço para aprofundar a questão.

para o *ijoina*. Quando cantam, um dos cantores inicia e logo em seguida o outro continua a canção. O *weru* compõe o estilo de cantar de *Irasò Weru*, marcando o ritmo da música.



Foto 2: *Weru*, *Ijadoma* e *Iòlò* gravando as canções, aldeia

Wari Wari, outubro de 2007.

Làteni, como me foi explicado, não é um Aruanã, mas um “vigilante” e “protetor” dos *jyrè*, e das portas de entrada de *Berhatxi*. Um homem Javaé diz que seu avô (xamã) explicava que “*Làteni* fica nas portas de *Berhatxi* cuidando, igual cuida aqui”. Lima Filho (1994:41-42, 53) informa que entre os Karajá, *Làteni* é nome de Aruanã e chamado de *Wedu*, traduzido como “chefe”. Entre os Karajá, *Làteni* não “aparece” em duplas como acontece entre os Javaé no *Hetohkÿ* ou nas “brincadeiras” de Aruanãs”, mas sozinho. Ele percorre as estradas dançando e a cada ponto do *Irasò ube*, faz um movimento que leva o corpo para frente e para baixo, dando uma volta, e, em seguida, continua a dançar e cantar “Ky Ky”. Nos três pontos do *Irasò ube* – *ijoina*, *tya*, *hilarina* – *Làteni* executa os mesmos movimentos, repetindo o mesmo percurso a cada nova dança. *Ioty* é o nome do adereço na parte frontal da máscara de *Làteni*. Na parte de traz recebe o nome de *Hedadura Làteni* (*dura*: pena). A “roupa” de *Làteni* é feita de palhas claras e produzem um belo efeito sonoro quando está dançando. *Tonori* é a borduna que cada um leva ao percorrer as ruas da aldeia na finalização de cada performance nas duas direções *ibòkò* (rio acima) ou *iraru* (rio abaixo), momento de grande tensão no qual mulheres e crianças devem se esconder em suas casas ²⁷.



Foto 3: *Làteni*, ao fundo Kuriaru, pai de Aruanã, arrumando

a estrada, outubro de 2007.

As máscaras de Aruanã, como a de *Ijareheni*, *Weru* e *Làteni*, são chamadas de *Irasò ityky* ou *iumÿ* (“roupa”, “pele” ou “corpo” de Aruanã), e não devem ser reduzidas a simples ornamentos rituais porque são consideradas as mesmas que os Aruanãs possuem em outros níveis cósmicos

²⁷ Toral (1992:185) informa que *Làteni* entre os Karajá, “aparece como *aõni* e como *ijasò*” ao qual o *jyrè* lhe deve “respeito” durante o ritual de iniciação.

(*Berhatxi* ou *Biu Wètyky*), trazidas pelo xamã para a visibilidade do mundo de fora (*Ahana Òbira*). Se no mundo subaquático ou celeste não há morte nem doenças, se tudo continua como sempre foi, sem transformações, sem afins, o tempo da imortalidade, as máscaras que ascendem ao mundo de fora, são o *tykytyby* (“pele velha” ou *tykytyhy* “pele de verdade”) que os homens na posição de seres sociais recebem para se transformar em seres mágicos ²⁸. Vários homens Javaé que participam ativamente da vida cerimonial, explicam que as máscaras são iguais àsquelas existentes no mundo subaquático ou celeste como se fossem uma “cópia”. Discuto essa questão mais adiante. , em vez da representação uma presentificação.

No dia seguinte, 16 de outubro, entre 16 h 30 min. e 17 h. 20 min. *Làteni* dança novamente e, depois, corre pelas ruas (*ixy*) da aldeia. As mães de Aruanã entregam *xiwè* (calogi, peixe e farofa) para o grupo de homens e rapazes. No dia seguinte houve apenas entrega de *xiwè* (tartaruga assada e farinha de mandioca) ao grupo de homens, ainda sob a condução de Severo Xiari. A performance de *Ijareheni* e *Làteni* continuou no dia 17 de outubro no período da tarde, entre 16h e 17h 25 min, acompanhados pelas dançarinas. Nas cenas do vídeo, observa-se como *Ijorobari* procura mostrar-se para a câmera ao fazer poses e olhar fixamente para mim.

No final da performance da tarde, dois jovens iniciados (*jyrè*) saem da casa dos homens transportando lenha no *behurà* (cesto cargueiro masculino) para a preparação do calogi e das outras comidas cerimoniais. Logo mais, o grupo de homens sai da casa cerimonial e se dirige para a casa de Berixà e Kuriwiri (mãe e filha), mães de Aruanãs que os aguardavam para adoçar o calogi com mel, bebida consumida no dia seguinte. Berixà é “mãe” de *Ijareheni* e Kuriwiri “mãe” de *Weru* e *Làteni*. Durante a noite, a dança dos Aruanãs continua a partir das 21 h apenas com *Ijareheni*. No *hirarina* (espaço feminino), as dançarinas se arrumam para a dança, tomando pequenas doses de calogi. Todas as vezes que há “brincadeira”, elas não comem peixes ou carnes que tenham *kyty* (cheiro forte), pois estariam contaminando seu corpos e os corpos de Aruanãs e, assim, impedidas de dançar como *irasò didi* (“irmãs mágicas de aruanãs”). Há uma interdição nos períodos de ciclo menstrual (*tehé*), pois o sangue (*halubu*) e o “cheiro forte” (*kyty*) contido em determinadas carnes de caça ou peixes são substâncias potencialmente contaminadoras dos Aruanãs, por isso o cuidado das mulheres com os fluídos e odores corporais ²⁹. Num intervalo da dança de *Ijareheni*, rapazes (*weryrybò*) e moças (*iradoma*) disputam um bolo (*iobèsè*) no *hirarina*, escondido por uma das mulheres. Ao final, os rapazes saem vencedores, e a dança de *Ijareheni* se estende até as 2 h da madrugada.

²⁸ Ver Rodrigues (1993, 2008) para a análise do conceito de roupa/pele e corpo entre os Javaé.

