Palavras canibais

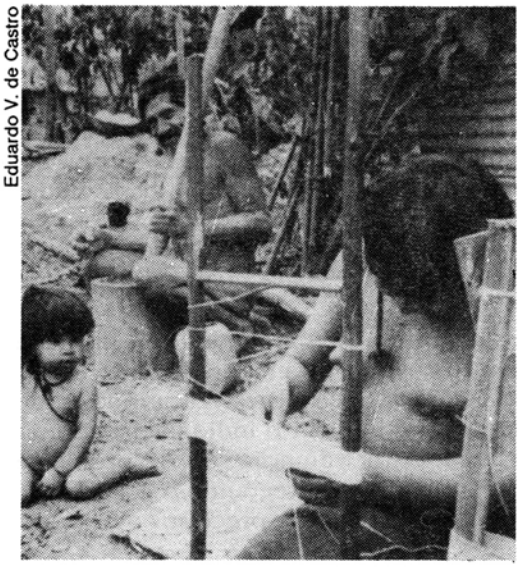
ANTONIO RISÉRIO

"Estes não são poetas quaisquer mas sacerdotes, profetas, videntes, isto é, homens que a comunidade crê estarem em relação com os deuses. Quando falam são os deuses que falam por suas bocas".

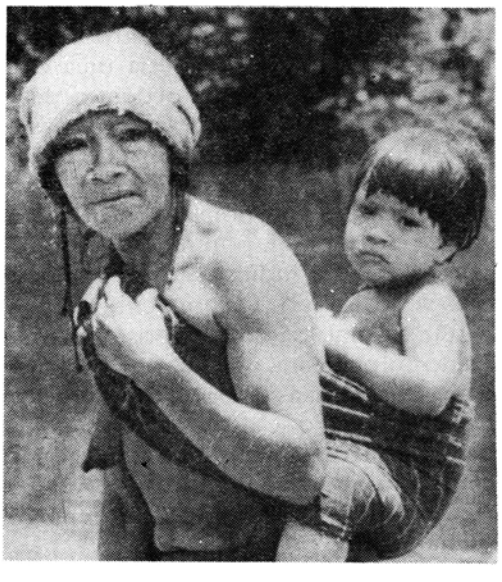
Marcel Mauss

Vamos nos colocar sob o signo de Sousândrade. Qualquer conversa sobre poéticas indígenas da Amazônia tem que passar por aí. O texto sousandradino, no que traz de mais brilhante e antecipador, aponta para duas direções. De uma parte, refletindo a projeção dominadora dos EUA sobre o continente, enfronha-se no processo urbano-industrial. De outra, mergulhado na solidão mágica das terras amazônicas, denuncia a desintegração final do mundo indígena brasileiro, plantando-se então em terreno antropológico. Interessa-me aqui esta encruzilhada poético-antropológica. É que acabo de atravessar um trabalho fascinante: *Araweté — Os Deuses Canibais*, de Eduardo Viveiros de Castro*. É possível extrair daí, em termos genéricos, o que seriam as linhas básicas de uma poética araweté. E a figura de Sousândrade pairou sobre a leitura. Como alguns de seus companheiros do movimento romântico, Sousândrade afirmava a existência de um texto criativo ameríndio. E conhecia diretamente a vida indígena, favorecido ainda pelo acaso de ter nascido no Maranhão. Foi talvez o primeiro "moderno" a ter olhos para o Jurupari, mito aborígine da dominação masculina. Daí o valor também documental de sua obra. Mas há mais. Frisando que Sousândrade era um poeta mais do que interessado na linguagem indígena, Augusto de Campos me fez, recentemente, a seguinte observação: com o *Tatuturema*, Sousândrade parece ter "pré-prenunciado" e incorporado à sua poesia a matriz do canto ameríndio. E citou, a propósito, a passagem: " — A grinalda teçamos/ Às cabeças de lua:/ *Oaca! yacî-tatá!/ Tatá-yrá*, / Glórias da carne crua!".

Sob o signo de Sousândrade, portanto. Foi com olhos sousandradinos que percorri as páginas de Viveiros de Castro. E que se diga logo: *Araweté — Os Deuses Canibais* é um livro rico, atrevido, composto sem medo do risco da originalidade. Devemos colocá-lo no rol das grandes obras tupinológicas, ao lado dos estudos de Métraux e Florestan Fernandes. Seu tema é a cosmologia araweté, submetida a um exame descritivo-interpretativo ao qual não faltam excursões comparativas, com a convocação ao tablado de outros povos de cultura tupi-guarani. Discutindo temas que vão do conceito de pessoa ao canibalismo divino (os arawetés acreditam que, pós-morte, serão devorados pelos deuses, que depois os ressuscitarão a partir dos



Eduardo V. de Castro



ANTONIO RISÉRIO é poeta, ensaísta e tradutor. Publicou, entre outros livros, *O Poético e o Político* (Paz e Terra), *Cores Vivas* (Fundação Casa de Jorge Amado) e, em parceria com Paulo César Souza, *Vicente Huidobro: Altazor e Outros Poemas* (Art Editora).

