

ALICE MARTINS VILLELA PINTO

DAS ACONTECÊNCIAS:
EXPERIÊNCIA E PERFORMANCE NO RITUAL ASURINÍ

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da Universidade Estadual
de Campinas.

Orientador: Profa. Dra. Regina Aparecida Polo
Müller.

CAMPINAS

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

V715d	Villela, Alice. Das Acontecências: experiência e performance no ritual Asuriní. / Alice Villela. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.
Campinas,	Orientador: Prof ^a . Dra. Regina Polo Müller. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Instituto de Artes.
	1. Asuriní do Xingu. 2. Performance ritual. 3. Antropologia da Performance. 4. Arte e Antropologia. 5. Audiovisual. I. Müller, Regina Polo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(em/ia)

Título em inglês: "About Acontecências: experience and performance in Asuriní's ritual."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Asuriní from Xingu ; Ritual performance ; Anthropology of Performance ; Art and Anthropology ; Audiovisual.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Regina Polo Müller.

Prof. Dr. John Dawsey.

Prof^a. Dra. Rose Satiko Hikiji.

Prof^a. Dra. Silvia Caiuby .

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilic.

Data da Defesa: 18-02-2009

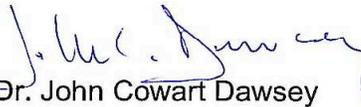
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Alice Martins Villela Pinto - RA 004834 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Presidente



Prof. Dr. John Cowart Dawsey

Titular



Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

Titular

*Para Layde, Marília e Santhiago,
companheiros da minha vida.
Para Chico pai, pela inspiração.*

Agradecimentos

Agradeço imensamente à Regina Polo Müller pela orientação, pela cumplicidade e pelo carinho. Nosso encontro tem rendido bons frutos.

Ao Hidalgo Romero, pela forte parceria no trabalho e no amor. E por ter topado mergulhar nesta longa jornada com as imagens dos Asuriní.

À Fapesp, pela bolsa de mestrado. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, pelo apoio institucional.

A todos do NAPEDRA – Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama, em que encontrei interlocutores que me abriram horizontes para este trabalho. Especialmente ao prof. John Dawsey, que, de certa forma, me acompanha desde a graduação.

Às professoras Vanessa Lea, do Departamento de Antropologia, e Graziela Rodrigues, do Departamento de Artes Corporais, que estiveram presentes na banca de qualificação, pelas críticas e sugestões a respeito dos caminhos da pesquisa.

Aos companheiros de orientação e parceiros nos projetos com os Asuriní, Rafael Coelho e Eduardo Néspoli. Aos colegas Silvia Macedo e Fabíola Andréa Silva, pela cumplicidade em campo.

À Denilda Bortolletto, pelo grande apoio nos projetos de extensão junto aos Asuriní.

Ao meu pai, Chico Villela, pela leitura cuidadosa e por sempre ter me incentivado a alçar vôos. A ele devo a inspiração do título da dissertação e do filme.

À minha mãe, Layde, e aos meus irmãos, Santhiago e Marília, que me acompanharam. À Cecília e à Anna Beatriz, que estiveram sempre perto, mesmo estando longe.

Ao grupo de Pífanos Flautins Matuá, pelos momentos eternos de encontro com a música.

À Roberta Rizzi, companheira e irmã de alma, pelas conversas e por ter acompanhado cada momento da pesquisa. Aos amigos: Mariana Cestari, Isabel Isoldi, Renata Franco e Carlos Valverde pela força em todos os momentos.

A todos os que contribuíram para que o vídeo *Acontecências* se realizasse, especialmente Renato Tapajós, Marema Valadão, Júlio Matos, Coraci Ruiz, Ana Lúcia Ferraz, Pedro Silveira, Elinaldo Teixeira, Ireô Lima, Melissa Lopes, Ricardo Zollner.

À Kinoestúdio Cinema Digital e ao Laboratório Cisco, pelo apoio e parceria na realização audiovisual.

Aos Asuriní, por terem me recebido e por terem me cativado.

A todas as pessoas que contribuíram e participaram nesse processo.

Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa... O mais difícil não é um ser bom e proceder honesto, dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia

Grande Sertão Veredas

Resumo

Esta dissertação aborda processos e transformações. De um lado, o grupo indígena Asuriní do Xingu (PA) em contexto marcado por mudanças decorrentes das relações com diferentes interlocutores *akaraí* (não-indígenas) e, de outro, uma pesquisadora em metamorfose durante um processo de investigação sobre o grupo indígena. A performance no ritual xamanístico *Apykwara*, momento liminar e subjuntivo, no qual os Asuriní expressam a experiência social em curso, é o lugar do encontro etnográfico, objeto de análise e de criação artística. Da pesquisa realizada resultaram dois produtos, uma etnografia a partir do recorte teórico-metodológico da Antropologia da Performance, e o audiovisual *Acontecências*, produto artístico que tematiza as reflexões suscitadas durante o processo de trabalho com as filmagens realizadas em campo. Diante das imagens, a pesquisadora descobre um olhar sensível que deflagra sua percepção subjetiva na convivência com os Asuriní e que é lançado enquanto busca caminhos possíveis para uma investigação que se pretende na fronteira interdisciplinar entre a Arte e a Antropologia. O vídeo expressa a experiência da pesquisadora em campo na relação com o grupo indígena. Nesta dissertação, a pesquisadora e os Asuriní expressam experiências vividas por intermédio de uma forma estética.

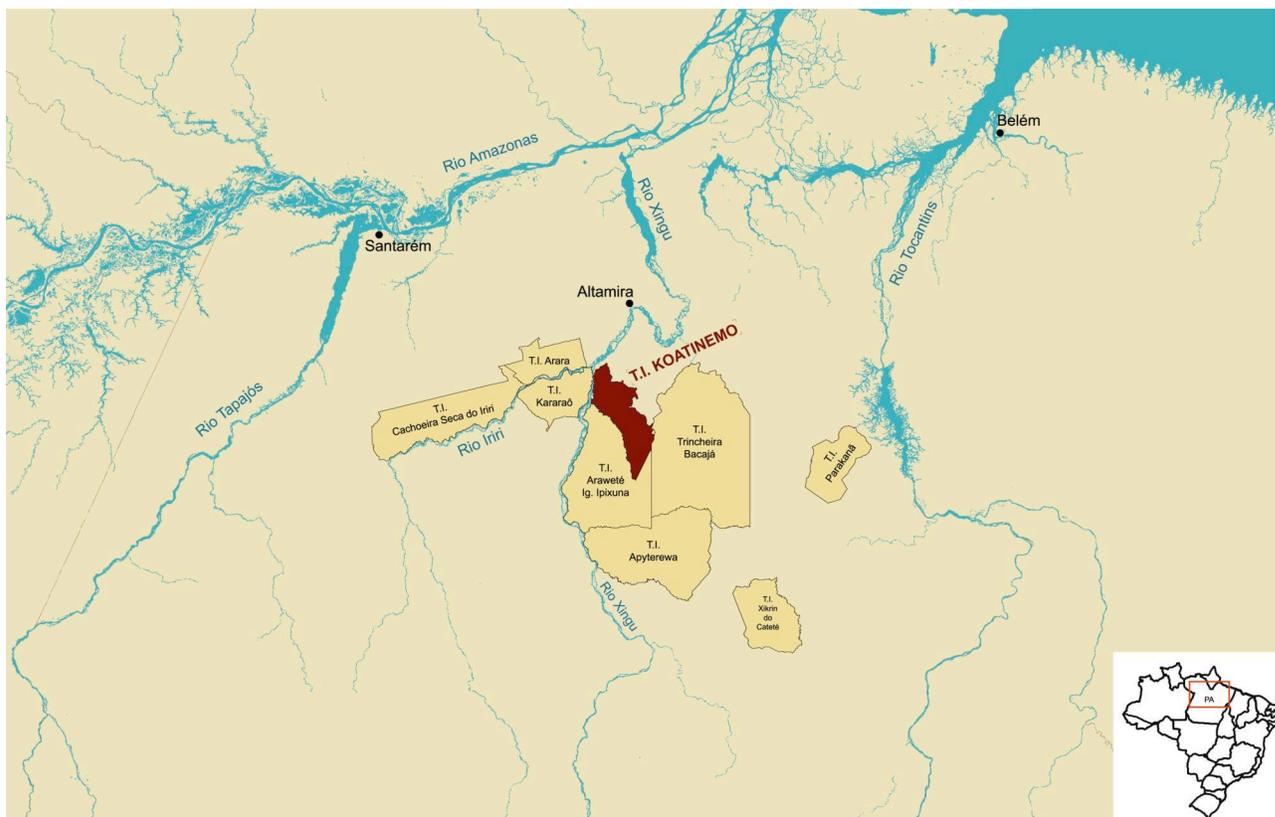
Palavras-chave: Asuriní do Xingu, performance ritual, Antropologia da Performance, Arte e Antropologia, audiovisual.

Abstract

This dissertation is about processes and transformations. On one side, the indigenous group *Asurini from Xingu* (PA) in a context of changes resulting from relationships with different *akaraí* (non-indigenous) interlocutors and, on the other side, a researcher in metamorphosis during the process of investigation about the indigenous group. The performance in the shamanistic ritual *Apykwara*, a moment of threshold and subjunctive experience, in which the *Asurini* express the social experience in course, is the scenery for the ethnographic encounter, object of analysis and artistic creation. The research generated two products, an ethnography made from the theoretical-methodological point of view of the Anthropology of Performance, and the video *Acontecências*, artistic product which discusses reflections that arose during the film-making process in the field. In face of the images, the researcher finds a sensitive view that reveals her subjective perception in the living with the *Asurini* and which is given birth to as she looks for possible ways for an investigation that intends to be in the frontier between Art and Anthropology. The video expresses the experience of the researcher in field, in her relation with the indigenous group. In this dissertation, the researcher and the *Asurini* express experiences they have lived by means of an aesthetical form.

Key-words: *Asurini from Xingu*, ritual performance, Anthropology of Performance, Art and Anthropology, audiovisual materials.

Localização da aldeia dos Asuriní do Xingu



Localização da aldeia Asuriní / T.I. Koatinemo

Sumário

Prólogo.....	21
Capítulo I A construção da pesquisa.....	31
Capítulo II Os Asuriní em contexto.....	65
Capítulo III <i>O ritual Apykwara</i>	91
Capítulo IV Acontecências – um processo de reflexão e criação.....	129
Considerações finais.....	157
Referências Bibliográficas.....	165
Glossário dos termos em Asuriní.....	173
Anexos.....	175

Prólogo

Essa pesquisa aborda um grupo indígena em contexto marcado por transformações, decorrentes das relações com diferentes interlocutores *akaraí* (não-indígenas) e uma pesquisadora em metamorfose durante um processo de investigação sobre um grupo indígena. O momento do encontro, ou a ocasião produzida para o encontro etnográfico, é o ritual xamanístico *Apykwara*, objeto de análise e de criação artística. Nele, a sociedade Asuriní do Xingu traz para a cena da aldeia os Outros, alteridades sobrenaturais e sociais com as quais convive durante o momento liminar da performance ritual.

Transformações e metamorfoses são palavras que expressam processos dinâmicos, falam de alterações. Ações que operam a passagem de uma qualidade para outra no ser; como a mudança de forma e estado do corpo do xamã em ritual xamanístico no momento do contato com os espíritos. Alternados processos de transportar de um lugar para outro substâncias, objetos, idéias e sentimentos; como a variação da percepção do pesquisador durante o processo da investigação, em que se confundem sentimentos de excitação, incitação, empolgação, frustração e aflição. Ou ainda, as aceleradas mudanças que se processam entre os Asuriní desde o contato efetivo do grupo com a sociedade envolvente, há cerca de trinta anos.

A pesquisa surge de duas atitudes emotivas, ou melhor, de duas ansiedades. A primeira, na forma de um desejo ardente de conhecer os Asuriní do Xingu, conhecidos por mim, até então, como grupo indígena famoso pelo requinte de sua pintura corporal e arte gráfica. A segunda, na forma de uma inquietação em relação às aproximações entre Arte e Antropologia.

A vontade de transitar entre esses dois campos do conhecimento nasceu de motivações e interesses pessoais quando, ainda recém-ingressa na Universidade, tomei gosto por danças de manifestações populares que conhecia por meio de grupos de releitura e parafolclóricos¹, e do contato pontual com alguns

¹ Para uma análise do fenômeno da apropriação da cultura popular pelas classes médias, especialmente intelectuais, artistas e universitários, ver Garcia, M. "Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos". In: **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização**. Brasília, 2004.

mestres que, em passagens por São Paulo, ministravam oficinas. Essas vivências me instigaram a fazer o caminho inverso, da cidade grande para pequenas localidades, quase todas no Nordeste. Fui ao encontro de cortadores de cana brincantes de cavalo-marinho, quilombolas devotos do divino, ex-escravos dançadores do batuque e do jongo, índios Kariri-Xocó realizadores do ritual Toré. Em trânsito por territórios alheios, encontrava-me com grupos de pessoas simples e compartilhava o prazer estético da dança, do canto, do toque dos instrumentos, da devoção e da brincadeira. Nesses momentos, a experiência estética nos aproximava enquanto as fronteiras dos diferentes contextos se tornavam porosas. Entre uma jovem da cidade, branca, letrada e de classe média e os muitos negros, índios, pequenos agricultores, pobres e semi-analfabetos, construía-se algum elo. Isso me fazia crer, mesmo que às vezes me soasse um pouco ingênuo, que nesses momentos da festa, da brincadeira e da devoção compartilhávamos experiências e tomávamos parte de nossa parcela de humanidade comum.

Mas, voltando a essa investigação, transformei as ansiedades em questões e as formatei em um projeto de pesquisa acadêmica. As questões se transformaram em dois eixos que, como as velas de um barco, apontam para horizontes e norteiam o caminho a ser seguido. O primeiro, de ordem antropológica, refere-se diretamente à compreensão da sociedade Asuriní e dos seus rituais em contexto de mudanças. Abrindo um leque de questões, podemos indagar: por que e como o grupo indígena realiza rituais hoje em dia? Quais os sentidos que eles atribuem a essa prática num contexto de aceleradas mudanças? E de que maneira a análise da performance ritual nos fornece elementos para a compreensão da forma como o grupo lida com o contexto, resignificando-o e reelaborando-o?

Outro eixo de investigação, de ordem metodológica, refere-se a como conjugar Arte e Antropologia em uma pesquisa com pretensões e objetivos antropológicos. Até agora sigo tateando quase no escuro, alternando entre o medo - de perseguir a ansiedade propulsora de questões e me perder no caminho,

terminando por produzir considerações generalizantes -, e a esperança de encontrar brechas interessantes e transformar o caminho pouco firme em uma investigação que faça sentido e que valha, ao menos, o tempo a ela dedicado.

No início da pesquisa não havia me dado conta de que buscava articular formas de conhecimento do mundo radicalmente diferentes. A Antropologia, ciência que busca reconhecer e compreender o papel do Outro por intermédio da construção de uma narrativa etnográfica, na qual o leitor, especializado ou não, possa reconhecer-se. E a Arte, que, por sua vez, não busca o conhecimento do Outro, mas o de si, do indivíduo que protagoniza a investigação e que, para isso, trabalha com as emoções, os sentimentos, as sensações do artista em uma forma estética, objeto apresentado ao público. Caminhos diversos levam à identificação, um pelo distanciamento e pelo estranhamento, outro pela aproximação e pela “catarse”². No meu imaginário, essas duas formas de conhecer a si e ao mundo apontavam para a possibilidade de se ter e compartilhar experiências que me remetiam à parcela humana, aquela mesma que eu experimentara em viagens acima relatadas.

Mas se eu, jovem pesquisadora, me dispus a penetrar nesse emaranhado complexo por mim mesma criado³, torna-se necessário começar a desemaranhar. Iniciemos delimitando um pouco mais o recorte desta pesquisa.

Qual Antropologia?

Foi a partir da metade do mestrado que passei a participar mais efetivamente do NAPEDRA- Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama da USP, que desde 2001 reúne pesquisadores em torno de discussões teóricas acerca da Antropologia da Performance e das afinidades por objetos, métodos e

² Reproduzo, aqui, a sintética e clara diferenciação feita pela antropóloga Dr. Maria Lúcia Montes entre procedimentos da Antropologia e das Artes, em Seminário Interno do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama/ USP, em novembro de 2008, enquanto debatia alguns dos trabalhos de antropólogos que se apropriavam de formas estéticas das Artes.

³ É preciso dizer que nesse momento compartilhava muitas questões e inquietações com minha orientadora, que há anos trabalha na fronteira interdisciplinar das Artes e da Antropologia, buscando aproximações e diferenças. Em verdade, ela é a grande responsável por me encorajar a pensar e a propor essas questões no âmbito da Academia.

produções acadêmicas que associam a Antropologia e as Artes Cênicas e Performáticas⁴. No núcleo, tomei contato com uma série de debates que enfatizam os processos sociais e simbólicos, as ações e interações sociais e, sobretudo, com uma extensa lista bibliográfica em torno dos estudos de Turner (1982, 1987) e Schechner (1985, 1988), além de autores que de alguma forma trabalham com a noção de performance⁵, ou que abordam tópicos especiais que configuram esse campo, tais como, dança, ritual, música, corpo, narrativas orais, dentre outros.

As primeiras formulações do que seja uma Antropologia da Performance surgem de maneira interdisciplinar nos anos 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro interessado em rituais tradicionais, encontra-se com Victor Turner, um antropólogo interessado em teatro. Das tranças entre ritual e teatro surgem estudos que se utilizam da analogia do drama social (Turner), que enfocam rituais como performances (Schechner), e uma outra série de estudos que trazem reflexões acerca da vida social à luz do teatro.

No campo emergente da Antropologia da Performance⁶, principalmente a partir das referências acima citadas, há lugar para as emoções na reflexão acadêmica, tanto para a experiência subjetiva do pesquisador, quanto para o universo sensível dos Outros abordados. Turner, em uma formulação sofisticada sobre o estético na vida social, fala em uma Antropologia da Experiência (1986), da qual a Antropologia da Performance seria parte constitutiva.

⁴ A partir de 2005, Regina Polo Müller e seus orientandos do Instituto de Artes/ Unicamp passam a fazer parte do NAPEPRA, ampliando o debate entre Antropologia e Artes Cênicas, por meio de discussões entre pesquisadores das artes performáticas interessados em Antropologia, e antropólogos em busca de saberes associados às Artes Performáticas.

⁵ Como os estudos de folclore, arte verbal e antropologia de Richard Bauman, os estudos de literatura oral de Paul Zumthor e os estudos de rituais de Stanley Tambiah, para citar alguns exemplos.

⁶ Segundo Dawsey (2007, p. 1), “[...] o conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas. Há algo de não resolvido neste conceito que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares. Aquém ou além de uma disciplina, ou, até mesmo, de um campo interdisciplinar, os estudos de performance se configuram como uma espécie de anti-disciplina”.

Que Arte?

No projeto de pesquisa inicial, além de apreender os sentidos da experiência social Asuriní em curso por meio da performance no ritual indígena, eu pretendia relacionar etapas da pesquisa artística em Dança⁷ à pesquisa antropológica. Propunha dialogar com etapas do método de criação BPI, Bailarino-Pesquisador-Intérprete⁸, desenvolvido pela coreógrafa e bailarina Graziela Rodrigues, para investigar o corpo em movimento no ritual indígena. O método BPI, assim como a pesquisa antropológica, conta com etapa de pesquisa em campo, o “co-habitar com a fonte”, nos termos de Rodrigues (1997, p. 148). Nesse momento, o intérprete-criador imerge no contexto escolhido e “abre” seu corpo para registrar a experiência vivida, o movimento do corpo do “Outro”, as memórias afetivas, imagens corporais, dentre outros. Depois, o bailarino trabalha os registros corporais e emocionais, que emergem da pesquisa de campo, em laboratórios criativos visando à “incorporação de um personagem” e a criação de um espetáculo (Ibid., p. 148). Como a pesquisa se dá *no* e *pelo* corpo, antes do campo, o bailarino passa por uma etapa de preparação, na qual realiza aulas de dança como forma de “se investigar” (sua memória afetiva, imagens, história corporal), preparando seu corpo para o confronto com o corpo do “Outro”. Nessa etapa, realizam-se dinâmicas e atividades a partir de matrizes de movimento do “corpo brasileiro”, sistematizadas por Rodrigues ao longo de suas pesquisas sobre diversas manifestações populares.

Quando apresentei versão preliminar do trabalho à banca de qualificação⁹, a professora Graziela Rodrigues, autora do método BPI, avaliou as dificuldades da articulação interdisciplinar proposta e sugeriu que, para os

⁷ Embora eu não tenha formação em dança, envolvi-me em diversas experiências e vivências corporais, principalmente ligadas às danças brasileiras. Fiz parte de grupos como o Peleja, de investigação da dança do cavalo marinho para a cena; Saia Rodada, grupo orientado pelo músico, dançarino e compositor Tião Carvalho, maranhense radicado em São Paulo; Gedan, grupo de dança da Unicamp, dirigido pelo dançarino e prof. dr. Adilson Nascimento, dentre outros.

⁸ O processo encontra-se descrito no livro **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

⁹ Realizada em 25 de agosto de 2007 e composta pelas prof^{as}. dr^{as}. Graziela Rodrigues / Departamento de Artes Corporais e Vanessa Lea / Departamento de Antropologia, ambas da Unicamp, além da antropóloga Regina Polo Müller, orientadora e presidente da banca.

propósitos de documentação da dança e do ritual, o trabalho com imagens em vídeo seria mais interessante do que a interlocução com o processo de criação em dança. Os demais membros da banca concordaram e propuseram que eu apresentasse um produto audiovisual que acompanhasse a versão final da dissertação, com o argumento de que os rituais Asuriní como performances com música, dança e canto são mais inteligíveis ao leitor do trabalho nesse tipo de suporte, e também de que o produto se adequaria melhor aos objetivos de minha pesquisa.

Seguindo as sugestões dos professores da banca, a interface com o BPI foi deixada de lado. Alguns impasses que eu enfrentava confirmaram essa escolha metodológica, como, por exemplo, a impossibilidade de conciliar a dedicação exigida por um trabalho prático em dança e as demandas de uma pesquisa em Antropologia. Outro desafio consistia na dificuldade de traduzir em palavras, no formato do texto etnográfico (já que eu não almejava um processo de criação), a experiência corporal do pesquisador em campo e, para além disso, a questão de como uma experiência “incorporada” em campo poderia dar subsídios à compreensão do corpo do Outro.

Embora a interlocução com o BPI tenha sido abandonada, alguns elementos do meu percurso com o método permaneceram. As atividades realizadas na etapa de preparação do corpo, nas aulas de Dança do Brasil¹⁰, despertaram uma percepção sensível e um olhar mais apurado para os corpos em campo. Só fui me dar conta disso no momento final da pesquisa, quando passei a analisar criteriosamente as filmagens do ritual que realizei em viagem de campo em 2007. Nelas, os corpos dos índios Asuriní aparecem com força, mediados por uma câmera e por um olhar sensível e emocionado.

O trabalho com audiovisual abriu possibilidade para uma nova interface com as Artes. Nesse momento, deixei o objetivo de investigar os corpos em

¹⁰ Duas no âmbito da graduação em Dança intituladas “Dança do Brasil I”, ministradas pela prof. Ana Carolina Melchert (em 2004 e 2006), e outra na pós-graduação em Artes intitulada “Laboratório IV - Dança dos Brasis I: Os Asuriní e o BPI”, ministrada no segundo semestre de 2006 pelas professoras Regina Müller e Graziela Rodrigues.

movimento no ritual Asuriní com uso de instrumental da Dança e passei ao trabalho de criação de uma montagem com o material de vídeo. Para os propósitos da nova proposta, tornou-se forte a parceria com o realizador audiovisual Hidalgo Romero¹¹ nas atividades de decupagem, roteiro, montagem e finalização. O resultado é o vídeo *Acontecências*, que aborda o próprio processo de edição e montagem, sob a condução de uma voz auto-reflexiva que tematiza a transformação pela qual passa a pesquisadora durante o trabalho com as imagens, ao se dar conta de que são a expressão sensível dos corpos e da experiência no ritual Asuriní.

A realização do audiovisual recolocou questões para a investigação acadêmica, tanto em relação às aproximações entre Arte e Antropologia, quanto em relação à experiência, ao significado e ao contexto na performance ritual dos Asuriní. Dessa forma, o objetivo de compreender os sentidos atribuídos pelo grupo indígena permanece como um dos eixos de investigação, e as reflexões e análises da performance ritual são apresentadas, no texto escrito, junto à descrição do processo criativo que resulta na montagem audiovisual. O contato com as imagens filmadas em campo me permite olhar novamente para o ritual de outro lugar, com certo distanciamento, tanto da experiência vivida na aldeia, quanto da tentativa de sistematização num texto etnográfico.

*

Como se vê, a pesquisa se constitui de alguns caminhos, pequenas trilhas, perigosos atalhos e, sobretudo, na difícil missão de travessia de um ponto a outro, ou melhor, das inquietações e questões até algum lugar de parada, momento de respiro em que se possa olhar para o caminho e alinhar fragmentos de experiências, sentimentos, sensações, arcabouço teórico e análises. Ao tematizar processos, esta dissertação apresenta mais questões em

¹¹ Hidalgo trabalha no Laboratório Cisco em Campinas e faz mestrado em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp.

aberto do que resoluções e conclusões.

No capítulo I, *A construção da pesquisa*, apresento ao leitor elementos importantes para a construção de uma investigação que se pretende realizar no diálogo com as Artes. Tematizo a relação que se estabelece entre pesquisadora e grupo indígena nos trabalhos de campo e também apresento os referenciais teórico-metodológicos da Antropologia da Performance, recorte escolhido para a investigação.

No capítulo II, *Os Asuriní em contexto*, forneço informações sobre os Asuriní do Xingu, tais como história do contato, demografia, situação atual, e realizo pequena compilação de etnografias de Müller acerca dos rituais xamanísticos observados entre 1978 e 1993, em que a autora aborda a relação entre a performance e os diferentes contextos de realização.

No terceiro capítulo, *O ritual Apykwara*, apresento uma etnografia da performance ritual baseada nas trilhas metodológicas estabelecidas por Schechner (1985), que propõe que se pense o ritual como performance, enfatizando a relação entre *performers* e audiência. Dessa forma, o ritual é descrito do ponto de vista da pesquisadora como audiência privilegiada que estimula, filma, participa e observa.

No quarto capítulo, *Acontecências - um processo de reflexão e criação*, descrevo o trabalho de realização do audiovisual, pontuando as reflexões suscitadas ao longo do trabalho, sobre as relações entre pesquisadora e grupo indígena, e os significados expressos na performance ritual. Certamente, outras questões acerca do audiovisual como produto e metodologia de pesquisa poderiam ser levantadas, mas, aqui, o vídeo é apresentado como um produto artístico, o ponto em que se chega na trajetória da investigação.

E em *Considerações finais* apresento alguns apontamentos que nos ajudam a alinhar os objetivos e resultados da pesquisa, tanto em relação às questões de uma investigação que relaciona áreas disciplinares diferentes, como em relação às questões de uma Antropologia da Performance.

Capítulo I

A construção da pesquisa

1. O pesquisador e os Asuriní do Xingu

Chego aos Asuriní do Xingu a convite da antropóloga Regina Polo Müller, docente do Instituto de Artes, orientadora do meu trabalho de iniciação científica¹² no curso de graduação em Ciências Sociais. Ela, que há vinte anos se dedicava a ensinar Antropologia para artistas, propôs que eu elaborasse um projeto de mestrado sobre os Asuriní do Xingu - grupo indígena com o qual trabalha desde a década de 1970 - ampliando ainda mais nossos pontos de convergência e interesse.

No ano 2005, a antropóloga retornou de viagem à aldeia bastante sensibilizada e desanimada com as diversas transformações em curso na vida do grupo indígena, dentre elas o crescente consumo de álcool (principalmente entre os jovens), as brigas freqüentes entre os Asuriní - muitas por disputas de recursos e renda, a crescente necessidade de obter dinheiro para a compra de bens industrializados (alimentos, roupas e equipamentos eletrônicos), além das incansáveis tentativas de implementação de projetos de alternativa econômica, encabeçadas pela Funai e outras entidades.

Em minha primeira ida ao campo, em julho de 2006, percebi que as relações entre os velhos e a numerosa parcela de jovens e crianças¹³ eram, muitas vezes, tensas. Deflagrava-se um conflito entre as velhas e as novas gerações¹⁴ cujo cerne era o relacionamento com o “mundo dos brancos”, percebido de maneiras diversas por esses grupos. Os velhos Asuriní mostravam-se preocupados e tristes com o desinteresse dos jovens pelos

¹² Intitulado “A dança do Batuque de Umbigada do interior de São Paulo”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. A pesquisa foi realizada nos anos 2003 e 2004, no âmbito do curso de Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH/ Unicamp.

¹³ Atualmente, dois terços da população Asuriní são compostos por crianças e jovens. Em senso que realizei em 2007, 96 pessoas tinham até 20 anos, sendo que a população infantil (até 10 anos) correspondia a quase metade (63 crianças) da população total.

¹⁴ Refiro-me aqui às “novas gerações” compreendendo as pessoas na faixa de idade entre 0 e 20 anos, o que engloba crianças, jovens e jovens adultos. Por “gerações velhas” compreendo os indivíduos dos 40 anos em diante, o que inclui adultos e velhos. Essas designações fazem mais sentido se pensarmos que parte do grupo nasceu no pós contato (a partir de 1971) e, por isso, compartilha interesses e posições semelhantes, especialmente quando confrontadas com visões e projetos de futuro dos indivíduos que já eram adultos quando o contato se deu.

conhecimentos tradicionais, ao mesmo tempo em que manifestavam nostalgia do “tempo dos antigos”¹⁵. Para os jovens, principalmente os rapazes da faixa de idade de 12 a 15 anos e que ainda não haviam contraído casamentos, a vida na aldeia parecia estar esvaziada de sentido, eles se interessavam cada vez mais pelo modo de vida dos *akaraí* (não-indígenas) - maneira de vestir, fala correta em português, programas de televisão (especialmente as telenovelas), música brega difundida entre os regionais, mercadorias eletrônicas (aparelho DVD, televisão, rádio, MP3), e outros. A identificação com o mundo *akaraí* vem junto com a negação da cultura Asuriní e com a vergonha de ser índio, de acordo com a desvalorização da identidade étnica pela população regional.

Diante desse panorama, pesquisadores da USP e da Unicamp¹⁶ elaboraram projetos de atuação junto ao grupo indígena que ultrapassavam o escopo da pesquisa acadêmica. Dentre eles, o projeto “Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asuriní do Xingu”, patrocinado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - Iphan, que, por meio do edital de apoio ao Patrimônio Imaterial de 2005, digitalizou e organizou acervo audiovisual acerca da cultura imaterial Asuriní, coletados pela antropóloga Regina Polo Müller e colaboradores ao longo dos quase trinta anos de pesquisa. O projeto “Cerâmicas e Trançados: Música e Dança dos Asuriní do Xingu”, que teve apoio do CNPq e foi realizado entre os anos 2006 e 2007, período em que se promoveram ações relacionadas ao incremento da produção artística por meio do trabalho com oficinas de técnicas tradicionais diversas, como, por exemplo, trançados, cerâmica, confecção de instrumentos rituais. Ambos os projetos estão relacionados ao trabalho na escola indígena¹⁷ da aldeia como lugar privilegiado para a transmissão dos conhecimentos para as

¹⁵ Muitos relatos associam o “tempo dos antigos” ao período anterior do contato efetivo dos Asuriní com a sociedade envolvente.

¹⁶ Docentes, doutorandos, mestrandos e alunos do Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/ USP e do Instituto de Artes - IA/ Unicamp, entre os quais me incluo, coordenados pela antropóloga Regina Polo Müller.

¹⁷ A questão da educação escolar indígena tem gerado muitos debates e controvérsias e, nos últimos anos, tem sido objeto de estudo de diversos antropólogos. Ver Collet, 2006.

novas gerações, o que foi possível em razão da parceria com a Secretaria Municipal de Educação – Semec de Altamira (PA). Em 2006, a Semec implantou projeto piloto de Educação Diferenciada na Escola Indígena Kwatinemu, seguindo as novas determinações da Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para oferta de educação escolar bilíngüe, intercultural e diferenciada aos povos indígenas¹⁸.

Inicia-se, então, a colaboração entre Semec e antropólogos na implementação de projetos voltados para a transmissão dos saberes dos velhos aos jovens. A partir da elaboração do conteúdo programático da escola, abordando temas relacionados ao currículo normal escolar e a conteúdos específicos do povo Asuriní, efetivou-se a supervisão dos professores da escola, a produção de material didático (impresso e audiovisual), além da coordenação de oficinas a cargo de velhos da aldeia sobre técnicas de confecção de trançado, cerâmica, flauta ritual e histórias míticas. Nesse momento, a transmissão dos saberes dos velhos para os novos - que tradicionalmente acontece no âmbito dos grupos domésticos ou durante as atividades rituais que envolvem toda a aldeia - passa a ser abrigada pelo espaço da escola indígena.

Portanto, o início de minhas atividades de pesquisa coincide com a participação em ações indigenistas, a partir da percepção de que a riqueza dos conhecimentos tradicionais Asuriní poderia estar em risco. Na primeira viagem ao campo, na permanência de um mês entre os indígenas, divido o tempo entre atividades do mestrado e ações dos projetos do Iphan e do CNPq, tais como oficinas na escola indígena, coordenação do trabalho dos professores da aldeia, reuniões com representantes da Secretaria de Educação de Altamira, sessões de vídeo e áudio do material digitalizado. Nesse mesmo período, assisto ao ritual

¹⁸ Vale lembrar que a Constituição de 1988 foi uma importante conquista política dos povos indígenas no Brasil, pois reconhece legalmente suas especificidades culturais e o direito às terras que ocupam. No âmbito da educação, o artigo 210 desta Constituição garante aos povos indígenas, no ensino fundamental regular, “o uso de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem”. Em 1996 é promulgada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, na qual os direitos assegurados aos índios foram incorporados a sua educação escolar (CTI, 2007, p.2).

Maraká Arapoá, realizado para um grupo de “brancos” que, na ocasião, realizava projetos de “responsabilidade social” junto à Fundação Ipiranga¹⁹ de Belém. Os membros da fundação doaram roupas e alimentos e promoveram um churrasco em comemoração ao aniversário de um dos integrantes da equipe, no qual ofereceram a toda a comunidade Asuriní refrigerante gelado e carne de boi, produtos escassos na aldeia.

Já nessa primeira incursão, minha relação com o grupo de jovens “desinteressados” se efetiva. Os rapazes entre 13 e 16 anos se aproximam de mim ávidos pelas notícias da cidade, com esperanças de encontrar uma legítima e boa informante do mundo *akaraí*. Eu me dirijo a eles buscando bons informantes da cultura Asuriní e talentosos tradutores para mediar minhas conversas com os velhos. Depois de algumas trocas de idéias, eles percebem que eu não era exatamente o que esperavam, não tinha respostas para as milhares de questões sobre os custos e variedades de produtos eletrônicos, tampouco sabia sobre o funcionamento dos aviões ou a mecânica dos helicópteros, e nem sequer tinha habilidades para guiar um carro. Ao lado disso, eles guardavam silêncio diante das minhas indagações sobre os rituais xamanísticos, eram incapazes de narrar um mito e sequer sabiam confeccionar qualquer um dos adornos corporais. Poderíamos ter interrompido nosso diálogo naquela ocasião. No entanto, passada a euforia inicial, os comportamentos dos rapazes se transformaram enquanto perseguiram a fixação pela novidade. Passamos a nos encontrar no período noturno, nos ensaios da flauta *turé*, na casa do xamã More'yra e, depois, durante a realização do ritual *Arapoá*. Ao longo dos dias, os rapazes passaram a agir como interessados nos

¹⁹ A Fundação Ipiranga desenvolve ações de preservação e disseminação da cultura paraense. Junto ao povo Asuriní realiza projetos de “responsabilidade social”, apoiando a produção e a comercializando de objetos, instalando consultório odontológico e placas de energia solar, dentre outros. A fundação, por meio de parceria com a Funai, administra o Museu do Índio do Pará, que incorporou o acervo do Museu do Índio da Funai/Altamira. O museu realiza exposições de fotos, eventos, e comercializa objetos indígenas, como cerâmicas, bancos e enfeites dos Asuriní do Xingu. Para mais informações ver: <http://www.fundacaoipiranga.com.br> e <http://www.museudoindiopa.com.br>

conhecimentos tradicionais que eu queria ver: trouxeram objetos antigos para me mostrar, tocaram o *turé* junto aos mais velhos, levaram-me para conhecer os roçados, presentearam-me com colares usados em rituais e dançaram a noite toda durante sessão do ritual xamanístico. Nessa ocasião, passamos a madrugada no espaço ritual entre conversas, brincadeiras e danças junto ao bloco que acompanhava o xamã.

Percebia que minha presença gerava um efeito de espelho entre os jovens Asuriní. A partir do reconhecimento do meu interesse pela cultura indígena, eles passaram a empenhar-se no aprendizado das atividades tidas por eles como “coisas dos velhos”. Na busca da compreensão desse fenômeno, julguei importante considerar que meu envolvimento com o destino dos saberes Asuriní estava mergulhado num contexto de formulação de políticas públicas de valorização e preservação dos conhecimentos tradicionais, em que eu participava como agente. Em verdade, a valorização desses saberes é mais abrangente e vai além das instituições do poder público, ao alcançar, também, organizações não governamentais, instituições de pesquisa e empresas²⁰.

Para usar exemplos que nos interessam, a preservação dos conhecimentos tradicionais é levada a cabo por instituições governamentais como o Iphan, ligado ao Ministério da Cultura, e o CNPq, ligado ao Ministério da Ciência e Tecnologia, que criam linhas de apoio a projetos de salvaguarda do Patrimônio Imaterial e de Transmissão de Tecnologias Tradicionais, respectivamente. Além da política local de educação implementada pela Secretaria de Educação de Altamira, orientada pelas determinações do Ministério da Educação e pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Mas examinemos mais a fundo as políticas ligadas ao patrimônio imaterial.

²⁰ A partir da década de 1990 a liberalização da economia brasileira, a descentralização do Estado e o avanço do ambientalismo resultaram na expansão da comercialização de produtos florestais não madeireiros em territórios indígenas, em muitos casos, por intermédio da parceria entre a Funai e empresas como The Body Shop e Chama da Amazônia, para citar aquelas que comercializaram produtos junto aos Asuriní. Ver Ribeiro, 2007.