²⁹ *Ky* significa carne, ou algo ou substância dentro do corpo (palavra difícil de traduzir com vários Javaé), e *tyy* vagina, então, *kyty* parece se referir ao cheiro que existe na carne, dentro da vagina das mulheres, sentido associado ao cheiro de determinadas carnes e peixes.

O dia seguinte, 18 de outubro, foi de expectativa pela chegada do xamã e a realização da “brincadeira” em que os Aruanãs iriam dançar o dia inteiro e receber o calogi. De manhazinha, as mães de Aruanãs prepararam as comidas e o calogi, enquanto homens e rapazes prepararam as palhas de palmeira usadas para arrumar a casa de Aruanã, limpavam o espaço cerimonial e deixaram tudo preparado para a que os Aruanãs pudessem beber o calogi e dançar durante todo o dia.

Aproximadamente 10 h e 20 min. os Aruanãs, *Ijareheni* e *Weru*, saem da casa dos homens cantando *Iòlòna wii* (músicas de “saída dele”). Durante a performance, *Weru* dança e canta na mesma estrada que *Ijareheni*, acompanhado de *Ijorobari*. As *adusidu* acompanham uma e outra dupla, até o momento em que entregam o *xiwè* (comida ritual) nas mãos dos Aruanãs que voltam dançando com o *xiwè* até o *ijoina*. Lá, entregam para as *adusidu* que retornam dançando de frente para eles, para, no *hirarina* entregar novamente o *xiwè* aos Aruanãs que voltam pela segunda vez dançando e cantando e, na chegada no *ijoina*, entregam aos *jyrè wetxu* (ajudantes dos Aruanãs). Na terceira vez, os Aruanãs voltam dançando e cantando com o *weru* (chocalho globular) até o final do caminho e finalizam a canção. Entre uma dança e outra, os *jyrè wetxu* correm até o espaço das mulheres para buscar um pouco de calogi (*iweru*) levemente azedo que os Aruanãs bebem atrás de duas esteiras erguidas pelos homens escondidos das mulheres.

À tarde, a performance continua com os Aruanãs dançando sob uma chuva fina que caía. Eles continuam a beber o calogi, “escondidos” dos olhos das mulheres. A finalização da performance segue com o grupo de rapazes solteiros e homens casados que receberam, na casa das mães de Aruanã, o *xiwè* (mandioca cozida, arroz e tartaruga assada no casco: *Ibòròrò*), símbolo das prestações matrimoniais. Uma parte é entregue aos solteiros que levam até a casa dos homens para a partilha e a outra é entregue aos homens casados que repassam para suas esposas. Quando pensei que o ritual havia terminado, as mulheres avisaram “Olha lá *worosy* de *Weru*”, corri e registrei *worosy* (*tykytyby*: pele velha) de *Weru* que saiu da casa dos homens sozinho, um de cada vez, dançando pela estrada. Este momento só acontece nesta modalidade de “brincadeira” de despedida do mundo de fora e de sua volta para o mundo subaquático. De todas as “brincadeiras” que observei, apenas nesta, *worosy* de *Weru* apareceu.

No interior da casa dos homens, como um dos interlocutores explicou, o cantor e compositor mais velho do grupo masculino (*ijoi tyhy*) conhecedor da vida cerimonial, profere a “fala ritual” ao entregar *xiwè* para o *tykytyby* (pele velha) de tori (*tykytyby* de branco) ³⁰. Mais um circuito do *tykòwy* (prestação matrimonial) aproxima-se do fim.

³⁰ Esta é uma questão que desenvolverei na tese.

Na aldeia Canoanã, pude conhecer outros Aruanãs que “brincavam” à época de minha pesquisa. Quando cheguei, “brincavam” de *Bidi* (mel), em todas as cinco estradas dançavam *Ijareheni*, *Weru*, *Hākiriri*, *Iòbèsè* e *Xiburè*. *Xiburè* é nome de Aruanã do mundo celeste e também de um conceito de “criação” das coisas do mundo (roças, comidas, artefatos, filhos) pela “força” e “poder” mágico de *Xiburè*. Em vários mitos, alguns protagonistas como *Tanyxiwè* e os irmãos *Ijana(k)atu* realizam suas conquistas através do poder de *Xiburè*. Essa qualidade implica numa diferença entre os Aruanãs do fundo das águas e do mundo celeste. Os segundos vêm de um lugar em que tudo se cria e se reproduz eternamente como sempre foi, é um lugar mais quente que *Berahatxi*, com muita comida e onde é possível, através do *Xiburè*, trocar de pele (*ixitykyrysa*) e ficar sempre jovem. Somente os xamãs e seus parentes podem ascender a esse mundo. As dançarinas que acompanharam o *Irasò Xiburè* pertencem à classe de idade *hirahikÿ* (meninas grandes que ainda não passaram pelo ritual da menarca), por isso, não têm *kyty* e são consideradas “*Iradoma Didi* de *Biu Wètyky*” (irmãs mágicas do mundo celeste). Elas têm o corpo enfeitado com penas (*dura*) brancas de jaburu, na cabeça, usam uma faixa de embira branca também com penas, e no pescoço, penduram a metade de um prato branco. Nas outras estradas, as dançarinas acompanharam as duplas de Aruanãs, executando uma bela coreografia em que as canções de Aruanãs irradiam por todos os espaços da aldeia, e muitas vezes, competindo com o som alto de algumas residências que escutam as músicas de *tori* (não-índios), especialmente o forró da região central do Brasil.