Eduardo V. de Castro

Índios arawetés em excursão na mata, nesta página; na outra, à esquerda, trabalhos cotidianos e a índia com a criança, à direita

ossos), o que Viveiros deseja é propor uma visão da metafísica araweté — e para isso recorre à poemúsica tribal, em cuja exposição nos concentraremos adiante. Estamos aqui anos-luz além da fantasia daqueles missionários que, no século XVI, pensavam que a alma indígena fosse página de uma brancura virgem, onde poderiam imprimir os dogmas do catolicismo. Trabalhos como os de Hélène Clastres, Manuela Carneiro da Cunha, Viveiros de Castro e outros nos mostram, ao contrário, o quanto é labiríntica a tessitura da alma ameríndia. Antes que página-em-branco, profusão de hieróglifos, plenitude de signos, palimpsestos. Irresistindo à provocação, direi que há apenas um ponto (além do estilo, é claro) em relação ao qual a atual antropologia brasileira tem ficado aquém do etnografismo colonialista-cristão dos séculos XVI e XVII. Refiro-me à questão sexual. Discuti o assunto com o antropólogo Ordep Serra. Naqueles tempos em que "o europeu saltava em terra escorregando em índia nua" (Freyre), o escritor era moralista, mas não recuava diante do assunto. Ocorreu então uma inversão: nossos atuais antropólogos podem não ser puritanos pessoalmente, mas a literatura que produzem é. O sexo se tornou uma espécie de tabu da antropologia brasileira contemporânea. E Sousândrade: " — Carimbavam as faces/ Bocetadas em flor,/ Altos seios carnudos,/ Pontudos,/ Onde há sestas de amor". Ainda aqui, em todo caso, Viveiros destoa do padrão. Fala da *ars amatoria* araweté; da prática indígena da manipulação dos grandes lábios vaginais; da iniciação sexual

* Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ANPOCS, 1986.

de meninos e meninas; da instituição do *apîhi-pihã*, sistemática da troca de cônjuges, *swing* florestal institucionalizado.

Mas deixemos a sexualidade indígena e o esquisito bloqueio antropológico. Meu assunto é poesia. E aqui não posso deixar de fazer uma crítica geral. Ao ler meus escritos sobre o texto criativo extra-europeu, onde reclamo da desatenção de nossos escritores para criações textuais nascidas fora do círculo estritamente literário, um poeta brasileiro protestou, ponderando que eu carregava na cobrança aos poetas, quando deveria cobrar mais incisivamente dos etnógrafos. Por que Darcy Ribeiro, em vez de romances descartáveis, não nos deu uma antologia comentada da poesia indígena? — me perguntou. De fato, Darcy nos deu apenas uma pobre coletânea da arte vocabular kadiwéu. E tenho que reconhecer que a observação é correta. Não só os poetas precisam abrir os olhos e o coração para a poesia indígena (e africana), como os etnógrafos precisam nos mostrar mais sistematicamente a colheita poética de suas expedições. Sei que muitos são insensíveis ao assunto — mas outros, não. Posso citar os exemplos de Viveiros, de Betty Mindlin, agora às voltas com o texto suruí, ou de Rafael Bastos, empenhado na recriação dos cantos que compõem o ritual kamaiurá do *Yawari*. Mas a verdade é que muitas coisas jazem por aí em baús e gavetas. Seria bom se vissem a luz do sol. Seeger, por exemplo, diz que recolheu cinqüenta *akias* (gênero poético-musical suiá) em *work field*. Onde estão? Cartas na mesa, por favor. E que os poetas se aproximem, para que os textos em questão sejam recriados em linguagem esteticamente eficaz.