No que se refere às políticas públicas ligadas à cultura, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - Unesco tem papel fundamental na orientação das novas determinações, já que, em 2006, entra em vigor a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial²¹. O que há de fundamental na noção de patrimônio que a convenção adota é sua ênfase nos processos produtivos e não nos produtos; nesse caso, o patrimônio intangível inclui práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais de povos e comunidades. No entanto, embora a definição de patrimônio imaterial se aproxime de uma definição antropológica de cultura, que a considera dinâmica e histórica e enfatiza sua recriação permanente, há muitas ambigüidades no momento em que se implementam as políticas públicas de salvaguarda. Uma das grandes questões é a de como trabalhar com uma noção dinâmica de patrimônio associada a políticas que se apóiam essencialmente na idéia do registro (sobretudo escrito). Os perigos de enrijecer e cristalizar a cultura no tempo, ou diminuir o *status* da tradição oral, são latentes; nesse momento, ao invés de garantir as condições de produção, criam-se conflitos e tensões entre os produtores daqueles saberes. Essas questões se multiplicam na medida em que os instrumentos de salvaguarda adentram contextos profundamente diferentes²².

Embora essas discussões não estejam exatamente no foco desta pesquisa, não pude deixar de notar alguns dos efeitos que a “valorização” dos conhecimentos tradicionais por não-indígenas provoca entre os Asuriní. Percebo que nos seus discursos eles passam a falar como portadores de uma

²¹ Em 1972 a Unesco cria a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural; em 1989 viria a adotar a Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial é aprovada, e três anos depois entra em vigor. O objetivo é regular o tema da salvaguarda do patrimônio imaterial. Ver <http://www.Unesco.pt/cgi-bin/home.php>.

²² Para maior abordagem dessas questões, ver Carneiro da Cunha, 2005.

“cultura” e uma “tradição”²³ digna de ser “mostrada” para os interessados. Inicia-se um processo lento de tomada de consciência da “cultura” como valor objetificado, como instrumento marcador de diferença e barganha entre os não-indígenas²⁴. Turner descreve algo parecido enquanto trata do caso Kayapó. Para ele, quando os Kayapó tornam-se conscientes da sua cultura como um valor objetificado, devido às novas relações do grupo com a nação brasileira, os indígenas a usam como instrumento para marcar sua identidade étnica e autonomia, como nova forma de auto-representação e resistência (TURNER apud VIRTANEN, 2007, p. 186).

É nesse contexto que os rituais têm sido cada vez mais realizados diante de audiência de interessados pela “cultura indígena”, sejam eles pesquisadores, empresários ou agentes do poder público. Variam as formas de relacionamento com a sociedade indígena e as contrapartidas oferecidas ao grupo: dinheiro, bens materiais, equipamentos, trabalho. A compreensão desse processo nos ajuda a situar a pesquisadora numa rede de interesses e agentes que não estão isolados.

Se há a valorização dos saberes por parte de alguns interlocutores com os quais o grupo indígena lida, também, no plano local, a realidade é bem diferente. Entre a população de Altamira, cidade mais próxima da aldeia, prevalece o preconceito e a desvalorização da identidade indígena, atitudes muitas vezes observadas no trato de funcionários das instituições que trabalham diretamente com os indígenas, como a Funasa, a Funai, dentre outras.

²³ Ver também Appadurai (1996, p.15), segundo o qual a preocupação com a “tradição” e com a “cultura” envolve a consciência das diferenças culturais e a mobilização das identidades no nível Estado-Nação. As diferenças culturais são tomadas como objetos conscientes usados na produção de identidades, o que Appadurai chama de culturalismo.

²⁴ É importante salientar que, em razão do pouco tempo de contato com a sociedade envolvente (cerca de trinta anos) e do processo histórico próprio, os Asuriní não demonstram amadurecimento quanto à questão indígena no nível Estado-Nação, nem estão inseridos no movimento indígena como o conhecemos hoje. Para mais informações a esse respeito, ver “Antropologia e Movimento Indígena na Amazônia Brasileira”, Márcio Ferreira da Silva, 2002.

Certamente, a interlocução que os Asuriní estabelecem comigo é orientada pelo modo como me apresento na aldeia e pelo tipo de atividade que realizo, e assim as figuras da pesquisadora e da antropóloga envolvida se mesclam nas representações do grupo²⁵. Do meu lado, talvez prevalecesse a antropóloga engajada²⁶, na medida em que minha postura nas ações dos projetos viria refletir-se na pesquisa acadêmica. Em conversas e entrevistas, formulei questões que induziam os adultos e velhos, com quem dialogava, a confirmar o “conflito das gerações” e as previsões catastróficas para o futuro do grupo indígena, caso os jovens e crianças permanecessem alheios aos conhecimentos tradicionais.

Para não perder de vista os objetivos deste capítulo, interessa-me construir um panorama do modo como chego aos Asuriní e em qual contexto. Repare, leitor, que até aqui tenho insistido em minha relação como antropóloga, principalmente nas ações dos projetos descritos. A esta altura, a fronteira interdisciplinar do lado das Artes devia estar distante, ou, quem sabe, a atividade de natureza artística estivesse incubada em registros subjetivos e internos do campo.

As relações entre Artes e Antropologia no âmbito da pesquisa surgem com força em meu terceiro trabalho de campo, quando, por meio do recurso audiovisual, experimento diferentes olhares que me permitem alternar entre o

²⁵ Em alguns momentos, questioneei-me sobre o que representava para os Asuriní. Azanha, antropólogo e indigenista, forneceu algumas pistas ao responder: “Representamos (os antropólogos), sem dúvida, alguém de fora, “ricos” e com algum “poder” (pois recebemos referências do chefe de posto, missionários, regionais) e que valoriza justamente aquilo que, na maioria dos casos, é depreciado pelos regionais, funcionários e missionários: a sua língua, suas histórias, sua cultura material, etc. Esta é, cremos, a condição para “sermos envolvidos”. Deste ponto de vista, somos “agentes” tanto quanto o funcionário, o padre ou o bolicheiro. Nesse sentido a passagem do antropólogo por uma aldeia nunca é neutra: ele deixa a sua “marca”, ele interfere, queira ou não (AZANHA, 1982, p. 2).

²⁶ Viveiros de Castro e Márcio Goldman, em entrevista para a revista da USP Cadernos de Campo (2006, p. 189) comentam a diferença do trabalho do antropólogo dentro e fora da Academia. Se na atividade de realização de laudos de identificação de terras de um grupo indígena ou comunidade quilombola prevalece a operação de essencializar e objetificar aquele grupo para reconhecimento diante do Estado brasileiro, na pesquisa, o autor é sempre um desconstrutivista e um crítico que vai desnaturalizar falsas certezas.

distanciamento na pesquisa e a aproximação dos corpos e da experiência estética. A consciência de certas ações e a problematização dessas questões só se dão no momento de sistematização, na escrita dos capítulos que seguem, e do trabalho com as imagens gravadas, que originaram o vídeo que acompanha esta dissertação.

Mas, antes de passar para o terceiro campo, faço um resumo da segunda viagem à aldeia, em novembro de 2006, segundo as atividades previstas pelo projeto CNPq. Nesta ocasião, uma equipe de pesquisadores da USP e da Unicamp, membros do projeto, organizou uma expedição até a aldeia Asuriní para uma ocasião singular: a realização da festa do *Turé*²⁷. Foram dez dias de cantos e danças no pátio cerimonial envolvendo crianças, jovens, adultos e velhos entre sessões de flauta (*turé*), sessões de *Tauva*, ritual de mulheres, do qual é parte o rito de tatuagem dos guerreiros, o rito dos jovens iniciados (*Kauiraô*) e o choro dos mortos na festa do *Kawara*. O *Turé* é um complexo ritual que atualiza a cosmologia e as narrativas míticas, articulando diversas instituições sociais como a guerra, a iniciação dos jovens e a celebração dos mortos. O ritual relaciona-se diretamente à construção da casa grande (*tavyva*), em cujo interior são abrigadas as sepulturas dos mortos a serem chorados no rito do *Kawara*, etapa final do *Turé*.

Depois de dois anos de iniciada a construção da casa grande a partir do esforço de poucos Asuriní, que possivelmente passarão a residir na casa, os Asuriní conseguem finalizar a *tavyva* e nos convidam para assistir à realização do ritual e documentá-lo em vídeo, com a preocupação de registrar os conhecimentos dos mais velhos na realização dos rituais para as gerações futuras.

²⁷ Os rituais do *Turé* foram objeto de pesquisa da antropóloga Regina Polo Müller. Ver **Asuriní do Xingu, história e arte**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, Série Teses, 1993.

O campo no ritual *Apykwara*

Após as sugestões da banca de qualificação de utilizar o recurso audiovisual, viajo novamente para a aldeia Asuriní, desta vez para permanecer dois meses em trabalho de campo, durante o período de setembro a outubro de 2007. Embora tenha assistido a rituais Asuriní nas outras duas viagens, optei por fazer a etnografia do ritual xamanístico realizado nessa terceira incursão por ter acompanhado suas atividades do início ao fim, e também por que, nessa ocasião, as relações entre pesquisadora como audiência de fora e índios Asuriní na construção do ritual é exemplar.

No início, lanço estímulos à realização do ritual e negocio as filmagens; durante o desenrolar das atividades, forneço suprimentos alimentares, aceito o convite à dança junto ao bloco de mulheres e atuo como *imunarajjara*, prestando cuidados a um dos pacientes. Ao final do ritual, o xamã principal pede o pagamento do tambor *ivapu* confeccionado e do trabalho realizado.

O ritual xamanístico *Apykwara* traz o espírito de mesmo nome para conviver junto aos humanos no momento liminar da performance. Dele, os índios obtêm a substância vital (*ynga* e *moynga*) para cura e fortalecimento das crianças e dos demais pacientes (*imunara*). Faz parte do ritual uma seqüência de ritos sonhados pelo pajé (*murauvara*), além do tambor *ivapu*, escavado em madeira bruta. Destaca-se o papel do *vanapy*, assistente do pajé e das *uirasimbé*, mulheres que dançam, cantam e preparam as refeições rituais.

Os rapazes, que no início mostram-se resistentes à participação no ritual alegando ser "coisa dos velhos", aos poucos passam a freqüentar os ritos diários, assumindo funções importantes ou integrando-se ao grupo de tocadores do *ivapu*. Novamente a relação com os jovens é tematizada no ritual, repetindo o que eu observara em minha primeira ida ao campo. Foram gravadas cerca de 30 horas de vídeo, em miniDVD, e 60 horas de áudio, em gravador digital. Eu tinha pouca familiaridade com a câmera quando iniciei as

filmagens e, ao longo dos dias, procurava experimentar olhar para aquela realidade com o equipamento. Não havia roteiro prévio, a idéia era registrar todas as etapas do ritual e tornar disponível o material para a escola indígena, como devolução da documentação para a aldeia e contrapartida da pesquisa acadêmica.

Como nas demais idas ao campo, trabalhei em atividades do projeto CNPq. Desta vez, realizei, junto com a antropóloga Silvia Macedo²⁸, uma oficina de produção de material didático em português, a partir dos mitos que narram as aventuras do herói mítico *Wajaré* e o nascimento da lua (*Ja'y*). O trabalho durante a oficina suscitou discussões interessantes quanto às diferentes versões dos mitos e estimulou os mais velhos a contarem aos jovens, em diferentes ocasiões, essas histórias.

2. A Antropologia da Performance e a pesquisa

Na perspectiva de abordar os rituais indígenas como manifestações sensíveis da realidade em seu caráter processual e histórico, tomamos algumas referências que relacionam as noções de performance, experiência e significado. Para tanto, o debate se dará com autores representantes dessas discussões no campo teórico dos estudos antropológicos e dos estudos da performance, dentre eles Turner (1982, 1987), Turner e Bruner (1986), Geertz (1978, 2001), Schechner (1985, 1988), entre outros.

Tomamos a idéia de “performance cultural” (SINGER apud TURNER 1987, p. 23) a fim de pensar o objeto do ritual como uma “experiência concreta” e uma “unidade de observação”²⁹ expressa por meio de uma manifestação estética e um constituinte elementar da cultura, pois apresenta “[...] uma medida de tempo limitada, ou pelo menos um começo e um fim, um programa organizado de atividades, um conjunto de atores, uma audiência e um lugar de

²⁸ Na ocasião, pós- doutoranda pelo Museu Nacional (RJ).

²⁹ A noção de unidade de experiência como unidade de observação é de Dilthey. Turner recorre a essa categoria analítica ao se interessar em desenvolver a Antropologia da Experiência (1986).

ocasião [...]”. “São coisas que alguém que não pertence à cultura em questão pode observar e compreender numa única experiência direta” (TURNER, 1987, p. 23).

O conceito amplo de “performance cultural” salienta a forma estética e o processo na ação ritual. A forma estética é a estrutura (*frame*) a partir da qual os conteúdos da cultura, a tradição ou o passado são reelaborados no presente com vistas a um futuro, a fim de garantir a reprodução da sociedade (MÜLLER, 2000, p. 166). Portanto, a performance deve ser entendida não apenas como mera expressão do sistema social, pois a relação que se estabelece não é unidirecional, e sim de reciprocidade. É o que podemos chamar de reflexividade, ou seja, a performance é freqüentemente uma crítica direta ou velada da vida social (TURNER, 1987, p.22).

Associada à noção de crítica social que subjaz à performance, Turner sustenta a idéia de que o ritual se origina da fase reparadora do drama social³⁰. O autor vai além ao sugerir que o teatro, incluindo subgêneros da Ásia ao Ocidente, também se origina dessa fase de reparação como processo ritual (TURNER, 2005, p. 183). Certas formas de experiência social são fontes de forma estética, o que inclui o drama de palco. Tanto o ritual quanto as artes performáticas derivam do estado subjuntivo, liminar, reflexivo e exploratório do drama social, que emerge demarcando relação dialética entre a estrutura social (vida cotidiana) e a anti-estrutura³¹ (momentos extraordinários) (SILVA, 2005, p. 37). Para a compreensão da estrutura, o interesse do autor volta-se para os momentos de interrupção do curso da vida social; nessas ocasiões, a sociedade produz um efeito de distanciamento reflexivo sobre si mesma.

Os dramas sociais, como unidades constitutivas no processo social,

³⁰ O conceito de drama social de Turner é fundamental para se compreenderem suas reflexões acerca da performance. Ver **From Ritual to Theatre** (1982), e **The Anthropology of Performance** (1987). A noção de drama social também é fundamental na elaboração do que seja a Antropologia da Experiência, tal como é apresentada no ensaio de Turner, "Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience" (1986).

³¹ A noção de estrutura presente nos trabalhos de Turner corresponde aos modelos usados pela escola estrutural-funcionalista britânica. Ver **O Processo Ritual**, 1974.

são compostos por quatro fases: 1) separação ou ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação remediadora, 4) reintegração - desfecho final que pode levar à cisão social ou fortalecer a estrutura (TURNER, 1987, p. 74). Por meio dessa análise processual, o autor deixa clara a intrínseca relação entre ritual e conflito, já que nos momentos mais críticos da sociedade os dramas sociais tendem a aparecer com mais frequência (SILVA, 2005, p. 37). Questões referentes a dramas sociais afloram nesta pesquisa, na medida em que se busca compreender de que modo a sociedade Asuriní reelabora suas práticas rituais e suas visão de mundo, de acordo com transformações no contexto envolvente. Buscam-se relações entre ritual e conflito, como sugere Turner. O processo histórico nos últimos trinta anos alterou a estrutura social e populacional indígena; atualmente três quartos dos Asuriní são jovens e crianças, ao passo que se instaura um “conflito entre gerações”. Há um vazio no diálogo entre velhos e jovens, que sinaliza a não-compatibilidade de visões de mundo e projetos de futuro. A maneira como os Asuriní ressignificam essa experiência social deve ser apreendida da análise do ritual, entendido como momento liminar em que prevalece o estado subjuntivo - do “talvez”, do “pode ser”, do “como se”, da hipótese, da fantasia, da conjectura, do desejo, criando condições para que a sociedade indígena possa se ver sob o registro da subjuntividade, não apenas reordenando-se estruturalmente, mas lançando sobre si mesma um olhar visando ao que poderia ser (DAWSEY, 2005, p. 165).

O ritual como espaço liminar é funcional e se apresenta como uma obrigação especial; nas sociedades tribais é constituído por fenômenos coletivos, nos quais se rompem as regras e papéis do fluxo natural do processo social. O límen, ou limiar, é um termo emprestado da segunda das três fases dos ritos de passagem de Van Gennep³². Dawsey³³, ao abordar a noção de

³² As três fases do modelo de ritos de passagem de Van Gennep são: 1) de separação, 2) de transição e 3) de reagregação (VAN GENNEP, 1978). É nesse modelo que Turner se inspira para elaborar as fases dos “dramas sociais”.

³³ Em **Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual** (2006). Projeto Temático do Núcleo da Antropologia da Performance e do Drama/ USP apresentado à Fapesp.

liminaridade de Turner, utiliza metáforas interessantes tais como “terra-de-ninguém”, “caos frutífero” ou “armazém de possibilidades”, “[...] não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas, um processo de gestação, uma irrupção fetal de modos apropriados de existência pós-liminar” (NAPEDRA, 2006, p. 22). Nesse momento de “caos frutífero”, elementos do cotidiano podem ser rearranjados de forma lúdica. “Elementos não resolvidos da vida social se manifestam. Irrompem substratos mais fundos do universo social e simbólico. As relações sociais iluminam-se a partir de fontes de luz subterrâneas” (DAWSEY, 2005, p. 165).

A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um “espelho mágico”. Turner (1987, p. 22, 24) utiliza a metáfora da parede de espelhos para ilustrar a idéia plural da reflexividade. Geertz (apud MÜLLER, 2000, p. 3), que também se interessa pelos momentos reflexivos da vida social, defende que as expressões culturais não são meras reproduções do sistema social, mas, sim, metacomentários sobre a sociedade.

2.1. Experiência e significado

Para Turner, a Antropologia da Performance é parte da Antropologia da Experiência, premissa que anuncia na introdução de **From Ritual to Theatre** (1982, p. 13). Toda experiência vivida é expressa, “[...] são respostas cognitivas, afetivas e volitivas dos seres humanos aos desafios naturais e socioculturais [...]” (TURNER, 1987 p. 48, 90). A performance corresponde a esse momento em que a experiência é colocada em circulação, por meio de um processo em que o contido ou suprimido revela-se³⁴, de modo que os significados obtidos a duras penas são dançados, dramatizado, pintados, tocados e narrados (DILTHEY apud TURNER, 2005, p. 180).

A “experiência” ou as “unidades de experiência”, que Turner toma de Dilthey, emergem do cotidiano, sendo necessariamente expressas como seqüências isoláveis marcadas por começo, meio e fim, nas quais os membros

³⁴ Dilthey usa o termo Ausdruck, de Ausdrucken, “espremer” (DAWSEY, 2005, p. 164).

de uma sociedade manifestam o que é mais significativo de suas vidas. A idéia de unidade de experiência de Dilthey evoca a sua definição de *uma* experiência em contraposição à mera experiência. Enquanto a segunda é simplesmente a passiva resignação e aceitação dos eventos, *uma* experiência forma aquilo que ele chama de “estrutura da experiência”, seqüências distinguíveis de eventos que, recortados do fluxo da temporalidade cronológica, contam com uma “iniciação e uma consumação” (TURNER, 2005, p. 180), sendo processada em estágios distinguíveis. Além disso, “[...] elas envolveram em suas estruturações, a cada momento e fase, não simplesmente uma estruturação do pensamento, mas a totalidade do repertório vital humano que inclui pensamento, vontade, desejo e sentimento, sutil e variavelmente interpenetrante em muitos níveis” (Ibid., p. 179).

Citando Dilthey, Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa com uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (TURNER, 1982, 13-14).

O ritual Asuriní deve ser pensado como momento de expressão da experiência social da sociedade indígena de acordo com as transformações no contexto envolvente. Mas, ao mesmo tempo em que a performance expressa uma experiência, no momento da expressão, estrutura-se uma nova experiência: “Trata-se de uma espiral evolucionária histórica, uma progressiva construção e reconstrução” (TURNER, 1986, p. 16).

Os significados surgem quando relacionamos a experiência atual o que sentimos, desejamos e pensamos em relação ao instante presente da vida com os resultados cumulativos de experiências passadas, que a língua e a cultura cristalizaram (TURNER, 2005, p. 177). Devido ao caráter reflexivo, transformador e processual da experiência estética no ritual, as experiências passadas são revividas por intermédio de sentimentos a elas relacionados. O significado é, assim, gerado pelo pensamento sentimental que se faz na interconexão entre eventos passados e presentes (TURNER, 1982, 13-14).

Segundo Turner (2005, p. 180),

Na maioria das sociedades pré-industriais, essa busca árdua pelo significado foi poderosamente reforçada pelos valores culturais coletivos que ofereciam às nossas faculdades cognitivas algum suporte ancestral, o peso de um passado, senão ético, pelo menos legitimado consensualmente. Nos dias de hoje, infelizmente, a cultura insiste que devemos assumir o fardo pós-renascentista de elaborar cada significado por nós mesmos [...].

Numa sociedade indígena em transformação, a busca pelo significado, embora reforçada pelos valores coletivos, não é homogênea. Se a performance ritual expressa a experiência social, ou melhor, as experiências sociais em curso, certamente os significados apreendidos das performances serão polissêmicos. Ações rituais de jovens e velhos em performance se distinguem em sua forma estética e na relação com a audiência não-indígena. Na tentativa de compreender o “sentido” das ações performáticas, de acordo com a proposta interpretativa de Geertz, que toma a cultura como uma complexa “teia de significados”, busca-se compreender as ações simbólicas dos atores sociais para dar sentido à vida individual e coletiva (GEERTZ, 1978, p. 20).

Do ponto de vista de Geertz, é nos acontecimentos, a considerar a experiência sensível, que se inscreve o código do sistema cultural,

compreendendo as culturas como uma realidade dinâmica, carregadas de elipses e contradições (SILVA, 2005, p. 45). Para esse autor, o trabalho etnográfico consiste no esforço de captar os significados das “ações simbólicas” – ou performances –, em determinado contexto social específico, de modo que o antropólogo vá da performance (texto) ao contexto (realidade histórica e social) e vice-versa (GEERTZ, 2001, p. 33, 56).

A perspectiva teórica de Geertz pode iluminar a compreensão das ações simbólicas na performance ritual dos Asuriní do Xingu. Busca-se conjugar a abordagem desse autor à de Turner, que se volta para o exame da “experiência” do ator durante o momento liminar da performance, articulação que o próprio Geertz aponta como fecunda nos estudos de manifestações performáticas, a exemplo dos esforços que faz em Negara (2001, p. 48).

Portanto, a noção de performance é adequada para dar conta da compreensão processual dos fenômenos sensíveis, tendo em vista o contexto histórico. A análise da dança dos rituais Asurini, de acordo com esse tipo de abordagem, foi realizada por Müller (1998); no entanto, mesmo os estudos publicados recentemente baseiam-se em trabalho de campo realizado em 1993. De dez anos para cá, a sociedade Asurini enfrenta outros desafios e se configura de maneira diferente; torna-se relevante investigar como são atualizadas as visões de mundo, e quais significados são construídos no momento da performance ritual atual. Vamos, dessa forma, refletir sobre os usos sociais do fenômeno estético.

2.2. Metodologia de abordagem: o ritual como performance

No caminho do teatro à Antropologia, Richard Shechner, pesquisador em Artes Cênicas e interessado em rituais, desenvolve abordagem da performance que nos auxilia a compreender os fundamentos estéticos da vida social. Em **Between theater and anthropology** (1985), o autor levanta pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral, sugerindo que a articulação seja feita de outra direção, qual seja, a partir das diversas Artes da

Performance. Schechner propõe uma abordagem para se pensar eventos performáticos diversos, de rituais a espetáculos teatrais, a partir da noção de performance como categoria que compreende um movimento *continuum* que vai do “rito” ao “teatro” e vice-versa (SCHECHNER, 1988, p. 120). Com isso, o autor traz outras possibilidades para se pensar a vida social à luz do teatro, relação explorada por Turner (1987) na analogia do drama social e por Goffman (1985) na abordagem do teatro da vida cotidiana.

Em análises de eventos performáticos, que vão de dramas tradicionais indianos (*Natyasastra*, *Ramlila*) a espetáculos teatrais euro-americanos (Brecht, teatro experimental estadunidense da década de 1970, entre outros), Schechner procura demonstrar que não existe distinção entre “rito” e “teatro”, pois ambos têm a mesma natureza: são performances. Tal polaridade é recolocada em termos das performances que envolvem “eficácia” e as que envolvem “entretenimento”. De acordo com o autor, uma performance define-se como “eficácia” se provoca repercussões significativas na sociedade, tais como solucionar conflitos, provocar mudanças radicais, redefinir posições, papéis e/ou o *status* dos atores sociais. Assim, “ritos de passagem”, “dramas sociais”, “ritos de iniciação” etc. podem ser tomados como exemplos típicos de performances que envolvem “eficácia”. Inversamente, as performances voltadas para o “entretenimento” não alteram de modo efetivo nada na sociedade; seria o caso dos espetáculos teatrais. No entanto, ele mesmo argumenta que nenhuma performance é só “eficácia” ou só “entretenimento”, uma vez que, a depender das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, do tipo de envolvimento da audiência, “rito” pode ser visto como “teatro” e “teatro” pode ser visto como “rito” (SCHECHNER apud SILVA, 2005, p. 49-50).

O modelo de Schechner para a abordagem de eventos performáticos, que dilui a dicotomia entre performances rituais e estético-teatrais, propõe a análise de elementos comuns às performances tais como os processos de transformação e transportação pelos quais passam o *performer* e por vezes a audiência, a seqüência total da performance (treinamentos, oficinas, ensaios,

aquecimentos, performance propriamente dita, esfriamento e pós-performance), a intensidade da performance, a transmissão dos conhecimentos performáticos, a relação entre *performer* e audiência e a avaliação da performance (SCHECHNER, 1985, p, 3-33). Além disso, o autor lança mão da noção de “comportamento restaurado” (*restoration of behavior*) para a compreensão do processo-chave que fundamenta a idéia de performance como ação (Ibid., p.35).

Para os propósitos desta investigação nos interessa tomar o ritual como performance, no sentido teórico-metodológico de Schechner, destacando seu caráter processual na transmissão e construção dos eventos performáticos, a relação dos *performers* com a audiência, a situação de liminaridade dos *performers*, além das possibilidades de transformação e transportação.

O comportamento restaurado e a transmissão dos conhecimentos performáticos

A noção de performance como ação funda-se no processo-chave que Schechner define como comportamento restaurado (*restoration of behavior*). Toda performance tem uma qualidade básica e subjacente: o que é performado é codificado e controlado. O comportamento na performance não é livre, é comportamento praticado e conhecido, “*twice-behaved behavior*” ou “*restored behavior*” (SCHECHNER, 1985, p. 120). O comportamento é ensaiado, repetido, previamente conhecido, aprendido por osmose desde a infância, revelado durante a performance pelos mestres e gurus ou gerados por regras como numa improvisação de teatro. Na repetição do comportamento, alguns elementos são suprimidos, outros, selecionados ou sobrepostos. Os pedaços de comportamento podem ser recombinaados, rearranjados ou reconstruídos, e são independentes dos processos causais (pessoais, sociais e políticos) que os levaram a existir (Ibid., p. 35-36).

Com a noção de comportamento restaurado, Schechner quer aprofundar a natureza social da performance e fornecer um conceito que

permita compreendê-la em processo ao longo do tempo. São atividades culturais criativamente reproduzidas, num processo que tende a envolver interesses diversos e sugerir pluralidade de significados (SCHECHNER, 1985, p. 36). A “tradição” ou o “ente coletivo” responsável pela autoria das performances é também responsável pela sua perpetuação.

Comportamento restaurado é o modelo que instrui o *performer* sobre como deve atuar, num palco teatral ou num ritual indígena, e que se apresenta como “[...] seqüências de comportamentos (que) não são processos em si, mas coisas, itens, ‘material’” que correspondem concretamente a “[...] seqüências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados [...]” (SCHECHNER apud SILVA, 2005, p. 53, tradução do autor). A relação entre o modelo, o texto, o *script*, ou o que Schechner chama de comportamento restaurado e a ação, não é de mão única, quer dizer, a performance não expressa ou reproduz um modelo³⁵, mas o modelo só existe na medida em que é colocado em prática no momento da restauração do comportamento. No trecho a seguir o autor esclarece melhor a relação entre *script* e ação no processo da performance:

The performance “takes shape” little bit by little bit, building from the fragments of the “kept business”, so that often the final scene of a show will be clear before its first scene – or specific bits will be perfected before a sense of the overall production is known. That is why the text of a play will tell you so little about how a production might look. The production doesn’t “come out” of the text; it is generated in rehearsal in an effort to “meet” the text. And when you see a play and recognize it as familiar you are referring back to earlier productions, not to the playscript (SCHECHNER, 1985, p. 120).

³⁵ A idéia de comportamento restaurado enquanto modelo da ação evoca a discussão que faz Sahlins em **Ilhas de História** (1990) a respeito de como os acontecimentos colocam em risco os esquemas culturais. Embora este autor e Schechner tenham concepções diferentes do que seja a estrutura ou a história, suspeito que a reflexão sobre a realização prática de esquemas culturais (de Sahlins) pode iluminar a noção de comportamento restaurado como modelo em ação (de Schechner).

No ritual indígena que se pretende analisar, a seqüência das ações rituais é o *script* da performance, entendido aqui como comportamento restaurado. Assim, a estrutura básica do complexo ritual *Apykwara* constitui-se de uma seqüência de ritos que acontecem nos períodos da manhã e da noite (iniciando-se ao cair da tarde) e que são repetidos durante dois meses. Nessa estrutura há a possibilidade de elementos novos serem introduzidos por meio do contato do xamã com os espíritos, em sonho. A esses elementos os Asuriní dão o nome de *murauvara*; eles correspondem a objetos ou a ritos associados a rituais diversos (envolvendo espíritos também diversos). Ambos, objetos e “pedaços de rituais” com os quais o xamã sonha, têm a mesma função de servir de atrativo aos espíritos, além de estarem relacionados à transmissão do princípio vital (*ynga*).

A categoria de *murauvara* nos oferece caminhos para investigar de que maneira a performance vai se construindo tendo em vista a relação que se estabelece entre *performers* e audiência, incluindo índios e não-índigenas. Assim, noção de comportamento restaurado nos auxilia a pensar a performance ritual em seu caráter processual e dinâmico, sendo refeita e reelaborada criativamente ao longo do tempo de acordo com determinado contexto.

A restauração do comportamento pode ser pensada, também, pela chave da transmissão dos conhecimentos performáticos, momento em que se realizam o aprendizado das habilidades necessárias, o treinamento e a repetição, envolvendo mestres e discípulos numa atividade que se pretende idêntica ao que foi no passado. A transmissão dos conhecimentos performáticos tende a ocorrer na “fase preliminar” da performance, entendida no sentido processual como os ensaios e as oficinas; segundo Schechner (1985, p. 36), estes são os momentos mais seguros para se estabelecer o vínculo entre a performance ritual e a estético-teatral. Nos rituais indígenas, e precisamente no objeto de estudo desta dissertação, os ensaios prévios acontecem desde a infância, ao longo do processo de socialização do indivíduo. As crianças

observam e participam de momentos da performance sem assumir papéis destacados para que tenham seus corpos treinados e, anos mais tarde, saibam desempenhar as funções atribuídas aos jovens no ritual. Dessa forma, o processo de transmissão e aprendizagem acontece no momento mesmo da performance, na medida em que os indivíduos mais velhos, especialmente os xamãs, orientam as atividades dos novatos nas funções rituais, segundo as regras da tradição.

Schechner propõe esquemas para sistematizar a maneira como a performance relaciona passado e futuro no momento da restauração³⁶. Embora a repetição do comportamento pretenda-se idêntica ao passado, possibilitando aos indivíduos e aos grupos retornar ao que eles foram, a restauração, mais freqüentemente, faz que grupos e indivíduos retornem ao que nunca foram, mas gostariam de ser. O passado a que se faz referência pode ser histórico, mítico ou inventado e, no momento em que o comportamento é colocado em ação, determina-se o que vai ser mantido da tradição de acordo com a audiência e o contexto de ocasião (SCHECHNER, 1985, p. 39).

Pensando nas atividades de preparação, especialmente no desenvolvimento das habilidades performáticas do ator e na qualidade da atuação performática diante de platéia, Schechner destaca que o comportamento restaurado consiste em trabalho árduo, intenso e rigoroso que vai além do esforço físico e intelectual exigido do *performer*, mas também traz à tona gestos, movimentos corporais e experiências guardadas nas “profundezas do ser”, que foram internalizadas durante um longo e complexo processo de socialização. Portanto, podemos pensar o comportamento restaurado como processo da socialização do ator, pois se trata de uma atividade cultural que evoca a memória, instiga à reflexão e remete à experiências que fazem parte da trajetória de vida do sujeito (SILVA, 2005, p. 5).

³⁶ Ver “Restoration of behavior”. In **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 38 - 40.

Performers e audiência

Em suas abordagens de eventos performáticos diversos, Schechner enfatizou a relação dos *performers* com a audiência. Para aprofundar esse aspecto, o autor analisa as relações entre os significados da produção teatral – gestos, danças, passos, modos de diálogo, maquiagens, máscaras, dentre outros – e o tipo particular de “entretenimento” desfrutado pelos espectadores de um evento performático particular, o drama sânscrito *Natyasastra*³⁷.

A relação entre os significados da produção teatral e o “entretenimento” desfrutado pela audiência é sintetizada na noção de *rasa*, essência da performance *Natyasastra*. *Rasa* significa literalmente “sabor” ou “gosto” e refere-se à experiência sensorial de *performers* e espectadores durante momentos em que compartilham a dança, a música, a comida, a cerimônia religiosa, entre outros (SCHECHNER, 1985, p. 137). A experiência sensorial engaja todos os sentidos, entra pelo nariz, boca e língua, envolve os olhos e ouvidos. No entanto, *rasa* acontece quando a experiência dos *performers* e dos espectadores se encontram. Cada uma das partes, usando regras que foram apreendidas e que não são fáceis (*script* da performance, habilidades corporais, cantos, mitos, etc.) se movem em direção a outra parte. Assim, o autor compara a relação entre *performers* e espectadores à realização de um banquete, no qual o cozinheiro tem que saber como preparar e como servir o alimento, e os convidados têm que saber como comer. Uma boa performance acontece quando os níveis de habilidades e de entendimento de ambos, dos que preparam (*performers*) e dos que compartilham (espectadores), são elevados e iguais (Ibid., p. 138).

Observando performances rituais em diferentes tradições – *Noh*, *Ramlila* (Índia), *Kathakali* e Balinesa, Schechner observa o estado liminar em que transita o *performer*. A situação de liminaridade acontece quando o

³⁷ Trata-se de um texto dramaturgico indiano que foi compilado entre 200 A.C e 200 D.C, e que contém detalhes da estrutura narrativa mítica de performance teatral fixada e realizada num primeiro momento por deuses e depois trazida á terra para as pessoas desfrutarem, o clássico drama Sânscrito que deu origem a outras tradições do teatro-dança (Schechner, 1985, p. 136).

performer apresenta-se, perante si e aos olhos da audiência, como um sujeito “duplo”, ou melhor, ele é, simultaneamente, um “não-eu” e “não-não-eu” (SCHECHNER, 1985, p. 110). Por exemplo, numa situação de transe ritual, o *performer* incorpora personagens ou “divindades”; mas está consciente de suas ações e encontra-se entre “ele mesmo” e a figura que incorpora (Ibid., p. 124). A situação de liminaridade tem a ver com a entrega ao fluxo da performance, introduzida por Turner (1982, p. 56): “[...] flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement”. A pessoa em fluxo não tem uma perspectiva dualista da sua situação, a experiência do fluxo envolve o processo de ser tomado pelo trabalho da performance e, ao mesmo tempo, delimitar a realidade, ter atenção e responder aos estímulos externos com concentração (SCHECHNER, 1985, p. 125).

Schechner também se interessa pelas mudanças que acontecem com *performers* e audiência; assim, fala em transportação e transformação como processos integrantes do movimento contínuo do ritual ao teatro (e vice-versa) que ele define como performance (Ibid., p. 126). Embora se costume considerar o teatro como “performance de transportação” e o ritual, “performance de transformação”, para o autor, essa divisão não se sustenta, pois os dois tipos de performance coexistem no mesmo evento (Ibid., p. 131). Performances de transformação são aquelas nas quais os atores sofrem mudança de *status* permanente, referindo-se a desdobramentos dos eventos performáticos que instituem um novo papel e/ou condição de *status* para o ator na sociedade, como acontece nos “ritos de passagem”. Por performances de transportação, o autor compreende aquelas nas quais os *performers* retornam ao seu lugar de início (Ibid., p. 126).

Participar de uma performance significa deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar em espaços reservados, físicos e simbólicos, de um “mundo recriado” momentaneamente; envolver-se na experiência de “ser levado a algum lugar”, quando num estado de “transe”, ou o desafio psicológico de tornar-se “outro” sem deixar de ser si mesmo,

quando da representação cênica de um personagem qualquer, experiências que dizem respeito ao *performer*.

Em contextos que Schechner chama de tradicionais, os espectadores das performances são parentes ou parte da comunidade e participam do evento. No caso de rituais iniciáticos, a atenção dos *performers* transportados e da audiência volta-se para os iniciados, transformados (SCHECHNER, 1985, p. 131). Os processos de transportação também dizem respeito à audiência que, dependendo das circunstâncias, passa pela experiência singular da liminaridade ou ambigüidade de papéis representados. O ator social na posição de platéia poderá desempenhar outros papéis diferentes dos desempenhados na vida cotidiana, ao se sentir mais livre para explorar com ousadia o repertório dos papéis sociais e, assim, expressar, sem receio, as suas emoções, chorar, gargalhar, agir com irreverência, gritando, assoviando alto, etc. Ou ainda ser instigado a “parar” e refletir sobre as relações de poder e dominação ou “os problemas não resolvidos” que rondam a sociedade – então, o despertar para uma consciência crítica (SCHECHNER apud SILVA, 2005, p. 50).

A propósito da exploração desse tema, Schechner estabelece distinção entre o que denominou de “públicos integrais” e “públicos acidentais”. Os “integrais” se definem pelo perfil de público que apresenta algum tipo de afinidade eletiva com o *performer* e/ou compartilham da mesma rede de relação social. É o caso do teatro Nô, ou dos rituais indígenas, nos quais o público tem amplo conhecimento da performance apreendido desde a infância. Quanto aos “acidentais”, a referência descrita por Schechner é o tipo de público que costuma freqüentar os teatros ocidentais, sujeitos que, normalmente, não têm qualquer tipo de afinidade eletiva com o *performer*, nem estão interessados em criar laços de relações sociais no *métier* artístico. Silva (2005, p. 60) sugere ainda a expressão público “de fora”, ampliando a tipologia de espectadores estabelecida por Schechner. De acordo com Silva, o termo é usado pelos próprios interlocutores pesquisados por ele para se referirem às pessoas que desejavam conhecer, no caso, a performance da congada de perto, como

pesquisadores e turistas³⁸.