As duplas de Aruanãs: quando dois é um

Essa reflexão, como outra qualquer, tem uma natureza provisória, mas é bastante sugestiva para compreender a definição dos Javaé sobre os Aruanãs. Como já disse, os Aruanãs são considerados seres mágicos do mundo celeste ou do mundo subaquático, eles são a expressão máxima da cosmologia Javaé e uma porta privilegiada para o entendimento de sua socialidade. Chegam sempre em duplas, e, em duplas cantam e dançam no palco cerimonial da aldeia. Quando se observa cada dupla de seres mascarados, pergunta-se porque dançam em duplas ou qual é a distinção entre eles ou se existe alguma diferença identificada pelas máscaras ou pela forma de dançar e cantar de cada um. Não há nenhuma forma visível da diferença de gênero. A explicação do xamã e de alguns homens Javaé é que “um é feminino e o outro masculino”, mas que um não é “homem” (*habu*) e outro não é “mulher” (*hawyky*), ou seja, não há na teoria nativa uma equivalência como se o masculino: homem:: feminino: mulher na definição dos Aruanãs. O ornitólogo Dante Teixeira (1983:220) analisou de perto algumas máscaras na aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro e alguns exemplares do Museu Nacional, e constata que as máscaras apresentam

essa dualidade entre uma ser masculina e outra feminina, sem, contudo, significar alguma relação com o mundo animal.

Como disse, *ityky* ou *tykytyby* são conceitos Javaé para as máscaras e para os Aruanãs. A idéia de “roupa”, “pele” ou “corpo” evoca a noção de “roupa” na discussão do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996:133). Nessa abordagem, a “roupa esconde uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs”. Mas no caso dos Aruanãs, a “roupa” (*tyky*) ou máscara não indica uma subjetividade ou um espírito do animal, ao contrário, são “corpos mágicos” conceitualizados como sendo um masculino e outro feminino, diferente, portanto, de uma “essência” antropomorfa de tipo espiritual de uma aparência corporal (idem, p.117) ³¹. Para os Javaé, o ponto de vista é o corpo, sendo que os Aruanãs têm um corpo diferente, seu *tykytyby* (pele velha) é a mesma do mundo cósmico, o mundo sem morte, sem doenças, sem afins e sem a diferença de gênero. São outras afecções. Ao vestir uma “roupa-máscara”, os dançarinos Javaé não estão ocultando uma essência humana sob a aparência animal, mas ocultam um corpo humano sob a aparência de outro corpo, ativando o potencial do que seria o corpo de Aruanãs. A permutabilidade dos corpos funda-se na equivalência entre corpos: corpos dos seres sociais inexoravelmente abertos e os corpos mágicos dos Aruanãs eternamente fechados. Os corpos dos Aruanãs, se podemos apontar isso, têm um ponto de vista de um mundo marcado pela imortalidade, pela temporalidade mítica e pela permanência. E sua “aparição” não deve ser confundida com a noção de representação, para os Javaé, não são os homens que imitam como se fossem os Aruanãs, mas os próprios Aruanãs de quem os homens usam suas “peles velhas aqui no *Anaha Òbira*”. Tudo indica que o ritual tenha um sentido mais tautegórico do que alegórico.

De outra perspectiva, é como se o masculino e o feminino associados aos Aruanãs tivessem dentro de si uma forma que só se torna visível como “androginia transformada” (Strathern, 1988:14, 125, 130, 298). Strathern toma como exemplo a arte dos Abelam no Sepik Médio, estudada por Forge (1973:189 apud Strathern 1988:126-129), com as fachadas das casas dos homens cobertas de desenhos definidas pelos Abelam como seios e pênis, e ainda a representação visual do englobamento de figuras de espíritos masculinos no interior de formas femininas disfarçadas e o conjunto de figuras femininas acima da série principal dos rostos de espíritos masculinos dos clãs. Diferente da interpretação de Forge para quem essa representação está associada à nutrição, a autora pergunta se estes elementos diferenciam ou misturam algo sobre o masculino e o feminino. Essa

³¹ Entre os Wauja, as máscaras são “roupas” (*naî*) “uma exterioridade animal ou monstro que recobre uma interioridade antropomorfa ou zooantropomorfa, conhecida como *yerupoho*. A “roupa” como elaborações de alteridades extra-humanas são ativadas feitas pelos *yerupoho*, seus principais usuários, os índios também se vestem de *apapaatai* (na forma de máscaras, flautas e indumentárias de festas) em ocasiões rituais. (Barcelos Netto, 2002).

questão entre os Abelam perpassa o simbolismo de gênero nas Terras Altas e na Melanésia, em que o ritual das flautas entre os Gimi parece apontar para o aspecto andrógino na medida em que personifica e justapõe elementos femininos e masculinos ³². Neste caso, o que diferencia homens e mulheres não são seus órgãos sexuais, mas “o que eles fazem com eles”.

Com isso quero dizer que os Aruanãs podem ser pensados como formas corporais andróginas em que o masculino e o feminino seriam “transicionais”. Os corpos dos Aruanãs performatizam, de modo semelhante do contexto melanesiano, um gênero estético andrógino. Essa questão é muito instigante porque incita a reflexão sobre a vida ritual que tem como lócus a casa dos homens. A princípio, os Aruanãs pensados como um masculino e outro feminino aponta para esta noção “andrógina” sob circunstância particular. Há uma mudança nos corpos dos homens (dançarinos mascarados) marcados anteriormente pela diferença de gênero que no âmbito do ritual passam a englobar o feminino na sua constituição ³³. No ritual *Idohoky*, parte final do ciclo de Aruanã, o grupo de homens leva os Aruanãs para pescar rio acima, e acampam nas praias que se formam no verão. Dada a ausência das dançarinas, alguns homens vestem-se de *iradoma didi* e dançam para os Aruanãs, como as *ijadoma* dançam na aldeia. Rodrigues (1993) menciona esta prática que poderíamos chamar aqui, provisoriamente de uma modalidade de “travestismo” ³⁴.