2

A expressão "araweté" foi inventada por um sertanista. Aquele povo amazônico se autodenomina pelo termo *bi'de* (os humanos; o sinal / ' / indica oclusão suave). Mas foi a primeira expressão que se firmou. Não é raro que isso aconteça. "Nagô", por exemplo, é uma denominação fon. Os gregos se disseram aqueus e depois helenos, mas prevaleceu *graeci*, nome dado pelos romanos. Os arawetés, portanto (e aqui contrario a convenção etnológica, que determina a forma "os Araweté"). É um povo de língua tupi-guarani da Amazônia Oriental — "um dos outrora numerosos povos Tupi do interflúvio Xingu-Tocantins" (Viveiros). Agricultores, pescadores, caçadores, esses índios entraram em contato com os "brancos" somente em 1976. Foram, juntamente com os assurinis, os últimos tupis amazônicos a se envolverem com a sociedade brasileira. Na verdade, buscaram o contato, fugindo aos ataques de grupos indígenas inimigos. Expulsos do local que ocupavam, graças à violenta pressão de caiapós e parakanãs, foram esbarrar no Ipixuna, onde hoje se encontram. Viveiros observa, de resto, que estas lutas intertribais estão fundamente inscritas na memória araweté. Lutas com os caiapós, em especial. Mas o que importa é que esses índios foram forçados a ir ao encontro dos "brancos". Não vem ao caso recontar aqui lances do contato. Basta dizer que os arawetés caíram em seu campo magnético. E hoje gravitam, em estado de alta dependência, nas cercanias de um Posto Indígena. Sousândrade, uma vez mais, escrevendo sobre a indigência indígena na Amazônia do século XIX: "parece que até a miséria dos índios tomou as proporções colossais das águas".

E se o contato araweté/mundo branco é recente, mais recente é o estudo desse grupo indígena. "Não existe nenhuma referência bibliográfica aos Araweté, ou a qualquer grupo que se possa inequivocamente identificar como 'Araweté', até o início da década de 1970", informa Viveiros. Sabemos que as antropólogas Berta Ribeiro e Regiona Polo Müller chegaram a publicar alguma coisa sobre os índios em questão. Mas a etnografia araweté só vai começar pra valer com a sofisticada obra de Viveiros. O que vou escrever, nos parágrafos seguintes, é uma vulgarização comentada de aspectos desse trabalho. Isso porque Viveiros, leitor de Valéry e Borges, deixou-se fascinar pela arte verbal araweté, incluindo espécimes dessa poesia em seu livro. É o que me interessa, no momento. Quem quiser ter uma visão etnográfica ampla e rigorosa de tal subcultura amazônica deverá se dirigir, sem intermediários, a *Araweté — Os Deuses Canibais*. Confesso que me atraem, de modo quase irresistível, muitas das discussões socioantropológicas desenvolvidas aí, especialmente aquelas que ferem o imaginário etnográfico tradicional, como a recusa em conferir um estatuto meramente especular à "série cosmológica". Mas não é isso o que pretendo discutir aqui. Às voltas com a criação textual extra-européia em nossos trópicos, vou abordar apenas, via Viveiros, aspectos da textualidade araweté.

3

"Tudo é palavra", dispara de saída o antropólogo, citando a observação de Melià a propósito dos guaranis. "Apenas, a palavra dos Araweté, menos que ecoando o recolhimento ascético de seus parentes Guarani, cultores do *Logos*, parece antes evocar os gestos excessivos dos longínquos Tupinambá." Comecemos então por aqui: a palavra araweté. Para os arawetés, a língua que eles falam é especial. Trata-se da "boca correta ou hábil", contraposta à "boca travada ou misturada" dos demais índios e dos brancos. Não é uma visada incomum. Lembra a antiga ideologia lingüística grega, agrupando os que não tinham o grego como língua materna sob o rótulo geral de *barbaroi:* indivíduos cuja fala, ininteligível, soava algo assim como bar-bar-bar — ou, nos termos arawetés, seres cuja boca era travada. O que se destaca em ambos os casos, araweté e grego, é a existência de uma "linguagem boa" (este é o sentido literal de *nheengatu*, - aliás), recortando-se em meio ao vozerio entrópico dos estrangeiros. Mas com uma diferença: para os gregos, os bárbaros eram, além de incompreensíveis, inferiores; para os arawetés, são *awi* — "inimigos".

É com esta linguagem "correta" que os arawetés se constroem em dimensão simbólica. Mas num sentido importante: a palavra domina tudo. Quando Viveiros diz que o imaginário araweté "prolifera na palavra e no canto", acrescenta que não há muito que se ver. A cena semiótica é escassa, descurada. Estamos aqui no avesso mesmo do estetismo assuriní. Viveiros reconhece "a parcimônia araweté quanto a técnicas ergológicas e artesanais, bem como o caráter casual e descuidado dos aspectos visuais ou visíveis de sua cultura — seja na pintura corporal, na arquitetura ou na plumária, seja na 'proxêmica' e nos micro-rituais de interação social". Há uma negligência araweté em relação à dimensão semiótica da cultura. Para ficarmos no terreno da arte corporal, a *body art* araweté, ao contrário da kadiwéu ou da assurini, é incompleta, pobre, marcada pelo improviso e pelo desleixo. Mesmo nas festas a ornamentação corporal é menosprezada. Tudo se passa como se esta espécie de beleza devesse existir somente para os deuses e as almas dos mortos. Sim: sobre a pele alva dos deuses, fulgura rigoroso o risco preto do jenipapo. Os humanos exibem borrões, formas ínfimas, amorfias. Há assim um desequilíbrio entre a exuberância da criação poético-musical e a pobreza no campo dos produtos visuais da cultura. Quem quiser contemplar alguma plumária, que a procure entre os bororos. Com os arawetés, a conversa é outra. O que conta é o canto. A palavra-canto.