*

Inspirada na proposta metodológica de Schechner para a análise de eventos performáticos, proponho abordar a performance ritual Asuriní com ênfase na relação entre *performers* e audiência, o que inclui o “público integral” e o “público de fora”, não-indígenas interessados. Tal relação é tematizada na construção do texto etnográfico, na medida em que apresento a etnografia do ritual *Apykwara* a partir do meu ponto de vista como audiência privilegiada, já que minha participação, pelo desempenho de papéis, estímulos e filmagens, contribuiu decisivamente para o ritual que se realizou. Ao focar a relação entre *performers* Asuriní e audiência não-indígena, estamos abordando as articulações entre performance ritual e contexto, horizontes desta pesquisa.

Em campo estamos sempre sendo observados: “[...] ao direcionar uma lanterna a nossos pesquisados, estamos também direcionando a nós mesmos essas luzes” (SILVA apud FERREIRA, 2007, p. 46). Ao vermos, somos vistos. Neste trabalho, assumi minha visibilidade em campo até as últimas conseqüências ao abordar minhas interferências e a interlocução que estabeleço com os Asuriní durante toda a realização do ritual; eventos que poderiam ser considerados bastidores da pesquisa ganham aqui posição central.

Parto do pressuposto de que a posição do pesquisador em campo é marcada por muitas ambiguidades, ele é um “não-*performer*” e um “não-não-*performer*”; ele está entre dois papéis e entre duas culturas, a dos sujeitos pesquisados e a sua própria cultura de origem³⁹. Esse lugar ambíguo que ocupa

³⁸ Passarei a me referir aos pesquisadores que incentivam e assistem os rituais Asuriní (entre os quais me incluo) como audiência “de fora”, seguindo a sugestão de Silva (2005).

³⁹ E, de volta para casa ele representa a cultura que estudou (HIKIJ I apud FERREIRA, 2007, p. 24).

o pesquisador é ainda mais alargado e ampliado quando o campo é o ritual, por ser este um espaço liminar caracterizado pelo estado performático subjuntivo.

Durante o desenrolar das atividades na aldeia, os diferentes papéis por mim desempenhados são um bom exemplo disso. No início do ritual, integro a audiência “de fora” e registro em vídeo todas as etapas, estabelecendo, *a priori*, uma relação de relativa distância entre pesquisadora e sujeitos da pesquisa. No entanto, no decorrer da performance, a posição de audiência me oferece outras possibilidades que se sobrepõem à descrita. A participação junto ao bloco de dançarinas e a incumbência do desempenho da função de *imunarajara* fazem que eu observe o ritual de outros ângulos. O bloco de dançarinas auxilia o xamã a atrair os espíritos por meio da atividade exaustiva do canto e da dança. Os Asuriní insistem para que eu participe e some forças ao bloco, possibilitando também que eu tenha minha percepção alterada pelo trabalho do ritual. Quando presto cuidados a uma paciente, recebo instruções do xamã e dos ajudantes sobre como proceder, assim como as demais mulheres Asuriní que acompanham seus filhos em tratamento. Atuo também como produtora das atividades ao fornecer suprimentos e estímulos à sua realização, ou ainda, como referência para os jovens que dirigem suas performances à câmera.

A minha posição de audiência traz reflexões para a compreensão das relações que a sociedade Asuriní estabelece com seus interlocutores não-indígenas, e ilumina uma questão de fundo importante, qual seja, o lugar da pesquisadora e as relações entre pesquisador e pesquisado na produção etnográfica. A postura que assumo como pesquisadora atuante e entregue abre possibilidades para que diferentes relações sejam construídas com os Asuriní. Depois que passei a noite toda dançando abraçada às mulheres em ritual xamanístico, o jovem xamã Parajuá me pergunta: “Agora você entendeu?” e, na seqüência, relata suas experiências ao mundo dos espíritos, fala das qualidades corporais e das sensações que experimentou durante o “transe”. Quer dizer, Parajuá me indicava não apenas que a compreensão do ritual se daria também

por meio da experiência estética e corporal, mas também que a relação entre um índio e uma pesquisadora passava a ser diferente depois da experiência compartilhada.

A atuação em diversos papéis gera um efeito de deslocamento do olhar que observa a cena ritual, um jogo que é potencializado ainda mais pelo instrumento da câmera. Depois de dançar durante horas, as imagens captadas pelo equipamento são completamente diferentes das realizadas no início do ritual. Trata-se de um olhar emocionado, afetado (FAVRET-SAADA, 2005), que aproxima ao invés de distanciar, na medida em que a pesquisadora se lança à experiência estética.

Nesse momento, o deslocamento do olhar provoca aproximações. É aí que encontro ecos de ressonância entre a experiência do antropólogo em campo e o trabalho do artista. Não há como não se lembrar de Dawsey (2006, p. 17) se referindo ao modo como Barthes define o teatro: uma atividade 'que calcula o lugar olhado das coisas'. Para produzirem conhecimento, a Antropologia e o teatro provocam um deslocamento do lugar olhado das coisas. Conduzem o ator e também o pesquisador a uma experiência de alteridade; afinidades eletivas entre Antropologia e Artes Cênicas que eu estenderia, também, para a produção audiovisual.

A Antropologia é a ciência que está mais profundamente enraizada na experiência social e subjetiva do investigador (Turner, 1982, p. 17-18). Assim, sua característica fundamental seria o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal, com o desafio de transformar essa intensa experiência em um relato escrito legítimo, produzindo interpretações culturais (CLIFFORD, 1998, p. 21). Nesse trabalho, a experiência social e subjetiva da pesquisadora no ritual *Apykwara* se converte em um relato escrito etnográfico e em um produto artístico. Assim, apresento ao leitor uma descrição do ritual do meu ponto de vista como audiência privilegiada, com o objetivo de refletir sobre a experiência e a performance dos Asuriní, de acordo com o contexto atual. Apresento, também, o filme *Acontecências*, audiovisual que tematiza o processo

de reflexão e criação a partir do trabalho com o material bruto filmado em campo.

O audiovisual, enquanto forma⁴⁰ que articula as dimensões do sensível e do inteligível (Cf. CUNHA; FERRAZ; HIKIJI, 2006, p. 295), possibilita que eu possa compartilhar com o espectador sentimentos e sensações subjetivas que experimento na aldeia. Do mesmo modo que o ritual expressa a experiência indígena num contexto marcado pelas relações com diferentes interlocutores, o vídeo expressa a experiência da pesquisadora em campo na relação com o grupo indígena. Nesta dissertação, pesquisadora e índios Asuriní expressam experiências vividas através de uma forma estética.

2.3. O pesquisador como sujeito da experiência

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em alemão, experiência é *Erfahrung*⁴¹, que contém o *fahren* de viajar. E, do antigo alto-alemão, *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo (BONDÍA, 2001, p. 25).

Se em espanhol experiência significa “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície

⁴⁰ MacDougall (1998, p.84) afirma que o filme alteraria a hierarquia entre explicação, descrição e experiência, que ele atribui à antropologia clássica, favorecendo a compreensão experimental sobre a explanação.

⁴¹ Dilthey e Dewey falam na categoria de *Erlebnis* (do alemão) como experiência vivida. Benjamin se depara com a grande tradição narrativa, em se forma uma experiência coletiva – *Erfahrung*, “do radical *fahr* – usado ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem”. Ver DAWSEY, 2006, p. 20-21.

sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo e em que inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios. Em francês, em que a experiência é “*ce que nous arrive*”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E, em português, italiano e inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “*happen to us*”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (Ibid., p. 24).

A experiência é o que nos acontece. Acontecências. Isso tem a ver com a própria qualidade contingente da performance⁴², o que sucede é incerto, duvidoso, eventual e depende das circunstâncias. O que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas; porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece (Ibid., p. 25). Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin (1985) já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo (pós-revolução industrial). Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara⁴³.

O vídeo *Acontecências* trata de um processo e de uma experiência⁴⁴ que se realizam quando busco sentido para as imagens e para o vivido na aldeia, para o acontecer do que me acontece. É um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal. Não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que me acontece. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de

⁴² Schechner (1985, p. 140-141) diz: “The performance, however, is truly contingent. The more experienced and respected the performer, the more he is permitted to vary elements of the show during performance”.

⁴³ Bondía (2001, p. 21-22-23), interessado na noção de experiência para os processos de ensino-aprendizagem, afirma que o sujeito moderno vive um contexto da destruição generalizada da experiência, pelo excesso de informação e de opinião e pela falta de tempo.

⁴⁴ Bondía diferencia o ‘saber da experiência’ do ‘saber científico’ e do ‘saber da informação’. Ver “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. In **Revista de Educação**, Campinas: Leituras SME, 2001.

conduzir-se) e uma estética (um estilo) (BONDÍA, 2001, p. 27).

Afinidades entre experiência humana e forma estética foram também observadas pelos filósofos Dilthey e Dewey, para os quais as artes (incluindo todos os gêneros de teatro) e a estética têm origem nas cenas e objetos da experiência humana sensível. A noção de drama social de Turner, como um tipo especial de unidade de experiência (de Dilthey), apresenta, em seus desdobramentos, uma forma proto-estética, um epíteto “dramático” (TURNER, 2005, p. 181). A estética, então,

[...] refere-se àquelas fases que, numa dada estrutura ou unidade processual de experiência, ou constituem uma realização que atinge as profundezas do ser (como quer Dewey) de quem tem uma experiência, ou constituem os obstáculos e falhas que necessariamente fazem parte da alegre luta para alcançar a consumação, além do prazer e do equilíbrio – onde se encontra a verdadeira alegria e felicidade da realização (Ibid., p. 181).

Se a experiência estética e sensível é individual e subjetiva, é impossível apreender a experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. Assim, para que a experiência junto aos Asuriní pudesse ultrapassar o escopo pessoal e subjetivo, tornou-se fecunda a parceria com um cineasta, que me auxiliou a converter o material audiovisual bruto em um produto artístico, e uma experiência pessoal e subjetiva em forma estética que pudesse ser reapropriada pelo espectador. A montagem final tem a preocupação de deixar que o espectador se relacione com as imagens de maneira aberta, perigosa, para que, talvez, algo lhe aconteça.

Capítulo II

Os Asuriní em contexto

1. Localização e nome

Os Asuriní do Xingu vivem em uma única aldeia localizada na margem direita do médio Rio Xingu, Estado do Pará, na Terra Indígena Koatinemo⁴⁵. São falantes do Asuriní, língua que pertence à família Tupi-Guarani⁴⁶. Além dos Asuriní, outros cinco grupos ocupam o bloco de terras localizadas no médio Xingu: Araweté (T.I. Araweté / Igarapé Ipixuna), Parakanã (T.I. Apyterewa), Kararaô (T.I. Kararaô), Xikrin do Bacajá (T.I. Trincheira Bacajá) e Arara (T.I. Cachoeira Seca /T.I. Arara). Estas sociedades indígenas foram contatadas nas décadas de 1970 e 1980 (com exceção dos Xikrin, contatados em 1959) e pertencem a três troncos lingüísticos diferentes: Tupi (Asuriní, Araweté e Parakanã), Macro-Jê (Xikrin do Bacajá e Kararaô) e Karib (Arara).

O nome Asuriní vem do *Asonéri*, que quer dizer “vermelho” na língua Juruna, denominação dada desde o século XIX aos índios que dominavam a região entre os rios Xingu e Bacajá, segundo o etnógrafo Curt Nimuendajú (1948). A margem direita do Rio Xingu sempre foi chamada "Terra dos Asuriní" pelos habitantes de Altamira e demais moradores das margens do rio, em referência a diversos grupos Tupi-Guarani da região (SOARES, 1971, p. 3). O “vermelho” faz referência ao urucum usado, sobretudo, pelos Araweté. A autodenominação do grupo é *Avaeté*, que significa "gente de verdade" (*ava* = gente, *eté* = verdadeiro). O termo Asuriní do Xingu, cunhado pelas frentes de atração na década de 1970, passa a ser usado para a identificação do grupo diante dos não-indígenas.

2. História do contato e demografia

As primeiras referências aos Asuriní do Xingu datam do fim do século XIX, de acordo com relatos de Nimuendajú (1948, p. 225) e Coudreau (1977, p. 32), que registraram ataques do grupo indígena a regionais na região da Praia Grande, acima da boca do Rio Bacajá em 1894, e na região da Serra do Passahy e da Praia Grande, em 1896.

⁴⁵ Área de 387.834,2501 (ha), homologada em 1996. Fonte: DAF/Funai.

⁴⁶ Segundo classificação do lingüista Aryon Rodrigues (1984-85).

Na boca do igarapé Bom Jardim, os Asuriní mataram outro regional, em 1932. Nesse período, o grupo indígena deslocou-se da margem do Rio Bacajá para oeste, nas cabeceiras dos igarapés Ipiaçava e Piranhaquara, fugindo de ataques de regionais, provavelmente extratores de caucho, cuja exploração era uma das principais atividades econômicas da sociedade nacional da região (MÜLLER, 1993, p. 37). Em 1936, os Asuriní foram atacados pelos índios Gorotire (subgrupo Kayapó) durante sua expansão em direção ao norte, o que forçou o seu deslocamento para as margens do rio Ipixuna, onde permaneceram até 1960 (NIMUENDAJÚ, 1948).

Entre 1960 e 1970, intensificaram-se os conflitos intertribais entre os grupos Xikrin, Araweté e Asuriní. Em 1966, foram atacados pelos Xikrin do Bacajá, outro subgrupo Kayapó (Ibid., p. 225) e, ainda nessa década, sofreram ataques dos Araweté, denominados por eles como *Ararava*. Desalojados das margens do igarapé Ipixuna pelos inimigos, foram obrigados a retornar para as cabeceiras dos igarapés Ipiaçava e Piranhaquara, e continuar a manter relações de hostilidade com os não-indígenas do entorno. Em encontros rápidos e fugidios, os Asuriní saqueavam os acampamentos dos “brancos” – que entravam nos afluentes da margem direita do Xingu para a caça ao gato selvagem e extração da seringa – para obter artigos de metal (facões, machados etc.). No entanto, no final da década de 1960, parte do grupo decide estabelecer contato com os “brancos” que se encontravam no Ipiaçava, em busca de aliados para fazer frente às investidas dos inimigos, o que expande a localização das aldeias para seu limite máximo ao norte (MÜLLER, 1993, p. 36).

Na década de 1970, intensificou-se a presença dos “brancos” com a finalidade de contatar os grupos indígenas da região, em decorrência do surgimento de novas atividades econômicas: mineração, agropecuária e projetos do governo, e em especial a construção da rodovia Transamazônica (BR-230). Os Asuriní ficaram encurralados entre inimigos tradicionais (os Xikrin na margem do Bacajá, e os Araweté, nas margens do igarapé Ipixuna) e os “brancos”, que os alcançavam pelo Xingu e afluentes da margem direita. Entre os inimigos, de quem levavam

desvantagens nos últimos anos anteriores ao contato, e os brancos, que deixavam presentes e pareciam não atacá-los, “[...] os Asuriní não tiveram outra saída se não aceitar a convivência com estes para pôr fim ao estado de guerra que os vinha debilitando há vários anos” (MÜLLER, 1993, p. 40).

Na mesma década, a empresa Meridional Consórcio United States Steel Curd, que estava interessada na extensão da província ferrífera dos Carajás até a margem direita do Xingu, encabeçou o programa de “pacificação” dos indígenas mediante a atuação de dois missionários católicos austríacos, os irmãos Lukesch. De um lado, açoitados por grupos inimigos e, de outro, “pacificados” pelos interesses de uma empresa multinacional, os Asuriní não tiveram outra opção senão aceitar o contato. Conta o padre Lukesch (1976, p. 18) que, no momento do primeiro encontro, um índio fez gestos pedindo que fossem embora, mas outro Asuriní assumiu a dianteira e tentou estabelecer relações diretas e amistosas com os “brancos”.

Em abril de 1971, a expedição dos Lukesch, mais bem patrocinada que as pobres frentes de atração da Funai, contactou os Asuriní. Naquele momento, estavam divididos em dois grupos locais de aproximadamente cinquenta indivíduos cada, sendo que um se encontrava no interflúvio Ipiaçava - Piranhaquara e outro, na margem direita do médio Ipiaçava (MÜLLER, 1993). No entanto, o sertanista Antônio Cotrim Soares, da frente de atração da Funai assume os trabalhos dos padres, uma vez que as atividades destes foram proibidas pelo órgão indigenista, segundo Cotrim (1971, p. 5), em razão dos sérios prejuízos causados à população indígena, como a violenta contaminação do grupo por epidemias de gripe e malária.

Pouco tempo depois, graças às dificuldades em prosseguir o trabalho na Funai e ao desencanto com a “causa indígena”, o sertanista abandona os Asuriní. Em desabafo à imprensa, Cotrim denuncia as condições de trabalho da Funai e recusa-se a continuar sendo “coveiro de índios”⁴⁷.

⁴⁷ Fonte: Enciclopédia dos Povos Indígenas do Instituto Socioambiental: <http://www.socioambiental.org/pib/epi/asurini/historia.shtm>

Após o contato, os Asuriní juntaram-se em uma única aldeia às margens do Ipiaçava, onde permaneceram até 1985, quando foram deslocados para a foz desse igarapé e depois para a confluência do igarapé com o Xingu, onde permanecem até hoje.

A partir de informações dos Asuriní e da antropóloga Berta Ribeiro (1982), em 1930, a população somava aproximadamente 150 indivíduos. Desta época até 1971, iniciou-se um processo de decréscimo populacional, devido aos ataques dos grupos inimigos e ao padrão tradicional de controle da natalidade. Na seqüência, o extenso contato com os “brancos” deu início a um traumático processo de redução demográfica; muitas mortes foram ocasionadas por gripe, tuberculose e epidemias de malária. Entre 1971 e 1982, a população Asuriní passou de 100 indivíduos para 52 (MÜLLER, 2002, p. 190). Em meados da década de 1980, os Asuriní iniciaram um processo de recuperação demográfica, com incremento da taxa de natalidade, que se estende até os dias atuais⁴⁸.

Em 2006, a população somava 122 indivíduos, 65 mulheres e 57 homens e, em 2007 passou 133 indivíduos⁴⁹. Vale ressaltar que pouco mais de dois terços da população (96 pessoas) tem até 20 anos, e que a população infantil (até 10 anos) corresponde à quase metade (63 crianças) da população total. No ano do contato, a população infantil representava apenas 7,8% do total de 100 indivíduos (SOARES, 1971, p. 11) e, em 1985, correspondia a aproximadamente 15% de um total de 53 indivíduos (MÜLLER, 1984-85, p. 95).

O crescimento demográfico ocorre com transformações nas práticas tradicionais e na organização social como a alteração do grupo familiar pelo aumento de filhos na família nuclear, o abandono integral das antigas práticas de controle de natalidade, e o decréscimo no número de adultos e velhos, o que implica o desaparecimento de muitos xamãs e líderes de grupos domésticos.

3. Organização social e novos padrões

⁴⁸ Em 1992, a população Asuriní somava 66 indivíduos, em 1994 passou para 72, em 2002 o número saltou para 106 (MÜLLER, 2002, p. 190).

⁴⁹ A partir de senso realizado por mim na aldeia em outubro de 2007.

Tradicionalmente, a unidade social Asuriní corresponde à família extensa – núcleos de mulheres relacionadas por parentesco, sob a liderança de um homem. A residência é uxorilocal, e as grandes casas que abrigam as famílias extensas chamam-se *tavyve*⁵⁰; medem 10 metros de largura, 12 de altura e 30 de comprimento numa forma abobadada.

Embora nos dias atuais a aldeia esteja unificada espacialmente, a distribuição das casas aponta para a reminiscência de dois grupos locais existentes no período anterior ao contato (MÜLLER, 1993). Os Asuriní organizam suas atividades e relações sociais de acordo com o pertencimento a um grupo familiar; é aí que constróem sua identidade. Não há, nessa sociedade, sistema de parentesco baseado em clãs, metades, linhagens ou qualquer outra estrutura que situe o indivíduo como membro de um grupo, da mesma forma como não há grupos cerimoniais ou de idade, que definam funções e desempenho do indivíduo na esfera da vida ritual, social e política (MÜLLER, 2002, p. 197).

A natalidade entre os Asuriní obedecia a regras culturais, como o casamento preferencial de mulheres adolescentes com homens maduros e/ou velhos e vice-versa, além da tendência ao casamento poligâmico com esposas que são mãe e filha (MÜLLER, 1984-85, p. 98). No caso de poliandria, observava-se o mesmo entre jovens casados com a esposa do pai. Outra regra ideal da procriação era a idade das mulheres, que variava entre 20 e 25 anos para o nascimento do primeiro filho; até essa idade, a moça deveria se dedicar às atividades rituais e artísticas (cerâmica, pintura corporal, e outras); além disso, uma família nuclear não devia exceder o número de dois filhos. Nem todas as mulheres em idade adulta tinham filhos e era comum mulheres que geravam um único filho (MÜLLER, 2002, p. 198).

O nascimento de uma criança dependia, segundo Müller (1984-85, p. 98-99), da capacidade e disponibilidade do grupo doméstico de arcar com o sustento da família nuclear do recém-nascido, pois o pai e a mãe da criança devem cumprir

⁵⁰ A *tavyve* é símbolo da aldeia como unidade social: é residência dos Asuriní, abriga as atividades rituais e as sepulturas dos mortos (MÜLLER, 1993, p. 50-51).

resguardo nos primeiros meses de vida do bebê, o que os impede de realizar qualquer atividade produtiva

Havia outros fatores relacionados ao controle de natalidade, como as proibições em manter relações sexuais, por exemplo, durante a realização de rituais xamanísticos ou durante atividades de plantio de certas espécies como o milho (Ibid., p. 99). Segundo informantes, a prática do aborto era comum e seu conhecimento, restrito a alguns homens.

Na década de 1980, Müller (1984-85, p. 100) observava que, apesar do abalo do decréscimo populacional e a conseqüente ameaça aos Asuriní do ponto de vista quantitativo, o grupo afirmava seus valores por meio da realização dos rituais xamanísticos e da obediência estrita às regras tradicionais de procriação, incluindo o controle de natalidade. A antropóloga expõe outros fatores para a explicação da contenção demográfica observada no período, tais como os traumas psicológicos provocados pelas lutas com grupos inimigos e a fragilidade, principalmente após o contato, da estrutura do grupo doméstico – do qual o nascimento de uma criança depende.

A recuperação demográfica (de 1980 em diante) altera a organização social Asuriní. Verifica-se o aumento da população infantil com alteração na composição do grupo familiar (aumento do número de filhos na família nuclear), devido à grande influência de padrões não-indígenas; o decréscimo na faixa de idade dos jovens e adultos, conformando uma pirâmide falha e invertida; o desaparecimento de vários xamãs e líderes domésticos; além dos casamentos interétnicos com índios Parakanã, Arara, Kararaô e Munduruku (MÜLLER, 2000, p.169).

Os novos padrões de relacionamento e os rearranjos no âmbito da estrutura social fazem-se sentir também nos rituais. Observa-se a diminuição da participação das mulheres jovens (sobretudo nos rituais xamanísticos), que passam a dedicar-se essencialmente à prole cada vez mais numerosa. Antes, elas dedicavam grande parte de seu tempo às atividades artísticas como a decoração do corpo e a confecção da cerâmica, além da disponibilidade total para desempenhar

papéis rituais que podiam durar de três dias a quatro meses. No entanto em 1992, Müller (2002, p. 193-194) observava que os rituais xamanísticos eram executados com os mesmos detalhes formais, a mesma parafernália ritual e o mesmo desempenho na dança e no canto, o que só foi possível em razão dos arranjos realizados no quadro de atores; participaram também mulheres e homens mais velhos, principalmente nas funções de *vanapy* e *uiratsimbé* - jovem auxiliar e dançarina principal.

4. Organização política e emergência de líderes jovens

O padrão político tradicional é caracterizado pela independência dos grupos domésticos, liderados por um homem, geralmente um xamã. No entanto, embora o xamã ocupe posição de grande prestígio, a chefia também é definida circunstancialmente conforme a atividade a ser exercida, como pode ser observado em diversas sociedades ameríndias, especialmente em grupos Tupi (VIVEIROS DE CASTRO, 1986; MÜLLER, 1993; GALLOIS, 1988). Ocupa a posição de liderança, nesse caso, aquele que toma a iniciativa na escolha do espaço para a construção da nova aldeia, na confecção de determinados objetos da cultura material, nas atividades de caça, além daqueles com grande capacidade de oratória, com conhecimento das histórias do grupo, com capacidade para apaziguar conflitos, entre outras qualidades citadas por Clastres (2003).

Com exceção da caça, as atividades de subsistência e o ritual requerem trabalho coletivo, cuja organização depende de um líder, “[...] aquele que reúne em torno de si homens que são seus aliados e também esposos das mulheres da casa à qual pertencem” (MÜLLER, 1996, p. 158). Nas atividades xamanísticas coletivas, o xamã é o líder que goza de prestígio, o que permite que ele e sua família sejam sustentados pelos demais, já que o homem que se ocupa fundamentalmente dessa atividade relega a segundo plano as atividades econômicas (Ibid., p. 155).

No pós-contato, o decréscimo populacional causado por doenças e epidemias coincide com o aumento das atividades xamanísticas. Entre 1976 e 1982, Müller (MÜLLER, 1996, p. 157-158) registrou a existência de 12 xamãs numa

população de 55 indivíduos, ou seja, um xamã para cada quatro pessoas. Devido à importância do líder religioso na sociedade Asuriní, o xamã passa a ser a característica do perfil do líder político. Atualmente, a aldeia conta com quatro xamãs, sendo que três têm mais de sessenta anos. O mais novo se chama Parajuá, tem pouco mais de 20 anos e é um dos poucos jovens interessados nas atividades rituais.

O xamã Morey'ra (75 anos aproximadamente) é uma figura emblemática, pois suas qualidades e atividades freqüentes como xamã⁵¹ somam-se à sua posição de liderança política. O xamã é reconhecido como líder, tanto na aldeia quanto no contexto intercultural, diante de representantes do órgão indigenista ou de instituições governamentais que prestam serviços na aldeia (Funasa, Semec, entre outras), de pesquisadores de universidades, ou de instituições particulares (como a Fundação Ipiranga), chegando a ser chamado de “cacique” entre alguns desses interlocutores. O pátio da sua casa é o espaço onde acontecem as reuniões que envolvem processos decisórios que interessam a toda a aldeia⁵² e, e curiosamente, o local onde, diariamente, os índios assistem a programas de televisão⁵³.

Nas reuniões realizadas no pátio, prevalece a opinião dos mais velhos. Nessas ocasiões, os jovens atuam como tradutores (por dominarem o português), obedecendo à hierarquia dada pelas relações geracionais de chefia. No entanto, em reuniões na cidade os jovens falam em nome do povo indígena diante de outros grupos indígenas e dos não-indígenas⁵⁴, que os tomam como “representantes” dos

⁵¹ Morey'ra é o xamã que mais realiza *Maraká* atualmente. Pude perceber que o prestígio de um xamã se dá pela quantidade de espíritos com que sabe entrar em contato, o que implica dominar cantos, dança, ação ritual e mitologia a eles relacionados, além, principalmente, de realizar as viagens aos mundos desses seres e trazê-los à aldeia, nos momentos de transe. Certamente, a performance, principalmente nos momentos do canto/dança e da incorporação, quando bem desempenhada, colabora para uma boa avaliação da atividade dos xamãs.

⁵² Segundo Ribeiro (2008, p. 52), a convocação sistemática de reuniões nesse espaço foi uma estratégia de centralização de processos decisórios de interesse coletivo, inclusive referentes às práticas matrimoniais, por parte de chefe de posto da Funai que permaneceu no cargo durante catorze anos (de 1992 até 2006).

⁵³ A televisão e a antena parabólica foram doadas à "comunidade" Asuriní como recompensa pela ajuda oferecida pelos índios a um avião do Ibama que caiu na Terra Indígena, há poucos anos; não pude precisar a data. Os equipamentos ficam sob a guarda do xamã.

⁵⁴ O mesmo foi identificado por Silvia Macedo (2000, p. 95) no caso das lideranças jovens Waiãpi (Amapá, Brasil): “[...] os *karai-ko* (brancos) estão tomando o indivíduo como representante dos Waiãpi”.

Asuriní. São rapazes na faixa dos vinte anos que passam a ocupar posição importante em relação à sociedade envolvente por dominarem os saberes dos “brancos” (leitura, escrita, comunicação em português), cada vez mais importantes para a vida dos Asuriní.

Os jovens Asuriní que mais constantemente viajam a Altamira são o agente indígena de saúde (Ais) e saneamento básico (Aisan) que trabalham no posto de saúde, juntamente com uma funcionária não-indígena. Nas idas à cidade, recebem o salário fixo mensal, além de participarem de cursos de formação que podem durar períodos extensos de um mês ou dois. Como observa Ribeiro (2008, p. 50), o poder de auferir renda monetária, assim como o bom relacionamento com chefes de posto da Funai e a habilidade de falar a língua portuguesa, são os fundamentos das lideranças jovens, em contraposição ao poder cosmológico dos velhos xamãs.

O que poderíamos chamar de “juventude” ou “jovens” – definidos tradicionalmente pela sociedade indígena em questão –, é uma categoria⁵⁵ em transformação, por conta da história demográfica particular com conseqüências importantes para a estrutura social Asuriní, especialmente no que concerne à transmissão da cultura. Para os propósitos dessa investigação, tomo por “jovens” tanto o grupo de indivíduos que têm entre 10 e 15 anos – e que ainda não contraíram casamento e que, portanto, não cumprem obrigações da vida adulta –, quanto os jovens casados que tenham até 25 anos, que cresceram numa sociedade indígena marcada pelo intenso contato com os “brancos” e por isso compartilham interesses e posições iguais ou semelhantes aos do grupo de jovens não casados, especialmente se colocadas diante das visões de mundo e projetos de futuro dos velhos. Os jovens adultos ocupam cada vez mais posição de destaque frente ao contexto intercultural, e atuam verdadeiramente como agentes de reprodução social; é o caso das lideranças jovens que passam a representar os Asuriní na cidade e atuar como

⁵⁵ Seguindo as indicações dos estudos acerca da criança como categoria social, tomo a juventude e os jovens como atores sociais e agentes de reprodução social. Ver “Crianças Indígenas: ensaios Antropológicos”, 2002.

tradutores e mediadores nas negociações com diferentes instâncias e organizações de fora dos domínios da sociedade indígena.

5. Os Asuriní no contexto atual

Os Asuriní tornaram-se dependentes da infra-estrutura instalada na aldeia por iniciativa de órgãos e instituições governamentais, principalmente o posto indígena da Funai, o posto de saúde, administrado pela Fundação Nacional de Saúde - Funasa e a escola indígena, administrada pela Secretaria Municipal de Educação de Altamira - Semec.

O posto indígena é administrado pelo chefe de posto da Funai, que reside na aldeia, e é responsável pela manutenção da infra-estrutura (caixa d'água, gerador de energia, poço artesiano, banheiros, encanamentos, barcos), conserto de máquinas (motores de popa, motores "rabeta", motosserras, cortadores de grama, motores de casa de farinha, rádios), fornecimento de combustível, fiscalização territorial e gestão dos recursos monetários provenientes das aposentadorias do governo federal (RIBEIRO, 2008, p. 64).

No ano 2007, os Asuriní dispunham das seguintes fontes de renda fixa: aposentadorias rurais, montante que é convertido pela Funai em alimentos industrializados, motores "rabeta", além de instrumentos de pesca e caça, e divididos entre os grupos domésticos dos aposentados; e salários individuais dos agentes indígenas de saúde (Ais) e saneamento básico (Aisan), além das fontes de renda esporádicas: comercialização de artesanato por meio da Fundação Ipiranga de Belém (PA) e trabalhos esporádicos como a construção civil, ajuda de campo a pesquisadores, piloto da Funai e comércio de peixes para regionais, atividade proibida pela Funai e pelo Ibama em meados de 2007.

A interação com os "brancos", desde os primeiros momentos do contato, é mediada pela manipulação das mercadorias industrializadas, das quais os Asuriní estão cada vez mais dependentes. Gallois (2002, p. 217) identifica nas falas dos velhos Waiãpi, grupo Tupi-Guarani que vive no Estado do Amapá, longas listas de pedidos às autoridades locais e regionais, e argumenta que isso é uma resposta à

relação instituída pelos agentes de contato “[...] na qual a distribuição de presentes e promessas de assistência tornam-se duas facetas de uma mesma barganha” já que, de acordo com os índios, “[...] uma vez aceita a convivência, o fluxo de mercadorias e cuidados com a saúde deve continuar”.

A demanda Asuriní por produtos industrializados obedece a espiral crescente. Os principais são gêneros alimentícios (açúcar, arroz, feijão, macarrão, biscoito e café), instrumentos de uso cotidiano (espingarda, anzol e linha de pesca, motosserras), além de motores “rabeta”, combustíveis de barcos, roupas e acessórios, e equipamentos eletrônicos como aparelhos de TV e DVD, rádios gravadores e MP3, estes últimos preferência dos jovens.

A escola indígena

O início das atividades da Escola Indígena Kwatinemu nos remete à atuação de missionárias católicas na aldeia. Na década de 1980, por recomendação da antropóloga Berta Ribeiro (que estivera entre os Asuriní em 1981), o Secretariado Nacional do Conselho Indigenista Missionário - Cimi conseguiu autorização do então presidente da Funai para que duas missionárias do grupo Irmãzinhas de Jesus viessem se estabelecer entre os Asuriní do Xingu. Elas chegaram na aldeia em meados de 1982, após uma longa e bem-sucedida experiência de apoio à recuperação dos Tapirapé, povo Tupi que vive nas proximidades do Rio Araguaia (MT), e que passou por um processo semelhante de depopulação após o contato. As missionárias não quiseram assumir formalmente nenhuma atividade de assistência, em substituição às obrigações da Funai e, em 2001, por desavenças do Cimi com a Funai local, abandonam suas atividades na aldeia. Desse período para cá, diversos professores passaram pela escola, em sua maioria, não-bilíngues.

A escola da aldeia abriga quatro turmas da 1ª à 4ª série e é freqüentada, sobretudo, por crianças e jovens (de 4 a 24 anos), que vão diariamente assistir a aulas ministradas por dois professores não-indígenas contratados pela Secretaria de Educação de Altamira. Segundo informações da Semec, em 2006, a escola

indígena registrava 54 matrículas, número correspondente a cerca de metade da população atual. Embora a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (promulgada em 1996) assegure o direito à educação diferenciada e bilingüe, na escola indígena da aldeia o ensino é realizado em português, já que os professores não dominam o idioma Asuriní.

É expectativa dos mais velhos que a escola indígena prepare os homens e as mulheres do seu povo para lidarem com o mundo dos não-indígenas, ao mesmo tempo em que recebam os seus ensinamentos de modo a continuarem sendo Asuriní. A expectativa dos jovens⁵⁶ está diretamente relacionada ao ensino de conteúdos do “mundo dos brancos”, como a língua portuguesa falada e escrita, domínios relacionados à matemática, que possam ser aplicados a operações monetárias, entre outros. A fala de uma mulher⁵⁷ indica a compreensão compartilhada por alguns jovens de que a razão para freqüentar a escola está aliada a motivos econômicos, “[...] é por causa do dinheiro que agora Asuriní tem que saber (*a cultura dos brancos*)”. As lideranças jovens que ocupam as funções de agente sanitário e de saúde freqüentam regularmente a escola, o que fornece os instrumentos para atuarem com mais propriedade no papel de lideranças indígenas diante dos não-indígenas.

O embate entre as gerações

Os velhos Asuriní mostram-se preocupados e tristes com o desinteresse dos jovens pelos conhecimentos que detêm, ao mesmo tempo em que demonstram nostalgia do “tempo dos antigos”⁵⁸. Em relação às atividades rituais, os velhos reconhecem que atualmente as meninas não podem participar das festas por terem de cuidar dos filhos e dos irmãos pequenos; as que ainda não têm filhos têm

⁵⁶ Ver Virtanen (2007) para uma etnografia dos jovens Manchineri (Acre, Brasil) e suas visões a respeito da educação da instituição escolar.

⁵⁷ Chamada Tebusí; tem 24 anos e é mãe de 4 filhos. Gostaria de freqüentar a escola, mas disse ser não possível, pois dedica grande parte do tempo ao cuidado dos filhos (Relato informal, Aldeia Asuriní, outubro de 2007).

⁵⁸ Muitos relatos associam o “tempo dos antigos” ao período anterior ao contato efetivo dos Asuriní com a sociedade envolvente.

vergonha de “tirar a roupa e ficar sem calcinha”, pintar o corpo, dançar e cantar, como faziam os antigos.

Eles se queixam, também, da falta de participação dos jovens, especialmente os que ainda não se casaram, na realização das atividades relacionadas ao provimento das famílias, tais como agricultura (preparação do terreno e plantio dos roçados), caça e pesca. Em 2002, Müller (2002, p. 193) notou que o aumento do número de filhos e o conseqüente aumento do volume de trabalho doméstico não alterara, até então, a grandeza e o ritmo das atividades tradicionais como agricultura, tecelagem, cozinha e cerâmica; notava apenas a ausência das jovens púberes nos rituais xamanísticos.

Os jovens que ainda não contraíram casamento sempre que podem fazem visitas à cidade para acompanhar pacientes índios em tratamento na Casa de Saúde de Altamira, ou simplesmente para aproveitar as caronas de barco – nessas ocasiões, com a justificativa de que necessitam fazer compras para o provimento das suas famílias. São freqüentes os comentários que relacionam as viagens dos jovens à cidade ao consumo de bebidas alcoólicas e ao uso de drogas⁵⁹, atividades que se estendem também à aldeia, quando trazem ou fazem chegar esses produtos às suas casas. Embora o consumo de álcool seja uma prática comum aos rapazes solteiros, alguns jovens adultos também a realizam, especialmente os que contam com salários regulares e que viajam freqüentemente á cidade para recebê-lo.

Um dos jovens em idade de contrair casamento me relatou que deseja uma esposa “branca”, assim, poderia morar na cidade e ganhar dinheiro. E, como alternativa de renda, disse que poderia trabalhar “no garimpo”, referindo-se a atividade ilegal praticada em Terra Indígena vizinha, já que na aldeia ele não encontra meios de auferir renda. Esse rapaz apresenta preocupações semelhantes às de outros jovens em relação á questão econômica; freqüentam a escola com a expectativa de que possam, talvez, “se virar” melhor na cidade. Entre esses jovens,

⁵⁹ Não identifiquei com precisão a que tipo de drogas os adultos e velhos se referiam. As bebidas alcoólicas mais consumidas são pinga e cerveja.

de idade média de 15 anos, a vida na aldeia parece estar esvaziada de sentido, e eles se interessam cada vez mais pelo modo de vida do branco – maneira de vestir, fala correta em português, programas de televisão (especialmente as telenovelas), música brega difundida entre os regionais, mercadorias eletrônicas (aparelhos DVD e TV, rádio, MP3), etc. A identificação com o “mundo dos brancos” vem junto com a negação da cultura Asuriní e a vergonha de ser índio, de acordo com a desvalorização da identidade étnica pela população regional.