A compreensão sobre a definição dos Aruanãs só se realiza quando analisamos a narrativa mítica e os conceitos operativos da teoria indígena correlacionadas com as noções de corpo tão caras aos Javaé como se observa nas definições do “corpo da música” (*iumy, tōō e nōra*), do “espaço da aldeia”, do “corpo humano” (*umy*), e do “corpo dos Aruanãs” (*iumy, tyky*). As análises de Rodrigues (1993, 2005, 2006, 2007, 2008) permitem cotejar estas noções com as que levantei na pesquisa de campo. De acordo com a autora, existe uma *relação* entre corpos mágicos, fechados, estáticos e menos transformados associados ao mundo masculino e os corpos sociais, abertos, em fluxo constante e mais transformados do mundo feminino. Antes da ascensão dos *iny* originais do mundo subaquático (*Berhatxi*) para o mundo de fora (*Ahana Òbira*), os corpos mágicos não conheciam a diferença sexual e de gênero, a aliança matrimonial, a procriação física, o desejo sexual e a morte. A abertura e a transformação social dos corpos é um evento ocorrido a partir da

³²Mello (1999, 2005) na sua análise de um conjunto de canções de *imaurikuma* e a música instrumental das flautas *kawoká* mostra que ambos possuem um raiz musical comum, ou seja, o repertório de flautas *kawoká* masculino seria “transponível” para os cantos femininos entre os Wauja. Mello mostra as homologias no âmbito da música que apontam para as fronteiras da ambigüidade sexual.

³³ Agradeço à Patrícia Rodrigues (2008, comunicação pessoal), pelas sugestões e discussões em torno da vida ritual Javaé, principalmente pela sugestão em pensar as duplas de Aruanãs como figuras “andróginas”.

³⁴ Há espaço para uma comparação mais ampla com os *iatmul*, no ritual *naven* no qual há uma forma de “travestismo” entre os homens (Bateson, 1958), e a menstruação simbólica das flautas sagradas nas terras baixas da América do Sul que farei em breve.

aliança, a instauração da socialidade. O nascimento do primeiro filho (*warioredelà*, *wa:* meu, *riore:* filho), o primogênito inscreve a abertura dos corpos (troca e perda de substâncias) e a diferença de gênero entre masculino e feminino.

À título de hipótese, os rituais de Aruanã para além de sua armadura sociológica – a prestação cerimonial – parece que operam como se fossem uma reatualização da mito-cosmologia. Os mitos oferecem “um comentário em ação” dos aspectos do ritual, o ritual põem em ação o discurso mítico (Lévi-Strauss, 2004:133). As narrativas míticas apresentam tanto uma “sutileza estética” como uma “sensibilidade moral” na medida em que as relações entre consangüíneos e afins, o mundo da morte, da aliança, da sexualidade, de um mundo com gênero e da transformação se opõem ao mundo da imortalidade, da ausência de aliança e da sexualidade e sem gênero. Se o ciclo anual dos Aruanãs pode ser entendido como uma “teatralização”/mímese de um estado mágico, sem alteridade ou diferença de gênero, então, tudo se passa como se a performance dos Aruanãs e das dançarinas fosse um momento em que a diferença de gênero não existisse. E cada ciclo como se fosse uma constante recriação da imortalidade desejada.

Tudo indica - e a “senha” parece ser essa, pelo menos hipoteticamente-, que as músicas codificadas no rito, conferem a possibilidade da reconstrução de uma ordem cósmica musical. Os estudos de Smith (1997) entre os Amuesha da selva peruana, de Menezes Bastos (1999) entre os Kamayurá e o de Basso (1985) entre os Kalapalo mostraram o papel de intermediação da música no ritual (e na cosmologia em geral), definindo-a como centro integrador dos vários outros discursos presentes na performance do rito. Durante a pesquisa de campo na aldeia Wari Wari, Boa Esperança e na aldeia Canoanã, perguntei inúmeras vezes porque os Aruanãs/*Irasò* cantam ao que respondiam “os Aruanãs cantam para as mulheres e crianças”; “eles cantam para deixar todo mundo alegre”.

A experiência de campo: pesquisa compartilhada

Na primeira fase da pesquisa de campo não levei nenhum equipamento fotográfico ou filmadora, apenas o gravador e o microfone para o registro das canções que na hipótese do projeto de pesquisa, estariam conectadas na trama ritual. Quando cheguei na aldeia *Wari Wari*, os Javaé davam continuidade ao ciclo dos *Aruanãs/Irasò*. As “brincadeiras” de *Há(k)iriri*, de *Ijareheni*, de *Weru* e de *Làteni* haviam iniciado no ano de 2006. Durante esta fase, as gravações das canções foram feitas por vários rapazes Javaé já iniciados na vida ritual e que poderiam acompanhar as duplas de *Aruanãs/Irasò* na performance. Estes jovens foram co-autores na participação dos registros sonoros porque eu, por questões de gênero (mulher e antropóloga), não poderia me

aproximar dos *Aruanãs/Irasò* ³⁵. A minha experiência pautou-se, na maioria das vezes, por relações de tensão e certa desconfiança diante do meu interesse pela vida ritual e pelas músicas associadas ao mundo dos homens. As mulheres, com raras exceções, não se mostravam à vontade de falar sobre esse universo. O mito *Injwèbohonà* (“a barriga daqueles que explodiram”) fala da insistência da avó em perguntar ao neto sobre o segredo da posição das mãos de *worosy* (seres mágicos do mundo subaquático) na casa dos homens. A revelação do segredo pelo *jyrè* resultou na morte de todos os habitantes da aldeia, queimados em três buracos para homens, mulheres e crianças. Os segredos masculinos foram defendidos pelos guerreiros *Ijobyra* e *Tabuhana* ³⁶. Os homens reunidos na casa cerimonial ou durante todo o período dos rituais de Aruanãs, são tratados como *worosy*, numa posição similar aos guerreiros na defesa de tudo aquilo que concerne ao mundo ritual.

Por diversas vezes ouvi esse relato de homens, mulheres e rapazes como se fosse um alerta para a importância de não adentrar em questões proibidas, respectivamente sobre quase tudo o que envolve os *Aruanã/Irasò*. Assim, *Iolò*, jovem casado e professor bilíngue na escola da aldeia, e neto do principal cantor e compositor das aldeias Javaé, Severo Xiari, tornou-se o principal interlocutor nas traduções, gravações das músicas e mitos. Sua posição de neto de um cantor e compositor respeitável lhe colocou numa relação intermediária entre eu e o grupo dos homens, além de mostrar no curso do trabalho de pesquisa, a consciência reflexiva sobre a atuação do(a) antropólogo(a) em campo.