Acima, casa na aldeia; vista da aldeia

Mas vamos caminhar sem pressa. O tema arquetípico da comunidade original, quando deuses e humanos conviviam indiferenciados no mesmo espaço-tempo, comparece também na cultura araweté. Os deuses arawetés, os *Mai*, destacam-se do nosso mundo, tornam-se deuses, num movimento que instaura o cosmos tal qual hoje ele é. O leitor de Hesíodo se lembrará de que, antes do conflito de Zeus e Prometeu, desembocando na criação de Pandora, não havia separação entre o mundo divino e o humano. A criação da mulher, "presente" de Zeus aos homens, é o

momento instaurador da dicotomia fundamental. Várias culturas formularam a seu modo esse grande artifício mítico da fundação cósmica. Como a araweté, desenvolvendo uma elaboração própria acerca da configuração atual do cosmos. É completamente diferente da construção mitológica grega, embora também aí a mulher ocupe lugar de destaque, como agente provocadora da transformação. Vejamos. A distinção entre humanos e deuses não fazia sentido *in illo tempore*. Mas, insultado por sua mulher, Aranãmi tomou o chocalho do xamanismo, começando a cantar e a comer fumaça. "Cantando, eles ergueram o solo de pedra em que estavam, até formar a abóbada celeste. Com eles foram uma multidão de outros *Mai*, e seres de outras categorias" (Viveiros). Aconteceu portanto um "cataclisma inaugural". Só então os deuses se tornaram divinos ("frações da espécie humana que subiram aos céus"). Deuses são os que passaram a habitar aqueles céus *petrose;* humanos, os que não se deslocaram pelo ar a bordo do fragmento granítico em ascensão. Como se vê, é da maior importância a presença da palavra-canto na separação original. Desponta ela aí como o motor que impulsionou o solo pétreo, produzindo a ruptura cósmica. E daí resulta a sua ubiqüidade. Levada pelos deuses e cultivada pelos humanos, a palavra-canto existe assim na terra como no céu. E como interveio no divórcio primordial, fraturando a crosta terrestre, é também a via de reconexão desses dois mundos. Pelo canto, deuses e mortos descem à terra, falando aos humanos. Pelo canto, os humanos se comunicam com o outro mundo. A palavra-canto é a via de acesso araweté às paragens sobrenaturais. Religa ou ressolidariza o que um dia se rompeu para gerar o cosmos como o conhecemos. Esta é a altíssima função da produção poético-musical na sociedade araweté.

Mas antes de entrarmos no terreno especificamente humano desta seara verbi-musical, falemos um pouco da musicalidade divina. Os deuses arawetés, cantores da comida e do sexo, são deuses melômanos. O que temos aí é um espaço sobrenatural densamente povoado por cantos. Os *Mai* (tônica no "a" e o "i" fechado) são os grandes magos das regiões cósmicas, mas também os insuperáveis senhores da palavra-canto. São deuses-poetas, deuses-músicos, seres poemusicais por excelência, *marakã me'e*, volta e meia descendo à terra para festins de peixe, jabuti, açaí e mel. *De la musique avant toute chose*, pode-se dizer, redizendo Verlaine. Deuses e mortos arawetés moldam ou inspiram, ainda, os cantos que ressoam cá na terra, pela voz de pajés e guerreiros. A preocupação com o canto vai a ponto dos arawetés identificarem, com uma precisão reveladora do grau de interesse aí investido, alimentos bons para a voz. "A gordura da garganta do guariba macho é especialmente apreciada, por tornar quem a come um bom cantor", assinala Viveiros. Por isso mesmo, não deixa de ser significativo o fato de que, testados pelo antropólogo, os arawetés não tenham demonstrado o mínimo interesse pela música ocidental.