6. Os rituais xamanísticos *Maraká*

Os *Maraká* são rituais xamanísticos ou propiciatórios que têm a função de preservar o *ynga* (princípio vital) nas pessoas ameaçadas de perdê-lo, doentes e crianças, ou, no caso dos rituais propiciatórios, garantir a caça e a agricultura ligada ao mesmo princípio vital. São chamados de *Maraká* ou *Muraaia* (canto/dança), em referência ao canto e dança realizados em sua performance. O xamã, do sexo masculino, é responsável em transmitir o *ynga* dos sobrenaturais aos humanos. Cabe às mulheres, na função de *uiratsimbé* (auxiliares do xamã principal), dançar, cantar, produzir a tinta de genipapo e, fundamentalmente, preparar o mingau ritual de milho e mandioca (MÜLLER, 1993, p. 135).

O *Maraká* é realizado como ritual propiciatório para os espíritos animais do porco-do-mato (*Tajaho*) e do veado (*Arapoa*). Como ritual terapêutico, no caso de tratamento de doenças (*maryna*), para os espíritos xamãs primordiais *Apykwara*, *Tivá* e *Karoara*⁶⁰. Nesse segundo caso, é complementado com outro rito, o *Petymbo*, que compreende assopro, massagem e aspensão de fumaça de tabaco (*petym*) (MÜLLER, 1996, p. 154). A diferença entre os dois tipos de *Maraká* é a maneira como o pajé entra em contato com os espíritos em questão: nos terapêuticos, o xamã perde os sentidos (*omano* = morre), vai para o mundo dos espíritos e transforma-se num deles (casa-se, tem filhos, assimila seus hábitos). Nos propiciatórios, o pajé transforma-se em espírito na Terra (ou seja, o espírito

⁶⁰ Segundo Müller (1993, p. 189-190), os espíritos xamãs primordiais são espécies sobrenaturais que parecem reproduzir a sociedade humana em outros mundos e que, no passado mítico, desempenhavam funções de xamãs, associados à cura de doenças.

vem para o mundo dos humanos), no estado de semitransparência (desmaia) ou comportando-se como um deles na aldeia (Ibid., p. 164).

Os *Maraká* são realizados em frente à porta das casas ou no seu interior, dependendo do espírito em questão, e o espaço físico é delimitado por objetos rituais aí colocados (Ibid., p. 159). Perto da porta principal da casa, pendura-se o *yvara*, objeto formado por dois troncos de madeira amarrados um ao outro, de aproximadamente dois metros de comprimento e 20 centímetros de diâmetro; são dois cilindros esculpidos que lembram a forma de dois charutos de tabaco (MÜLLER, 1993, p. 151). Ao lado do *yvara*, as moças *uiratsimbé* fazem o mingau ritual num fogo aceso para essa finalidade, que também delimita o espaço.

As casas que hospedam os espíritos chamam-se *tukaia*, e variam conforme o tipo de *Maraká* que se realiza. No caso do espírito *Apykwara*, a *tukaia* chama-se *javaraiká* e sua forma é semelhante à de uma “gaiola”; é pendurada em cima do *yvara*, que está colocado dentro da casa. Há outras *tukaias* que são colocadas em frente à porta da casa onde se realiza o *Maraká*, e nesse caso o espaço ritual compreende a parte externa, entre a porta da casa e a *tukaia*, e a parte interna, delimitada pelo *yvara* (Ibid., p. 152). A *tukaia* para os espíritos *Tivá* e *Karoara* tem a forma de uma cabana e é construída com folhas de palmeira. Hospedam-se também, nas *tukaias* localizadas em espaços externos, os espíritos do porco-do-mato e do veado (Ibid., p. 153).

No espaço delimitado pelos objetos rituais, convive-se com os espíritos. Outros objetos como o chocalho (*iapu*), o charuto (*petym*), a panelinha com suporte (*patawajá*), a castanha, a samambaia, o algodão e o genipapo são pendurados no *yvara*. O banco de madeira, no qual sentam os xamãs, assistentes e pacientes, é colocado ora embaixo do *Yvara* ora no centro do espaço, em frente ao *yvara* (MÜLLER, 1993, p. 152). O contato com espíritos ocorre materialmente: substâncias passam do espírito para o corpo do xamã; em outros casos, seu próprio corpo dá forma aos seres. O xamã tem a capacidade de estabelecer contato físico com os espíritos e, por intermédio deles, garantir a vida na aldeia pelo intercâmbio de substâncias. Do lado dos espíritos, substâncias invisíveis; do lado

dos humanos, mingau, resina, água, plantas, etc. (MÜLLER, 1996, p. 154). Os espíritos dão *ynga*, principio vital existente não apenas no corpo, mas também extensivo aos resultados das ações que esses seres executam sobre a natureza, como a caça e a agricultura (Ibid., p. 164). Os Asuriní identificam o principio vital como a voz, a sombra, a pulsação do corpo e do coração (Ibid., p. 163).

O xamã se metamorfoseia, passando de humano a sobrenatural. A faculdade de se metamorfosear é fruto da manifestação dos espíritos, que entram em contato com os humanos; o pajé perde os sentidos e se transporta para o “céu”, ou “incorpora” os espíritos na Terra. Aprender o canto, a técnica de fumar o tabaco com a perda “controlada” dos sentidos é caminho para se tornar um xamã (MÜLLER, 1996, p. 154/155). A transformação do xamã em ser sobrenatural ocorre substancialmente (*ka’a* é introduzido no corpo do xamã que é iniciado) e socialmente (recebe nomes próprios dos povos sobrenaturais). Assim, o *ynga*, substância vital que passa dos espíritos aos humanos, identifica os dois enquanto categorias uno/vivente. “A semelhança na diferença” (MÜLLER, 1996, p. 167).

Dos espíritos, os xamãs obtêm o *ynga* (principio vital) e o *moynga*, que seria um *ynga* suplementar, traduzido pelos Asuriní como “remédio”. No rito do *Petymbo*⁶¹, o principal rito do *Maraká* terapêutico, os espíritos fornecem o *moynga* ao paciente (*imunara*)⁶². As doenças são causadas, ou porque algo foi introjetado no corpo, ou porque falta algo (substância vital) (MÜLLER, 1996, p. 162). Além do *Petymbo*, outro rito que trata de guardar a substância vital no corpo do paciente chama-se *oforoimondep*, e suas ações são descritas a seguir: “[...] o xamã contorna o corpo do paciente com as mãos fechadas, assoprando na direção dos movimentos e emitindo o ruído de quem está fazendo força. Contorna também o corpo do paciente com o charuto de tabaco, assoprando em sua direção” (Ibid., p. 162). Segundo um informante, nesse momento, o xamã está “guardando” o *ynga* no corpo do paciente (*omondep* = guardar; *foro* = prefixo generalizador, “guardar coisas”, no sentido de por dentro, envolver, esconder).

⁶¹ Para descrição do *Petymbo*, ver MÜLLER, 1996, p. 160-161.

⁶² A palavra *Imaryna* significa doença, refere-se a algo que está acabado, semidestruído, como um fruto apodrecido (MÜLLER, 1996, p. 160).

Sobre a formação do bloco de dançarinas que realiza o movimento em frente à *tukaia*, Müller (1993, p. 180) afirma que se “De um lado, está presente uma legião de espíritos (são vários os que vem à *tukaia*), de outro, os humanos (*avá*) também participam coletivamente num monobloco de corpos, marcando sua humanidade comum. E dançando em grupo em frente à *tukaia*, se opõe aos espíritos que estão hospedados nela [...]”. Além disso, a dança em frente ao *Yvara* representa o apelo e o convite para a visita de seres sobrenaturais à aldeia, e também “[...] realiza a função máxima do *Maraká*: transferência de substâncias trazidas pelos espíritos aos humanos que delas necessitam. A função do xamã é ser aquele que traz, definindo o conteúdo central do *Maraká*” (Ibid., p. 159).

A Cobra e a Onça, divindades do panteão Asuriní⁶³, também são trazidas no *Maraká*, e dão *ynga* aos humanos. Diversos seres são mencionados nos cantos que acompanham a vinda dos sobrenaturais. Entre a *tukaia* e as esferas cósmicas, de onde vêm os espíritos, existem caminhos que percorrem trazendo com eles animais, objetos, entre eles *moynga*. A dança do *Maraká* é o percurso que fazem entre o mundo em que habitam e a aldeia (Ibid., p. 159-160).

O xamã auxiliar encarna as funções do tabaco, ao participar, junto ao principal, da própria metamorfose e ao desencadear esse processo: ele dança e fuma o tabaco. O nome dessa função é *gapetymbara*, o que faz comer o tabaco (*ga* = ele, *petym* = tabaco, *o* = comer, *ara* = o que faz, agente). Reponsável pela ingestão do tabaco, desencadeia a metamorfose, nele e no xamã principal. Segundo Müller (1996, p. 165), “É a manifestação do principio de par, do ‘dois em um’, como se o xamã necessitasse da própria representação de si (o outro idêntico a ele) para se metamorfosear em outro ser, garantindo, com isso, seu retorno à condição humana”.

Além do xamã auxiliar, outras funções importantes no *Maraká* são a de *vanapy* e a da *uiratsimbé*. O primeiro corresponde ao papel de assistente do pajé, auxiliando nos cantos, reproduzindo o refrão da música cujo solo é executado pelo

⁶³ Para classificação dos seres do cosmo Asuriní, ver “*Maraká*, o ritual xamanístico”, em Müller, 1993, p, 189.

xamã. O *vanapy* confecciona os objetos rituais e os instala no espaço ritual, e é responsável por esse espaço durante todo o período cerimonial. Ele serve mingau aos xamãs e aos espíritos, é responsável pela manipulação das panelas com as diferentes substâncias. Durante o contato do xamã com o espírito, o *vanapy* segura as panelinhas onde servem o mingau e também segura o corpo do pajé (MÜLLER, 1993, p. 147-148).

A função de *vanapy* é executada geralmente por um jovem. No caso dos *Maraká* terapêuticos, o *vanapy*, pelo seu livre trânsito entre os grupos residenciais, deve captar o consenso dos homens no que diz respeito à iniciativa de se realizar o ritual, bem como da escolha do xamã principal. O fato de o papel do *vanapy* ser executado por um jovem confere a essa categoria social papel importante na sociedade indígena. Segundo Müller (1993, p. 145-146), "O exercício da escolha e a obrigação de proporcionar as condições materiais para a realização dos *Maraká* levam-no a compartilhar o poder com os mais velhos". Além disso, há o cuidado pedagógico especial dos mais velhos com os jovens investidos nessa função, que é treinado para aprender a cantar e a lidar com a parafernália xamanística, por meio da participação em vários *Maraká* (Ibid., p. 147).

As *uiratsimbé* são as mulheres que preparam o mingau, elemento fundamental do ritual⁶⁴. Além disso, a mulher investida nessa função dança, acompanhando os cantos do xamã, prepara a tinta de genipapo usada o rito de transmissão do *ynga*, busca água benzida e usada na terapia dos pacientes (MÜLLER, 1993, p. 150).

A relação estabelecida entre xamã e espíritos é ambígua: ao mesmo tempo em que se estabelece contato íntimo, cria-se relação de conflito: dança-se, fuma-se, toma-se mingau com os espíritos, comportamento similar aos humanos, e mantém-se em relação a ele o mesmo comportamento que se mantém com uma

⁶⁴ A preparação do mingau ritual é a atualização de um mito em que a *uiratsimbé* é a garça que prepara mingau para o herói mítico, *Uajaré*, sobrevivente do dilúvio. Ver transcrição completa do mito em Müller, 1993, p. 150-151.

presa animal, tentando pegá-lo à força, ação que é expressa pelos gestos dos pajés e ruídos que emana (MÜLLER, 1996, p. 165-166).

Ritual e contexto

Durante o período de 1976 a 1982, época em que a população Asuriní entrou em escala declinante e que a ameaça de extinção física fez-se presente, as atividades rituais foram realizadas com grande vitalidade. Müller (1984-85, p. 108) interpreta a intensificação dos rituais Asuriní nesse período como a reafirmação dos valores do grupo e de sua visão de mundo, num esforço de reorganização tribal.

Na década de 1990, a autora observa rituais realizados com os mesmos detalhes formais e exatamente a mesma parafernália ritualística e o desempenho da dança e do canto de outros tempos, o que foi possível com alguns rearranjos no quadro de atores, a partir do qual passam a participar mulheres e homens mais velhos nas funções de *vanapy* e *uiratsimbé*. Segundo Müller (1993, p. 6), os Asuriní “[...] vêm mantendo, nessas mudanças, padrões estruturais, valores éticos e morais, sua visão de mundo, internalizados fundamentalmente através dos rituais”. A convivência irreversível com seres diferentes, amistosa e ameaçadora, é vivida na ação ritual, estando prevista na cosmologia. “A ação ritual possibilita sua reelaboração” (MÜLLER, 2000, p. 6).

Sobre o ritual, Müller (1990, p. 201) conclui que sua performance permite “[...] que os outros também participem como público pois, na ação ritual do *Maraká*, a própria relação entre o falante (o performador) e o ouvinte (os demais membros do grupo, dentre eles os que assistem e também aqueles que participam da performance) faz parte da significação”. Trata-se da atualização da experiência de convivência com seres diferentes, perigosa e ameaçadora, no plano sobrenatural e social. Segundo a autora (1998, p. 284), incorporou-se na performance ritual a experiência histórica do contato amistoso e ameaçador com os “brancos” e com outros índios.

As etnografias de Müller (1993, 1998, 2000, etc.) acerca da dança e da ação ritual nas performances Asuriní nos permitem relacionar performance e

contexto; no entanto, seus trabalhos mais recentes baseiam-se em etnografia realizada em 1993, quando a sociedade indígena vivia uma situação diferente de relacionamento com os “brancos” e com outros índios, em comparação à situação que se encontram atualmente. Esta pesquisa, portanto, encaminha-se no sentido de atualizar os estudos que relacionam ritual e contexto entre os Asuriní.

Nos deteremos, agora, na descrição que a autora realiza de um ritual para o espírito *Apykwara*, mesmo *Maraká* que será objeto de análise nesta dissertação, observado quase quinze anos atrás, em 1993. Nessa ocasião, havia crianças (entre eles um recém-nascido) doentes, não em estado grave, mas todas precisando de *ynga* para sobreviver. A grande ameaça, naquele momento, consistia no fracasso da nova política demográfica. Segundo a autora (1998, p. 285), os Asuriní enfrentam seus inimigos curando seus doentes e protegendo suas crianças da doença e da morte.

No conjunto de ritos, a invocação dos espíritos *Karowara* e *Anhynga* se seguiu à realização do terceiro, desta vez o espírito *Apykwara*. Neste último ritual, os xamãs entram em estado de transe (*omanoip*) e incorporam os espíritos numa invocação agressiva, violenta e tensa, em contraste com o conjunto de ritos anteriores. A audiência era formada por “brancos” e por outros índios que viviam na aldeia: funcionário da Funai, missionários católicos e evangélicos, a antropóloga, índios Arara e Kararaô. O significado do enfrentamento e convivência, do contato amistoso e agressivo, emergia na performance da união do *script* com atores e audiência, num dado momento histórico e no processo social em curso (MÜLLER, 2000, p. 6).

Em 1993, os Asuriní viviam num contexto diferente em comparação à situação em que se encontravam até 1985, quando viviam na margem do igarapé Ipiaçava. Nesses quase 20 anos, sofreram mudanças profundas decorrentes da relação com a sociedade nacional e com outros grupos indígenas. Destaca-se a convivência com missionários religiosos, a dependência aos funcionários da Funai – órgão junto ao qual buscam suprir necessidades criadas com o contato – e o

convívio com “brancos” de Altamira, que influenciaram mudanças de comportamentos.

Com a mudança da aldeia para o Rio Xingu, os Asuriní passam a organizar, junto com o chefe de posto da Funai, expedições para expulsar invasores, embargar o produto da pesca dos brancos em seu território e participar de reuniões do Cimi, órgão do movimento católico em defesa dos direitos indígenas. Reivindicações à sociedade nacional, enfrentamento de inimigos locais e atritos com índios de outras etnias passam a fazer parte da experiência social Asuriní, expressa nos rituais que reelaboram conteúdos da cosmologia na qual está previsto o convívio amistoso e agressivo com seres diferentes (MÜLLER, 2000, p.6).

Depois do *Apykwara*, com a vinda dos espíritos *Karowara* e *Anhynga*, fizeram o ritual para o espírito *Tivá* para cura de doentes e para o nascimento de uma criança. Segundo um informante, os Asuriní costumavam fazer *Maraká* para os recém-nascidos, com o objetivo de lhes garantir a vida através do *ynga* recebido dos espíritos. Lembrou também que antigamente havia um ritual xamanístico especificamente destinado a esse fim, o "*Kyrapetym*". Müller assistiu a um desses com o pajé Tataokaia em 1979; nessa ocasião, a aldeia vivia momento de tensão e perigo com a morte de um xamã. O último *Kyrapetym* teria sido realizado em 1986. “Ainda sobre o assunto, informaram os Asuriní que esta é uma das atividades rituais atualmente em desuso, devido à ausência de condições materiais e de especialistas” (MÜLLER, 1998, p. 278).

Em estudo da ação ritual enfocando o movimento do corpo, Müller (2000, p. 5) afirma:

Dança-se ‘deslizando’, no convite aos espíritos para virem participar, tomar junto o mingau, fumar o charuto de tabaco. Dança-se com movimento forte, rápido, ‘socando’, na forma agressiva de se tirar a causa da doença do corpo dos pacientes. Na tensão entre o convite e a agressão, enfrentam-se espíritos ameaçadores, pois podem causar a morte, mas se convive com eles, cuja intervenção garante a cura,

transmitindo o *ynga* (princípio vital) aos pacientes através do xamã que deles o recebe, no *yvara* (objeto ritual), para onde são convidados a se hospedar.

A tensão vivida nos movimentos do corpo mostrava-se muito mais enfatizada do que em rituais xamanísticos anteriores e, após duas execuções do ritual, invocaram-se espíritos mais ferozes, os quais são chamados em situações de perigo e risco de morte (Ibid., 2000, p. 5-6). Vejamos como a autora descreve o momento em que os pajés incorporam o espírito em questão:

O bloco dança para frente e para trás num movimento monótono até que acelera-se o ritmo e velocidade do som. Os ruídos agressivos e assobios, sons próprios dos espíritos emitidos pelos xamãs, aumentam de volume e frequência. Os xamãs que acompanham sentados entram em transe e incorporam (*omanoip*) juntamente com ele (o principal). Dançarinos se dispersam, cada xamã é segurado por quatro homens. “Outro grupo compacto se forma: cinco homens em fila indiana, acompanhando o gestual do xamã, batendo os pés balançando os braços, fazendo uhm, uhm, uhm. Sons guturais e a gestualidade animalésca (levemente curvados), os *Karoarapara* e *Anhynga* fazem-se presentes na movimentação agressiva do corpo do xamã que, dando voltas no espaço central da casa, mas rompendo os limites do espaço ritual usual, cria, para além dele, um espaço coreográfico. Através deste, com passos fortes como o descrito, dirige-se a cada paciente e, em frente de cada um deles, ameaça atacar, jogando o corpo com o bater dos pés. Aos poucos cessa essa movimentação e os xamãs, após um movimento de contração do tórax, acompanhado de tosse e vômito, voltam a posição parada e sentam-se nos bancos [...] (MÜLLER, 1998, p. 281).

De 1993 até os dias atuais, os rituais xamanísticos associados à cura passaram a ser cada vez menos realizados e, em contraposição, os propiciatórios, a ser realizados com mais frequência, principalmente diante de platéia de não-indígenas interessados. Além de não estarem associados à cura de doenças, nem envolver a manipulação do *moynga* (substância vital, suplementar ao *ynga*), os

rituais propiciatórios, para os espíritos do veado (*Arapoá*) e porco-do-mato (*Tajaho*), apresentam momento em que o xamã incorpora os espíritos em questão e seu corpo se metamorfoseia, adquirindo as qualidades do animal. Pelas minhas observações de três *Maraká* (dois *Arapoá* e um *Tajaho*) e de conversas com a prof. Regina Polo Müller, chegamos ao consenso de que os momentos tensos e perigosos do contato com os espíritos estão cada vez mais “performáticos” e “dramáticos”, no sentido de que a incorporação do espírito no corpo adquire formas exageradas e ampliadas. Ao mesmo tempo, a tensão se mistura ao riso e à atmosfera da brincadeira; há figuras que mimetizam o momento da incorporação arrancando gargalhadas do público. Esses momentos do contato com os espíritos são, sem dúvida, o auge da performance ritual, nos quais a expressão da experiência no registro da liminaridade emerge na performance, da união do *script* com os atores e audiência, num dado momento histórico.

Capítulo III
O Ritual *Apykwara*

1. Os antecedentes da festa

A chegada

Há algum tempo eu me preparava para permanecer um longo período entre os Asuriní do Xingu. Viajei com Eduardo Nespoli, doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp, que permaneceria quinze dias na aldeia; eu ficaria dois meses em trabalho de campo. Na bagagem, quilos de miçanga a serem distribuídos entre as mulheres Asuriní, um rádio-gravador comprado com recursos do projeto CNPq, uma câmera filmadora mini DV e um gravador de áudio MP3, além dos objetos pessoais e dos presentes prometidos aos índios em minha última viagem à aldeia, em novembro do ano anterior. Eduardo organizou uma seleção de áudios e fotografias de rituais antigos, que haviam sido recém-digitalizados pelo projeto do Iphan, para coletar informações acerca dos instrumentos musicais usados nos rituais, seu tema de pesquisa.

Para quem não conhece a Amazônia, a vista do avião momentos antes da chegada no aeroporto de Belém é espetacular. De cima vê-se a exuberância da floresta entrecortada por rios; notam-se algumas casas, indicação de ocupação humana, provavelmente pescadores. É necessário uma rápida parada em Belém até sair o vôo que nos levaria a Altamira, cidade localizada a sudoeste do Pará na margem do Rio Xingu, numa viagem de pouco mais de uma hora. O trajeto Belém-Altamira tem 740 km e o acesso por terra dá-se pela rodovia Transamazônica (BR-230), construída na década de 1970 pelo governo militar com a intenção de interligar a região Norte às outras regiões do país. Por não estar toda pavimentada, a cidade fica incomunicável por malha rodoviária no período de chuvas.

A estadia em Altamira dura dois dias, tempo necessário para fazer as compras dos provimentos alimentares, o “rancho”, e dos presentes a serem distribuídos para toda a aldeia, tais como: anzol, linha de pesca, facão, linha vermelha de algodão, pilha, cartucho para espingarda, entre outras miudezas⁶⁵. Além disso, fizemos uma visita à Funai e conversamos com o administrador

⁶⁵ As compras enumeradas acima foram feitas com recursos do projeto CNPq.

regional de Altamira, que nos comunicou sua visita aos Asuriní acompanhando a equipe da Fundação Ipiranga, em meados de setembro.

A viagem de “voadeira”, embarcação fluvial, durou aproximadamente seis horas, com algumas paradas por conta de o rio estar demasiado seco. Os Asuriní chamam essa época de verão, em contraposição ao inverno, período de chuvas que se inicia em meados de dezembro e vai até abril. No período de chuvas, o mesmo trajeto pode ser feito em pouco menos de cinco horas.

A chegada na aldeia é sempre emocionante. A “voadeira” encosta na margem direita do Xingu e lá no alto do barranco vão se juntando os curiosos. Lucilene, a professora da escola que fala fluentemente o Asuriní, dá um grito pedindo que os homens e os rapazes nos ajudem com a bagagem. Deixamos as coisas na casa do chefe de posto da Funai, onde ficaríamos alojados, e damos uma volta na aldeia para cumprimentar todos. No meio do giro encontramos Fabíola Silva, etnoarqueóloga do MAE/USP que nos atualizou a respeito das novidades e disse que conversara com vários índios explicando que Eduardo e eu esperávamos assistir a rituais. Ela partiria para Altamira no dia seguinte.

O estímulo, as negociações

Nos primeiros dias, passamos a maior parte do tempo na casa da Funai ouvindo os áudios antigos com os índios interessados, alguns adultos e velhos e o jovem xamã Parajuá, ótimo interlocutor por dominar o português e se interessar bastante pelos cantos gravados. Os momentos de escuta eram pretextos para conversas sobre os rituais, e nessas ocasiões eles nos contavam mitos, lembravam-se de episódios marcantes, reconheciam os cantadores e cantadoras, traduziam algumas letras. Além disso, Eduardo levou imagens de alguns instrumentos musicais e outros objetos rituais fotografados nas décadas de 1970 e 1980, durante trabalho de campo da nossa orientadora, Regina Polo Müller. Muitos dos instrumentos musicais não são usados há muito tempo nos rituais e os mais novos não souberam reconhecer seus nomes e funções. Era o caso do *muré*, cabaça com um furo por onde é colocado uma taquara para assoprar, e do

ivapu, tambor de tronco escavado. Dentre as inúmeras fotografias, chamou atenção a de uma *tukaia*⁶⁶, do espírito do veado *Arapoá* com um *ivapu* pendurado. Uma outra imagem registra, em detalhe, uma *tukaia* para o espírito *Apykwara*, ritual xamanístico não realizado há alguns anos, conforme relatos.

Um dos freqüentadores assíduos das sessões era Apebu, que, juntamente com o xamã More'yra, tem realizado os rituais *Maraká* atualmente, por meio do desempenho da função do *vanapy*, espécie de produtor do ritual. Num dos dias, eles nos avisou que iria no “mato” pegar matéria-prima para fazer o charuto, *petym*. Quando perguntei qual ritual iriam fazer, Apebu me respondeu com outra pergunta: “Qual você quer?” Estranhei um pouco, mas lhe respondi que gostaria de ver algum ritual xamanístico, por exemplo, para o espírito *Karoara*. O índio não fez mais comentários, escutou atento e foi embora.

No dia anterior, Apebu me contou que Fabíola Silva havia trazido bastante fumo⁶⁷ para estimular a realização dos rituais. Imagino que ele esperava que eu lhe desse objetos e presentes, pois deixou claro que atualmente os rituais só acontecem quando há investimento dos *akarái* (não-índigenas). Mais uma vez ele me disse que gostaria que o xamã More'yra realizasse um ritual que há muito tempo os Asuriní não fazem e que provavelmente só ele sabe, o *Petymoik*, para que a nossa equipe filmasse de modo que esse conhecimento não se perdesse e que o ritual pudesse ser conhecido por jovens e crianças num futuro distante.

Nos dias que se seguiram, a notícia da realização da “festa” corria pela aldeia. Os Asuriní percebiam o nosso interesse pelos rituais; os mais velhos perguntavam se eu iria dançar, os mais novos queriam saber se eu permaneceria, novamente, a noite toda sem dormir, como fizera nas outras duas idas a campo durante os rituais *Maraká* para o espírito do veado (*Arapoá*). Uma índia de cerca de quarenta anos me disse que não queria dançar pois os mais novos iriam rir dela, e depois explicou que quando moça dançou muito na função de *uiratsimbé*,

⁶⁶ Espécie de cabana para onde são atraídos os espíritos nos rituais xamanísticos. Sua forma varia conforme o espírito em questão.

⁶⁷ Fumo de tabaco da marca Trevo, bastante consumido entre os regionais. Os Asuriní já tiveram cultivo de tabaco mas hoje em dia compram nos mercados da cidade de Altamira.

antigamente desempenhada por mulheres jovens que não tinham filhos. Em depoimento, Takiri, um índio de cerca de cinqüenta anos, disse que quando jovem executou inúmeras vezes a função de *vanapy* nos rituais xamanísticos e completou “Só estamos fazendo essa festa para vocês (não-índigenas) verem como é” [...] “Eu mesmo só participo por que More’yra (xamã) ainda está vivo; depois que ele morrer...”.

Os mais velhos lamentavam a não-participação de seus filhos e netos nas atividades: ou porque tem família e filhos para cuidar (no caso das moças), ou por falta de interesse, no caso dos rapazes que ainda não contraíram casamento. Quando perguntava a respeito da “festa” anunciada por Apebu, duvidavam. Alguns pais reclamavam da não-participação dos rapazes solteiros nas atividades de brocagem e queima das roças realizadas no período e solicitaram minha ajuda na resolução do problema do uso excessivo do álcool entre os jovens⁶⁸.

Ao mesmo tempo que escutava os mais velhos com atenção, compadecida pelo tom triste com que me abordavam, conversava com os jovens e realizava inúmeras atividades com eles, como jogo de futebol, banho de rio, passeios de canoa, dentre outros. Um pouco pelos vínculos criados em viagens de campo anteriores, um pouco para entender melhor quais eram seus discursos e desejos, dediquei minha atenção aos rapazes e moças que se aproximavam com curiosidade. Nos períodos noturnos, enquanto o gerador permanecia ligado, Eduardo e eu exibimos o CDRom contendo inventário de todo o material audiovisual digitalizado pelo projeto Iphan, num computador doado pela Fundação Ipiranga à escola indígena. Fizemos a instalação na casa do chefe de posto, que não estava presente nesse período.

⁶⁸ Principalmente cachaça. A bebida é adquirida com índios que viajam regularmente à cidade, isso inclui os assalariados da farmácia (Aisan e Ais). Algumas vezes, adquiriram a bebida com pescadores que estavam pescando ilegalmente dentro da Terra Indígena a convite de alguns índios, segundo relatos. Poucos dias depois de minha chegada aconteceu um episódio envolvendo dois rapazes de quinze anos, que roubaram álcool da farmácia e passaram a noite fazendo atos de vandalismo.

Apebu nos contou que More'yra, doravante xamã principal (*moreroryva*), sonhou com o ritual xamanístico para o espírito *Apykwara* e com o tambor *ivapu*. Seria realizada uma “festa grande”, ou seja, um ritual de longa duração; bem diferente dos *Maraká* realizados nos últimos anos, que se iniciam e terminam em três dias. Apebu desempenharia a função de *vanapy*.

Com exceção de um ritual *Tivá*, realizado no ano anterior para a cura de um bebê doente, os rituais xamanísticos são práticas raras nos últimos anos. Desde que iniciei a pesquisa em 2006, tive notícias de um *Maraká Tajaho* (porco-do-mato) e vários rituais *Arapoá* (veado), ambos propiciatórios, realizados na presença de não-indígenas⁶⁹, especialmente pesquisadores e membros da equipe da Fundação Ipiranga. Nos últimos cinco anos, durante o mês de julho (antes disso eu não tenho informações), os Asuriní fizeram o *Maraká Arapoá* em comemoração ao aniversário de Alberto Ampuero, membro da Fundação Ipiranga, que, em contrapartida, ofereceu a toda aldeia churrasco de carne de boi e refrigerante gelado.

Negocieei com os Asuriní a filmagem de todas as etapas do ritual com a contrapartida da devolução do registro audiovisual para a escola indígena. Apebu, meu principal interlocutor, concordou com a importância do material para as futuras gerações. Além disso, eu deveria providenciar suprimentos para as famílias dos principais envolvidos no ritual – xamã principal e *vanapy* – que argumentaram que a imersão nas atividades rituais impossibilitaria a dedicação às atividades de subsistência como a caça e a pesca.

2. A performance ritual

Preparação do espaço ritual

O ritual começou quando Apebu, o *vanapy*, acompanhado de sua esposa, Veveí, que participaria do ritual como *uiratsimbé*, foram ao “mato” pegar *petymaava*, uma espécie de entrecasca de árvore para a confecção do charuto

⁶⁹ Segundo relatos, o *Maraká Tivá* para o filho doente de uma jovem índia foi feito sem a presença de *akarai* (não-indígenas) na aldeia.

ritual, *petym*. Dois dias depois, o *vanapy* iniciou a preparação do espaço ritual que seria montado numa das extremidades da casa grande, do lado oposto das sepulturas. O trabalho de preparação do espaço durou quase uma semana e compreendeu a busca dos paus e cipós para a montagem do *yvara*⁷⁰, a delimitação do espaço ritual e a confecção do *ivapu*, tambor de tronco escavado. Eduardo e eu ajudamos nessa primeira etapa carregando paus e cipós, preparando lanches para os dias de trabalho no mato, chamando ajudantes para os dias finais de trabalho com o *ivapu*, entre outras atividades.

O *ivapu* foi confeccionado em quatro etapas: (i) localização do tronco a ser derrubado, (ii) derrubada, (iii) atividade de escavar, (iv) transporte do tambor até a aldeia, num total de quatro dias de trabalho. A localização do tipo de tronco adequado foi feita em uma ida rápida a local relativamente próximo da aldeia, a cerca de 25 minutos de caminhada num percurso que cruza alguns roçados e um açcaizal, com a ajuda de um dos poucos homens experientes na confecção do tambor. Os Asuriní usam a palavra *yvyrá* para designar árvore de um modo geral; *akajapevyva* é o nome daquela usada para o *ivapu*. Segundo Apebu, o tronco escolhido deve ter bastante água, o que o torna mais mole e facilita o trabalho de escavação, além de gerar as qualidades sonoras desejadas.

Tanto a derrubada do tronco quanto a atividade de escavação são fisicamente extenuantes, motivo pelo qual Apebu solicitou que eu chamasse alguns ajudantes. Muitos homens estavam envolvidos nas atividades da roça e os rapazes não se interessaram muito; a solução foi Eduardo ajudar com um machado que tomamos emprestado. No final do processo, um homem chamado Takamuin, famoso artesão de canoas, reforçou a equipe de trabalho e levou com ele alguns jovens. Mas a necessidade de mais ajudantes se ampliou no dia de carregar o tambor para a aldeia. Novamente eu me encarreguei de chamar alguns ajudantes fortes, mas só compareceram alguns adultos e velhos, com exceção de dois jovens, entre eles Parajuá, o xamã novo.

⁷⁰ Objeto ritual do *Maraká*, por meio do qual o xamã entra em contato com os espíritos; dois troncos de madeira decorados, semelhantes ao charuto de tabaco (MÜLLER, 1993, p. 349).

Depois de algumas horas carregando o tronco, os homens cansados fizeram uma pausa para o descanso. Exaustos, cogitaram continuar o trabalho no dia seguinte, alternativa que foi logo vetada pelo xamã principal, que afirmou que o *ivapu* deveria chegar na aldeia naquele dia. O grupo passou a se queixar da ausência dos mais jovens: alguns estavam em aula na escola indígena, outros em atividades de pesca, caça e nos roçados, mas muitos estavam em suas casas. Eduardo sugeriu que eu fosse até a aldeia e insistisse com os rapazes. Segui, então, sozinha, o trajeto de volta para a aldeia com a missão de arrebanhar braços fortes para ajudar a transportar o *ivapu* até o espaço ritual.

De casa em casa, os jovens apresentavam muitas resistências: “[...] quanto você vai me pagar pra ajudar com esse seu *ivapu*?”, “Para quê que serve esse tambor?” ou demonstravam confiança em mim: “Só vou ajudar por que é você”, “Bora carregar, bora ajudar a Alice”. Eu respondia que o tambor não era para mim mas para o ritual Asuriní, e um dos rapazes falou: “Mas eu só vou ajudar a carregar, não vou pra festa não”. Nesse momento, eu disse a eles em tom inflamado que era um desrespeito com os mais velhos deixá-los realizar trabalho tão duro e não ajudá-los. Percebendo que os rapazes me escutavam, fiz uma fala entusiasmada sobre a situação dos Asuriní hoje e expus meu desapontamento em relação ao seu desinteresse pelos conhecimentos dos mais velhos. Consegui levar seis ou sete rapazes⁷¹ que se revezaram no trabalho, e, em pouco tempo, o *ivapu* estava na casa grande.

No momento em que o tambor é amarrado embaixo do *yvara*, xamã e *vanapy* fazem uma sessão de canto, na qual o primeiro canta sentado enquanto o outro toca o *ivapu*.

⁷¹ Três deles de cerca de quinze anos e os outros na faixa dos vinte, já casados e com filhos. O índio que trabalha na farmácia como Aisan insistiu para que eu fornecesse uma recompensa financeira.

A estrutura: papéis, objetos e ação ritual

Os cantos começaram no dia em que o *vanapy* foi buscar *petymaava* para a confecção do charuto ritual, *petym*⁷². Desse dia até o final do ritual, xamã principal e *vanapy* cantam de manhã sentados, uma seqüência de músicas que dura cerca de quinze minutos, dentro do rito *kuema* (amanhecer). Nos dias em que o xamã sonha⁷³, fazem uma pausa depois do *kuema* e retornam para a rito *petymojax* (*petym* = charuto; *omoxax* = acender), ocasião em que fumam o charuto enquanto o xamã conta seu sonho relacionado a algum elemento novo no ritual, geralmente um objeto a ser providenciado pelo *vanapy* ou pais dos pacientes (*imunara*) para o seu tratamento. Os objetos deveriam ser “benzidos” pelo xamã, conforme me descreveu o *vanapy*, ou seja, o xamã principal deveria pegar o *ynga* (substância vital) dos espíritos e depositar nos objetos em questão, que serviam, também, de atrativo na captura da substância vital. A essa “novidade” sonhada pelo pajé os Asuriní dão o nome de *murauvara*⁷⁴.

Enquanto sonham, os xamãs Asuriní acessam os mundos dos espíritos pela sua capacidade de se metamorfosearem em espíritos. O *petymojax* é o momento dentro do ritual em que os xamãs compartilham as experiências individuais das viagens aos lugares por eles visitados com outros xamãs, motivo pelo qual, em muitos *petymojax*, o xamã principal pedia que eu chamasse os demais xamãs da aldeia, inclusive o jovem Parajuá, que, nesse ritual, passou a freqüentar os ritos e a aprender a respeito das viagens cósmicas ao mundo dos *Apykwara*, empenhando-se nessa atividade de iniciação aos conhecimentos envolvidos na prática xamânica relacionada a esse tipo de espírito⁷⁵.

⁷² O *vanapy* se referiu também ao charuto pelo nome *tauari*.

⁷³ Como MÜLLER já notou (2000, p.185), o *petymojax* é o momento no qual se contam as narrativas míticas, relatadas em primeira pessoa pelo xamã que se desloca para os mundos habitados pelos espíritos.

⁷⁴ Na etnografia de MÜLLER (1993, p. 157), *murauvara* (ou *boravat* ou *mboravara*) é um Maraká menor, com “*petymbo* pequeno”. Segundo a autora (1993, p 163), o atrativo aos espíritos no ritual se chama *moreoava*.