A segunda fase da pesquisa, depois de um intervalo de 30 dias (entre julho e agosto de 2007), teve outra configuração. Quando cheguei na aldeia, levei a todas as famílias uma coletânea de Cds com todas as canções de *Aruanãs/Irasò* e as de Severo Xiari, gravadas durante os rituais de março a junho do mesmo ano. Depois dos primeiros dias de entrega de presentes e conversas sobre minha ausência, parti novamente para as negociações de novas canções e gravações visuais (filme e fotografia). A filmadora e a máquina fotográfica não são equipamentos novos entre os Javaé. Além de terem suas próprias máquinas analógicas para fotografarem os filhos, parentes ou *Aruanãs/Irasò*, eles tiveram uma experiência recente com outra antropóloga na aldeia São João. O vídeo *O ritual da Casa Grande (Hetohokÿ)*, 2005/2006, com duração de 50 minutos, teve a direção, texto, roteiro e co-edição da antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues, e é constantemente assistido pelos Javaé com o convite feito a mim para “conhecer o *Hetohokÿ*”. Os Javaé glosam fotografia ou filme como *tykytarasanà* (*tyky*: pele/roupa). Tudo parecia que as negociações seriam tranquilas. Mas, cada experiência de campo desencadeia outros processos.

³⁵ O trabalho destes jovens sempre foi remunerado de acordo com o tempo das gravações.

³⁶ Na pesquisa de Rodrigues (2006a:7), um dos primos guerreiros é chamado de *Ijaura*. Na minha versão, *Ijaurá* é irmão de *Teriberè* que protegeu sua família sobreviveu. Ao chegar na aldeia encontra todos mortos, e decide ir embora para o Araguaia. O lugar deste evento mítico é onde situa-se a aldeia Boto Velho, mais a jusante do Rio Javaé.

Nos dias anteriores das “brincadeiras”, o xamã e as mães de *Aruanãs/Irasò* ficaram na dúvida se autorizavam ou não as gravações em vídeo, se fariam um preço ou não, e, principalmente, o que eu faria com as gravações de Aruanãs fora da aldeia. Imediatamente procurei dialogar com elas e o xamã para enfatizar a importância da pesquisa em “registrar, escrever e gravar o modo de vida dos Javaé como se fosse um documento”, única maneira de construir um entendimento entre “eles” e “eu”. Elas e o xamã levaram alguns dias para pensar e decidir. A decisão final foi a compra de alimentos destinados aos rituais que seriam filmados, para as três famílias responsáveis em patrocinar o rito e, ao xamã, pois ele, na qualidade de “dono de Aruanã” deve receber seu “pagamento”. Dito e feito. Fui até a cidade de Formoso do Araguaia acompanhada de uma das mães de Aruanã e sua filha (dançarina) para fazer as compras devidas. Dessa maneira, entrei no circuito da troca, contribuindo com o *tykòwy* (pagamento pela vagina da esposa), e não apenas retribuindo pelas gravações visuais. Depois da entrega das compras, me preparei para a experiência visual, agora mais dependente dos meus interlocutores para a gravação das canções, porque ou eu gravava a parte sonora ou a parte visual.

Na preparação dos equipamentos pensava na elaboração de um roteiro, porém, de imediato pensei “eu já tenho um roteiro”, pois sabia pela experiência anterior, qual era o modelo nativo da sequência do rito, e minha intenção não era a realização de um filme etnográfico, mas a elaboração de um registro visual que pudesse oferecer outras perspectivas do estudo em questão. A partir daquele momento, a pesquisa de campo sofreu uma reconfiguração, porque o que estava no centro das atenções era a posse pela pesquisadora de imagens de Aruanãs, a possibilidade de que talvez eu entrasse na casa dos homens sem autorização, ou de vender as imagens e receber muito dinheiro com elas. A interferência de agentes não-índios da saúde indígena ou de homens não-índios casados com mulheres Javaé, na produção de falas para tentar deslegitimar o trabalho da antropóloga foi uma constante³⁷. No entanto, os Javaé como outros povos indígenas, sabem diferenciar a natureza da pesquisa de outros interesses ideológicos. Um fator favorável foi a experiência do xamã com outros(as) pesquisadores(as) como principal “informante” daquilo que “interessa ao antropólogo (a)”: dados sobre cosmologia, vida ritual etc. Dali em diante, dei início às gravações ciente das delimitações dos espaços que poderia circular destinados às mulheres.

Um momento tenso para mim e para as mulheres que acompanhavam a gravação, foi um ato violento de *Ijorobari* contra mim e meus equipamentos. Aconselhada a ficar um pouco mais adiante do espaço das mulheres e fora da estrada de Aruanã, arrumei o tripé e a filmadora para gravar. Ao perguntar se não haveria problema, as mulheres disseram “vai, ele não vai mexer com você não,

³⁷ Experiência semelhante de acusação por não-índios foi vivida por Rodrigues (1993) na aldeia Canoanã em 1990.

pode ir”. Desconfiada e tensa, permaneci no local “autorizado” tanto pelas mulheres quanto pelo xamã. Quando menos espero, o “bicho”, como classificam *Ijorobari*, corre para cima de mim, empurra e pisa no tripé, desmantelando o equipamento. Imediatamente saio correndo assustada com o episódio e me junto com as mulheres dentro da casa. Ali, ouço comentários sérios de que “ele estava brincando”, ou que “ele estava bravo”, e eu perguntava “mas porque ele ficou bravo? é com a gravação?”, ao que elas respondiam “não, ele é assim mesmo, bravo. Fique aqui com a gente que ele não te pega não”. Por alguns instantes, quase desisti de continuar a gravar, pois as casas de malha não oferecem qualquer resistência à entrada de *Ijorobari*. Contudo, o apoio das mulheres foi fundamental na continuidade do trabalho até o final da performance, agora filmada pelas frestas da casa de palha até o momento em que o “bicho” se recolheu para a casa dos homens.