4

Os arawetés dividem sua produção poemusical em dois gêneros: *Mai marakã* (música dos deuses) e *marakã hete* (música verdadeira) ou *opirahe marakã* (música de dança). Falaremos adiante da música dos deuses. Quanto à "música verdadeira", analisa Viveiros: "Todas as canções de dança apresentam uma forma fixa: letras curtas (quatro a oito versos, repetidos dezenas de vezes), tempo ritmado (quase sempre binário), linha melódica monótona, e uma divisão em duas partes, marcadas por uma diferença de andamento (a cada uma corresponde uma parte da letra)". Durante as danças, estas composições sintéticas são cantadas coletivamente, em uníssono, no registro grave, por todos os homens. Só não entendo por que Viveiros fala em haicai e fanopéia a propósito desses textos. Pelos exemplos que divulga, não há semelhança notável entre eles e o modelo nipônico. O guerreiro Yakati-ro-reme, autor de um dos cantos estampados no livro, nada tem de um Bashô araweté. E antes que regidos por um princípio imagístico, os textos ostentam um desenho fonético que também os puxaria para a melopéia, se ficarmos na classificação poundiana. Em todo caso, Viveiros talvez disponha de uma coleção de textos inéditos que o autorize a emitir tais opiniões. Mas vamos adiante. O gênero *marakã heteé* formado por dois subgêneros: *awi marakã* (música dos inimigos) e *pirowi'marakã* (música dos ancestrais). A "música dos ancestrais" subdivide-se em três grupos: cantares de inimigos por ancestrais míticos; canções inimigas de "tribos reais ou míticas"; cantos de animais míticos. Estes últimos são considerados perigosos e estão sujeitos a restrições, ou são proibidos. Formalmente idênticos às canções guer-

reiras, destas se distinguem por seus efeitos letais ou prejudiciais à saúde e ao milho. Quanto à dança, os arawetés, ao contrário de seus vizinhos assurinis, só conhecem a forma *opirabe,* modelo de dança de guerra. "Todos os participantes (homens) devem portar suas armas, ou ao menos uma flecha, que trazem junto ao peito, com as penas de harpia para cima; e os cantos são, quase todos, 'música de inimigos', canções que falam de guerra, morte, mortos, combates ancestrais ou recentes. O paradigma do cantor é o guerreiro, o homicida" (Viveiros).

Esta "música dos inimigos" é produzida sempre por um matador araweté, sob a inspiração do espírito do inimigo que ele matou. Já Gabriel Soares de Souza fizera referência aos cantares guerreiros tupinambás, incluindo aí os cantos antropofágicos. Mas sem explicar como os tupinambás concebiam esses cantos. Os arawetés acreditam que a poemúsica "dos inimigos" é "ensinada" pelo espírito do adversário exterminado. Chamam, ao matador, *moropi'hã,* expressão que "denomina um estatuto social, o de homicida" (diga-se que o matador araweté não é devorado pelos *Mai* quando chega no céu). Os arawetés, quando iam à guerra, não brincavam em serviço. Escolhiam um matador como líder, enfeitavam-se, empunhavam seus arcos, tomavam suas flechas com ponta de taboca e penas de harpia. Nada de fazer prisioneiros: matavam todos os inimigos. Ossos eram arrancados para adornos de dança. E havia a prática de decepar a cabeça do adversário. Por que os arawetés guerreavam? Por vingança ou por desejo de matar inimigos (e olha que não há lugar, no céu araweté, para inimigos humanos; almas inimigas são atiradas de volta à terra, por aqui perecendo). O curioso é que, quando um araweté matava, "morria". Recolhia-se à sua casa, num desmaio de vários dias, sem comer nada. "Sua barriga está cheia do sangue do inimigo, e ele vomita continuamente." Mais ainda — "o matador ouve o zumbido das vespas e dos besouros, o ruflar das asas dos urubus que se aproximam de 'seu' corpo morto" (Viveiros). É o espírito do inimigo morto que, afinal, desperta o matador, exortando-o à dança. Ato contínuo, o matador reúne os homens para mostrar o canto que o inimigo "ensinou" (ao inimigo morto chama-se "ensinador do canto"; e a principal metáfora para inimigo é "o que será música"). "A música dos inimigos é um canto *do* inimigo, cantado *pelo matador.*" Mas é como se houvesse uma parceria. Os *awi marakã* "são sempre identificados pelo nome do guerreiro que os pôs pela primeira vez: um 'canto do inimigo' é também o 'canto de fulano' (o matador)", escreve Viveiros. Há uma simbiose inimigo-matador, embora no canto prevaleça a perspectiva daquele. Por fim, cumpre dizer que o subgênero *awi marakã,* o único veio das *marakã hete* capaz de gerar alguma criação nova, encontra-se estacionado, já que só existe um meio aí para fazer nascer uma nova canção: matar um inimigo — e já vão longe os tempos das escaramuças tribais.