⁷⁵ Note-se que durante o ritual eu solicitei ao jovem xamã que me auxiliasse na tradução da história de *Apykwara* contada por seu avô, o xamã Boaiva. O jovem muito se interessou, pois dessa forma teve acesso a informações em relação aos caminhos que levam ao mundo dos *Apykwara*, por ele ainda não conhecidas.

No início do ritual as sessões do rito *petymojob* contavam apenas com xamã principal e *vanapy*. Depois que Apebu construiu o *yvara*, o pajé sonhou com desenhos de peixe (*ipiraingava*) e pintas pretas (*pinima*) no *yvara*. Antes de iniciar os desenhos, o *vanapy* prepara a tina preta, obtida a partir da mistura de água com uma pedrinha *itaondí* (concentração de óxido de ferro), que é esfregada. Nessa mesma manhã, confecciona o *jawaraiká*, espécie de “gaiolinha” (*tukaia*) para onde vem o espírito *Apykwara*. Utiliza fibra de palmeira (*pindava*) cortada em tiras enroladas com algodão. Quando pronta, pendura em cima do *yvara*. Colocou também a *miaava* (esteirinha de trançado usada para guardar objetos durante o ritual, especialmente o charuto) com um *petym* dentro. Ainda nessa manhã, o xamã contou seu sonho com o *ivapu* e, na tarde do mesmo dia, Apebu iniciou a construção do instrumento com a derrubada do pau no mato.

Ao cair da noite, uma sessão de canto trouxe a Cobra *Maia*⁷⁶, *Apykwamaia* (Cobra de *Apykwara*), que deve permanecer até o final do ritual, num rito chamado *baiarerojiki*. Nesse dia, depois do canto e dança sob a liderança do xamã principal, um xamã mais velho de nome Baiu cantou e, desse momento em diante, assumiu a função de xamã auxiliar ou *gapetymbara*⁷⁷, revezando-se com o principal.

No dia seguinte de manhã, durante o rito *petymojob*, o xamã conta que sonhou com mingau, a ser preparado pelas *uiratsimbé*. Nesse momento, uma moça de quatorze anos, a pedido do marido de sua mãe, passa a participar do ritual investida dessa função junto com a esposa do *vanapy*, Veveí, de aproximadamente 58 anos. Ambas não têm filhos pequenos e podem se dedicar exclusivamente às atividades rituais. Durante o desenrolar dos dias, elas deverão

⁷⁶ Segundo a classificação dos seres do cosmo Asuriní, a Cobra é uma divindade (MÜLLER, 1993, p. 192). A dança para trazer a Cobra chama-se *maiajerojekí* e *maiamoninaka*; em seguida executa-se a dança *maiaopyhyk* (*Maia* = Cobra, *opyhy k*= pegar) (Ibid., p. 158).

⁷⁷ MÜLLER chama de *gapetymbara* (*ga* = ele, *petym* = charuto, *o* = comer, *ara* = gente) o xamã auxiliar que atua em conjunto com o primeiro em alguns ritos relacionados à captura do *ynga* e às viagens às outras esferas cósmicas; ele tem a mesma importância do xamã principal (1993, p. 148).

se revezar no preparo do mingau bochechado além de cantar e dançar acompanhando o xamã principal.

O mingau *muravavy*⁷⁸ é preparado com *maniaka* (mandioca-brava) mergulhada na água por três dias, seca e pilada com castanha; depois de engrossado ao fogo com água é bochechado para ser consumido pelos homens durante a cerimônia da noite. Acompanhei diversas vezes as *uiratsimé* no preparo do mingau e registrei em vídeo todas as etapas de sua feitura. Enquanto a Asuriní mais velha executava as tarefas parecendo não se importar com a minha presença (por vezes com a câmera de vídeo), a jovem demonstrou imensa vergonha, dizia que não sabia fazer aquilo direito e, no momento de bochechar o mingau, recolhia-se para dentro da casa para que eu não a observasse.

Os pacientes escolhidos eram três bebês e uma criança de três anos; nenhum deles estava doente, para minha surpresa. Em conversas com xamã e *vanapy* compreendi que essa modalidade de ritual xamanístico é destinada a prestar cuidados aos recém-nascidos para lhes garantir a vida por meio de substâncias transmitidas pelos espíritos. Tratava-se do ritual *Kyrapetym* (*kyrá* = engordar + *petym* = charuto), em referência ao charuto ritual que cresce de tamanho a cada *petymojax*. Segundo informantes, esse ritual não é realizado há cerca de quinze anos.

Após o *murauvara* do mingau, o xamã principal sonhou com os seguintes objetos dos pacientes a serem trazidos pelos seus pais para o rito da noite: cuia para armazenar mingau, *mbuyra* (colar), urucum, *jandy* (óleo de babaçu) e *yvyripara* (arco). Nos dias em que havia *petymojax* e, por conseqüência, *murauvara* relacionado aos objetos dos pacientes, o rito da noite seguia a seqüência: (i) xamã canta sentado com acompanhamento do *vanapy*⁷⁹; (ii) xamã pega *ynga* (*ynga opyhyk*) do *jawaraiká* e coloca no mingau e nos objetos

⁷⁸ MÜLLER (1993, p. 76) chama esse mingau de *maniaremby*. Não foi possível compreender exatamente se o nome *muravavy*, a que os Asuriní se referiam, diz respeito ao nome do mingau ou à etapa ritual em que é servido.

⁷⁹ Os ritos em que compreendem canto e dança são chamados por MÜLLER (1993, p. 155) de *oforahai*. O rito em que o xamã “guarda” o *ynga* no corpo do paciente chama-se *oforoimondep* (*omondep* = guardar coisas no sentido de “pôr dentro”; *foro* = prefixo generalizador) (Ibid., p. 162).

dos pacientes; (iii) xamã transmite *ynga* para as crianças; (iv) homens tomam mingau preparado pelas *uiratsimbé*; (v) canto de fechamento.

A seguir descrevo mais detalhadamente as etapas de captura do *ynga* dos espíritos (ii) e transmissão aos pacientes (iii). O xamã principal se posiciona de pé em frente ao *jawaraiká* e ao *yvara*, faz gestos no ar de “tirar algo” ao mesmo tempo em que solta o ar pela boca. Emite ruídos e faz gestos de “pegar” com as duas mãos. Passa o chocalho (*iapu*) para o *vanapy* que toca o instrumento enquanto o xamã coloca as duas mãos dentro da *jawaraiká* e, com gestos de “pegar”, traz o *ynga* e coloca na panelinha de cerâmica que está no chão com mingau. Inicia-se, então, a transmissão da substância vital para os pacientes. Uma a uma, cada criança é tratada no colo da respectiva mãe, avó ou irmã. O pajé “pega” (*ynga*) do mingau e coloca no corpo da criança, com gestos de “espalhar”, mas mantendo as mãos fechadas, emitindo som pela boca de pressão de saída do ar.

Na etapa (iv), terminado o tratamento, o *vanapy* pega a panela de mingau e a coloca no centro do espaço ritual. O xamã principal é o primeiro a tomar; os demais homens que assistem, assim como os mais velhos que residem por perto, são convidados a tomar o mingau e permanecem conversando por algum tempo. O *vanapy* toma o mingau e recoloca a panelinha embaixo do *yvara*. Na etapa final do canto (v), por vezes, forma-se um bloco de dançarinas que, abraçadas ao pajé, dançam e fazem o acompanhamento musical enquanto o xamã canta. O bloco vai para frente em direção ao *yvara* e para trás, todos no mesmo passo, num movimento de “deslizar” dos pés. No final da sessão, o bloco permanece no lugar marcando o ritmo com os joelhos. Nos momentos em que o bloco dança, os rapazes e/ou adultos tocam o *ivapu*. Algumas outras vezes, no momento do rito final o pajé canta sentado com o acompanhamento vocal do *vanapy*.

Conforme relato do *vanapy*, durante todo o ritual a Cobra permanece enrolada embaixo do *yvara*, perto da panela de mingau, visão atribuída exclusivamente ao xamã. Há uma pedra (*itaky*) colocada no chão com a função de

segurar a Cobra. Durante as sessões ela toma mingau e, quando fica “alegre”, levanta a cabeça, sinal para que o xamã, *vanapy* e *uiratsimbé* se levantem e formem o bloco para dançar.

Alguns dias depois confeccionam a *patawajá*, objeto ritual feito de taquarinha a ser utilizado como suporte da panela de mingau que fica debaixo do *yvara*. Na mesma manhã, o xamã principal orienta o *vanapy* a pintar o *ivapu* com decoração semelhante ao *yvara*, desenhos de peixes (*ipirayngava*) e pintas pretas (*pinima*). Ainda no rito *petymojobap*, More’yra conta seu sonho com castanha do Pará a ser pendurada no *yvara*, onde permanece até o final do ritual, quando recebe a substância vital e é utilizada na preparação do último mingau, e com o *petymapara*, um tipo de charuto que será confeccionado pelo *vanapy* e utilizado num dos ritos da noite.

Audiência *akará* em disputa

Aproximadamente dez dias depois do início do ritual, Eduardo foi embora e, na seqüência, a aldeia receberia a visita da equipe da Fundação Ipiranga. Enquanto esperavam os visitantes, os Asuriní pintaram suas crianças e jovens de jenipapo com a justificativa de que a equipe de Belém dissera, em visita anterior à aldeia, que gostaria de ver os Asuriní pintados para “não perder a cultura”.

Junto à equipe, que contava com cinco pessoas, vieram: uma cozinheira, o administrador regional da Funai de Altamira e um francês que doou aos Asuriní uma máquina de espremer açaí e chinelos “havaiana” para todos⁸⁰. Realizaram atividades como: doação de alimentos, brinquedos e roupas, distribuição de suco, mingau de milho e biscoito, compra de artesanato (principalmente cerâmica) em grande escala, entre outras.

Durante os cinco dias de sua permanência, as atividades rituais tornaram-se menos freqüentes, sendo realizado apenas um *murauvara* no

⁸⁰ Segundo ele, com recursos da empresa multinacional de informática com sede na França, onde trabalha.

período; no entanto, os cantos diários (manhã e fim da tarde) não deixaram de acontecer. O funcionário da farmácia (Aisan) tratou de providenciar iluminação para a casa grande, para que os convidados pudessem assistir aos cantos noturnos. Na presença da nova audiência, o bloco de dançarinas aumentou, com a participação de crianças moças, ao mesmo tempo em que alguns rapazes se arriscaram a tocar o *ivapu*, em meio a risos envergonhados. Era grande a platéia de índios que compareceu para assistir ao evento no dia em que a nova audiência estava presente.

Durante os poucos dias de permanência da equipe, os Asuriní ficaram inteiramente absorvidos pelas atividades por ela propostas⁸¹. More'yra, o xamã principal, não estendia os cantos no período noturno para não perder a distribuição de mingau de milho, biscoitos e suco que acontecia todas as noites, conforme me explicou Apebu.

O casal Ampuero e Suely Menezes, coordenadores das atividades na aldeia, ficaram muito bem impressionados com o ritual nos poucos momentos em que puderam assisti-lo. Disseram nunca ter visto *Maraká* com o tambor *ivapu*, e trataram de negociar com o xamã a data de término das atividades, de modo que coincidissem com a próxima visita da equipe à aldeia, em meados de dezembro. Quando ouvi a notícia fiquei bastante triste com a possibilidade de não assistir ao final do ritual. Conforme havia sido combinado com os Asuriní, a “festa” teria duração de dois meses e acabaria pouco antes da minha partida.

Para mim estava claro que se tratava de uma disputa política por espaço, na qual estavam em jogo os recursos e benfeitorias que são injetados na aldeia; nesse sentido, eu certamente estaria perdendo. Depois que a equipe foi embora, conversei com o *vanapy* e relembrei o combinado que havíamos feito no início do ritual, quando Apebu pediu que eu filmasse toda a “festa” para que o material registrado em vídeo pudesse ser acessado pelas crianças e jovens na escola indígena. Expliquei a importância para o meu trabalho de pesquisa e

⁸¹ Aproveitei esses dias para atualizar o registros no diário de campo, fazer excursões no entorno da aldeia (pescarias e roçados) e descansar.

sugeri aos Asuriní que fizessem outro ritual quando a equipe visitasse a aldeia novamente. Atendendo a pedidos, combinei que iria para a cidade fazer compras de alimentos e algumas miudezas para o xamã, *vanapy* e família de ambos⁸².

Depois da partida da equipe, iniciar-se-iam as oficinas que a antropóloga Silvia Macedo⁸³ e eu faríamos na escola indígena, como parte do projeto CNPq. Durante esse período, os Asuriní recebem mais uma visita, dessa vez de um pastor evangélico da Associação Lingüística Evangélica Missionária (Alem)⁸⁴, que trabalha há mais de uma década na aldeia.

Num domingo, o xamã principal me chama e pede que eu agrupe algumas mulheres para expedição em busca de barro para a confecção da *tauvarkaia*, grande panela de cerâmica utilizada no ritual *Tauva*. Ele providenciou gasolina para o motor do barco que levaria a expedição. Sua esposa, que atua como xamã nos rituais femininos para o sobrenatural *Tauva*, havia sonhado com a confecção da grande panela. Tudo indica que, com a iniciativa de More'yra e sua esposa, Marakauá, logo se iniciaria mais uma “festa grande”, dessa vez o *Tauva*, no âmbito do complexo ritual do *Turé*. Recebo orientação para chamar as mães, irmãs e cunhadas dos dois rapazes que quebraram a última *tauvarukaia* com chutes e pontapés num dia em que estavam embriagados.

Vamos e mais uma vez os envolvidos na preparação do objeto ritual são Apebu, o *vanapy* do ritual xamanístico em curso, e sua esposa, Veveí, que atua como *uiratsimbé*. Além deles, a nora da *uiratsimbé* e crianças, uma mulher mais velha com sua filha e neta, que não tem nenhum parentesco com os rapazes que quebraram a panela, mas que ajudariam na confecção. A *tauvarukaia* é construída no centro da casa grande, mas até minha partida não iniciam nenhum

⁸² Ainda assim, os Asuriní pediram que eu ligasse para Alberto Ampuero e lhe explicasse que o ritual iria ser finalizado antes que eles retornassem à aldeia, tarefa que realizei com auxílio da professora da escola, Lucilene Nascimento.

⁸³ Do Museu Nacional (RJ)

⁸⁴ A Associação Lingüística Evangélica Missionária é uma associação civil sem fins lucrativos, de cunho científico, caráter assistencial e objetivo religioso. Através do aprendizado das línguas dos povos indígenas, os missionários da Alem têm por objetivo traduzir a Bíblia para as respectivas línguas indígenas. Fonte: Diagnóstico Socioambiental do bloco de Terras Indígenas do Médio Xingu - Corredor Sul Amazônico – Pará, 2006, p. 127.

ritual a ela relacionado. Posteriormente converso com a esposa do xamã principal e ela me diz que ele mandou fazer a grande panela por que Ampuero, da Fundação Ipiranga, e um médico de nome Aldo, que presta serviços na aldeia, em visitas recentes, perguntaram pela *tauvarukaia* e pelas atividades rituais a ela relacionadas.

3. O processo da performance e os *murauvara* como “amostras das festas”

No decorrer dos dias, o xamã principal deixa de sonhar apenas com objetos a serem providenciados pelo *vanapy* e pelos *imunara* e passa a sonhar com outros rituais associados a espíritos diversos, como o *Tajaho* (Porco-do-Mato), *Arapoá* (Veado)⁸⁵, *Tivá* (Pássaro Onça). Nesse momento, a categoria de *murauvara*, novidade anunciada no rito do *petymojojap* que servirá de atrativo para os espíritos, amplia-se ao mesmo tempo em que o xamã principal traz para a seqüência das atividades antigos rituais que a maior parte da aldeia não conhecia. Mas são realizados apenas alguns ritos desses outros rituais, no âmbito da seqüência do que eles chamam de “festa grande” para o espírito *Apykwara*. Assim, executam alguns “pedaços” correspondentes aos ritos iniciais, até o momento em que o xamã obtém a substância vital (*ynga* e *moynga*).

De acordo com um jovem Asuriní⁸⁶, tratava-se da “amostra” de outros rituais, já que para ele as seqüências completas dos ritos não poderiam ser realizadas, fosse pelo pouco tempo a eles dedicados, visto que estavam no âmbito da estrutura do ritual *Apykwara*, fosse pela perda de sua função primordial, como no caso do *Petymoik*, realizado antigamente na ocasião de preparação para a guerra com inimigos, atividade hoje extinta. A partir da experiência de visita ao mundo dos espíritos, o xamã vai construindo o ritual *Apykwara* com o anúncio, a cada *petymojojap*, da novidade a ser realizada. Enquanto conta, o xamã edita e seleciona aquilo que experienciou durante o sono. Em verdade, essas realidades

⁸⁵ O *murauvara* envolvendo o ritual para o espírito *Arapoá* foi realizado num dos dias em que fui a Altamira providenciar mais suprimentos alimentares para os envolvidos no ritual. Segundo informações, realizaram apenas os ritos iniciais (*mominaka*) desse ritual.

⁸⁶ Takuja, funcionário da farmácia (Ais).

virtuais só existem na medida em que ele narra; por isso, ao contar seu sonho, o xamã opera a seleção das informações mais relevantes, no caso, os acontecimentos rituais a serem realizados. Certamente essas escolhas também estão de acordo com a sua percepção do que a audiência de índios Asuriní e de não-índigenas interessados nos rituais gostariam de ver. Percebo que nesse processo da performance o xamã principal busca envolver os demais xamãs no auxílio das realizações dos *murauvara* e, de certo modo, toda a aldeia, que passa a participar dos ritos nunca vistos como público que assiste e participa. Algumas atividades tornam-se grandes brincadeiras nas quais crianças, velhos e jovens se divertem e se entretêm.

Esses *murauvara* aconteceram no âmbito da estrutura já descrita a eles destinados, ou seja, anunciados durante os *petymojob* e realizados nos ritos noturnos, após o canto inicial em que xamã principal e *vanapy* realizam ao cair da tarde. A seguir descrevo alguns dos *murauvara* realizados.

“Brincadeira de criança”

Após o *petymojob* que contou com a participação de More'yra (xamã principal), Baiu (xamã auxiliar), do jovem xamã Parajuá, o xamã principal contou seu sonho, traduzido pelo *vanapy* como “brincadeira de criança”. Apebu pediu que eu esperasse pacientemente até o rito da noite para entender do que se tratava.

Ao cair da tarde, após o canto executado pelo xamã principal e *vanapy* sentados, inicia-se o momento de “pegar o *ynga*” (*ynga opyhyk*) do *jawaraiká* e colocar no mingau, com a participação dos três pajés. Em seguida, os três saem andando pelo entorno da casa grande gritando as seguintes palavras: “*upyk ejat ê*”, que foi traduzido para mim como “senta e fica quieto”, como os adultos dizem para as crianças. Em meio a risos, os três xamãs correm, balançam galhos, entram nas casas, batem painéis das cozinhas externas e se escondem. Algumas crianças os seguem e brincam de se esconder deles. Quando chegam numa casa de farinha situada atrás da casa grande, o xamã principal começa a tossir intensamente até emitir o som “*eju, eju*”, segundo alguns Asuriní, em sinal de dor.

Depois de quase uma hora retornam ao espaço ritual e inicia-se o tratamento dos pacientes (*imunara*) com a transmissão de *ynga*. Em seguida, tomam o mingau preparado pelas *uiratsimbé* e depois cantam e dançam no rito de fechamento.

Tereí

Durante o *petymojobap*, enquanto o xamã principal conta, os outros três pajés o escutam com atenção e o *vanapy* prepara o *petym*. Em seguida, o *vanapy* confecciona quatro *tereís*, instrumento semelhante ao *karowara*⁸⁷, com pedaços de taquarinha providenciada por ele. Para cada *tereí*, cortam-se dois pedaços de 10 cm de taquara e amarra-se um no outro com um fio de algodão. O resultado é um instrumento com duas passagens de ar que soa como um apito. Segundo informações do *vanapy*, o *tereí* é um objeto ritual confeccionado a partir da experiência do xamã durante o sono como e com o espírito *Karoara*.

De noite, após o rito de pegar o *ynga* (*ynga opyhyk*) e colocá-lo no mingau, os homens fazem uma fileira com os braços dados e iniciam uma dança de frente para a *jawaraiká*, indo e voltando. Os quatro xamãs portam o instrumento *tereí* e o assopram no momento de resposta do coro. Um xamã por vez entoia a canção que é respondida pelo *vanapy* e por Takiri, que canta entusiasmado em volume alto e em tom de brincadeira. Não foi possível identificar o conteúdo dos cantos. Muitos homens foram dançar e alguns rapazes também. Os Asuriní que assistiam, dentre eles muitas mulheres, davam boas risadas com as palavras cantadas de Takiri. Nesse dia, o público que assistia ao ritual não era formado apenas dos mais envolvidos e que desempenhavam papéis no ritual. Boa parte da aldeia veio até a casa grande para assistir e conhecer a “festa do *tereí*”, já que muitos nunca haviam visto.

Após o rito *muravaovy* em que o mingau é servido aos homens, realizam mais uma sessão de canto/dança (*oforahai*) como acontece todos os

⁸⁷ Instrumento que soa como um apito feito de osso de mutum confeccionado durante alguns rituais xamanísticos.

dias. Mas nessa ocasião, em razão do rito anterior relacionado ao *tereí*, muitos Asuriní, sobretudo os jovens, permaneceram no espaço ritual até o fim das atividades. Um rapaz de nome Maykyga arrisca tocar o *ivapu*, os homens mais velhos zombam dele ao mesmo tempo em que o ensinam. Outros rapazes o seguem, um deles vem perguntar para mim como se “bate o *ivapu*”, eu digo para ele se juntar aos jovens e aprender tocando. O *vanapy* se aproxima do tambor e orienta de perto os rapazes. O bloco de dança também vai crescendo, e muitas moças, entre as quais me incluo, dançam junto às *uiratsimbé*. As mulheres mais velhas que assistem dão, vez ou outra, orientação para as meninas. Registro no meu diário de campo que nessa ocasião a sessão se assemelha a uma “grande oficina” em que os jovens aprendem orientados pelos mais velhos a dançar no tempo certo e a percutir o tambor.

Petymoik

Finalmente o xamã anuncia⁸⁸ durante o *petymojax* a realização do *Petymoik*, ritual esperado por toda a aldeia. Enquanto o xamã relata o sonho, o *vanapy* aumenta o charuto colocando mais uma camada de *petymaava* e confecciona um outro mais fino que enfeita com pena e urucum. Na seqüência, confecciona diversos objetos a serem utilizados de noite, entre eles o *tayngava*, boneco antropomórfico feito de taquarinhas encapadado de algodão que os Asuriní traduziram como a imagem do humano⁸⁹.

Ao fim do rito *petymojax*, enquanto a *uiratsimbé* mais velha, esposa do *vanapy*, prepara mingau de milho pilado em sua casa, ele vai em busca de um

⁸⁸ Segundo informações fornecidas pelo xamã, esse *petymojax* deveria ter acontecido no dia anterior, mas o *vanapy* passou a noite em uma pescaria e não retornou para o rito do canto da manhã. Foi a única vez em que o rito do canto da manhã não foi realizado.

⁸⁹ Confirma o que afirma MÜLLER. Para a autora, *tayngava* significa réplica do ser humano. *tyngava* é réplica, medida, imagem, o que substitui; o prefixo *t* indica possuidor humano (MÜLLER, 2000, p. 176). Simbolicamente o *tayngava* representa o princípio constitutivo da categoria de humano (isto é, vivente, uno) compartilhado pelos espíritos, xamãs primordiais e animais da floresta. A substância *ynga* é comum a todos esses seres, e a tese de MÜLLER é de que não se trata apenas de uma semelhança morfofonêmica entre as duas palavras *yng* (a) e *ayng* (a), mas o significado de uma é parte do significado da outra (MÜLLER, 1993, p. 245).

ajudante jovem que o auxilie nas atividades até o final do ritual, função que chamam de *muravy*.

De tarde, o ajudante se apresenta, é o jovem de cerca de treze anos chamado Koatireí. Ele e o *vanapy* buscam palha de *pindava* (palmeira), cipós e paus finos para a amarração e para a estrutura da *tukaia*. Eles limpam o espaço externo ao lado da casa grande onde constróem a *tukaia*.

A *tukaia* deve abrigar o espírito *Tivá*, “um tipo de *Tivá* muito bravo”, como me informou o *vanapy*. A partir de relatos dos mais novos e de alguns velhos, esse ritual era realizado como preparação para a guerra contra inimigos num período anterior ao contato. Nessa ocasião, como *murauvara*, no âmbito do “ritual grande” para o espírito *Apykwara*, tratava-se apenas de “amostra dessa festa, só para ver como os Asuriní antigos faziam”, como me informou Takuja, filho do *vanapy*.

De noite, a sessão se inicia ao cair da tarde como de costume. Grande parte da aldeia veio até a casa grande prestigiar o ritual. Após o canto inicial, primeiramente com xamã principal e *vanapy* sentados e depois juntos com *uiratsimbé* no bloco que dança, realiza-se o rito de “pegar” o *ynga* (*ynga opyhyk*). Os xamãs, com exceção do jovem que não está presente, ficam de pé e fazem gestos de “tirar” com os braços e mãos ao mesmo tempo em que pressionam a saída do ar pela boca. Eles se acocoram e pronunciam palavras. Vão até o *jawaraiká* e com gestos de “pegar” trazem o *ynga* e colocam na panela de mingau.

Enquanto os três xamãs desenvolvem ações no centro do espaço ritual, o *vanapy* confecciona grandes charutos (medindo aproximadamente 1 metro) com entrecasca de árvore, *petymaava*. O xamã principal está com o rosto avermelhado tingido de urucum, o *vanapy* usa um enfeite de cabeça e tem um cordão ao qual está amarrado o *tayngava*, seu ajudante também tem um objeto amarrado ao cordão que está pendurado no pescoço e virado para as costas, trata-se do *jawararaingava* (*jawara* = onça; *ayingava* = imagem, réplica)⁹⁰.

⁹⁰ Provavelmente referente ao espírito de *Tivá* que é traduzido algumas vezes como “espírito da Onça”, que em Asuriní é *jawara*.

O xamã principal se posiciona dentro da cabana de folhas que se encontra montada no espaço externo e inicia a preparação. Em frente à *tukaia* se posicionam o *vanapy* e seu ajudante, portando um arco e flecha e um chocalho. Outros homens, sentados, formam um semicírculo. Inicia-se, então, o momento mais esperado. Primeiramente *vanapy* e *muravy* acendem o grande charuto na fogueira ao lado da *tukaia* e arremessam o grande *petym* em chamas para o xamã que está dentro da cabana. Ele pega o charuto através de espaço circular feito para esse fim e arremessa novamente mais longe, para onde estão os rapazes à espera. O desafio é pegar o charuto em chamas sem que caia no chão.

Disseram alguns Asuruní que nesse momento o xamã “pega Tivá”, expressão que usam para se referirem ao estado de transe. O pai do jovem xamã me explicou que seu filho não poderia assistir ao ritual *Petymoik* pois ainda não sabe “pegar” esse espírito, já que “[...] ainda não chegou na parte do caminho que tem dois morros grandes”, referindo-se aos caminhos que levam ao mundo dos *Tivá* percorridos pelos xamãs em suas viagens míticas.

A platéia vibra junto aos jovens. São principalmente mulheres e crianças que dão gritos, risadas, fazem comentários e dão dicas para melhorar a performance dos rapazes. Durante a noite me disseram que antigamente as mulheres não poderiam presenciar esse rito, tratava-se de atividade essencialmente masculina de preparação para excursões em que enfrentariam os inimigos.

Depois de um tempo homens e xamã ficam sentados em semicírculo enquanto realizam cantos em volume baixo, muito parecidos aos cantos dos mortos (*kawara*) na festa do *Turé*⁹¹. Em seguida, outro xamã vai para dentro da *tukaia* e inicia-se mais uma sessão de arremessos do charuto em chamas seguida pelo rito do canto. Essa seqüência se repete quatro vezes, sendo que o xamã principal passa duas vezes pelo arremesso da *tukaia*.

Os rapazes permanecem até o fim das atividades, e no momento do canto ficam próximos à fogueira conversando e fazendo brincadeiras enquanto

⁹¹ Essa semelhança foi confirmada por conversa com o jovem xamã Parajuá.

aguardam a sessão de arremessos. Depois de terminado o *muraupara* de *Petymoik* seguem os ritos de transmissão da substância vital (*ynga*) para os *imunara*, depois o *muravavy* (mingau) e canto e dança final, que terminam no meio da madrugada.

Uiraika e Tajaho

Conforme o *vanapy* havia relatado, aguardavam a chegada da pesquisadora Fabíola Andrea Silva, da USP, para a realização da seqüência final do ritual. Ela chega num domingo à tarde, no dia em que se realizaria *muraupara* de *uiraika*, “festa de jacamim⁹²”, conforme traduziram, e o início do ritual para o espírito Porco-do-Mato (*Tajaho*).

De noite, antes de se iniciar o *muraupara* de *uiraika*, Fabíola e eu conversamos com o *vanapy*. Ela diz que está se sentindo fraca e pergunta se poderia ser submetida a algum tipo de tratamento realizado pelos xamãs da aldeia. Apebu, o *vanapy*, diz que ela teria de participar como *imunara* junto às crianças e explica algumas das obrigações rituais às quais os participantes têm de realizar, tais como trazer os objetos sonhados pelo xamã, estar presente nas noites em que se realiza o tratamento, tomar o mingau, entre outras.

No *muraupara* de *uiraika*, o xamã principal e outros dois, incluindo o mais jovem, correm atrás das pessoas que estão no espaço ritual imitando gestos do jacamim. Instaura-se uma brincadeira entre os xamãs e o público que assiste; as crianças são as que mais se divertem.

Ao final dessa etapa, o xamã principal e depois Baiu, o xamã auxiliar, cantam para o espírito *Tajaho*, em etapa preparatória ao *muraupara* propriamente dito, que aconteceria no dia seguinte. Segundo informações, ambos os xamãs são os únicos que sabem “pegar *Tajaho*”, ou seja, que têm os conhecimentos para realizar o ritual para esse tipo de espírito.

⁹² Jacamim (*Psophia Crepitans*) é uma ave típica da floresta amazônica que tem pescoço e pernas compridas e asas curtas.

No dia seguinte fui acordada às 4h30 da madrugada para acompanhar o início do canto/dança do *Tajaho*. Chego ao espaço ritual e encontro apenas o xamã principal e o *vanapy*, que me incumbe de chamar a jovem *uiratsimbé* e o jovem ajudante do *vanapy*. Eles cantam e dançam em espaço externo, ao lado da casa grande, até amanhecer. Em seguida, em fila, *vanapy*, *muravy* e as *uiratsimbé* vão até a beira do rio tomar banho. De volta ao espaço ritual, enquanto esperam pelo *petymojax*, fazem uma pausa e tomam café com bolacha que providenciei.

Durante o *petymojax* estão presentes todos os xamãs. Como era esperado, o xamã principal conta seu sonho com o espírito *Tajaho*, enquanto o *vanapy* confecciona um *petym* que pinta de preto (tinta extraída da pedrinha *itaudy*) e amarra uma pena de mutum (*mytun*). O *vanapy* relaciona a pintura do charuto ao animal, dizendo que pinta o charuto de preto por ser esta a cor do pescoço do “porcão”.

De tarde, as *uiratsimbé* fazem fogo no espaço ritual (atrás do *ivapu*) e preparam o primeiro “mingau grande” a que dão o nome de *nhypysinga* utilizando castanha do Pará (*nhy*), mandioca doce (*maniakava*) e macaxeira (*maniakundi*). Ralam a mandioca doce (também chamada maniacal) na paxiúba e espremem na mão. Um homem, pai de dois *imunara*, que forneceu a castanha, ajuda a descascá-la. Depois, as mulheres pilam a macaxeira e a castanha, peneiram todos os ingredientes e levam ao fogo na *janiwá*, panela de cerâmica grande não decorada. Depois que fimo toda a seqüência, ajudo a lavar e a espremer a maniacal, contente por poder oferecer minha força de trabalho junto às mulheres. Até aqui, acompanhando o *vanapy* em diversas etapas de preparação do espaço ritual, confecção de objetos rituais, e outras atividades, não pude ser muito útil, já que diversas atividades eram exclusivas dos homens ou, quando permitidas às mulheres, exigiam muita força física.

Ao cair da noite, executam o *tajahomominaka*, o começo do ritual para trazer o espírito *Tajaho*. A casa grande está mais cheia que no dia do *murauvara* de *Petymoik*. Enquanto o xamã auxiliar canta, as mulheres terminam o preparo do mingau que está no fogo ritual. Uma mulher de cerca de quarenta anos, Mará, que

nunca havia participado do ritual até então, apresenta-se e me chama para dançar. Eu desligo a câmera e sigo em direção ao bloco de dançarinos, que é grande e conta com a presença de crianças, jovens e adultos, muitos pela primeira vez no ritual. O canto de Mará é forte, grave e encorpado; lembrei-me das fotografias do acervo pessoal da antropóloga Regina Müller em que Mará bem jovem, quase menina, aparece diversas vezes fazendo o papel de *uiratsimbé*. O seu canto é muito diferente do das jovens, cuja voz ainda não “engrossou”, conforme me explicou a *uiratsimbé* mais velha. As meninas cantam quase que para dentro, em volume baixo e com muita vergonha de serem escutadas.

O bloco desloca-se para frente e para trás no espaço externo ao lado da casa grande até que os xamãs “pegam *Tajaho*”. Imediatamente o bloco de dançarinos se desfaz e inicia-se uma “brincadeira” em que os jovens tocam os xamãs na altura do ventre e estes “murcham o corpo” ou “morrem”, como me explicou um rapaz. Logo o xamã se reergue e inicia o jogo novamente. O xamã principal corre atrás da câmera mais de uma vez, o que provoca muitos risos entre todos. Em determinado momento, xamãs e *vanapy* deslocam-se para dentro da casa grande e martelam no chão, em frente ao *jawaraiká*, o *yira*, pau que representa *tukaia* do espírito *Tajaho*.

Durante a curta convivência do espírito *Tajaho* com os Asuriní, ele forneceu *ynga* a ser transmitido aos *imunara* e tomou mingau. Na seqüência do *murauvara* de *Tajaho*, inicia-se o rito do tratamento dos *imunara*, momento em que a nova participante Fabíola Silva incorpora-se ao ritual. Após o mingau, inicia-se canto para o espírito *Apykwara* que vai até o amanhecer.

Discursos

Alguns rapazes assistem durante todo o ritual na platéia. Um deles, de nome Maraká, permaneceu assim até o fim do ritual. Vez ou outra o jovem, de quinze anos, me procurava para conversar. Em todas as ocasiões mostrava-se curioso pelo universo dos *akaraí* (não-indígenas), pelas diferenças entre índios e não-indígenas, e me contava suas peripécias pela cidade de Altamira. Para ele, os

akaraí e os índios são iguais, ou ele gostaria que não existissem diferenças. Recusa-se a se casar com uma Asuriní e deseja casar-se na cidade com uma mulher “branca” ou de outra etnia indígena. Em outro momento, disse que gostaria de sair da aldeia e ir trabalhar “no garimpo”, referindo-se à atividade ilegal em terras indígenas vizinhas, segundo ele, “isso dá dinheiro e ficar na aldeia, não”.

Em conversa com o Asuriní que trabalha na farmácia como Aisan (agente indígena de saneamento básico) a respeito de sua participação no ritual, fica claro que a posição do jovem assalariado associa o ritual ao gasto de tempo e ao não-rendimento monetário. Primeiramente, disse que é ruim participar do ritual, pois fica-se muitas noites sem dormir. Além disso, a realização do papel de *vanapy* exige muita dedicação e tempo, o que o impossibilitaria de realizar atividades para seu próprio benefício e de sua família, tais como a caça em período noturno, o trabalho que lhe rende salário mensal, e a produção de objetos artesanais como colares e bancos para venda. O outro funcionário da farmácia que atua como Ais (agente indígena de saúde) tem cerca de vinte e quatro anos e disse que já participou de alguns rituais na função de *vanapy* junto ao seu pai⁹³, quando tinha entre doze e quinze anos, média de idade dos *vanapy* no passado anterior ao contato, segundo informantes. Hoje não participa mais, pois o ritual exige muita dedicação e o jovem ocupa grande parte de seu tempo com o trabalho na farmácia e as aulas na escola.

Num dos dias, de manhã, fui até a casa onde residem duas crianças que participam do ritual como *imunara* (pacientes) para conversar um pouco com sua mãe a respeito da participação no ritual. Estava interessada essencialmente nos tratamentos promovidas pelo xamã em oposição aos tratamentos realizados pela medicina dos *akaraí*, a que estavam submetidos outros filhos da mulher. Sobre a criança que estava no papel de *imunara*, a mãe comentou que ela havia engordado e que estaria mais resistente às doenças desde o início das atividades rituais. Segundo outras duas mães de pacientes, o tratamento tem eficácia

⁹³ Apebu, *vanapy* do ritual em andamento.

durante toda a vida da criança, o que foi reforçado com o exemplo de alguns jovens que passaram pelo tratamento há cerca de dez anos. Aos poucos, fui percebendo que não me interessava discutir a eficácia do tratamento xamânico e, sim, compreender como esse tipo de tratamento convive com o empreendido pelo medicina *akaraí*, bastante presente no dia a dia da aldeia por meio do sistema de assistência à saúde indígena sob responsabilidade do DSEI - Distritos Sanitários Especiais Indígenas, que administra uma farmácia e mantém uma funcionária (auxiliar de enfermagem) na aldeia.

Segundo algumas mães, hoje em dia não são tão freqüentes rituais xamanísticos, e as doenças são cada vez mais tratadas com medicamentos⁹⁴ dos *akaraí*, dos qual os Asuriní são cada vez mais dependentes⁹⁵. Se o problema de saúde se agrava, o enfermo é encaminhado à Casa de Saúde do Índio de Altamira, unidade de saúde do DSEI que dispõe de veículos aéreos e fluviais. Há ocorrência de malária, que é facilmente tratada na aldeia, já que a farmácia dispõe de lâminas para o diagnóstico adequado. Chamam atenção dois casos de diabetes, provavelmente desenvolvida depois do contato, graças ao consumo excessivo de açúcar, e dois de HPV, doença sexualmente transmissível provavelmente contraída na cidade.

4. Intensidade da performance

Os Asuriní aguardavam a chegada da pesquisadora Fabíola Andrea Silva, do MAE/ USP, para realizarem a seqüência final do ritual. Assim que ela chegou, iniciou-se um período de intensificação das atividades por dias e noites inteiros.

⁹⁴ Os Asuriní traduzem o remédio por *moynga*, substância fornecida pelos espíritos aos humanos, e chamam a enfermeira de *moyngijara* (*moynga* = substância vital, *ijara* = dono).