Esta experiência marcou as relações entre eu e meus interlocutores na medida em que compartilhei com as mulheres e as crianças da sensação de “pavor” diante daquele ser mascarado e potencialmente violento e temido. Não sem duvidar de quem era o homem ou rapaz mascarado que desencadeou o ato. O que pretendo focalizar com esta experiência é justamente a relação assimétrica entre antropólogo(a) e “nativos”, pois são eles que dão os contornos, a tônica da relação entre o(a) “estrangeiro(a)” que investiga e insiste em perguntas que parecem óbvias ao conceito indígena, e o interlocutor” que com muita paciência nos ensina e compartilha de seu conhecimento tradicional. Os equipamentos áudio-visuais utilizados em campo podem produzir um feito duplo nas relações: ou potencializam os meios de “inscrição” do discurso social ou criam obstáculos nem sempre desejáveis. Outras experiências de mulheres etnólogas em sociedades com proibições de mulheres na participação da vida ritual masculina assinalam as dificuldades na consolidação de uma relação mais simétrica entre antropólogas e “nativos” (Rodrigues, 1993; Mello, 1999, 2005; Veras, 2000). Bellier (1993:524) argumenta que as mulheres etnólogas têm certas vantagens nas pesquisas de campo, principalmente porque sua condição de “estrangeira” pode lhe garantir uma abertura maior nas relações com possíveis interlocutores homens mais habituados a tratar das relações com “estrangeiros”. Mas isso é relativo. As mulheres Javaé não se atreviam a falar sobre o assunto, provavelmente por eu ter como interlocutores o xamã, rapazes já iniciados e outros homens. Minha posição “entre” os gêneros, não foi suficiente para adentrar ou acessar o mundo do “segredo” dos homens. Obviamente porque na sóciocoscologia Javaé “feminilidade é alteridade”³⁸.

No contexto etnográfico, o encontro entre a pesquisadora e os sujeitos da pesquisa se constrói a partir do seu mundo relacional. E não poderia ser diferente diante de uma sociedade na qual a *feminilidade* é associada à *alteridade*. Na discursividade mítica Javaé, todas as protagonistas

³⁸ Ver Rodrigues (1995, 1999)

femininas estão associadas à transformação, ao desejo sexual, à imoralidade, à traição e ao estrangeiro. Enquanto os homens são associados à manutenção da vida ritual e seus segredos longe dos olhos e ouvidos das mulheres, à imortalidade dos seres mágicos.

O espaço da aldeia destinada às mulheres e às crianças são as unidades uxori-locais, dispostas em linhas paralelas ao longo do rio, e chamadas de *ixy* (porco-queixada), situadas assimetricamente em relação à casa dos homens (*Irasò heto*). Do mesmo modo, a palavra *ixy* é usada para classificar os outros estrangeiros como *ixyju* (“dente” de “porco-queixada”). No entanto, na aldeia Canoanã, a principal narradora das *ijyky* (histórias antigas) ou *lahijyky* (histórias das avós), é a única mulher em todas as aldeias que entra na casa dos homens. Por um lado, ela recorre à narrativa mítica para me explicar sobre sua posição na casa dos homens:

“Quando Wèrè saiu, já tinha *Hawyky Wetxu*. Wèrè falou “Você está vendo como é a dança, porque *Wetxu* dança primeiro”. Nosso Aruanã tem que ter *Wetxu* para os homens terem *Iweru*, água e comidas [*xiwè*]. *Hawyky Wetxu* deve dar de sua própria conta, a comida e as bebidas – coisa difícil [*aõxira*]. Quando Aruanã saiu, as primeiras a dançar como *Wetxu* foram duas mulheres. Levaram para a Casa de Aruanã para dar conselho sobre o segredo, pois eram *Wetxu*. E brincaram com *Bidi*, foram elas a primeira vez”.

Por outro lado, os homens não gostam de sua participação, e a consideram como se fosse um “homem” e com poderes de “feiticeira”. A posição de *Hawyky Wetxu* é ocupada pelas mulheres mais velhas, que não menstruam mais, e, portanto, não contaminam os Aruanãs com o líquido poluente das mulheres. As *Bòròtyrè*, mulheres mais velhas, preferencialmente, as avós bilaterais dos jovens no ritual de iniciação, acompanham em certos momentos a fase liminal dos *jyrè*, porém não entram na casa dos homens. Sua participação acontece quando o grupo de *worosy* leva o *jyrè* para o mato para a transformação corporal do iniciando em ariranha e, assim, entrar definitivamente para a casa dos homens e compartilhar dos segredos masculinos. Pude acompanhar esse contexto quando da realização do ritual *Hetowèkèrè* (modalidade reduzida do *Hetohokj*) na aldeia Boa Esperança em junho de 2007. Neste dia especial, fui convidada pela mãe e avó do iniciando a participar do evento junto com duas *Bòròtyrè*. Logo atrás do grupo de *worosy*, nos dirigimos para o mato, na direção rio acima (*ibòkò*) da aldeia, espaço tradicional de transformação do jovem em *jyrè*: raspam seus cabelos, pintam seu corpo com genipapo e levam-no para pescar e caçar. As *Bòròtyrè* devem permanecer sentadas sob a esteira com a cabeça baixa, sem falar com ninguém. Elas têm seus cabelos parcialmente cortados e o corpo pintado com genipapo. Eu tive braços, mãos, pernas e pés todos pintados porque, afinal, eu ocupava agora outra posição na vida cerimonial Javaé. Quando os *worosy* chegaram na aldeia com o *jyrè*, eu pude gravar as canções e acompanhar até a chegada na estrada que leva para a casa dos homens. Quando cheguei à aldeia com as outras *Bòròtyrè*, fui chamada pelo xamã que me disse “Agora você é *worosy wetxu*, pode pedir o seu presente”. As *Bòròtyrè* devem receber presentes da família do *jyrè* como parte da prestação cerimonial. Dali em

diante, fiz as gravações de *Irasò Iraburè*, o primeiro Aruanã da aldeia Boa Esperança, com todos os cuidados de minha posição de “estrangeira”.