5

Bem diversa é a situação do outro gênero poemusical araweté, *Mai marakã,* música dos deuses. Aqui, novos cânticos brotam sem cessar. Esta é a classe dos cantos xamanísticos. Mas vamos, antes, a uma digressão. "Xamã", *saman,* é uma palavra dos tungues (pastores de renas da Sibéria) que chegou até nós através do russo e significa, literalmente, alguém excitado ou comovido. "Xamanismo", conceito antropológico daí derivado, designa uma especialidade mágica universal. Podemos falar de xamanismo asiático, oceânico, norte ou sul-americano. E. R. Dodds fala mesmo de xamanismo na Grécia, os *iatromanteis.* Em seu entender, Orfeu é "um xamã mítico ou protótipo de xamãs" e Empédocles foi o último grande xamã grego. Simplificando, o que caracteriza o xamã é uma espécie de sonho-viagem, ou de transe culturalmente controlado, ao longo do qual a alma deixa o corpo e vai em visita a outros mundos, subterrâneos ou celestiais. O xamanismo é assim uma "técnica do êxtase", geralmente comportando a arte de dirigir sonhos. Ou, lembrando o supracitado Dodds, o xamã é um perito em excursões psíquicas. Para o leitor não familiarizado com o assunto (ao qual endereço este escrito), o tema é recorrente na literatura antropológica brasileira. Métraux escreveu sobre o xamã (*pay,* pajé) tupinambá, Curt Nimuendaju sobre a xamanismo xipaia, Charles Wagley sobre o xamanismo tapirapé, Darcy Ribeiro sobre o kadiwéu, Rafael Bastos sobre o kamaiurá, Regina Müller sobre o assurini, etc. Recordando a expressão de Mircea Eliade, depois retomada por Jerome Rothenberg, também o xamã-pajé amazônico é um *technician of the sacred.* É assim que vamos ouvir Viveiros discorrer sobre o xamanismo

araweté. "O milho e o xamã são os pilares do mundo Araweté; uma roça de milho e um xamã bastam para definir uma aldeia, e um estilo de vida."

O xamanismo desses índios não é tão sofisticado quanto o asiático. Faltam aí o "chamado" espiritual para o ofício xamânico; a experiência traumática que parece marcar universalmente o ingresso nesse mundo poemágico; os rituais iniciáticos; o elaborado teatralismo que caracteriza a cena xamanística nas mais diversas culturas. O xamanismo siberiano, por exemplo, tanto pode ser um dom de berço como uma vocação manifestada na adolescência, através de sinais psicológicos decodificáveis em perspectiva xamânica. São indivíduos que cantam dormindo, têm visões, amam a solidão. O chamado espiritual também surge, como disse, sob a forma de uma experiência traumática — uma doença, um choque emocional, um ataque animal passível de ser interpretado como ponto de partida do processo de iniciação. O futuro xamã krahó, por exemplo, é afetado antes de mais nada por uma doença. Mas não encontramos nada de parecido em campo araweté. Viveiros comunica que não vigora aqui espécie alguma de "chamado". Nem se vêem indícios de que o indivíduo tenha que atravessar uma experiência traumática (ou aquele tipo de crise que Eliade definiu como a repercussão, na psique individual, da "dialética das hierofanias"), antes de tomar o caminho do xamanismo. "Certos sonhos, se freqüentes, podem indicar uma vocação xamanística — especialmente os sonhos com jaguares e com a 'Coisa-Onça' celeste", diz Viveiros. Mas vale dizer que o sonho não domina o espaço xamanístico araweté. É diferente do que ocorre com os tapirapés do Brasil Central, que desenvolveram técnicas diurnas para viagens oníricas e consideram que esta atividade mental está no cerne da cena xamânica, com o mago viajando em sua canoa astral pela Via Láctea, chamada Estrada do Pajé. É certo que, durante o sono, a alma do xamã araweté se desloca pelos céus. Mas enquanto o xamã tapirapé é essencialmente um ser que sonha, o xamã araweté é essencialmente um ser que fuma. "O tabaco é o emblema, o instrumento de fabricação e de operação do xamã", anota Viveiros. Entre os kamaiurás, o *payemet* é a "roda dos pajés" ou "roda dos fumantes" (o tabaco é de tal importância no xamanismo dos índios brasileiros que, na tradição xipaia, a alma do xamã morto dança com um charuto aceso entre os dedos — e os arawetés levaram isso às últimas conseqüências). Na sociedade araweté, o caminho para o xamanismo não é claramente balizado. É de um informalismo desconcertante, típico dessa gente.