⁹⁵ Vale lembrar que no fim da década de 1970 a população Asuriní sofre decréscimo graças à contração de doenças e epidemias trazidas pelo contato efetivo com o homem branco. Em 1978, a antropóloga Regina Polo MÜLLER e equipe dão início a um projeto de recuperação demográfica com ações principalmente na área da saúde, em especial o controle da tuberculose, principal causa de mortalidade.

Nos *petymojax*, xamã principal, auxiliar e dois outros contam seus sonhos com objetos a serem providenciados pelos *imunara*, incluída, agora, a pesquisadora. No primeiro dia, após o *murauvara* de *Tajaho*, a lista inclui: *tapukurá* (enfeite de perna feito de linha de algodão vermelha), mingau, arco, jenipapo, *amambaia* (fibra com a qual se confeccionam detalhes trançados de alguns objetos), banco, colar, entre outros. Os pais dos *imunara* confeccionam três charutos pequenos e penduram no pau paralelo ao *yvara*. O pai de um dos pacientes nos informou a respeito dessa tarefa e responsabilizou-se pelos charutos da pesquisadora.

De tarde, um novo mingau é preparado pelas *uiratsimbé*. Trata-se do *muyguy*⁹⁶ com castanha (*nhy*), água e puba seco (*maniapyva*) – mandioca brava mergulhada na água por três dias, seca ao sol, pilada e peneirada. Depois de engrossado no fogo é bochechado.

Ao cair da tarde inicia-se o rito de canto e dança. A seqüência agora é diferente, pois os quatro xamãs, um a um, cantam sentados e depois levantam-se para cantar acompanhados do bloco de dançarinas. O xamã jovem canta com auxílio dos mais velhos enquanto os rapazes seguram o ritmo no *ivapu*; entre eles está o jovem funcionário da farmácia, filho do *vanapy*.

Em determinado momento, um rapaz jovem, de cerca de 25 anos e pai de dois *imunara*, sugere que eu vá dançar e que ele se ocupe das filmagens. Eu aceito a inversão e reparo que ele procura um posicionamento capaz de me incluir no plano que faz do bloco que dança.

No meio da madrugada um dos xamãs realiza os cantos no âmbito do rito *mamaiva*, seguido pelo canto de um outro homem experiente mas que não é xamã, até de manhã. É a segunda noite consecutiva que eu permaneço todo o tempo na casa grande, entre cochilos, observação atenta aos ritos, dança e canto junto às mulheres e filmagens, embora diminua a captura das imagens nos períodos noturnos devido à falta de luz. Além disso, preparo garrafas de café

⁹⁶ Esse mingau grande tem os mesmos ingredientes e modo de preparo dos mingaus pequenos preparados pelas *uiratsimbé* ao longo do ritual até aqui.

durante toda a noite, cumprindo tarefa que me foi designada. Enquanto adormeço, escuto muitas vozes me chamando; são os rapazes querendo que eu veja o ritual e, sobretudo, que eu prestigie suas performances ao tocar o *ivapu*. Fabíola, os demais *imunara* e seus parentes permanecem no espaço ritual, alguns despertos, outros adormecidos nas respectivas redes.

O xamã principal adormece e quando acorda me chama e diz que sonhou com objetos a serem trazidos por Fabíola. A professora da escola, Lucilene do Nascimento, e eu somos as *imunaraijara* (*imunara* = paciente; *ijara* = dono), incumbidas da função de dar assistência a Fabíola. A lista solicitada pelo xamã inclui um colar, mingau de milho e banana frita; os objetos e alimentos iriam ser utilizados no rito *Kyrá*, no qual seria usado o charuto *kyrápetym*.

De manhã, enquanto o bloco dança liderado pelo xamã principal, um *imunara* por vez senta no banquinho que está colocado em frente ao *ivapu* (as crianças estão nos colos das mães), enquanto os outros três xamãs realizam o tratamento: levantam-se, retiram substâncias do *jawaraiká* e colocam no *imunara*, com gestos de “pegar” (do *jawaraiká*) e “trazer” (até o *imunara*) com as mãos fechadas, em seguida com as mãos juntas fazem movimento da boca para o espaço num gesto de “espalhar”. Os objetos sonhados pelo xamã estão no chão, ao lado do paciente, ou são utilizados pelo xamã, como o colar, que é colocado no seu pescoço.

As *uiratsimbé* estão paramentadas com colares de missanga e de dente de macaco (*kainhyna*), a última da fileira carrega o grande charuto que foi crescendo a cada *petymojap*, desde o início do ritual. Enquanto realiza-se o tratamento, o andamento da música cresce, acompanhando o aumento de tons do corpo do xamã principal, que se prepara para “pegar” um espírito; o bloco de dança acompanha o xamã. Vê-se no rosto das *uiratsimbé* seriedade e concentração. Os rapazes tocam o *ivapu*; um deles, filho do xamã principal, toca o tambor ao mesmo tempo em que escuta seu MP3, com dois grandes fones de ouvido. Num certo momento, ele faz uma pausa e comenta que estava escutando “música de índio”; em seguida, espera uma resposta de aprovação.

Terminado o rito do tratamento, inicia-se outra etapa, na qual cada *imunara* permanece em sua rede, espalhados pelo espaço ritual por onde se deslocam xamã principal e bloco de dançarinas. Diante da rede do paciente, o bloco avança com certa violência e agressividade. E, depois de percorrer cada um, voltam ao centro e fazem uma pausa. O xamã emite sons: “eju, eju”, e é auxiliado por sua esposa, que lhe oferece água e lhe limpa a face num gesto restabelecedor. Nesse momento, o xamã está em transe, ou “pegou” o *Kyraanhynga* ou *Anhyngaraíra*, espírito *Apykwara* que, segundo relato do *vanapy*, é filho do “chefe” do ritual em questão, o *Pikipá*. *Kyraanhynga* está relacionado ao charuto *kyrápetym* e à etapa ritual *Kyrá*, na qual substâncias são transmitidas dos espíritos para os humanos para “engordar” e “fazer crescer forte” (traduções da palavra *kyrá*). O *vanapy* descreve o movimento do espírito em questão, dizendo que ele vem do mundo onde vive (do céu, habitado por *Apykwara*) para dentro do *jawaraiká* e transmite *ynga* ao xamã que o coloca dentro do *kyrápetym* (charuto grande) e daí para os *imunara*, “[...] ele coloca dentro do corpo do *imunara*”. Em sua explicação, fez analogia entre a substância transmitida pelos espíritos e o remédio utilizado pelos *akaraí* (brancos) na cura de sintomas como gripe, tosse e febre.

Após esse rito toma-se o mingau *muyguy* preparado no dia anterior pelas *uiratsimbé*.

Durante o dia percebo que as atividades rituais diminuem de ritmo: não há preparação de mingau ritual pelas *uiratsimbé*. De noite, o espaço ritual está mais esvaziado que nos dias anteriores, mas xamã principal e ajudante, além de homem velho que assumira os cantos na noite anterior, passam a noite cantando, a maior parte do tempo sentados. Entre os poucos presentes está um rapaz que exhibe volume grande de colares em seu pescoço, enfeite usado pelas mulheres, e se dirige a mim: “Agora você pode tirar uma foto”. Percebo que outros rapazes estão enfeitados com braçadeiras (*pindava*), eles reparam em minha presença e se fazem perceber em performance discreta. Aproveito o descanso nas atividades

para repousar o corpo, depois de dois dias cochilando na casa grande, ao som ensurdecedor do *ivapu*.

Na manhã seguinte, após o banho das *uiratsimbé*, *vanapy* e *muravy*, inicia-se o *petymojap*. Novamente todos os xamãs sonham com objetos a serem trazidos pelos *imunara*. A lista para as crianças inclui: *petymbu* (cigarro grande), enfeites corporais, carne de inambu, mingau de *maniaky* (mandioca-brava mergulhada na água por três dias, seca ao sol e pilada e castanha do Pará ralada), mingau de milho seco, jenipapo, peixe frito, entre outros. Para Fabíola, os pedidos são: repelente Altan, chapéu, mel, mingau de leite e calça jeans.

De tarde as *uiratsimbé* fazem o mingau *inguyieté*, de *maniapyva* (mandioca-brava mergulhada na água por três dias e depois pilada e peneirada) e castanha-do-Pará (*nhy*). Os ingredientes são fornecidos pelos parentes dos *imunara*. Ao mesmo tempo, o xamã auxiliar inicia o canto sentado com acompanhamento do *vanapy* na ação de trazer o *moynga* (*moyngarerojiki*), momentos antes do rito do *Petymbô*⁹⁷ que aconteceria por volta das 20h, segundo a informação de alguns Asuriní.

Durante o *Petymbô* os xamãs entram em transe ou “morrem um pouquinho” como dizem, com exceção de um dos xamãs mais velhos que auxilia os demais a se restabelecerem. Não foi possível assistir ao rito por completo de modo que registrei apenas do momento em que perdem os sentidos em diante. O xamã que auxilia os demais passa as duas mãos com tônus alto, num gesto de tirar do corpo dos xamãs, num trajeto das costas até a boca. Os xamãs tosem bastante e gritam “eju, eju” em sinal de dor.

Em seguida realiza-se o rito de transferência de substâncias aos *imunara* utilizando os objetos sonhados pelos xamãs. Um paciente por vez se coloca no centro do espaço, de frente para os xamãs, trazendo seus respectivos objetos. Cada xamã relaciona-se de alguma maneira com o objeto que solicitou. Na vez da Fabíola passar pelo tratamento, senta-se num banquinho enquanto eu

⁹⁷ *Petymbô* = comer tabaco (*petym* = tabaco + *o* = comer). Neste rito o(s) xamã(s) tira substâncias do corpo dos *imunara* e coloca *moynga*, utilizando seu corpo como suporte dessas trocas e a fumaça do *petym*, processo que exige força (MÜLLER, 1993, p.165).

a auxílio, passando repelente nas pernas de um dos xamãs. O xamã mais novo coloca o chapéu, outro veste a calça jeans e todos dividem o mel e o mingau solicitado pelo xamã principal.

Em seguida, o mingau é servido a todos os presentes e, na seqüência, realiza-se o rito *mamaiava*, noite adentro. Eu adormeço e desperto pouco antes do amanhecer, quando o *vanapyrekovijara* lidera o canto. Junto-me ao bloco de dançarinas e permaneço em movimento até raiar o dia. A *uiratsimbé* mais nova está exausta e por vezes pendura seu corpo sobre as companheiras, enquanto a *uiratsimbé* mais velha permanece concentrada no canto/dança com expressão séria.

O dia nasce e o ritual tem uma pausa. Novamente os *imunara*, um por um, passam pelo tratamento, desta vez com a transmissão de *moynga* proveniente dos espíritos, materializado em três elementos: mingau, água e substância invisível guardada dentro da *amambaia*. Ao centro do espaço ritual os pacientes comem uma bolinha de mingau, em seguida o xamã principal passa água que está dentro de cuia em seu corpo e depois derrama substância invisível que está na *amambaia* em sua cabeça.

Após uma breve pausa, inicia-se o canto/dança para trazer os espíritos *Karoarapara* e *Pikipá*. A maioria da aldeia está presente; todos os *akaraí* também: a enfermeira, o casal de professores, que suspenderam a aula nos últimos dias de ritual, o jovem missionário da Alem, a pesquisadora da USP e eu. Muitas meninas e mulheres dançam em bloco e cerca de dez rapazes tocam o *ivapu* com entusiasmo.

Eu filmo exaustivamente, quase que num ato mecânico, imersa num estado de vigília e de cansaço, hipnotizada pelo clima solene, diante dos rostos sérios e concentrados das *uiratsimbé* e da batida forte do *ivapu*. Emociono-me em ver o ritual chegando ao fim com tanta gente envolvida, numa performance que alguns insistem ser feita “só para os brancos verem”.

Enquanto o espírito *Karoarapara*⁹⁸ percorre seu caminho até a aldeia, o bloco dança e os xamãs, principal e jovem, permanecem sentados esperando o momento em que possam vê-lo por cima do *yvara*, pouco antes de incorporarem, conforme me descreveu um dos xamãs. Os dois xamãs sentados, olham por cima do *yvara* enquanto o bloco canta e dança num crescente, sob a liderança do xamã auxiliar. Emitem sons; momentos antes de incorporarem, o xamã auxiliar pára o canto e senta num banquinho, ao lado dos demais. O bloco de dançarinos se desfaz e os tocadores do *ivapu* fazem uma pausa. Os três xamãs emitem sons “eju, eju”, seus braços e pernas dobram-se, como se estivessem atrofiados, ou aleijados de acordo com as características físicas do espírito em questão. A platéia que assiste permanece apreensiva e atenta, muitos riem e logo se instaura um clima de descontração.

Alguns homens adultos auxiliam os xamãs esticando seus braços e pernas e abrindo seus dedos; aos poucos eles vão voltando do transe.

Recomeçam os cantos, sob a liderança do xamã principal. *Vanapy* e *muravy* dançam em fila, atrás do xamã. Dois rapazes juntam-se a eles. A fila percorre o espaço de maneira diferente do bloco de dançarinas (deslocamento para frente e para trás em direção ao *yvara*), dançam dando voltas no espaço ritual em frente ao *yvara* e a panela de mingau que está atrás do *ivapu*. Apenas um jovem toca o *ivapu*. Em alguns momentos as mulheres dançam abraçadas ao xamã e ao *vanapy*. Os dois xamãs, novamente sentados, olham por cima do *yvara*, acompanhando a chegada do espírito. Aos poucos suas faces vão sendo transformadas, e eles olham “assustados” até que seus corpos são tomados pelos movimentos intensos e fortes do espírito *Pikipá* ou espírito *Anhynga*, que é o “chefe” ou o “dono” do ritual em questão. O primeiro a entrar em transe é o xamã principal; um homem forte o segura pela cintura e eles percorrem o espaço, dando

⁹⁸ Segundo relatos míticos, esse espírito ficou aleijado ao cair de uma árvore enquanto pegava um *jawará*; por esse motivo, o corpo do xamã toma a forma defeituosa desse ser.

voltas na panela de mingau com a fileira de homens atrás, liderados pelo xamã auxiliar que toca o chocalho e canta. Em seguida, o xamã jovem começa a entrar em transe, e é segurado por dois homens com certa dificuldade, já que tem grande porte. Os primeiros instantes do contato desse xamã com os espíritos é extremamente forte, reparo que ele têm menos controle sobre seu corpo do que o xamã mais velho. Ambos têm seu corpo transformado. Em seguida, formam um bloco disforme que percorre o espaço dando voltas na panela até que avançam em direção às redes onde se encontram os *imunara*.

Ao final do rito que traz os espíritos para conviver com os humanos, inicia-se o rito do jenipapo em que as *uiratsimbé* preparam a tinta, espalham nas mãos e imprimem no rosto, peito, joelhos e pés dos *imunara*. Enquanto isso, as *imunarajara* que acompanham os pacientes caminham em fileira até a beira do Xingu, cada uma com um balde e uma cuia, para trazer água para o banho dos pacientes. Sou orientada a tomar um banho junto às outras mulheres. Chegamos ao espaço ritual e, enquanto as mulheres dão banho em suas crianças, eu jogo água nas pernas de Fabíola. O xamã principal “benze” a água das cuias e os *imunara* a ingerem.

Durante a tarde a aldeia descansa, e, ao cair da tarde, realiza-se o último rito *jeumbyk* de canto e dança para a Cobra (*Maia*) ir embora. O xamã principal faz gestos em direção ao *jawaraiká* e depois em direção ao chão, alternadamente. Eu aproveito o último momento e me junto às dançarinas que insistem para que eu participe da dança, de modo que abandono a câmera e registro apenas o áudio.

No dia seguinte, as *uiratsimbé* preparam o último mingau com fogo trazido pelo *vanapy*, coletado em todas as casas dos *imunara*. Trata-se do *kauimutava*, de puba seco com a castanha do Pará que havia ficado pendurada no *yvara*. O fogo ritual não é feito atrás do *ivapu*, mas no centro do espaço ritual, e, depois de levado ao fogo, o mingau é bochechado. A *uiratsimbé* mais nova sente vergonha e recebe aprovação da mais velha para ir bochechar em sua casa.

Estão presentes o *vanapy*, o *muravy* e o xamã principal, que “benze” todos os ingredientes do mingau e depois desamarra os charutos do *yvara*. Eu fui incumbida de levar um pouco do mingau para Fabíola, como fazem as mães dos outros *imunara*.

Desfecho

Ao final da refeição do mingau, o xamã principal senta ao meu lado e pergunta se eu gostei da “festa”. Eu digo que sim, que gostei muito de ver os rapazes participando. Ele olha sério e diz que eu sou a *ivapuijara* (*ivapu* = tambor; *ijara* = dona) e pede que eu lhe pague pelo ritual⁹⁹, pelas inúmeras noites em que ficou sem dormir, pelo trabalho árduo e pela construção do *ivapu*. Eu fico sem jeito e dou uma risada um pouco constrangida, acreditando se tratar de uma brincadeira. Ele me diz: “não é brincadeira, não” e então eu fico completamente sem graça. Bem, digo que não tenho dinheiro, e lhe explico que a forma como posso pagar é trabalhando com os jovens na escola, trazendo o material audiovisual dos rituais antigos e fazendo pequenas compras de suprimentos e de objetos para os envolvidos no ritual.

Terminado o mingau, o espaço ritual é esvaziado rapidamente, cada um vai cuidar de seus afazeres, voltando à rotina. Eu permaneço mais um pouco enquanto dois jovens escutam no meu MP3 cantos dos quais participaram. A conversa com o xamã não sai da cabeça; de fato, o trabalho na escola e a atuação junto aos jovens no engajamento em sua própria cultura devem ser coisas muito pouco palpáveis para ele. Se o pedido de pagamento fazia transparecer para mim que, realmente, todo aquele ritual tinha sido feito para os não-indígenas verem e registrarem, também o pagamento pode ser a troca pelo tratamento da pesquisadora Fabíola Silva, já que é de praxe que os xamãs recebam uma

⁹⁹ Ele diz: *ivapupanekwapava*. *Opanekwap* é “trocar”, mas os Asuriní adaptaram a palavra e a utilizam no sentido de “pagar”.

recompensa pelos trabalhos realizados. Enfim, o dia a dia da vida na aldeia volta ao seu curso normal.

TABELA 1. Relação dos *petymojax* durante o ritual

	Dia	<i>Petymojax</i>	Descrição <i>petymojax</i>	Espírito
S E T E M B R O	14	desenho <i>yvara</i>	peixes <i>ipyrangava</i> e <i>pinima</i> -	<i>Apykwara</i>
	15	mingau	a ser preparado pelas <i>uiratsimbé</i>	<i>Apykwara</i>
	17	cuia para mingau	trazido <i>imunara</i> (pacientes)	<i>Apykwara</i>
	18	<i>mbyra</i> (colar)	dos <i>imunara</i>	<i>Apykwara</i>
	20	uru	trazido pelos <i>imunara</i>	<i>Apykwara</i>
	22	<i>yryripara</i> (arco)	dos <i>imunara</i> do sexo masculino	<i>Apykwara</i>
	26	desenho no <i>petym</i> (charuto)	desenho de perna de <i>uirá</i> (garça)	<i>Apykwara</i>
	30	comida	trazido pelos <i>imunara</i>	<i>Apykwara</i>
	03	“brincadeira de criança”	performance de três pajés	<i>Apykwara</i>
		<i>Maraká</i>	começo do <i>Maraká Arapoá</i>	<i>Apykwara</i>

O U T U B R O	07	<i>Arapoá</i> (veado)		
	10	algodão	trazido pelos <i>imunara</i>	<i>Apykwara</i>
	11	<i>petymapara</i> (charuto) castanha	objetos aos quais se coloca e substâncias dos espíritos	<i>Apykwara</i>
	14	<i>tereí</i>	“festa” do apito <i>tereí</i>	<i>Karoara (?)</i>
	18	genipapo	para colocar substâncias dadas pelos espíritos	<i>Apykwara</i>
	19	<i>Petymoik</i>	começo do ritual <i>Petymoik</i>	<i>Tivá</i>
	21	<i>uiraika</i> <i>Maraká</i> <i>Tajaho</i> (porco- do-mato)	e “festa do jakamim (<i>uiraika</i>) e começo do ritual <i>Tajaho</i>	<i>Apykwara</i>
	23	objetos <i>imunara</i>	cada pajé sonha com objetos a serem trazidos pelos <i>imunara</i>	<i>Tajaho</i>

Capítulo IV
***Acontecências-* um processo de reflexão
e criação**

O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.

Grande sertão veredas

O vídeo *Acontecências* aborda um processo de transformação pelo qual passa a pesquisadora ao se deparar com o material bruto filmado em campo. O embate entre a experiência vivida na aldeia e as imagens captadas provocam um encadear reflexões que terminam por alterar os caminhos da pesquisa. Em busca de possibilidades narrativas e da tentativa de dar sentido às imagens, opta-se por contar ao espectador o próprio caminho da realização do filme e as reflexões suscitadas durante o trabalho na ilha de edição. Assim, a pesquisadora é personagem do vídeo e sua trajetória com as imagens, conteúdo da narrativa. No fim do filme, a personagem se transforma ao se deparar com a descoberta de um olhar sensível, expresso nas imagens, o que traz nova luz para as possíveis articulações entre Arte e Antropologia na pesquisa.

Entre as filmagens na aldeia Asuriní e a elaboração do produto final foi necessário um ano de trabalho, incluídos dois meses de filmagem (setembro e outubro de 2007) e dez meses de trabalho na ilha de edição, o que se tornou possível a partir da parceria com o realizador audiovisual Hidalgo Romero nas etapas de decupagem, elaboração do roteiro, texto da narração, montagem e finalização¹⁰⁰. Transformar o extenso material bruto (quase 30 horas) em um produto final de pouco mais de 20 minutos consistiu, sobretudo, em um mergulho nos meandros da criação e reflexão¹⁰¹. O contato com as imagens filmadas em

¹⁰⁰ Durante encontros semanais.

¹⁰¹ O extenso período de trabalho com o material bruto possibilitou que as reflexões, revisões e aprofundamentos da experiência em campo pudessem ser realizados, e que a transformação no olhar da pesquisadora se efetivasse. Lembro-me de Bondía (2001, p. 23) afirmando que a

campo me permitiu lançar um olhar distanciado para a experiência vivida na aldeia e para as relações estabelecidas com os Asuriní no ritual e, assim, repensar, rever e recolocar questões para a investigação acadêmica, tanto em relação à interdisciplinaridade na pesquisa, quanto em relação à experiência, aos significados e ao contexto da performance ritual.

Descrevo, a seguir, as etapas de realização do filme buscando pontuar os momentos mais significativos do processo e explicitar o modo como as imagens alteraram minha percepção da realidade observada e vivida em campo, assim como suas possíveis interpretações.

1. Em campo – o vídeo como registro

Em setembro de 2007, chego à aldeia Asuriní com uma câmera filmadora digital e uma quantidade grande de fitas miniDV. Tinha pouca familiaridade com o equipamento e um repertório pequeno das possibilidades de uso do audiovisual no contexto da pesquisa. Havia tido alguma experiência no trabalho com imagens em movimento por ocasião da digitalização do material audiovisual, registro da cultura Asuriní, em projeto de documentação financiado pelo Iphan, no contexto das ações de salvaguarda do patrimônio imaterial. Ao propor a utilização do audiovisual estritamente relacionada à idéia de registro, pretendia documentar as atividades rituais em detalhe, para que o material filmado me auxiliasse na construção da etnografia.

Sem roteiro prévio e guiada pela proposta da documentação do ritual, filmei todas as atividades diurnas e quase todas as noturnas, inclusive as que se repetiram diariamente durante os dois meses, como o rito do canto da manhã (*kuema*). Experimentava ângulos e enquadramentos e seguia uma das poucas recomendações básicas, fazendo tomadas longas e procurando segurar a câmera com firmeza. Nas pausas do ritual, filmei algumas atividades cotidianas na aldeia, como a preparação da farinha de mandioca, a confecção de objetos, entre outros;

experiência requer um tempo dilatado: “[...] parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade”.

nesses momentos, os corpos dos velhos, quase todos sem roupa, apareciam com força e plasticidade. Procurei, também, cenas e objetos que me remetiam ao contexto intercultural, como as instituições *akaraí* na aldeia (farmácia, posto indígena, escola), ou os jovens cheios de roupas e com equipamentos eletrônicos. Tinha uma idéia vaga de realizar um vídeo que abordasse o ritual nesse contexto de transformações, tema da minha pesquisa. No decorrer dos dias, com a intensificação das atividades cerimoniais, tornou-se impossível desviar a atenção para outro assunto, de modo que o ritual se converteu no roteiro do extenso material filmado.

Além da finalidade da pesquisa, a proposta do audiovisual como registro estava associada ao projeto em curso na escola da aldeia, em que a documentação da cultura Asuriní (rituais, técnicas de confecção de objetos, atividades de subsistência, etc.) é utilizada como material didático no currículo da escola diferenciada¹⁰². Assim, o material teria como destino a escola indígena e seria, também, a contrapartida da pesquisa acadêmica.

Hoje em dia, os Asuriní compartilham com os antropólogos o entendimento de que a imagem gravada pode ser utilizada na transmissão de conhecimentos, de acordo com as demandas desse novo contexto, em que as transformações na estrutura social e a nova configuração demográfica alteraram os padrões tradicionais de ensino e aprendizagem entre as gerações. Mas a relação da sociedade indígena com a imagem gravada nem sempre foi amistosa; na época do contato, as imagens eram consideradas uma ameaça e sua manipulação, a causa de muitas doenças. Os Asuriní dizem que o padre católico Anton Lukesh, primeiro a estabelecer contato com os Asuriní, “[...] tirou fotografia e aí homem morreu, não agüentou”. O índio Manduka explica “[...] antigamente os Asuriní tinham medo de gravador, eles pensavam que pegava *ynga* deles e por causa disso eles morriam (...) depois viram que não morria, aí não ficaram mais com medo” (MÜLLER, 2000,

¹⁰² No âmbito das ações do projeto piloto de educação diferenciada implantado pela Semec Altamira, com assessoria de antropólogos, entre os quais me incluo.

184). A câmera fotográfica suga o *ynga* (princípio vital) da pessoa fotografada ao reproduzir sua imagem, *ayngava*¹⁰³.

A partir do trabalho de campo realizado em 1997 para a elaboração do vídeo *Morayngava*¹⁰⁴, Müller (2000, p. 184) reflete sobre o tema da utilização do registro em vídeo para a transmissão dos saberes tradicionais e afirma que, nos depoimentos dos índios, esse tema se articula aos dos processos de ensino e aprendizagem entre as gerações. Por exemplo, em depoimento à antropológa, os índios Manduka e Apebu enfatizam a necessidade de as novas gerações aprenderem com os mais velhos. Apebu diz: “Pode pegar nosso canto/dança (*oforahai*), quando nós morrermos as crianças poderem ver como fazíamos festa”, e Manduka diz: “[...] a televisão pegando o *Turé* (ritual cosmogônico das flautas de mesmo nome, documentado em vídeo e exibido a eles), pegando o que está pegando agora, as crianças quando crescer vão ver, as crianças vão ver os que morreram fazendo festa. Vão ver como é que faz festa. Como meu pai morreu eu também vou morrer, ninguém fica vivo para sempre [...]” (Ibid., p. 173).

Em campo, junto ao jovem xamã Parajuá, as imagens e áudios gravados nos equipamentos dos “brancos” colaboraram no seu aprendizado dos conhecimentos tradicionais. Ávido em conhecer como os “antigos faziam festa”, o xamã passava dias inteiros escutando os áudios de cantos dos rituais da década de 1970 e 1980, digitalizados pelo projeto Iphan. Numa certa ocasião, pedi o auxílio do xamã na tradução de uma história mítica narrada pelo seu avô, o xamã Boaiva, registrada em vídeo. O jovem aceitou o convite e realizou toda a tradução com entusiasmo, demonstrando grande interesse pelas informações contidas no relato. A

¹⁰³ *Ayngava* significa réplica, medida, imagem, o que substitui. Segundo Müller (1990, p. 244) há relação entre a imagem/representação (*ayngava*) e o princípio vital compartilhado entre humanos e espíritos (*ynga*). Apesar de se tratar apenas de uma semelhança morfofonêmica entre as duas palavras *yng* (a) e *ayng* (av) (a), pois designam coisas diferentes, o significado de uma constitui (é parte de) o significado da outra. *Ynga* (raiz *yng*) é princípio vital e *ayngava* (raiz *ayng*) é imagem, réplica. A autora conclui que a imagem, ela própria, é constitutiva da pessoa (enquanto ser), diferente do princípio vital (*ynga*) pela sua reprodução plástica.

¹⁰⁴ *Morayngava* quer dizer “imagem das coisas”, imagem no sentido coletivo de imagem de tudo (*moro* é prefixo que indica nome coletivo, *av* (a) é sufixo formador de circunstância, *aingava*, imagem, réplica, representação (MÜLLER, 1990, p. 245). O vídeo investiga a relação dos Asuriní com a imagem e sua utilização na transmissão dos conhecimentos tradicionais.

viagem mítica ao mundo dos espíritos, narrada em primeira pessoa pelos xamãs no momento do rito do *petymoĵap*, no âmbito dos rituais xamanísticos, estava sendo contada ao jovem aprendiz por meio da imagem do seu avô, numa sessão fora do ritual. Assim, segundo o próprio Parajuá, o aprendizado por meio da imagem gravada complementou os aprendizados iniciáticos¹⁰⁵ pelos quais estava passando, de acordo com as atividades do ritual em curso.

Em viagem de campo anterior (em novembro de 2006), Apebu me disse que gostaria de que eu filmasse a “festa do cigarro” (*Petymoik*), ritual em desuso que apenas o xamã More’yra sabia fazer. Uma iniciativa semelhante foi descrita por Müller (2000, p. 172) quando dois índios propõem a captação de imagens da iniciação de um pajé para que ficasse registrado, “para não perder como se faz pajé”. Para tanto, a autora afirma que os Asuriní tiveram de reelaborar concepções sobre a imagem e colocar em risco a própria tentativa de introduzir o *ka’a*¹⁰⁶ no corpo do xamã em iniciação, ao permitirem que colocassem uma luz para filmar, o que ameaça uma das condições mais essenciais ao transe dos xamãs, o lusco-fusco do ambiente. A excessiva luminosidade interfere nas transformações que ocorrem no ritual xamanístico, os quais envolvem transmissão de substâncias entre corpos e entre seres de domínios cósmicos diferentes, situações liminares e perigosas que podem levar à morte (MÜLLER, 2000, p. 175).

A negociação da filmagem do ritual para minha pesquisa foi realizada tendo como principal interlocutor o índio Apebu, que, desde a década de 1990, parece ter compreendido a importância do registro para a transmissão dos conhecimentos às novas gerações (MÜLLER, 2000). Além disso, Apebu é o principal *vanapy* em atividade, espécie de produtor do ritual; é responsável por tomar a iniciativa de sua realização, a partir de demandas que capta por seu livre trânsito entre os grupos residenciais da aldeia. Num contexto de transformações, na medida em que os rituais são cada vez mais desejados e vistos por não-índigenas, as atribuições do *vanapy* se estendem ao livre trânsito entre as instituições *akaraí* e

¹⁰⁵ Parajuá, pela primeira vez, estava participando do ritual para o espírito *Apykwara* como xamã.

¹⁰⁶ Substância introduzida no corpo do xamã pelos espíritos na ocasião da iniciação (MÜLLER, 1990, p. 346)

à boa interlocução junto aos não-indígenas, por intermédio dos quais ele capta essas novas demandas.

2. Decupagem - (re)conhecendo o material

De volta do campo, dispus-me a trabalhar com o material filmado tendo em vista o desafio de transformar as imagens em produto da pesquisa. Para isso, pude contar com o trabalho do realizador audiovisual Hidalgo Romero, com o qual firmei forte parceria nas etapas da decupagem até a edição final.

Assistir ao material bruto junto ao videoasta possibilitou que eu me relacionasse com as imagens com certo distanciamento. Assim, decupamos todas as fitas e, aos poucos, pude ir separando as imagens do seu contexto de realização, em que incluo, desde as relações afetivas e profissionais estabelecidas com os índios, até as escolhas de certos objetos, enquadramentos e tomadas de câmera, associados ao enfoque teórico-metodológico da pesquisa.

Foi um trabalho custoso, já que muitas vezes me vi diante de um material diferente do que esperava, o que trouxe boas surpresas e algumas decepções. Um exemplo são as várias tentativas fracassadas de realizar entrevistas. Minhas perguntas sobre os rituais induziam as respostas que eu queria ouvir, e os entrevistados, diante da câmera, confirmavam minha hipótese de pesquisa. Concordavam comigo quanto ao fato de existir, na aldeia, um conflito entre as gerações, e reforçavam minhas previsões catastróficas de que o modo de vida Asuriní, e a riqueza dos conhecimentos tradicionais, poderiam estar em perigo caso os jovens não se interessassem em mantê-los. Aliás, diferentemente da minha expectativa, o conflito de gerações não aparecia com força nas imagens, pois, a não ser em poucas cenas sem expressividade que retratam jovens com roupas e equipamentos eletrônicos, na grande parte das filmagens do ritual os jovens aparecem participando ao lado dos velhos. Essa constatação levantou outras questões para a pesquisa, das quais só fui me dar conta um pouco mais tarde.

Logo nos primeiros encontros com o videoasta, vi desmoronarem as concepções nas quais me apoiava para realizar as imagens, sintetizadas na idéia do

registro. Por detrás do projeto de documentar o real, existe a pretensão à neutralidade e à objetividade, horizontes inalcançáveis a partir do momento em que assumimos o olhar por detrás da câmera¹⁰⁷. Por meio do exame das minhas imagens, dei-me conta de que, na mediação entre os “objetos” filmados e o equipamento, eu escolhia pontos de vista definidos e específicos, a partir de referenciais teórico-metodológicos da pesquisa, mas também a partir de referenciais pessoais e subjetivos; isso configurava diferentes olhares que eu lançava àquela realidade.

Em longos trechos do material, repetiam-se cenas com enquadramento aberto e foco em atividades cerimoniais consideradas relevantes para a descrição etnográfica, como as muitas horas filmadas com a cena da roda dos pajés, em que narram histórias míticas durante o rito *petymojobap*, ou a seqüência de ações na preparação do mingau ritual. Imagens descritivas que deveriam ser úteis para a construção de uma etnografia detalhada e que, para fazer sentido numa narrativa audiovisual, deveriam ser acompanhadas de uma explicação antropológica e/ou da tradução de trechos da língua indígena. As escolhas desses planos estavam relacionadas à proposta de documentar em detalhes as etapas do ritual e, assim, a monotonia dos planos e a sutileza da diferença entre uma ação e outra levavam o videoasta a considerar essas imagens cansativas e pobres do ponto de vista das possibilidades narrativas.

No meio do material bruto encontramos imagens diferenciadas que não contribuía, necessariamente, para a descrição do ritual, mas que, de algum modo, tinham muito significado para mim, como se sua forma encarnasse sentimentos¹⁰⁸. Nelas, os corpos dos índios são retratados de forma fragmentada, em enquadramentos inusitados e em planos tão fechados que o espectador perde a

¹⁰⁷ Num certo momento da história do filme etnográfico, pensou-se a câmera como um instrumento de mediação e registro do real; assim “O tripé, o zoom – acreditava-se – eram instrumentos que permitiam a observação e o registro da situação pesquisada com a mínima interferência do observador” (CUNHA; FERRAZ; HIKIJI, 2006, p. 287).

¹⁰⁸ Steven Feld, etnomusicólogo que estudou em Papua Nova Guiné, afirma que a fotografia, assim como outras formas expressivas, pode ser entendida como uma presença afetiva (“*affecting presence*”), uma forma que tem a capacidade de mobilizar afetos, sentidos e conhecimento corporal (FELD, 1982).

dimensão da atividade realizada e passa a se relacionar com a imagem a partir de referenciais como textura, cor, traços, linhas, etc. São imagens que captam momentos precisos e concentrados no ritual (e também fora), como a respiração fatigada do xamã idoso em pausa durante a sessão de canto/dança, ou a face transtornada do xamã More'yra em estado do transe. Passamos a chamar essa coleção expressiva de “imagens poéticas”.

Dividimos as imagens em temas – corpos, corpos em ritual, cobertura, contradição – e capturamos as que mais interessavam, excluindo as muitas repetições e as que apresentavam baixa qualidade, como as filmagens do ritual no período noturno, quase todas bem escuras. Assim, a partir dessa primeira organização, a maior parte do material pôde ser agrupado no tema “ritual”, que incluiu imagens de confecção de objetos, canto e dança, tratamento dos pacientes, transe, e outras. Os ítems “corpos” e “corpos em ritual” abrigaram a maior parte das “imagens poéticas”. Em “cobertura”, incluímos as imagens de descrição da aldeia e das atividades cotidianas que poderiam cobrir “buracos” entre uma seqüência e outra da montagem. Em “contradição”¹⁰⁹, incluímos as imagens que apontavam para o universo *akaraí* na aldeia, como as tomadas na farmácia, o jogo de futebol dos rapazes, a imagem de um jovem escutando *walkman* e tocando o tambor, dentre outras. Agrupamos, ainda, algumas poucas imagens de rituais noturnos das quais poderíamos extrair o áudio de boa qualidade, e algumas falas dos índios (na língua indígena e em português) registradas nas entrevistas que realizei¹¹⁰.

3. Montagem – primeiras tentativas e reflexões

O desafio, a partir de então, consistia em dar sentido ao material decupado, alinhavando imagens de qualidades, naturezas e intenções diferentes em uma estrutura narrativa. Descartamos a possibilidade de fazer um

¹⁰⁹ Note-se que eu insistia no conflito entre as gerações e falava em contradição com grande juízo de valor. Veremos como essa posição foi se transformando ao longo do trabalho de edição.

¹¹⁰ Como se afirmou, o material das entrevistas apresentava baixa qualidade, tanto pelos depoimentos em um português de difícil compreensão, quanto pela minha má condução.

documentário que tivesse por finalidade descrever o ritual, o que poderia ser realizado com a incorporação de uma narração explicativa¹¹¹.

Entre algumas tentativas de montagem, destaco uma em que pretendi reforçar o conflito entre gerações observado na aldeia, e as contradições entre o modo de vida tradicional e as influências do “mundo dos brancos”. Assistindo às imagens que havia registrado com a intenção de que pudessem expressar as contradições descritas, a exemplo das tomadas na farmácia e das cenas dos jovens escutando MP3, decepcionei-me: elas não retratavam as contradições que havia imaginado. Desse modo, as tentativas de montagem que buscaram reforçar tais contradições (velhos x jovens, corpos nus x corpos vestidos, atividades tradicionais x atividades não-tradicionais, etc.) não ganharam força. Diante do fracasso dessa tentativa, seria preciso buscar outras possibilidades para montar o material. No entanto, naquele momento, não víamos muitos caminhos. Chegamos a pensar que, talvez, fosse impossível articular as imagens em uma narrativa que não a da descrição do ritual. Dessa forma, um vídeo com outra abordagem não existiria.