Considerações finais

A escolha dos ângulos, a duração de cada plano mais aberto ou fechado e os enquadramentos das cenas são registros videográficos da posição da mulher etnóloga englobada pela posição do feminino entre os Javaé. Por um lado, esta é a perspectiva determinante nas gravações visuais; por outro, minha restrição nos limites espaciais das mulheres Javaé não impossibilitaram a construção dos registros visuais e aquilo que a pesquisa se propôs a buscar: acessar os gêneros vocais-musicais nos rituais do grupo.

Quando a pesquisa tem como foco a música na “cadeia intersemiótica” do ritual, o cuidado com as gravações sonoras é bem maior porque o roteiro da performance é exclusivo dos “nativos” e nós tentamos seguir os passos de cada performer para construir um diário sonoro e visual capaz de possibilitar, em gabinete, a construção do texto etnográfico. Eu chamo de “diário sonoro e visual” os registros das canções e as gravações em vídeo porque o lugar que eles ocupam na pesquisa é central, ou seja, as músicas, as fotos e as gravações em vídeo não são adereços do texto antropológico, mas sua urdidura primeira na tentativa de se construir uma etnografia sonora. Aí entra a importância da transcrição musical que discutirei em outro momento.

A co-autoria, as relações negociadas e delineadas sob o ponto de vista dos sujeitos são questões problematizadas por Rabinow na sua pesquisa no Marrocos (1977). Ele constata que, em antropologia, o “nativo” é um sujeito que ocupa posições sociais em seu contexto, e este é um fator relevante se levarmos em consideração que nossas relações com eles são sempre negociadas e mediadas, ou seja, nem todos estão dispostos a desempenhar esse papel, e, ainda, outros, ao estabelecer as condições e as viabilidades da interlocução. O outro estabelece as condições do diálogo em campo ou fora dele.

No encontro etnográfico dois sujeitos compartilham uma experiência inventiva e criativa de modos de saber. Remeto à aceção formulada por Stuart Hall (2005) de reconhecer, de fato, as múltiplas posicionalidades dos sujeitos de enunciação seja no âmbito acadêmico, nas “aldeias” e nos contextos culturais mais amplos. O que informa as posições do etnógrafo e de seus interlocutores são variáveis múltiplas como as de gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, classe social, assim como outros gêneros discursivos (Strathern, 1988, Moore, 2000).

Referência Bibliográfica

- AYTAI, Desiderio. 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo: USP.
- BASSO, Ellen B. 1985. *A Musical View of the Universe. Kalapalo Myth and Ritual Performances*. University of Pensilvânia Press, Philadelphia.
- BARCELOS NETTO, Aristóteles. 2002. *A Arte dos Sonhos: Uma Iconografia Ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- BATESON, Gregory. 1958. *Naven*. The culture of the Iamtmul people of New Guinea as revealed through a study of the “naven” ceremonial. 2ª ed. Stanford, Califórnia: Stanford University Press.
- BAUMAN, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Rowley: Newbury House Publishers.
- BEAUDET, Jean-Michel. 1993. L' Ethnomusicologie de l' Amazonie in: *L' Homme* 126-128, avr.-déc. XXXIII (2-4), pp. 527-533.
- _____. 1995. *Souffles d' Amazonie. Lês orchestres tule dès Wayâpi*. Société d' ethnologie. Natterre.
- BELLIER, Irene. 1993. Réflexions sur la question du genre dans lês sociétés amazoniennes. *L'Homme* 126-128, XXXIII (2-4) pp. 517-526.
- BONILLA JACOBS, O. 2000. *Reproduzindo-se no mundo dos brancos. Estrutura Karajá em Porto Txuiri (Ilha do Bananal-Tocantins)*. Dissertação de Mestrado. PPGAS-Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- BUENO DA SILVA, Domingos A. 1997. *Música e Pessoaalidade: Por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*. Dissertação de Mestrado, PPGAS. Florianópolis: UFSC.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1978. *Os Mortos e os Outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: Ed. Hucitec.
- _____. 1993. *Lês Études Gê*. L'Homme. 126-128. XXXIII.
- CAVALCANTI-SCHIEL, Helena M. 2005. *O vermelho, o negro e o branco. Modos de classificação entre os Karajá do Brasil Central*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social- USP. São Paulo.
- COELHO, Luís Fernando. 2003. *Para uma Antropologia da Música Arara (Caribe): Um Estudo do Sistema das Músicas Vocaís*. Dissertação de Mestrado. PPGAS. Florianópolis: UFSC.
- CROCKER, Jon Christopher. 1985. *Vital Souls. Bororo Cosmology, Natural Symbolism, and Shamanism*. University of Arizona Press, Tucson Arizona, 1985.
- DA MATTA, Roberto. 1976. *Um Mundo Dividido: a estrutura social dos índios Apinayé*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.
- FELD, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetry and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pensilvania Press.
- FÉNELON, Maria Heloisa C. 1978. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. FUNAI, Brasília.