Viveiros informa que também não há, no ambiente araweté, iniciação formal ao xamanismo, nem aprendizado xamânico. Os arawetés desconhecem os complexos rituais que marcam a iniciação xamanística em todo o planeta, incluindo a introdução de cristais no corpo do futuro mago-poeta e a "substituição" de seus órgãos internos, sem falar no autoconfinamento e na autoflagelação nas florestas. Nem o futuro xamã araweté se vê no dever de atravessar provas iniciáticas. Distingue-se aqui, mais uma vez, do candidato tapirapé, que tem que participar de um combate contra os seres do Trovão. A ausência de sistema de treinamento é também digna de nota. O neófito siberiano é submetido a uma didática xamânica, num processo de aprendizagem tecnoideológica que não raro consome a juventude do sujeito. Também em meio aos tapirapés temos o grupo de jovens que aspiram ao xamanismo e a figura do pajé enquanto mestre. O caso dos xipaias não é diferente. Um xipaia se torna (tornava-se) xamã, em primeiro lugar, pelo aprendizado. Existia entre esses índios uma relação discipular. Conta Nimuendaju que a fonte da sabedoria do pajé estava nos sonhos — e que, quando um xamã xipaia entregava sua magia a um discípulo, os índios diziam: "ele lhe deu seu sonho". Nimuendaju: "duas coisas são indispensáveis para alguém se tornar um bom pajé: predisposição para sonhos e visões e um mestre hábil que ensine como utilizar estes dons". Verdade que há igualmente narrativas de indivíduos que se xamanizam na solidão, entrando em contato direto com o sobrenatural. Recontado para nós por Knud Rasmussen, temos o relato do noviço esquimó iluminando-se em vigília solitária no deserto, onde oscilou entre a mais funda tristeza e o incontrolável canto-gritado de uma só palavra: "alegria! alegria!". É também isolado dos habitantes da aldeia que, conforme Melatti, o futuro xamã krahó "entra em contato com um animal ou algum outro ser, dele recebendo poderes, que passa a trazer em seu próprio corpo, sob a forma de uma substância mágica". O retiro no ermo parece equivaler assim à presença do mestre.

Não há notícia de que nada disso ocorra no mundo araweté. Nem processo de aprendizado, nem iluminação alcançada em recolhimento longe da aldeia. O infor-

malismo desse povo é extremo. Sem "chamado" xamânico, relação instrutor-neófito ou solidão iniciática, o candidato a xamã, ou xamã iniciante, limita-se a se empanturrar de tabaco. "O treinamento xamanístico consiste em um longo ciclo de intoxicação por tabaco, até que o homem *mo-kiyaha* se faça translúcido, e os deuses 'cheguem' (*iwahe*) até ele" (Viveiros). Leveza, transparência, translucidez são buscadas no xamanismo araweté, por facilitarem o descolamento da alma de seu envelope carnal. "Uma das ocupações favoritas dos Araweté são as sessões coletivas de embriaguez por tabaco, que servem também para ir 'tornando transparentes' os xamãs iniciantes ou candidatos." Nesse contexto esgarçado, o "iniciador" do novel xamã é quem o intoxica até que ele alcance a "transparência" necessária à visão xamânica. Não se trata de um mestre. Além do tabaco, o novato pode recorrer ainda ao paricá, alucinógeno "capaz de fazer o homem mais ignorante (*koã i*) ficar transparente e enxergar os deuses". O xamã mais velho não poder sequer ensinar cantos ao novo xamã. Não se trata de uma proibição, mas de uma impossibilidade. Quem comunica o canto é o *Mai*. Para que um xamã pudesse passá-lo a outro seria necessário que os *Mai* estivessem dentro dele — e "os deuses não estão dentro de nossa carne", disseram os índios a Viveiros. Resta então, ao futuro xamã, seguir as prescrições sexo-alimentares e continuar se enchendo de tabaco e paricá, até atingir a "luminescência" que franqueia, em mão dupla, o caminho para os deuses.

Inexiste ainda, na cultura araweté, o fenômeno da possessão. Esses índios desconhecem a tomada do humano pela divindade, a mais aguda situação mística. Mas não há raridade cultural alguma aí. Os estudiosos frisam que a especificidade do xamanismo não está na incorporação de espíritos, mas na viagem-êxtase. A ausência de possessão, aliada ao caráter ordenado do êxtase, levou Viveiros a duvidar da existência de um transe genuíno entre os arawetés. É o tipo de opinião que não se descarta por um decreto teórico. Seria necessário estar com uma xamã araweté para decidir sobre o assunto. Mas Viveiros fornece, ao longo de seu livro, dados que remetem ao transe. Em termos gerais, embora nos inclinemos a identificá-los, transe e possessão são distintos. Na possessão, o indivíduo é tomado de assalto por um espírito. O transe é apenas um estado de consciência alterada, que pode, inclusive, ser provocado por alucinógenos ou música. E é um erro reduzi-lo a agitações histérico-epileptiformes. O tarantismo medieval não é a norma. Mesmo a possessão pode ser codificada, como em algumas culturas africanas. E há graus na alteração mental do transe. No caso araweté, estamos longe de qualquer excesso ou bizarria. O transe é leve e estandardizado. Mas qual é a palavra araweté para nomeá-lo? Precisaríamos aqui de um vocabulário araweté da cena xamânica.