Também havíamos consolidado a existência das “imagens poéticas”, que talvez nos apontassem algum horizonte, algum caminho para a montagem. Passamos a considerar a possibilidade de realizar uma narrativa imagética¹¹², por meio de uma montagem que articulasse som e movimento. Nessa proposta, fizemos uma seqüência experimental para “brincar” com imagens de ações da preparação do ritual (pintura corporal, preparo do mingau ritual, etc.) e seus sons correspondentes, compondo uma trilha com os áudios das ações retratadas nas imagens. No entanto, o efeito da montagem se perderia se o vídeo todo fosse feito

¹¹¹ Na verdade, desde o início do trabalho essa possibilidade foi descartada. Propusemo-nos a fazer um filme que pudesse ser apreciado por um público mais ampliado (não apenas por especialistas), no qual pudéssemos explorar a criação durante o andamento do trabalho, procedimento que eu julgava mais que oportuno por se tratar de uma pesquisa desenvolvida num programa de pós-graduação em Artes.

¹¹² Nesse momento do trabalho assistimos muitos vídeos etnográficos ou propostas que poderiam nos sugerir caminhos. Um deles, “O Arco e a Lira”, de Priscilla Ermel, foi marcante, pelo discurso poético e a narrativa imagética.

dessa maneira, de modo que guardamos a seqüência produzida com a idéia de que poderia compor o resultado final.

Diante da impossibilidade de articulação do material, o videoasta pediu mais explicações sobre os objetivos da pesquisa, o contexto de produção das imagens e o que eu pretendia com o audiovisual. Quem sabe, assim, apareceriam idéias e propostas que pudessem nos iluminar e nos tirar do “vazio criativo”¹¹³ em que nos encontrávamos. Comecei lhe contando todos os bastidores do ritual: a negociação das imagens; a relação que estabeleci, desde o primeiro campo, com os jovens; o episódio em que o xamã More'yra me pede o pagamento do tambor *ivapu* e do trabalho realizado, etc. Ao mesmo tempo, tentava explicar-lhe os pressupostos teóricos da Antropologia da Performance e as articulações pretendidas entre Arte e Antropologia. Depois de inúmeras tentativas de esclarecer em que consistia uma investigação na fronteira interdisciplinar, cheguei à conclusão que eu não me fazia clara porque, de fato, não tinha uma resposta. Novamente o sentimento de frustração aparece e percebo que questões centrais referentes aos caminhos da investigação ainda não estavam claras. Passei a considerar, então, que o trabalho com o audiovisual como forma estética, que permite articular as dimensões do sensível e do inteligível¹¹⁴, poderia re-situar a questão da interdisciplinaridade na pesquisa. Assim, eu não buscava mais embasar uma proposta de pesquisa que conjugasse Antropologia e Arte¹¹⁵, mas me concentraria em uma proposta prática (um vídeo), fruto da reflexão e da criação feita do lugar liminar – “entre” duas áreas disciplinares – em que me encontrava. Assim, tanto questões teórico-metodológicas da pesquisa ganham novos sentidos se incorporadas à narrativa audiovisual, quanto sentimentos e

¹¹³ Embora o videoasta tentasse me explicar que os momentos de “vazio” acontecem com frequência nos processos criativos, eu começava a pensar, ao final de três semanas de interrupção do trabalho, que talvez fosse inviável construir uma narrativa audiovisual com o material de que dispunha.

¹¹⁴ Cf. Cunha; Ferraz; Hikiji, 2006, p. 295.

¹¹⁵ Como havia me proposto no projeto inicial, em que um dos objetivos consistia em articular pesquisa antropológica a etapas da metodologia de pesquisa artística em Dança (BPI), de modo a contribuir para os estudos em Antropologia que enfocam a temática do corpo, especialmente o corpo em movimento.

sensações experimentados na aldeia – que dificilmente poderiam ser expressos em um texto escrito ¹¹⁶ – podem ser comunicados por intermédio das imagens.

As questões envolvidas na realização das imagens foram ouvidas com muito interesse pelo videoasta, que propôs abordar as relações entre pesquisadora e sujeitos capturados através da câmera na montagem. Visto que as imagens não apresentavam claramente essas relações, uma alternativa para abordá-las seria pela incorporação de uma narração que pudesse dar conta dos episódios e das reflexões ao longo do trabalho de edição; começava a se desenhar uma idéia de roteiro para a montagem. Mas, antes de passarmos à etapa do roteiro, quero me deter um pouco mais no longo e exaustivo processo de reflexão, que acontece em meio ao “vazio criativo” e aos debates junto ao videoasta, pois, a partir desse processo, que teve como força motriz o trabalho com as imagens, pude olhar novamente para os acontecimentos do campo de maneira a problematizar a relação que estabeleço com os Asuriní, e re-situar questões relacionadas à performance no ritual indígena.

Negociação das imagens

A negociação das filmagens teve como principal interlocutor o índio Apebu. O registro do ritual para a pesquisa teria como contrapartida a devolução do material audiovisual à escola indígena. O acordo selado significava, para mim, não apenas meu compromisso ético com o futuro dos Asuriní, mas também que os índios haviam compreendido o meu trabalho na escola indígena e as ações de apoio à transmissão dos conhecimentos tradicionais. No entanto, a relação entre pesquisadora e grupo indígena foi reconsiderada no momento em que me deparei

¹¹⁶ Como me alertou a profa. Cássia Navas (Daco-Unicamp), em disciplina da pós-graduação em Artes quando apresentei minha pesquisa, sentimentos, sensações e outros materiais subjetivos necessitam de uma forma estética para serem expressos e comunicados; nesse sentido, a forma artística que mais se aproxima do texto escrito é a poesia. Vale lembrar que, na proposta do projeto inicial, fiz algumas tentativas de traduzir em palavras alguns sentimentos e sensações experimentados com o corpo durante trabalho de campo. O resultado foi um texto poético sem grande expressividade que eu incluí no relatório de qualificação, proposta descartada por mim e pela banca na ocasião.

com algumas imagens e tentei atribuir-lhes sentido nas primeiras tentativas de montagem.

Após rever inúmeras vezes uma imagem em plano fechado do rosto do xamã More'yra, em que ele olha para a câmera e sorri com sinceridade, pensei e repensei o episódio do pedido de pagamento. No trabalho de criação do texto da narração, o videoasta insistiu para que eu verbalizasse como me senti diante daquela situação. Algo me incomodava e eu não sabia exatamente o que era. O mesmo xamã, doce e amistoso, havia me colocado em situação de xeque ao final do ritual quando me cobrou dinheiro pelo trabalho realizado. Propus-me a questão: por que eu me sentia desapontada e constrangida ao repensar o episódio?

Naquele momento, respondi imediatamente a More'yra que eu não pagaria com dinheiro, mas com a devolução das filmagens e com o trabalho na escola indígena. Ele parece não ter dado muito atenção a minha resposta, pois simplesmente levantou-se e foi embora. Na verdade, o nó da questão consistia no fato de que toda a negociação realizada antes do ritual parecia não ter sentido algum para o xamã, o que deixava claro que a relação que eu imaginava estar construindo com os sujeitos da pesquisa eram projeções minhas, pois não correspondiam à realidade. Ou seja, a negociação serviu, antes de tudo, a mim, como uma justificativa, seguindo minhas convicções do que seria um trabalho eticamente aceitável, feito por uma pesquisadora comprometida com os índios. Mas qual o sentido da devolução do material de pesquisa ao grupo? Talvez a negociação fosse compreendida por Apebu, meu principal interlocutor. Mas, ainda sim, passei a me questionar se o índio estaria realmente empenhado no registro da cultura para a transmissão dos conhecimentos às novas gerações, ou se ele concordava com a antropóloga simplesmente para manter boas relações. As reflexões levantaram outras possibilidades e o nó permaneceu bem dado.

Assistindo às imagens, refleti sobre alguns possíveis sentidos envolvidos no pedido do pagamento; o xamã se dirigiu-se a mim e disse: "*Ivapupanekwapava*". *Ivapu* é o nome do tambor de tronco escavado confeccionado para o ritual e *opanekwap* quer dizer "trocar", ou "pagar" em

adaptações recentes. Tradicionalmente, os xamãs são recompensados pelo trabalho de tratamento dos pacientes (*imunara*) no ritual, o que é feito pelas famílias da pessoa tratada. Desse modo, o pedido do pagamento pode ter sido feito em troca dos cuidados prestados à pesquisadora Fabíola Silva, que participou do ritual na posição de *imunara* e por quem me tornei responsável, atuando na função de *imunaraijara* (*imunara* = paciente, *ijara* = dono).

Outra interpretação aponta para a atividade do xamã como mediador das relações com as alteridades sobrenaturais. Assim, ele deve regular e mediar os fluxos e a circulação do princípio vital (*ynga*), tanto pela transubstanciação e consubstanciação da substância vital (*ynga*) provenientes dos espíritos, quanto na captura e produção de imagens (*ayngava*) dos humanos. Dessa forma, o pagamento das filmagens seria uma forma de o xamã exercer controle sobre as imagens produzidas na aldeia, do mesmo modo que a posse da televisão e o controle das suas exibições permitem que ele regule o fluxo das imagens de fora para dentro.

Uma terceira interpretação aponta para a atividade do pajé como mediador das relações com as alteridades sociais, visto que sua posição de xamã de prestígio associa-se à de liderança política, o que é confirmado, tanto na aldeia, quanto diante de interlocutores não-indígenas. Dessa forma, o pedido de pagamento pode ser entendido como uma tentativa de controle de bens e mercadorias introjetados na aldeia¹¹⁷ e, assim, das relações com os interlocutores *akaraí*.

A relação com os jovens e a metáfora do espelho

Se minhas constatações apontavam para o desinteresse dos jovens pelos rituais e para o conflito de gerações, diante de imagens do ritual *Apykwara*, instaurou-se um impasse. Nas filmagens, os jovens aparecem tocando o tambor

¹¹⁷ Segundo Gallois (2002, p. 227), essa é uma forma ritualizada de aproximação com os “brancos” por meio da qual os Waiãpi controlam o fluxo de bens e recursos dos *karaiko* (não-índios).

ivapu, dançando e participando do ritual nas funções de ajudante do *vanapy* e *uiratsimbé*.

Ao longo das discussões com o videoasta, foi ficando claro que minha presença gerou um efeito de espelho entre os jovens Asuriní. Eu valorizava justamente o que eles estavam depreciando: a língua, os rituais, os mitos; enfim, os conhecimentos tradicionais tidos por eles como “coisas dos velhos”. Entendi que eles performavam para a câmera e para mim. Ou seja, a câmera em campo propunha performances, o que reforçava os recursos e possibilidades de construção de imagens de si (CUNHA; FERRAZ; HIKIJI, 2006).

Passei a utilizar a metáfora do espelho para pensar a relação que estabeleço com os jovens, mediada pela câmera. Aqui, percebo ecos de ressonância entre o vivido junto aos jovens no ritual e a metáfora dos *jogos de espelhos* de que Caiuby Novaes (1993) lança mão para pensar os Bororo do Mato Grosso. A autora trabalha com a idéia de auto-imagem, noção dinâmica e multifacetada, na qual a constituição e representação da imagem de si opera de maneiras diferentes dependendo de quem é o “Outro” que se toma como referência. Assim, uma sociedade que focaliza um outro segmento populacional simultaneamente constitui uma imagem de si própria, a partir da forma como se percebe aos olhos desse outro segmento. É como se o olhar transformasse o “Outro” em um espelho, a partir do qual aquele que olha pudesse enxergar a si próprio. “Cada outro, cada segmento populacional, é um espelho diferente, que reflete imagens diferentes de si” (NOVAES, 1993, p.107).

Note-se que a presença dos não-indígenas que incentivam os rituais, entre os quais me incluo, altera o desempenho dos rapazes jovens no ritual, que passam a se apresentar como interessados e portadores dos conhecimentos envolvidos no toque do *ivapu*. Durante os ritos de canto e dança, eles riem, fazem comentários em volume alto e batem com força tentando chamar a atenção dos que assistem. Em determinados dias, enfeitam-se com colares e braçadeiras, demonstrando interesse pelos enfeites tradicionais. Observo que eles se empenham em mostrar para mim que estão atraídos e envolvidos nas atividades

de “restauração” dos eventos performáticos rituais (SCHECHNER, 1985). Numa das noites, um jovem toca o *ivapu* com um fone de ouvido, e, quando o rito se encerra, ele vem e me explica que estava ouvindo “música de índio”, e em seguida sustenta o olhar no aguardo da minha aprovação.

Observando os corpos dos jovens, percebe-se que respondem a estímulos da audiência e que seus movimentos, seja na dança junto ao bloco de meninas e mulheres que acompanham o xamã, seja tocando o *ivapu*, são “exagerados” e “para fora”, caracterizados por ações externas. Em contraposição, temos os movimentos de metamorfose do corpo do xamã, que são realizados com muita concentração, momento em que a performance se intensifica. Os rapazes estão atentos à audiência, a quem entra e quem sai do espaço ritual, e se dispersam muitas vezes ao percutirem o tambor, ocasiões nas quais os mais velhos lhes chamam a atenção.

Os jovens representam o universo *akaraí* dentro da aldeia: usam roupas, brincos, correntes, bonés, portam equipamentos eletrônicos, valorizam a fala em português; desejam ir freqüentemente à cidade, ganhar dinheiro e casar com mulheres não-índigenas. Diante de uma jovem pesquisadora *akaraí* interessada nos rituais, eles constróem uma auto-imagem de si como portadores de uma “cultura indígena” e passam a se apresentar como interessados nos saberes dos velhos. No momento liminar da performance, passam da posição de público para a posição de *performers* (tocadores do *ivapu*), e atuam entre eles mesmos (Asuriní tentando virar “brancos”) e as figuras que representam (jovens interessados no ritual)¹¹⁸. O estado subjuntivo da performance permite que outras possibilidades de atuação se realizem, que eles sejam ao mesmo tempo “eles” e “outros” diante de audiência de interessados em rituais, invertendo os comportamentos dos rapazes no cotidiano.

A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, também pode ser pensada durante o momento da incorporação e do transe, em que o xamã se encontra entre ele mesmo e o que representa (espírito em questão) e,

¹¹⁸ O “não-eu” e “não-não eu” de Schechner (1985, p. 110).

embora sua atuação também se relacione diretamente com a audiência, a metamorfose pela qual passa seu corpo parece partir de dentro para fora, com intensidade e violência. Para os velhos, a participação nos rituais, assim como os exercícios estéticos de confecção de objetos e decoração do corpo, é mais que performance para “audiência branca” e constitui-se em aprendizado das capacidades expressivas, ações sociais que reafirmam o *ethos* Asurini¹¹⁹, também definidores de identidade em contexto de transformação social.

De qualquer modo, a participação dos jovens no ritual traz novamente a questão da transmissão dos conhecimentos tradicionais, de uma outra forma. Percebi que as filmagens do ritual, mais do que registrar os conhecimentos para serem trabalhados na escola indígena, propunham performances. Assim, eu estaria estimulando a transmissão de conhecimentos em sua forma tradicional de aprendizagem (práticas rituais performadas) num contexto intercultural (performance para a câmera).

Canto da manhã

Quando lhe contei o episódio do canto da manhã, o videoasta achou interessante incluí-lo no filme. O resultado foi uma montagem em que se repetem tomadas do mesmo rito (em que cantam sentados xamã e ajudante) com a seguinte narração:

Por dois meses filmei o canto da manhã. Diariamente, me levantava às 6h00, caminhava até a casa grande e filmava a mesma performance. Percebi que reunia extenso material com o mesmo canto. Havia esgotado as possibilidades de enquadramento e o registro passou a ser mecânico. Ousei dormir até um pouco mais tarde numa manhã chuvosa. Apebu me acordou e chamou para ver o rito. E novamente éramos pajé, ajudante e eu. Me dava conta de que minha presença passou a ser necessária. Eu me tornara parte do ritual.

¹¹⁹ Segundo considerações feitas por Müller (2002, p.197).

A montagem brinca com o fato de eu ter registrado a mesma seqüência de ações rituais repetidamente, e com a relação entre pesquisadora e grupo indígena, na medida em que minha participação como audiência é incorporada ao ritual.

Esse episódio trouxe outros exemplos etnográficos em que minha participação se efetivou, dos estímulos para a realização do ritual até o pedido do pagamento, no fim das atividades cerimoniais. De volta do campo, minha orientadora, Regina Polo Müller, afirma que, em trinta anos de pesquisa, nunca havia visto incorporação de espíritos durante o dia. A luminosidade ameaça as condições essenciais ao transe dos xamãs e interfere nos processos de transformação que ocorrem no ritual xamanístico. Do que podemos concluir que os ritos envolvendo transe foram realizados de dia para que pudessem ser captados pela câmera. Outro exemplo da minha interferência aparece na fala de um jovem adulto pai de uma criança tratada no ritual, que diz: “A festa só terminou porque a Alice precisava ir embora”.

Parafraseando Dawsey (2005, p. 168), que toma os quatro momentos do “drama social” como elementos metanarrativos para entender um ensaio de Turner sobre a Antropologia da Experiência¹²⁰, proponho uma brincadeira. Tomemos o modelo de Turner (1987) para pensar a relação entre ritual Asuriní e conflito, a partir da relação que se estabelece entre pesquisadora e grupo indígena. Nas quatro fases do “drama social”, teríamos: 1) pesquisadora diagnostica uma crise entre gerações na aldeia e propõe a performance e a filmagem do ritual como instrumento para a transmissão dos conhecimentos aos jovens (separação ou ruptura); 2) no início do ritual, jovens se negam a participar – episódio do transporte do *ivapu*¹²¹ (crise ou intensificação da crise); 3) jovens integram as atividades cerimoniais e performam para a câmera no momento liminar da performance (ação remediadora); 4) o xamã pede o pagamento do

¹²⁰ “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”. In: Turner, 1986.

¹²¹ Narrado no capítulo III. Nesse episódio, é forte o modo como os rapazes se negam a participar das atividades cerimoniais.

ritual e a vida cotidiana volta ao seu curso (reintegração, desfecho final)¹²².

Mas o ritual enquanto performance (SCHECHNER, 1985) é construído na relação com o público, o que inclui a audiência composta pelos índios Asuriní e por não-índigenas. Nesse momento, é preciso lembrar que o grupo indígena não é homogêneo. Ao falar de gerações novas e velhas, faço uma leitura das diferenças internas que podem ser percebidas no contexto atual; certamente há outras.

Para se pensar no esforço dos *performers* (xamã e ajudantes) em realizar uma performance que vai ao encontro da expectativa da audiência composta por não-índigenas e índios Asuriní de todas as idades, interessados e desinteressados, os ritos que envolvem *murauvara* são exemplares. Na estrutura (*script*) do ritual, há a possibilidade de elementos novos serem introduzidos por meio do contato do xamã com os espíritos, em sonho. A novidade sonhada pelo xamã se chama *murauvara* e equivale a objetos ou a ritos associados a rituais e espíritos diversos; ambos, objetos e “pedaços” de rituais, têm a mesma função de servir de atrativo aos espíritos, além de estarem relacionados à transmissão do princípio vital (*ynga*).

Durante as atividades cerimoniais, o xamã More'yra passa a sonhar com rituais não realizados há um longo período de tempo. É o caso do *Petymoik*, ritual relacionado a um tipo de espírito *Tivá* (pássaro-onça) que era realizado no período anterior ao contato, na ocasião da preparação para a guerra. A noite em que seriam executadas partes do *Petymoik* é aguardada com ansiedade por toda a aldeia. Jovens, velhos, adultos e crianças estão curiosos para assistir à cerimônia que a maioria nunca tinha visto e que, nessa ocasião, deveria ser apresentada apenas como “amostra”, já que, com o fim das guerras com inimigos, o ritual parece ter caído em desuso, conforme disse um informante. Por ocasião da festa de noite, enquanto no centro da cena ritual um xamã incorpora o espírito *Tivá*, um índio grita em voz alta: “Isso, bonito, Asuriní mostrando cultura”.

¹²² Não disponho de muitas informações sobre as repercussões da performance ritual na aldeia, pois parti de volta assim que as atividades cerimoniais terminaram.

Assim como o *murauvara* de *Petymoik*, aconteceram outras ocasiões nas quais rituais em desuso foram performados na casa grande. É o caso do *tereí* (instrumento de taquarinha), da “festa de *uiraika*” (ave jacamim) e do rito “brincadeira de criança” (“*upyk ejat ê*”), ocasiões que agruparam um grande público. Nota-se o caráter lúdico dessas performances, numa atmosfera de muito riso e brincadeira. O xamã, por intermédio de sua capacidade de entrar em contato com os espíritos e obter deles a substância vital (*ynga*), traz o passado e as “festas dos antigos” para os Asuriní de hoje.

O ritual expressa a experiência social e os significados emergem quando se articulam passado e presente (TURNER, 1982). Numa sociedade indígena em transformação, a busca pelo significado, embora reforçada pelos valores coletivos, não é homogênea. Mas, ao mesmo tempo em que a performance expressa uma experiência, no momento da expressão estrutura-se uma nova experiência: os rituais antigos são revividos e dramatizados de forma lúdica e constróem momentos coletivos em que os conflitos entre interesses e visões de mundo internos são dissolvidos. No momento liminar da performance, crianças e jovens esforçam-se no aprendizado das capacidades expressivas, enquanto adultos e velhos orientam os mais novos; momentos em que a sociedade Asuriní vê-se sob o registro da subjuntividade, e lança sobre si mesma um olhar visando ao que poderia ser (DAWSEY, 2005, p. 165).

Examinando a etnografia de Müller (1993, p. 157) encontramos outra definição para o termo *murauvara*, que pode nos oferecer pistas interessantes para a compreensão do ritual em questão. Segundo a autora, *murauvara* (ou *boravat* ou *mboravara*) é um *Maraká* (ritual xamanístico) menor, com “*petymbo* pequeno”¹²³; o que corresponderia ao atrativo para os espíritos se chamaria *moreroava* (MÜLLER, 1993, p. 163). Os *Maraká* menores, *murauvara* para Müller,

¹²³ Rito no qual os xamãs tiram substâncias do corpo dos *imunara* (pacientes) e colocam *moynga* (substância vital), utilizando seu corpo como suporte dessas trocas e a fumaça do *petym* (*charuto*) (MÜLLER, 1993, p.165).

seriam realizados diante de audiência de não-indígenas interessados em rituais¹²⁴, do que podemos concluir que os *murauvara* são eles mesmos *moreroava*, atrativo que agrada não apenas aos espíritos, mas também aos não-indígenas interessados em rituais. Assim, com o emprego de um único termo, *murauvara*, os Asuriní agradariam às alteridades sobrenaturais e sociais.

4. Estrutura, Roteiro e Montagem – primeiro corte

A partir de muitas conversas e reflexões sobre a experiência em campo e sobre o contexto de produção das imagens, o videoasta e eu chegamos à idéia de realizar um vídeo auto-reflexivo que abordasse seu próprio processo de realização. O choque entre a leitura que eu fazia dos fatos vividos e o que as imagens continham gerou possibilidades de abordagem do ritual que iam além de uma descrição das atividades cerimoniais, ou da insistência no conflito das gerações, conforme minha concepção inicial. Deveríamos tematizar o modo como as imagens foram realizadas – das negociações ao olhar por detrás da câmera, a relação que a pesquisadora estabelece com os índios, e, enfim, elementos do universo de “Alice”, seus sentimentos e sensações no contato com o grupo indígena. Por esse caminho, “Alice” tornou-se personagem do filme.

Na seqüência, discutimos mais aprofundadamente as experiências vividas em campo, os sentimentos, sensações e reflexões diante dessas experiências, e como tudo isso influenciou ou não na realização das imagens. Levantamos exemplos ilustrativos como a negociação das filmagens, a relação com os jovens, a escolha do ritual *Apykwara*, o episódio do canto da manhã, o pedido de pagamento, dentre outros. Durante o trabalho, o videoasta insistia para que eu me colocasse diante das situações, para que pudéssemos “tirar as camadas” compostas por explicações e justificativas “racionalizantes”, até chegar às relações pessoais, subjetivas e aos registros internos de “Alice”.

¹²⁴ Segundo conversas com informantes, nos últimos cinco anos os rituais mais freqüentemente realizados foram os *Maraká* propiciatórios para o espírito *Arapoá*, que duram alguns poucos dias e não envolvem cura e tratamento de pacientes (*imunara*). Em quase todas as ocorrências há não-indígenas na platéia; em alguns casos, os rituais foram realizados para receber os visitantes.

Elegemos situações que consideramos interessantes de serem contadas, e que abordassem as relações entre pesquisadora e índios, e a maneira como minha presença alterou o ritual e a realidade que eu pretendia estudar. A partir daí, escolhemos correspondentes imagéticos para cada episódio, que deveriam não apenas ilustrar a narração (a ser construída), mas que pudessem dialogar com o texto. Desde a etapa da decupagem, quando assistimos pela primeira vez a todo o material, estava decidido que as imagens do transe e do ápice do ritual fariam parte da seqüência final da montagem, que deveria seguir um crescente enfatizando o sentido de transformação. Com essas idéias, formamos a estrutura do audiovisual, descrita de forma sintética a seguir.

Primeira parte (apresentação):

Contextualização: Onde “Alice” estava, o que fazia e quem são os Asuriní. Apresentar a questão que é o fio condutor do vídeo: onde a Antropologia se encontra com a Arte?

Segunda parte (desenvolvimento):

Na ilha de edição:

Diante do material bruto, “Alice” depara-se com um material diferente do que esperava. Realiza algumas tentativas de montagem que não funcionam. Não encontra caminhos para a montagem e, diante da impossibilidade de criar uma narrativa, chega a pensar que o filme, talvez, não exista. Dar sentido às imagens passa a ser a questão do trabalho. O que fazer? Decide olhar para o modo como as imagens foram feitas.

Exemplos que expressam a relação da pesquisadora/“Alice” com o grupo indígena.

- . Contar como se inicia o ritual *Apykwara* e os estímulos realizados. Para tanto, incorpora imagens do acervo da antropóloga Regina Polo Müller em super 8 da década de 1970;
- . Episódio do pagamento do ritual;
- . Episódio do canto da manhã;
- . A relação com os jovens e sua participação no ritual em performance diante da câmera;
- . Imagem em que “Alice” dança com os índios; ela se vê com estranhamento; “mas as imagens, parecem ganhar novos sentido todo o tempo”.

Terceira parte (fechamento)

- . Narrativa imagética – sob a condução de uma música e com pouca narração – que pretende abrir para que o espectador relacione-se com as imagens em uma experiência visual. Nesse momento, a transformação do olhar de “Alice” acontece e as imagens mais fortes, retratando corpos e o estado de transe, revelam um olhar sensível, impregnado pelo ritual e pelos corpos Asuriní. A questão da Antropologia e Arte na pesquisa volta sem a pretensão de ser respondida, sugerindo, apenas, que o olhar que “Alice” descobre é lançado justamente desse lugar liminar e ambíguo que é o espaço da fronteira.

Diante do fio narrativo, estava claro que a montagem teria duas partes: um primeiro momento crítico e reflexivo em que deveríamos colocar questões que evidenciassem as reflexões suscitadas no contato da pesquisadora com o material bruto, e um segundo momento em que as imagens organizadas numa seqüência “falam por si”, correspondendo ao processo de transformação no olhar de “Alice”.

Começamos a recheiar o roteiro com imagens, buscando aquelas que conversassem com o texto ou, no caso da seqüência final, que pudessem ter

autonomia e “fazer sentido” numa montagem sem ou com pouca narração. Para reforçar a idéia da transformação pela qual passa “Alice”, julgamos interessante incorporar uma música que pudesse conduzir a narrativa imagética. Optamos por procurar referências de fora do contexto indígena, trazendo, assim, referências do universo da personagem. A música “Inner Organs”¹²⁵ nos pareceu uma ótima escolha pois, ao mesmo tempo em que é longa e cíclica, sugerindo uma atmosfera mântica, guarda referências marcadas de um universo não-indígena, como os sons dos instrumentos de metais. Com a música, a montagem da seqüência final realizou-se com muita fluidez, na medida em que juntamos boa parte da nossa coleção de “imagens poéticas” às cenas finais do ritual.

A partir do momento em que tínhamos a estrutura do filme montada na linha do tempo, passamos para a escrita do texto da narração, o que seria um grande desafio pois deveríamos incorporar na escrita, e também na forma como seria interpretado, o sentido de transformação que o vídeo sugere. A experiência na aldeia, o trabalho com o material bruto e as reflexões decorrentes do contato com as imagens deveriam ser narradas em primeira pessoa, numa linguagem menos formal do que a empregada num texto acadêmico.

Escrevemos e reescrevemos o texto muitas vezes até chegar a uma versão razoável que pudesse ser incorporada a uma primeira montagem (primeiro corte). Optamos por uma voz grave e sóbria¹²⁶ que pudesse conferir um tom auto-reflexivo ao filme, descartando, assim, a possibilidade de eu mesma fazer a narração.

De posse do primeiro corte, mostramos para um público de videoastas e antropólogos¹²⁷, entre outros interessados, para obter um retorno do trabalho até então. As exposições, seguidas de debates, foram ocasiões bastante produtivas, de

¹²⁵ De composição de Don Cherry e executada por Don Cherry, Collin Walcott e Naná Vasconcelos. Álbum Codona 3 (1983).

¹²⁶ Assim, pudemos contar com a colaboração de Ireô Lima, que, apesar de não ser locutora profissional, apresenta em suas voz as qualidades que buscávamos.

¹²⁷ Agradeço as sugestões de Renato Tapajós, da Kinostúdio Cinema Digital; Coraci Ruiz e Júlio Matos, do Laboratório Cisco; prof. Elinaldo Teixeira, do Departamento de Múltiplos Meios da Unicamp; Ana Lúcia Ferraz, do Lisa/Usp; além dos preciosos comentários de Marema Valadão, Pedro Silveira, Roberta Rizzi, Renata Franco, e da minha orientadora, Regina Polo Müller.

modo que se converteram em etapa importante do processo de realização do audiovisual. Além disso, foi um momento de pausa na criação da montagem que permitiria um certo distanciamento necessário para o fôlego final.

O filme despertou interesse em todos os espectadores, que tiveram algumas ou muitas coisas para falar. Muitos elogiaram a beleza das imagens e avaliaram que o roteiro e a condução narrativa estavam claros e bem amarrados. As principais críticas recaíram no texto, considerado muito extenso, e na narração, considerada monótona e em tom melancólico, de modo a enfatizar os sentimentos de “Alice” de fracasso – diante das impossibilidades narrativas do material – e de frustração, ao ver suas hipóteses de pesquisa não se confirmarem. Um dos espectadores afirmou que o texto narrado na segunda parte da montagem não acompanhava a transformação da narradora, permanecendo um tom frio e distante.

Em relação à proposta da experiência visual contida na seqüência final, tenho a impressão que, de modo geral, funcionou. Os espectadores que trabalham com a linguagem audiovisual ou com formas expressivas tiveram mais facilidade de se deixar conduzir pelo vídeo e de apreciar a proposta. Alguns antropólogos se relacionaram com o filme sobretudo do ponto de vista do seu conteúdo, e teceram comentários a respeito das muitas reflexões contidas na primeira parte da montagem. Nesse sentido, avaliaram que muitas das questões são comuns ao universo do pesquisador que se coloca em campo; além disso, criticaram a opção de não incorporar a visão dos Asuriní sobre os fatos narrados.

5. Finalização do filme - segundo corte

Na ilha de edição, sistematizamos as críticas, comentários e sugestões que consideramos pertinentes, para que fossem incorporados à montagem final. O primeiro trabalho foi rever o roteiro e o texto da narração. Reescrevemos o texto inteiro, excluindo algumas das muitas questões levantadas e aprofundando outras. Os episódios vividos em campo e as reflexões suscitadas deveriam ser narrados de maneira mais “saborosa”, como pequenos causos e histórias que pudessem

envolver o espectador. O texto correspondente à segunda etapa da montagem foi reescrito com a proposta de um tom mais poético, que expressasse sentimentos e sensações da personagem sem o comprometimento de explicar ou esclarecer a experiência no ritual.

O próximo passo foi encontrar outra voz para narrar o filme. Optamos por trabalhar com uma atriz profissional¹²⁸, visto que o filme exigia que as mudanças de estado da personagem fossem traduzidas na voz e na interpretação da narradora. Desse modo, trabalhamos o texto com a atriz, identificando diversos momentos em que a personagem posiciona-se diante do trabalho com as imagens e, conseqüentemente, diante da experiência vivida em campo com: ansiedade, insegurança, distanciamento, familiaridade, entrega, dentre outros sentimentos e sensações. A narração da segunda parte da montagem deveria ser feita por uma voz emocionada, transformada; como se a atriz estivesse narrando a descoberta do seu olhar imediatamente após ter participado intensamente das atividades do ritual.

Com a nova narração gravada, refizemos a montagem ajustando alguns cortes e cobrindo com imagens trechos de narração incorporados à segunda versão da montagem. Para a finalização do filme, o videoasta realizou os trabalhos de tratamento de cor e desenho de som. Fizemos a opção de dar um tratamento contrastado às imagens, ressaltando tons prateados, que conferisse uma aura enluarada e de sonho ao filme¹²⁹.

Chegávamos, assim, ao fim do segundo corte. Certamente poderíamos trabalhar melhor muitos elementos da montagem; no entanto, era preciso terminar o filme; não apenas por questões objetivas de datas e prazos, mas para que outros pudessem começar.

¹²⁸ Melissa Lopes, formada em Artes Cênicas pela Unicamp (2001), integrante do grupo Matula Teatro e coordenadora da graduação da Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo.

¹²⁹ Ver o relato do videoasta em anexo: "Sobre Acontecimentos".

Considerações finais

No início desta dissertação, apresentei dois eixos a partir dos quais a pesquisa deveria ser balizada: questões referentes à experiência, performance e significado no ritual xamanístico dos Asuriní do Xingu – preocupações formuladas a partir do recorte teórico-metodológico da Antropologia da Performance – e também questões de ordem metodológica referentes a como conjugar Antropologia e Arte na investigação. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, os dois eixos se entrelaçaram de tal forma que tornou-se impossível separar processos e resultados da produção artística e do conhecimento antropológico. Um claro exemplo disso é o modo como o trabalho com as imagens filmadas no campo, com vistas a uma montagem audiovisual, recolocou questões acerca dos caminhos da pesquisa, tanto entre as possíveis relações interdisciplinares, quanto em relação à performance e à experiência no ritual.

É interessante notar como a pesquisa foi se transformando ao longo de sua realização. E, com a pesquisa, a pesquisadora também se transformou. Na interface com as Artes, os sentimentos, sensações e questões subjetivas da pesquisadora são matéria-prima para a criação do produto audiovisual, o vídeo *Acontecências*. A transformação se efetiva quando a personagem do filme descobre um olhar sensível. Mas o que é esse olhar sensível senão escolhas de ponto de vistas específicos a partir de referenciais pessoais e subjetivos? Também é possível ver nas imagens o “olhar da antropóloga”, preocupada em registrar o ritual e seus muitos detalhes para a escrita etnográfica. Em verdade, a questão da Arte e da Antropologia na pesquisa, seus métodos e preocupações teóricas, eram vividos dia a dia pela pesquisadora em campo de forma tensa. Ora a documentação do ritual é descritiva e deve auxiliar na construção da etnografia, ora as imagens são um mergulho nos estados corporais dos Asuriní. A tensão estava exatamente no desafio lançado, em ter de encontrar um caminho nesse “entre”. Ao observar com mais distanciamento as imagens, percebo que as tentativas de buscar caminhos possíveis para uma investigação interdisciplinar já eram o próprio caminho sendo trilhado, e, assim, os diferentes olhares lançados à realidade da aldeia, uma opção de permanecer na fronteira.

Torna-se produtivo, então, pontuar algumas reflexões relacionadas aos objetivos principais deste trabalho e o modo como foram mudando ao longo do processo. Uma primeira questão a ser abordada é a idéia do conflito de gerações na aldeia, constatação realizada nas duas primeiras idas ao campo, que era a base e a justificativa do meu trabalho nos projetos de fortalecimento dos conhecimentos tradicionais junto aos Asuriní. Identificada uma crise, fui para o terceiro campo esperando observar seus desdobramentos. Diante das filmagens que fiz, com a intenção de que pudessem retratar os conflitos que verificara na aldeia, tive desconforto: as imagens não falavam de conflito, mas retratavam diferentes gerações Asuriní em convivência num contexto de mudanças. Não satisfeita, julguei que poderia obter o efeito desejado na montagem das imagens e, após tentativas frustradas, percebi que aquela leitura que fazia não dava conta da realidade observada. Isso não quer dizer que conflitos não existam, eles estavam muito presentes, mas olhar apenas para eles limitava os outros muitos sentidos e significados relacionados à experiência social indígena num contexto de mudanças.

E se o conflito que eu observara era parte de uma realidade complexa, de algum modo estava sendo retratado na performance ritual, momento liminar, no qual a sociedade pode ver-se sob o registro da subjuntividade, não apenas reordenando-se estruturalmente, mas lançando sobre si mesma um olhar visando ao que poderia ser (Cf. DAWSEY, 2005). Desse modo, uma das possibilidades de pensar experiência e significado na performance ritual aponta para um contexto em que o conflito de gerações é parte. O fato de dois terços da população serem compostos por jovens e crianças têm raízes históricas bem marcadas, que apontam para a ocorrência de depopulação no período pós-contato, em meados da década de 1970. Atualmente, o crescimento demográfico é acompanhado por mudanças na organização social e nas formas tradicionais de transmissão dos conhecimentos, entre muitas outras.

Os novos padrões de relacionamento com os não-indígenas e os rearranjos no âmbito da estrutura social fazem-se sentir também nos rituais.

Observa-se a diminuição da participação dos jovens nos rituais xamanísticos. As moças, que antes dedicavam grande parte de seu tempo às atividades artísticas como a decoração do corpo e a confecção da cerâmica, além da disponibilidade total para desempenhar papéis rituais que podiam durar de três dias a quatro meses, passam a dedicar-se essencialmente à prole cada vez mais numerosa (MÜLLER, 2002). Os jovens rapazes mostram-se desinteressados pelos rituais e consideram o “mundo dos brancos” muito mais atrativo do que os conhecimentos “dos velhos”. A partir desse panorama, podemos pensar que, no atual contexto, um dos desafios que os Asuriní enfrentam consiste em lidar com o crescimento demográfico, sem que se coloque em risco a própria reprodução das capacidades expressivas, ações sociais que reafirmam o *ethos* Asuriní.