- GRAHAM, Laura. 1995. *Performing Dreams. Discourse of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- HALL, Stuart. 2005 *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed.
- HECKENBERGER, Michael. 2001. “Estrutura, História e Transformação: A Cultura Xinguana na Longa Durée, 1000-2000 d.c.” in Franchetto, Bruna & Heckenberger, M. (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- HILL, Jonathan D. 1993. *Keepers of the Sacred Chants. The poetics of ritual power in na Amazonian Society*. Tucson: The University of Arizona Press.
- LASMAR, Cristiane 2005. *De Volta ao Lago de Leite. Gênero e Transformação no Alto Rio Negro*. São Paulo: Ed. Unesp/ISA/NUTI.
- LEA, Vanessa. 1994. Gênero feminino Mebengokre (Kayapó): desvelando representações desgastadas. *Cadernos Pau* (3), pp. 85-115.
- _____. 1995. “Casa-se do outro lado: um modelo simulado da aliança mebengokre (Jê) ” in: VIVEIROS DE CASTRO, E. (org.) *Antropologia do Parentesco. Estudos Ameríndios*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1982. *As estruturas elementares de parentesco*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- _____. 2004. *O Cru e o Cozido. Mitológicas I*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, [1964].
- _____. 2005. *Do Mel Às Cinzas. Mitológicas II*. Tradução de Carlos Eugênio de Moura e de Beatriz Perrone-Moisés . São Paulo: Cosac & Naify, [1967].
- LIMA FILHO, Manuel F. 1994. *Hetohoky. Um rito Karajá*. Goiânia: Ed. UCG.
- MAIA, Marcus A . R. 1986. *Aspectos Tipológicos da Língua Javaé*. Dissertação de Mestrado em Letras (Linguística). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro.
- MAYBURY-LEWIS, David (ed.). 1979. *Dialectical societies: the Ge and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press.
- MELATTI, J. César. 1978. *Ritos de uma Tribo Timbira*. São Paulo: Ática.
- MELLO, Maria Ignês C. 1999. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado do PPGAS. Florianópolis: UFSC.
- _____. 2004. “Músicas de homens, músicas de mulheres: interconexões musicais e assimetrias de gênero entre os índios Wauja” in Lisboa, Regina A. & Maluf, Sônia W. (orgs.) *Gênero, Cultura e Poder*. Florianópolis: Ed. Mulheres.
- _____. 2005. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC.
- MENEZES BASTOS, Rafael. 1989. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Tese de Doutorado, PPGAS, USP, São Paulo.

- _____. [1976]1999. *A Musicológica Kamayurá*. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Ed. UFSC.
- _____. 2006. “Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2006, v. 49, nº 2.
- _____. 2007. “A música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul”. *Mana*. 13 (2): 293-316.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2002. *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado PPGAS, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP.
- MOORE, Henrietta. 2000. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu*, v. 14. p.13-44.
- PÉTESCH, Nathalie. 1993. “A Trilogia Karajá: sua posição intermediária no continuum Jê-Tupi”. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & CARNEIRO CUNHA, Manuela (orgs.) *Amazônia. Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP: FAPESP.
- _____. 2000. *La Pirogue de Sable: Pérennité cosmique et mutation sociale chez les Karajá du Brésil Central*. Langues et Sociétés d’Amérique Traditionnelle, 8. Paris. Éditions Peeters.
- PIEDEDE, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Ye’Pâ-Masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, Santa Catarina.
- _____. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado PPGAS, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, UFSC.
- RABINOW, Paul. 1997. *Reflections on fieldwork in Marroco*. Los Angeles: University of California Press.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça 1993. *O Povo do Meio. Tempo, Cosmo e Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UnB, Brasília.
- _____. 1995. *Alguns Aspectos da Construção do Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal* in: *Cadernos Pagu* (5),1995: pp. 131-147. Publicação do PAGU – Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, Campinas, São Paulo.
- _____. 1999. *O surgimento das armas de fogo: alteridade e feminilidade entre os Javaé* in: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 7, n. 1 e 2, IFCHS/UFRJ; CFH/UFSC.
- _____. 2004. O povo do meio: uma paradoxal mistura pura. *Revista de Estudos e Pesquisas*. Brasília: FUNAI: CGEP/CGDOC, v. 1, n. 1.
- _____. 2005. “De corpo aberto: o poder tecnológico dos não-índios no mito e na cosmologia Javaé”. [Trabalho apresentado no XII Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste, Belém – PA. *Revista Habitus* 3 (1) : 125-143. Goiânia:UCG]

_____. 2006a. “Vida cerimonial e luto entre os Javaé da Ilha do Bananal”. [Trabalho apresentado na XXV Reunião Brasileira de Antropologia, Goiânia. GT3: A etnologia e as formas de sociabilidade indígenas amazônicas.

_____. 2006b. Ricardo, Fany; Ricardo, Beto (orgs). *Povos Indígenas 2001/2005*. Instituto Sociambiental.

_____. 2007. O meio como o lugar da história. *Campos* 8 (1):33-43. UFPR, Curitiba, Paraná.

_____. 2008. *Tanyxiwè's Journey a Javaé Theory Of History*. Vols. 1, 2, 3. Tese de Doutorado a ser defendida na The University of Chicago, Chicago, Illinois (citação com autorização da autora).

SEEGGER, Anthony. 1980. *Os índios e nós*. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Campus.

_____. 1987. *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge University Press.

SEEGGER, A.; DA MATTA; R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. B. 1987. “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras” in: Oliveira Filho, João Pacheco (org.) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero.

SEITEL, Peter. 1999. *The Powers of Genre: Interpreting Haya Oral Literature*. New York: Oxford University Press.

SHERZER, Joel. 1992. *Formas del Habla Kuna. Una perspectiva etnografica*. Ediciones Abya-Yala, Movimiento Laicos para América Latina.

SILVA, Domingos A B. 1997. *Música e Pessoaalidade: Por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*. Dissertação de Mestrado, PPGAS. Florianópolis: UFSC.

SMITH, Richard Chase. 1977. *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*. Tese de Doutorado, Cornell University.

STRATHERN, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of Califórnia Press.

TEIXEIRA, Dante Luiz M. 1983. “Um estudo da etnozoologia Karajá: o exemplo das máscaras de Aruanã” in: RIBEIRO, Berta (org.) *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Funarte/Instituto Nacional do Folclore.

TORAL, André. 1992. *Cosmologia e sociedade Karajá*. Dissertação (Mestrado) - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TURNER, Terence. 1995. Social Body and Embodied Subject: bodiliness, subjectivity, and sociality among the Kayapó. *Cultural Anthropology* 10 (2): 143-170. American Anthropological Association.

URBAN, G. & SHERZER, J.(eds.) 1986. *Native South American Discourse*. Berlin, Mouton de Gruyter.

VERAS, Karin Maria. 2000. *A dança Matipu: corpos, movimentos e comportamento no ritual xinguano*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. USFC, Florianópolis.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo B. 1986. *Araweté. Os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ANPOCS.

_____. 1986. “O teatro cosmológico Bororo”. *Anuário Antropológico* 86: 227:245. UnB, Brasília.

_____. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*. 1996, v. 2, n. 2, p. 115-143.

_____. 2002. “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena” in: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.