A performance no ritual xamanístico *Apykwara* coloca em relação jovens, velhos, crianças e adultos que vivem, juntos, a experiência da atualização da convivência irreversível com seres diferentes, amistosa e ameaçadora, no plano sobrenatural e social (MÜLLER, 2000). Segundo Müller (1998, p. 284), incorporou-se na performance ritual a experiência histórica dos contatos amistoso e ameaçador com os “brancos” e com outros índios. A performance ritual permite que os Outros participem como público, de modo que a relação que se estabelece entre os *performers* e os que assistem – demais membros do grupo e não-índigenas interessados – permite que se viva na ação ritual a relação com as alteridades, prevista na cosmologia (MÜLLER, 1990). Dessa forma, os jovens Asuriní, que no cotidiano da aldeia representam marcadamente o universo não-índigena, podem participar do ritual como público, como os Outros que assistem, até passarem à atuação como *performers*, tocadores do *ivapu*.

Dessa forma, as atividades cerimoniais se convertem em momento de restauração do comportamento (Schechner, 1985) na performance ritual, o que inclui o treinamento do corpo e o aprendizado das capacidades expressivas (canto, dança, entre outras) envolvidas. Minha participação como audiência funciona como um dispositivo facilitador dessas relações, na medida em que os jovens, espelhados em uma pesquisadora de fora da aldeia, passam a participar

do ritual, ao mesmo tempo em que experimentam novas atuações e a construção de possíveis auto-imagens de si (Cf. CAIUBY NOVAES, 1993). Dessa forma, a performance ritual *Apykwara* se constrói na relação com os interlocutores não-indígenas e seus significados e sentidos são múltiplos, indo muito além de ser realizada “para branco ver”.

As relações entre *performers* e audiência, na construção do ritual objeto desta dissertação, demonstram que as performances são manifestações sensíveis da realidade em caráter processual e histórico. Observa-se o esforço do xamã principal, More'yra na construção do ritual *Apykwara*, que, por meio da categoria de *murauvara*, procura ir ao encontro dos desejos e interesses da audiência (Schechner, 1985), o que envolve não-indígenas e, sobretudo, os próprios Asuriní. Nesse sentido, as ocorrências dos *murauvara* nos permitem observar o modo como a performance ritual repete uma estrutura (*script*) ao mesmo tempo em que se abre para que elementos novos possam se integrar. Os elementos novos sonhados pelo xamã determinam o *script* das atividades a serem realizadas em etapa posterior e são, ao mesmo tempo, atrativos para os espíritos (objetos sonhados) e para os não-indígenas interessados, “pedaços de festas” ou “amostras” de rituais que caíram em desuso.

Estas e outras análises e interpretações da performance ritual Asuriní em contexto foram pensadas e repensadas ao longo da pesquisa. Aqui vale ressaltar que as minhas atuações no ritual (estímulos, dança junto ao bloco das mulheres, entre outras), desdobramentos da posição de audiência, permitiram que eu experimentasse lançar diferentes olhares à cena ritual, produzindo deslocamentos em relação à atividade da artista e da antropóloga (e vice-versa), em um jogo que pôde ser potencializado com a presença da câmera (Cf. DAWSEY, 2006). Os efeitos de deslocamento que eu vivenciara na aldeia se ampliaram no contato com as imagens filmadas. Assim, o trabalho com o audiovisual proporcionou um distanciamento da experiência em campo e do olhar que eu havia constituído para essa experiência, o que inclui suas possíveis análises e interpretações. Aqui, ao deslocar o olhar em relação ao meu próprio

olhar, encontro um outro olhar – sensível, pessoal e subjetivo. Dessa forma, uma das contribuições dessa pesquisa é tentar demonstrar que as relações interdisciplinares, embora tensas, podem ser produtivas ao gerarem múltiplos efeitos de deslocamento.

Por fim, o encontro etnográfico entre pesquisadora e índios Asuriní é o local de expressão da experiência social indígena e o momento de estruturação da experiência pela qual passa a pesquisadora, e que é expresso no vídeo *Acontecências*. Ambos, pesquisadora e Asuriní, expressam experiências por meio de formas estéticas.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**. Cultural dimensions of globalization. Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1996.

AZANHA, Gilberto; NOVAES, Sílvia. “O CTI e a Antropologia ou o antropólogo como agente”. In: Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS, 1982, Teresópolis. **Anais do Encontro Anual da ANPOCS**. RJ: ANPOCS, 1982.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONDÍA, Jorge L. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: **Revista Brasileira de Educação**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.

CAIUBY NOVAES, Sílvia. **Jogo de espelhos** – imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 1993.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Introdução”. In: CARNEIRO DA CUNHA, M (Org.). **Revista do Patrimônio**. Patrimônio Imaterial e biodiversidade. Brasília: IPHAN, p. 15-27, 2005.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

COLLET, Cecília. **Ritos de civilização e cultura: a escola Bakairi**. 2006. 367p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2006.

COUDREAU, Henri. **Viagem ao Xingu**. São Paulo: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1977.

CTI. **Diagnóstico Socioambiental do bloco de Terras Indígenas do Médio Xingu** - Corredor Sul Amazônico – Pará. Relatório Final. Brasília: Centro de Trabalho Indigenista, 2006.

CTI. **Subsídios para discussão de uma proposta de implementação da segunda parte do ensino fundamental para os povos Tupi-Guarani no médio Xingu**. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2007.

CUNHA, E.; FERRAZ, A.; HIKIJI, R.. **“O vídeo e o encontro etnográfico”**. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo: PPGAS, USP, n. 14/15, 2006. p. 287-297.

DALMOLIN, G. “As funções ocultas da escola em contextos indígenas”. In: VII Seminário Leitura e Escrita nas Sociedades Indígenas, 2007, Campinas. **Anais do 16 Congresso de Leitura do Brasil**, Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais16/index.htm> . Acesso em 12 abr. 2008.

DAWSEY, John. “Victor Turner e Antropologia da experiência”. In **Cadernos de Campo**. São Paulo: PPGAS, USP, nº 13, p.163-176, 2005.

_____. “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas”. In: **Campos**. Paraná: UFPR, 7(2), p.17-25, 2006.

FELD, Steven. **Sound and sentiment**. Birds, weeping, poetcs, and song in Kaluli expression. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERREIRA, Francirosy. **Entre Arabescos, Luas e Tâmaras-** Performances Islâmicas em São Paulo. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social). PPGAS/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GALLOIS, Dominique. **O movimento na cosmologia Waiãpi**: criação, expansão e transformação do universo. 1988. Tese (Doutorado em Antropologia) - PPGAS/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. “Nossas falas duras. Discurso político e auto-representação Waiãpi”. In: ALBERT, B.; RAMOS, A.; (Org). **Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico**. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GARCIA, Marcus. “Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos” In: TEIXEIRA, G.; GARCIA, M.; GUSMÃO, R. (Orgs.) **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização**. Brasília: TRANSE, CEAM, p. 117-128, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. “Arte como sistema cultural”. In: **O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

GOFFMAN, Eving. **A representação do eu na vida cotidiana**. RJ: Vozes, 1985.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In: **Cadernos de Campo**. Tradução Paula Siqueira. São Paulo: PPGAS, USP, n. 13, p. 155-161, 2005.

LUKESCH, Anton. **Bearded Indians of the Tropical Forest**. Akademische Druck u. Verlagsanstalt: Graz, 1976.

MACEDO, Sílvia. “Aprendendo novas formas de representação política: as interrelações entre cursos de formação de professores Waiãpi e o Conselho APINA”. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo: USP, v. 9, p.87-97, 2000.

MACDOUGALL, David. **Transcultural cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MAUSS, Marcel. “As Técnicas Corporais”. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, v.2, 1974.

MÜLLER, Regina. "Asuriní do Xingu". In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: Departamento de Ciências Sociais da USP, v. 27/28, p. 91-114, 1984/85.

_____. **Asuriní do Xingu, história e arte**, 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. "*Maraká*, ritual xamanístico dos Asuriní do Xingu". In: LANGDON, J. (Org.). **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

_____. "O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis". In: NIEMEYER, A. M.; GODOI, E. P. (Orgs.). **Além dos Territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Campinas: Ed. Mercado de Letras / Departamento de Antropologia, IFCH / UNICAMP, 1998.

_____. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma nesse corpo". In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, v. 43 (2), p. 165-193, 2000.

_____. "As crianças no processo de recuperação demográfica dos Asuriní do Xingu". In: **Crianças Indígenas, ensaios antropológicos**. São Paulo: Global Editora, 2002.

NAPEDRA. **Antropologia da Performance: drama estética e ritual**. São Paulo: Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama / USP, 2006. (Projeto Temático apresentado à FAPESP).

NIMUENDAJÚ, Curt. "Tribes of the lower and middle Xingu river". In: STEWARD, J (Ed.). **Handbook of south american indians**. Washington D.C.: Smithsonian Institute/ Bureau of American Ethnology, vol. 3, Bulletin 143, 1948.

RIBEIRO, Berta. "A oleira e a tecelã". In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, v. 26, p.25-61, 1982.

RIBEIRO, Fábio. **Etnodesenvolvimento e o mercado verde na Amazônia Indígena: os Asuriní no médio Xingu**. São Paulo: PROCAN/USP, 2008. (Relatório de exame de qualificação).

RODRIGUES, Aryon. Relações internas na família lingüística tupi-guarani. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP Departamento de Ciências Sociais da USP, v. 27/28, 1984-85.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete-** Processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Tradução Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1988.

_____. "O que é Performance?". In: **O Percevejo**, Revista de Teatro, Critica e Estetica, Rio de Janeiro: UNIRIO, nº12, 2003.

SILVA, Fabíola. **Cultura material e dinâmica cultural: um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asuriní do Xingu**. São Paulo, MAE/ USP, 2005. (Projeto de pesquisa apresentado à FAPESP).

SILVA, Márcio. "Antropologia e movimento indígena na Amazônia Brasileira". In: IX Congresso de Antropologia, 2002, Barcelona. **Anais do Congresso de Antropologia**. Barcelona, Espanha, 2002.

SILVA, Rubens. "Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais". In: **Horizontes Antropológicos**. Rio Grande do Sul, PPGAS, p. 35-65, 2005.

SOARES, Cotrim. **Relatório sobre contatos com os índios Asurini do PI Koatinemo**. Altamira: Funai, 1971. 62 p. (Relatório apresentado pelo sertanista).

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. “Liminal ao Liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de Simbologia Comparativa”. Tradução inédita de Herbert Rodrigues. São Paulo, 2005.

_____. “Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner”. In: **Cadernos de Campo**. Tradução de Herbert Rodrigues. São Paulo: PPGAS, USP, nº 13, p.177-185, 2005.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VIRTANEN, P. **Changing lived worlds of contemporary Amazonian native young people**. 2007. Tese (Doutorado) - Renvall Institute for Área Cultural Studies, University of Helsinki, Finland, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; GOLDMAN, Márcio. “Abaeté, rede de antropologia simétrica”. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo: PPGAS, USP, n. 14/15, p. 177-190, 2006.

Filmografia

Morayngava. Dirigido por Regina Müller e Virgínia Valadão. São Paulo: CTI/ Vídeo nas aldeias, 1997. 16' NTSC, cor.

O Arco e a Lira. Dirigido por Priscilla Ermel. São Paulo: LISA/ USP, 2002. 18' NTSC, cor.

Outras fontes

Site da Fundação Ipiranga. Disponível em:

<http://www.fundacaoipiranga.com.br/index.php> . Acesso em 10 mar. 2008.

Site do Museu do Índio do Pará . Disponível em:

<http://www.museudoindiopa.com.br/> . Acesso em 10 mar. 2008.

Site da Unesco. Disponível em <http://www.unesco.pt/cgi-bin/home.php>. Acesso em 25 nov. 2008.

Site Enciclopédia dos Povos Indígenas do Instituto Socioambiental. Disponível em:

<http://www.socioambiental.org/pib/epi/asurini/historia.shtm>. Acesso em 28 nov. 2008.

Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asuriní do Xingu. Campinas: Unicamp e Iphan, 2006. CD-ROM.

Glossário dos termos em Asuriní

Akaráí - não-indígenas

Jawará - objeto usado pelos xamãs no ritual *Maraká*. Fruto da palmeira tucum que quando assoprado soa como apito.

Jawaraiká - nome da *tukaia* para o espírito *Apykwara*.

Imunara - pacientes em tratamento no ritual.

Imunaraijara - pessoas que devem prestar cuidados aos pacientes no ritual (*ijara*= dono).

Ivapu - tambor de tronco escavado.

Kuema - rito de canto/dança ao amanhecer.

Kyrapetym - nome do charuto que aumenta de tamanho durante ritual relacionado ao espírito *Apykwara* (*kyrá*= engordar + *petym*= charuto).

Maia - Cobra, divindade.

Maraká - ritual xamanístico e propiciatório. Os *Maraká* de cura são realizados para os espíritos *Apykwara*, *Karoara* e *Tivá*, xamãs primordiais. Os propiciatórios podem ser para os espíritos *Tajaho* (porco-do-mato) e *Arapoá* (veado).

Muravavy - rito dentro dos *Maraká* em que se come o mingau preparado pelas *uiratsimbé*.

Moreroryva - função de xamã principal.

Moynga - substância vital suplementar ao *ynga*.

Murauvara - objeto ou “pedaços” de ritos que variam conforme o sonho do xamã durante o ritual e que servem de atrativo aos espíritos. O termo também é usado para designar os *Maraká* menores, com o rito do *Petymbo* pequenos.

Muravy - ajudante do *vanapy*.

Oforahai - canto/dança.

Patawajá - objeto ritual feito de taquarinha utilizado como suporte da panela de mingau durante os *Maraká*.

Petym - cigarro, charuto.

Petymbo - Rito no qual os xamãs tiram substâncias do corpo dos *imunara* (pacientes) e colocam *moynga* (substância vital).

Petymaava - entrecasca de árvore usada na confecção do charuto ritual.

Petymojap - rito em que o xamã conta suas viagens ao mundo dos espíritos realizadas no período do sono, enquanto o *vanapy* prepara o charuto (*petym*= charuto; *omojap*= acender).

Petymoik - ritual para o espírito *Tivá* realizado antigamente na preparação para a guerra com inimigos.

Tukaia – espécie de cabana para onde os espíritos são atraídos.

Uiratsimbé - função feminina nos rituais *Maraká*; cabe à ela preparar o mingau e acompanhar o xamã no canto/dança.

Vanapy - ajudante do xamã principal.

Yvara - objeto ritual do *Maraká* através do qual o xamã entra em contato com os espíritos, dois troncos de madeira decorados.

Ynga - substância vital.

Ynga opyhyk - rito em que o xamã “pega” o *ynga* dos espíritos (*opyhyk* = pegar).

ANEXOS

Sobre *Acontecências*

Hidalgo Romero

Esta breve e singela contribuição à dissertação de mestrado de Alice Villela não pretende ser um relato descritivo da realização do vídeo *Acontecências*. Antes, pretende abordar algumas questões do processo criativo experimentado e compartilhar alguns momentos em que a parceria estabelecida estimula o confronto entre dois universos do conhecimento que, como é situado no próprio vídeo, convivem de maneira conflituosa: a arte e a ciência. É também uma reflexão sobre as próprias imagens trabalhadas.

A proposta que recebi antes da montagem do filme foi a de que, por meio de conhecimentos técnicos em cinema e vídeo, eu possibilitasse que Alice descrevesse um ritual indígena Asuriní, especificamente o ritual *Apykwara*. Nesse caso, eu seria um mero operador de equipamentos. A proposta não me parecia agradável, na medida em que eu tinha a idéia de que servir apenas de ferramenta a um não-realizador audiovisual faria que, muito provavelmente, as imagens e mesmo a narrativa não se materializassem em um filme, mas em um ajuntado de imagens.

A condição anteposta para que o trabalho fosse realizado foi que nós tentássemos realizar uma peça audiovisual que pudesse ser apreciada, não apenas por público acadêmico, em uma condição de defesa de dissertação de mestrado, mas por um público geral.

Ao longo da primeira etapa de montagem, assistindo ao material bruto, pude identificar uma situação que me orientou durante todo o trabalho: Alice mantém uma relação pessoal e afetiva com aquele grupo indígena. Emocionava-se ao falar de situações e momentos vividos e tinha dificuldade em escolher as imagens mais significativas do ritual para o filme.

Essa relação que identifiquei entrou em conflito direto com outra característica de Alice: toda a argumentação e as propostas relativas à montagem do material davam-se em torno de questões que diziam respeito a Antropologia,

área com a qual não tenho intimidade, e que tem lugar no universo da ciência. Ao contrário, seu comportamento demonstrava que ela também se relacionava com sua pesquisa num universo da sensação, da intuição, da emoção, do sonho e do devaneio, elementos contidos no universo das artes.

Naquele momento, esse conflito pendia para uma solução antropológica. O ritual seria o palco de nosso filme e os índios, os protagonistas. Assim, descrever a ordem dos elementos que formavam o ritual, por exemplo, era importante.

Isso prenunciava um quadro desinteressante. O filme tinha um grande potencial para ser descritivo e didático. Na minha opinião, isso não contemplava totalmente o material a que assistíamos e a intensidade com que Alice contava sua experiência em campo.

Do modo de Alice orientar-se no universo acadêmico e também de ser e relacionar-se com seu objeto de pesquisa, deduzi que a melhor coisa que eu poderia fazer era servir de instrumento para que essas questões aflorassem no filme. Eu deveria, pois, estimular o conflito e até instigar a discórdia.

Um bom exemplo desse posicionamento deu-se no que se chamou de “seqüência de negociação”. Trata-se do momento em que o pajé desconsidera o acordo feito entre a pesquisadora e o grupo indígena. O acordo era claro: os índios permitiriam as filmagens e a edição e ela devolveria o material filmado a eles. Porém, o pajé pediu que ela pagasse pelo ritual realizado.

Isso teve o efeito de uma bomba para ela. O pajé, rompendo o acordo, pediu dinheiro, talvez porque achasse justo, ou oportuno, ou simplesmente porque tentou ganhar alguma vantagem com aquela situação. Não que não sejam possíveis diversas interpretações antropológicas sobre o caso. Mas, para Alice, isso a atingiu pessoalmente, emocionalmente. E, como vi, intensamente.

Talvez Alice tenha se sentido traída, decepcionada, ou talvez sentido que seu trabalho de construir uma relação mais “humanizada” com o grupo indígena houvesse falhado. Podemos considerar até que ela fora ingênua em suas percepções. Mas a questão foi que as razões já não tinham importância. O que

importava era o fato de que ela fora atingida no peito por uma situação até certo ponto comum e cotidiana. Isso, ao meu ver, tinha força em nosso filme. Meu trabalho seria então estimular esse sentimento e tentar colocá-lo na montagem. E os momentos de discórdia foram muitos por conta dessa situação.

Estimulei ao máximo que Alice verbalizasse suas emoções, racionalizando-as. Esse processo foi angustiante, pois creio que a obrigou a fazer uma dura autocrítica no meio do processo.

Por outro lado, esse episódio serviu para que o filme deixasse de ter pretensões imparciais ou descritivas. Definitivamente, o vídeo falaria de uma relação entre Alice e seu objeto de pesquisa. E, nessa relação, o que ela sentia tinha importância imensa.

Sempre me incomodou um pouco esse dilema vivido por ela. Parecia-me fora de lugar realizar uma etnografia do ritual indígena em uma pesquisa em artes. As formas de abordagem e relacionamento me soam diferentes. Nas artes, aquilo que o pesquisador sente é de fundamental importância, podendo por vezes ser o mais importante, e correndo-se o risco inclusive de se obter um trabalho autocentrado, cujos reflexos atinjam somente seu autor. Mais tarde, descobri que isso não era absolutamente sem propósito, mas, ao contrário, um passo adiante em uma interdisciplinaridade muitas vezes colocada, mas poucas vezes praticada. Em outras palavras, no universo das artes, havia espaço para que alguém se relacione com sua criação a partir de uma etnografia.

As imagens realizadas tinham força enorme. conseguiam se relacionar com aquele universo de duas maneiras diferentes e complementares. Ambas diziam muito a respeito de Alice.

Algumas imagens conseguiam atingir o que chamarei da *essência da ação*. Num paralelo com a pintura, a essência da ação é o momento em que a ação é congelada e sintetizada em uma única imagem. Aquela imagem oferece indícios de todas as relações e situações constituídas na ação. Foi o que se buscou por muito tempo na pintura.

Com imagens em movimento a idéia é semelhante.

Existe uma seqüência no vídeo *Acontecências* em que um dos pajés dança abraçado com outros índios. A imagem de índios dançando em ritual repete-se inúmeras vezes no filme, porém uma em particular representa o que estou chamando da essência da ação. Quem assiste ao filme não sabe, mas o ritual já se prolonga por muitas noites e dias ininterruptamente. Todos estão exaustos e o momento da incorporação se aproxima. A câmera em um plano aberto observa a dança, que, repentinamente, cessa. O pajé que conduzia o trabalho, um homem idoso que trajava apenas uma bermuda e alguns ornamentos, arqueia-se ofegante. A câmera então aproxima-se do rosto do pajé em um superclose e apreende uma expressão exausta, que beira o colapso. A câmera desce pelo corpo do pajé, também em close, e parece buscar algo. A imagem se concentra no abdômen do homem, que se infla e esvazia com intensidade, em uma respiração profunda. Sua pele já é um tanto flácida e enrugada, pela idade avançada, o que faz que o impacto da respiração ganhe força. A pele que se estica e se retrai é coberta por desenhos típicos Asuriní. A tinta, já desgastada pelo tempo, fortalece ainda mais a sensação de cansaço. Como se algo estivesse na eminência de acontecer.

Esta seqüência concentra toda a *essência da ação*, e sintetiza e singulariza o ritual, tantas vezes mostrado. Conta daquilo que antecede a dança e indica o caminho pelo qual o filme irá seguir. Aquele olhar apreende o sentido do ritual.

As imagens que chamo de *essência da ação* são uma característica marcante no material filmado por Alice, e só foram captadas uma vez que o olhar de Alice concentrou-se, não na descrição da cena, mas naquilo que ela representava, simbolicamente.

Outro grupo de imagens feitas dizem respeito a um olhar poético que descontextualiza completamente a ação e os objetos filmados. Ao se dizer que são imagens em close que passeiam pelos corpos, não contando ou descrevendo

exatamente o que se vê, não se apreende a totalidade do sentido do material. Elas buscam texturas, porosidades, linhas e curvas. Estas imagens concentram-se em cores e outros detalhes que passariam despercebidos ao olhar humano sem o equipamento. Não existe uma preocupação clara nesse tipo de imagem, a não ser o prazer de poder olhar o que o olho não vê. O menino brincando com o bico do seio da mãe, a pele enrugada, picada por insetos, fios de cabelos grisalhos brincando nos ombros, a palma da mão suja de argila e tantos outros detalhes são como um diálogo entre o olhar e os objetos.

O que se cria nesse tipo de imagens não é uma idéia clara da realidade objetiva, ou, se assim quisermos, de uma descrição etnográfica dos hábitos e costumes dos Asuriní. O que se constrói é uma narrativa cuja base e sentido está na imagem pura e em seus múltiplos significados. O alicerce da montagem está na plasticidade da imagem.

Esses dois grupos de imagens, assim caracterizados, levou-nos ao que se tornou a seqüência final do filme.

Havia ainda, porém, uma questão pendente. O conflito da autora entre abordagem antropológica ou artística do material coletado estava rumando ao seu fim. E foi justamente a análise acerca da “natureza” das imagens que indicou sua conclusão.

As imagens não estavam contidas em caixas cujos rótulos indicassem “Antropologia” e “Arte”. Quem as filmou, o olhar impresso, abrigava ambas as percepções e naturezas. As imagens eram fruto de alguém que transitava com desenvoltura por esses dois universos do conhecimento. Mais do que isso: a proposta de interdisciplinaridade ganhava sua concretude no filme; materializava-se em uma peça audiovisual que estava no “entre”. Ora observava, ora dialogava. Ora coletava dados, ora trocava emoções. Ora se colocava, ora se distanciava.

Assim, entendemos que a seqüência final deveria estar em acordo com todas essas facetas. Não iríamos contar uma história, não iríamos nos concentrar em aspectos específicos daquele grupo.

Na verdade, não montamos a seqüência final escolhendo imagens: elas próprias se organizaram, somaram-se e fundiram-se. A narrativa era imagética. E essa percepção só foi possível graças ao processo pelo qual passamos.

Uma vez que todo o caminho percorrido para a realização do filme implicava que aquelas imagens continham um olhar singular, e que, portanto, contavam não apenas daquilo que estava na sua frente, mas daquilo que estava atrás das lentes, ficou claro que o filme poderia incorporar elementos do universo cultural da própria Alice.

Em outras palavras, não sendo o filme um trabalho sobre os Asuriní, mas sobre Alice e seu olhar sobre os Asuriní, com suas próprias indagações e conflitos, nada nos dizia que inserir uma trilha sonora “ocidental”, por assim dizer, iria ferir qualquer valor moral. Vale a pena contar essa breve história.

No início, quando ainda pensávamos num filme descritivo do ritual Apykwara, imaginávamos trabalhar apenas com os sons captados pela câmera. Era um tipo de purismo documental, mesclado a certo rigor antropológico. Porém, na medida em que o material apresentava relutância em organizar-se, pensamos que poderíamos brincar com os sons captados, sem prejuízo do conteúdo. Era uma tentativa de ressignificar o filme. Acho mesmo que foi uma primeira sensação de que não deveríamos ser tão rigorosos e que havia ainda um elemento mal resolvido em nossa trama.

Como resultado dessa tentativa, fizemos o que chamamos de “seqüência da preparação”: uma montagem feita apenas com sons captados na aldeia, mas organizados de forma a comporem uma música não-Asuriní. A montagem, sem nenhuma fala ou narração, agradou-nos, e a mantivemos no filme. Sua função é evidenciar exatamente o que significou: o desprendimento da proposta original.

Um pouco adiante, quando montávamos a seqüência final e já sabíamos que Alice era parte indissociável do filme, e inclusive seu protagonista, entendemos que um salto deveria ser dado. Deveríamos marcar o filme em duas partes: o processo que percorremos e o filme resultante desse processo.

Entendemos que, quanto mais intenso o contraste, mais força teria o filme. E nada melhor do que a música para catalisar emoções.

Assim, decidimos por uma música para marcar definitivamente o papel de Alice no filme. Após algumas tentativas, encontramos este fabuloso trabalho de Naná Vasconcelos em parceria com Don Cherry e Colin Walcott. Se considerarmos o diálogo não verbal que a música oferece, a música escolhida foi o nosso melhor interlocutor.

Um último aspecto deve ainda ser focado: a escolha pela narração em primeira pessoa interpretada por uma atriz.

Decidimos contar a história de como o filme foi feito. E isso só seria possível a partir de locução, uma vez que essa escolha foi feita bem depois da captação das imagens. Uma importante influência na maneira com que criamos e organizamos a narração foi o filme “Santiago – Um olhar sobre o material bruto”, de João Moreira Sales. Nele, tal qual em nosso filme, o narrador fala em primeira pessoa. O filme também conta a sua própria história e ao final faz-nos crer que o assunto principal é o próprio documentarista e suas inquietações junto ao seu personagem.

Essa estrutura, assim como o filme, agradou-nos muito. A idéia de narrar em primeira pessoa pareceu-nos honesta e íntima. Uma forma de afirmar, sem que haja dúvida de nenhuma natureza, que o filme trata de uma questão pontual e específica: as inquietações de uma pessoa frente a seu objeto e metodologia de pesquisa que fazem aflorar sentimentos e emoções.

Sim! O filme tem como protagonista a própria autora. Isso poderá gerar algum debate no âmbito da Antropologia e suas premissas estruturais, mas navega com fluidez e desenvoltura num filme. Um filme entendido e criado como uma obra artística que, pela sua própria natureza, engloba outros universos.

Porém, sentimos, após algumas tentativas, que, para que o filme tivesse força, a narração deveria transformar-se junto com o personagem.

Entre a primeira narração feita por Alice, que nos serviu como guia para a montagem, e a última narração feita por ela, identificamos tons de voz, emoções e entonações bem diferentes. Na primeira, ainda quando o filme estava longe de se definir, a narração era agitada, inquieta e repleta de nuances. Na segunda narração, quando o filme já estava bem próximo do final, o tom de voz era mais suave, mais calmo, mais seguro.

Entendemos que, por se tratar de um processo, o tipo de narração dizia respeito ao estado emocional de sua autora. E o caminhar no percurso fundia-se à sua própria voz.

Como resgataríamos a ansiedade experimentada nos primeiros momentos?

A decodificação das emoções e sua interpretação eram uma tarefa complexa e difícil. Assim, o distanciamento do filme e seus desdobramentos trouxeram um tipo de narração que resgatava as emoções e sentimentos vividos pela autora, em cada momento do filme. Curiosamente, aportou mais verdade à narração. A escolha de uma atriz para a narração foi a solução encontrada.

A realização do filme *Acontecências* levou-nos a um universo até então não explorado. Tanto a antropóloga quanto o cineasta transformaram-se juntos com o filme. Reflexões levaram-nos ao processo. As inquietações de Alice levaram-nos a criar um filme com propostas interdisciplinares. Porém, o mergulho mais significativo deu-se no universo da imagem. Este elemento, tão presente e utilizado em nossos tempos, apresenta dinâmica e demandas próprias.

Pessoalmente, percorri importante trajeto neste filme como realizador audiovisual. Se, no início, entendia meu trabalho como um catalisador das determinações da própria Alice, hoje me vejo impresso no filme. Os conflitos dela passaram a ser os meus. Dei um passo profissional importante na minha relação com a imagem.

Hidalgo Romero é cineasta e realizador audiovisual. É membro do Núcleo de Pesquisa e Realização Audiovisual Laboratório Cisco – Educação e Imagem. Desenvolve projetos de filmes e roteiros de ficção junto à Kinostudio Cinema Digital. Realiza uma pesquisa de mestrado em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, sobre a transcrição da obra literária ao roteiro de cinema.

Narração do filme *Acontecências*

1º ATO – APRESENTAÇÃO

1

Apebu foi o primeiro a me receber quando cheguei na aldeia dos Asuriní do Xingu em setembro de 2007. Eu iria permanecer por longos dois meses.

Os Asuriní são um grupo indígena que vive no rio Xingú, no Pará. Eles foram contatados em 1971. São mais de trinta anos de convívio intenso com os brancos. Dá para imaginar o quanto as coisas mudaram.

Eles formam um grupo pequeno, de mais ou menos 140 pessoas. Para se ter uma idéia, mais da metade dos Asuriní são crianças e jovens.

3

Este em primeiro plano é More'yra, um importante pajé. Atrás dele, Apebu, o ajudante. Falarei bastante dessas duas figuras ao longo do filme.

4

Viajei para a aldeia para fazer uma pesquisa sobre rituais indígenas. O que mais me interessava eram os cantos e as danças nos rituais. Cantar e dançar são coisas que nos aproximam.

No fundo, eu não sabia muito bem o que ia encontrar. Esperava apenas que algum ritual fosse realizado.

5

Levei uma câmera filmadora para registrar em detalhes o que eu iria observar em campo. Mas eu também levei a câmera por que acreditava que ela poderia me inspirar na investigação de uma questão importante, ainda nebulosa na pesquisa: os caminhos possíveis entre a arte e a antropologia. Isso tinha a ver com uma

questão maior, quase existencial, pelo menos para mim. Afinal, eu sou uma antropóloga querendo ser artista, ou uma artista me afirmando como antropóloga? Aceito o desafio e me lanço à experiência.

2º ATO – A CRISE SE INSTAURA

6

Meses mais tarde, na ilha de edição, me deparei com um material diferente do que eu esperava. Foi um trabalho bem difícil, em alguns momentos, frustrante.

Assistindo as entrevistas me sentia constrangida. Eu perguntava àquilo que eu queria ouvir... (irônica)

Esta foi uma das primeiras tentativas de montagem que fiz. Tentei contrapor um modo de vida tradicional a um modo de vida influenciado pela cultura dos brancos. Esperava evidenciar um conflito que observei na aldeia. As imagens já não me falam de conflito nenhum.

Ali, diante de quase 30 horas de filmagens, fui tomada por uma dúvida: será que eu conseguiria fazer um filme com este material?

7

É verdade que a maior parte das imagens correspondia claramente à minha intenção original: Contar como era o ritual.

Mas contar o ritual, como? A chance de ficar um filme descritivo e talvez até monótono era grande.

Este ritual, por exemplo, traz o espírito *Apykwara*. É através dele que os índios conseguem a substância vital para a cura e fortalecimento das crianças.

Esta é uma sequência de preparação de um tipo de charuto usado no ritual.

E esta é a reunião dos pajés (o fracasso da antropóloga).

Eu olhava para este material com certo cansaço. Cheguei mesmo a me perguntar porque dediquei tanto tempo a estas filmagens.

De alguma forma, descrever o ritual já não era mais o meu objetivo.

Não que eu soubesse o que eu queria (início da ansiedade).

8 (intensifica a ansiedade)

Eu experimentava um tipo de desassossego no trato com o filme. Como se ele pedisse, por conta própria, um tratamento menos comprometido com os fatos. Como se ele pedisse menos objetividade, (pausa) mais poesia (dica).

9

Mas aí eu teria um novo desafio: articular as imagens com outro propósito, contar uma outra história.

Me parecia difícil. Tinha a impressão que ainda faltava alguma coisa. E o material não me oferecia muitas possibilidades.

Pelo menos era o que eu pensava (dica).

Após algumas tentativas frustradas, eu não conseguia achar um caminho para a montagem. O material não se articulava, não se conectava, eu não conseguia criar uma linha narrativa.

Comecei a pensar que este filme não existiria (clímax do vazio)

10 (giro)

Dar sentido às imagens passou a ser a principal questão deste trabalho (fala segura).

(sequência da preparação)

11 – (história 1)

Uma possível solução surgiu quando eu assisti a algumas filmagens feitas na aldeia, poucos anos depois do contato. A naturalidade dos índios diante da câmera me chamou a atenção. Acho que eles não tinham uma idéia clara de que aquela pequena caixa de metal era uma filmadora. Me perguntei se eles estariam realmente realizando um ritual ou se estariam performando para os pesquisadores. Mas no final das contas, isso fazia alguma diferença?

12 – (reflexão)

Hum... Talvez olhar para a forma com que as imagens foram feitas me ajudasse a encontrar algum caminho para montar o material. (falar para si mesma)

13 – (história 2)

Quando cheguei na aldeia mostrei aos índios fotografias de objetos e instrumentos musicais usados em rituais antigos, já não mais realizados. O tambor *Ivafu*, escavado em madeira bruta, e a gaiolinha branca, chamada *tukaia*, para onde o espírito é atraído.

O pajé More'yra olhou com especial interesse estas fotos. Seus olhos refletiam um querer, uma saudade.

Na manhã seguinte More'yra se reuniu com seus pares e contou que sonhara com o espírito Apicuara e com o tambor *ivafu*, os mesmos das fotografias que eu havia mostrado.

Eles então resolveram fazer o ritual.

Eu entendi que de alguma forma eu tive alguma influência nisso.

14 – (história 3)

Fizemos um acordo, os índios permitiriam que eu filmasse o ritual e eu devolveria o material registrado a eles.

Numa manhã, após as últimas atividades, eu conversava com o pajé. Estava alegre com o andamento dos trabalhos. De repente ele fitou meus olhos com

seriedade e me chamou para um canto reservado. Disse, sem muitas delongas, que queria ser pago pelo trabalho do ritual.

Pago pelo ritual? Como assim? Isso feria nosso acordo. Isso também me feriu!

Confesso que me senti constrangida. Formulei várias interpretações para esse episódio, mas nenhuma delas diminuiu o meu desapontamento. O mesmo xamã, doce e amigável de sempre, havia me colocado em cheque de maneira tão, digamos, inesperada.

No fundo, eu achava que estava construindo uma relação diferenciada com os índios. E que essa relação ia além da troca de mercadorias. E ia, também ia. Mas como vi, não só.

15 – (formulando uma idéia)

Em meio a estas lembranças e pensamentos, me dei conta de que eu dava novos sentidos à experiência vivida na aldeia.

16

Acho que exatamente por isso, olhando novamente para o material, tive uma boa surpresa. Entre as longas imagens do ritual, havia imagens, fragmentos de imagens quase perdidas que registravam uma outra aldeia, com outros índios. Ou talvez fosse apenas um outro olhar. Meu outro olhar. Escondido.

17

Então creio ter encontrado o elemento que faltava. (dica)

(tom conclusivo – as pessoas têm que ser conduzidas a esta conclusão)

As imagens não diziam respeito apenas a aldeia, ao ritual ou aos índios.

Elas falavam da relação entre meu olhar, a câmera e as pessoas na frente dela.

18 – (história 4)

Durante os dois meses do ritual filmei o “canto da manhã”. Diariamente, me levantava às 6 horas, caminhava até a casa grande e filmava a mesma performance.

Percebi que reunia um longo material com o mesmo canto. Esgotei as possibilidades de enquadramento e o registro passou a ser mecânico. Ousei dormir até um pouco mais tarde numa manhã chuvosa. Apebu me acordou chamando para ver o rito. E mais uma vez éramos pajé, ajudante e eu. Me dava conta de que minha presença passou a ser necessária. Eu me tornara parte do ritual.

19 – (história 5)

More'yra me confessou certa vez que estava preocupado com o futuro dos rituais. Ele é um dos mais velhos pajés e sabe muito dos rituais de seu povo. Naturalmente os mais novos aprenderiam o sentido e a forma destes rituais, participando deles. O problema é que os jovens já não participavam mais. Não tinham interesse.

Minha presença na aldeia, com uma câmera, não passava despercebida. Acho que eu representava um mundo que despertava curiosidade, que era atrativo e sedutor, principalmente para os mais novos.

Tive uma grande surpresa ao ver jovens pintados, tocando e dançando no ritual, como se fazer parte daquilo, tivesse muito sentido. E tinha. Pelo menos diante de alguém de fora.

Percebia que minha presença gerava um efeito de espelho entre os jovens Asuriní. Eu valorizava justamente o que eles estavam depreciando: a língua, os rituais, os mitos. Assim, eu entendi que eles performavam para a câmera e para mim.

20

Esta é a única imagem em que apareço. Me olho desajeitada, fora de contexto. Naquele momento eu não me sentia assim.

Mas as imagens parecem ganhar novos sentidos todo o tempo.

21

E isso me lançava com mais intensidade a questão que gerou este filme:

Afinal, onde a Antropologia se encontra com a arte?

3º ATO – O FILME

22

Quando parei de procurar uma narrativa para o filme, algo aconteceu.

Encontrei um olhar, meu olhar. Me vi de perto nas imagens, impregnada, tomada, transtornada.

Corpos em coreografia são pele, cheiro e textura.

O sentido que eu procurava estava nas próprias imagens. Olho para elas. A experiência na aldeia me toma, já, novos significados.

Dias intensos, noites inteiras. O ritual alcança seu ápice. Momento máximo, o contato com os espíritos. Tomo parte em tudo, banhos, danças, tratamentos, sonhos. De tal sorte me ajunto. Empresto meus sentidos. Me altera a percepção.