Eduardo V. de Castro

Índia araweté trabalhando na colheita

Quiçá o mais correto seja dizer que os arawetés possuem antes uma prática que um sistema xamânico. Ou, ainda, falar de um xamanismo difuso permeando a vida araweté. Se o xamã não se separa do chocalho *aray*, e se todo homem adulto casado tem o seu *aray*, podendo efetuar pequenas curas e acompanhar o canto dos que, mesmo não sendo *peye*, vêem eventualmente os deuses, isto significa, como nota Viveiros, que todo adulto é um pouco xamã. Embora só quem cante freqüentemente

(e benza alimentos) seja visto como *peye*, "a capacidade xamanística é um atributo ou qualidade inerente à condição masculina adulta, e não um papel social determinado". A diferença é que "alguns homens realizam esse potencial mais plenamente que outros — assim também como apenas alguns homens possuem o estatuto ideal do matador". É provável que esta disseminação do poder xamânico, realizando-se em graus variáveis até alcançar o ponto máximo na figura do *peye*, explique por que o pajé não tenha um pós-vida especial (como entre assurinis e tapirapés), nem mereça qualquer culto *post mortem* (como entre os guaranis). Levando esta leitura ao extremo, somos tentados a ver, na sociedade araweté, a inusitada imagem de uma sociedade xamanística. Mas tal possibilidade de leitura é cortada quando nos lembramos de que as mulheres são radicalmente excluídas desse mundo poemágico. Os arawetés discrepam aqui do modelo geral. Concebem as relações deuses-humanos por um prisma masculino — só os homens podem: controlar a excorporação; ir ao céu e voltar vivos; permanecer lá sem ser devorados. Ao contrário do que ocorre em outras sociedades, da kadiwéu à araucana, o estatuto de xamã é aqui vedado às mulheres. E assim se desvela um aspecto curioso da cultura araweté. Impedidas de se tornarem xamãs, as fêmeas não podem compor canções xamânicas. Impedidas de guerrear, não podem compor *awi marakã*. Em suma: mulheres não criam cantos (resta-lhes, como se verá, o território paródico). Se ousassem cantar, conversar com os *Mai*, "eles lhes quebrariam o pescoço". As mulheres são apenas a "comida predileta" dos deuses, em sentido gastronômico (canibalismo divino) e sexual (os arawetés usam o verbo "comer" para relações sexuais). Comenta Viveiros: "Às mulheres não resta senão calar na terra e serem comidas no céu".

Apesar de todas as peculiaridades apontadas, o xamã araweté ostenta atributos clássicos do xamanismo: viaja por outros mundos e é intermediário entre os deuses e os humanos. É graças à produtividade xamânica que os arawetés gozam da presença divina e se comunicam com os antepassados. Este é o espaço-função da palavra-canto sagrada, se esta expressão faz algum sentido em relação aos arawetés. Peça-chave da estrutura de muitas sociedades, *master of ecstasy*, o xamã é quase sempre uma mescla de médico, poeta e mágico. Mas se em diversas culturas a cura é a obrigação mais comum, entre os arawetés a função terapêutica é secundária. Relevante é a peripécia poemágica, do resgate de almas seqüestradas à matança de espíritos malignos (o xamã é um matador astral). Além disso, há outros papéis, como no desempenho de um *ersatz* de liderança grupal, quando os cantos noturnos mobilizam em função de alguma empreitada econômico-cerimonial. Viveiros sugere, aliás, que o discurso do chefe na praça da aldeia foi aqui transferido para o canto. Daí que diga que a *agora* araweté não é deste mundo — "e a voz que a anima é a palavra... do Outro: a voz dos deuses". Isto porque, na concepção araweté, o xamã não fala por si. É veículo do discurso divino. É isto o que define o gênero *Mai marakã*. E é isto o que nos vai interessar agora: o xamã enquanto poeta-músico, no desempenho de sua função mais saliente, que é a de cantador.

6

O canto xamanístico araweté existe em conseqüência da separação primeva entre os mundos. Este evento, cosmologicamente fundante, fornece a sua *raison d'être*: o pajé faz a ponte reconectadora dos mundos apartados em tempos imemoriais. A palavra-canto xamânica é o canal entre os deuses (e os mortos) e os humanos. Deuses e mortos cantam no canto dos xamãs. Precisamente, servem-se do xamã como veículo para seus textos. É através do canto que o xamã pode trazê-los à terra. "Um xamã é um *Mai de ripã*, 'suporte-leito' para os *Mai*", anota Viveiros. O canto do xamã é fala dos *Mai*, discurso divino, mas é também expressão verbimusical da visão que o xamã tem dos deuses. Trata-se então de um canto-viagem onde se condensa esteticamente o saber espiritual do grupo. O xamã é um "vidente-ouvinte do Além". Aqui, como de praxe, xamanismo e música são inseparáveis. Certo estava Chadwick quando definiu a música, em contextura xamânica, como "a linguagem dos espíritos". Mas há um dado curioso. A sociedade araweté, com seu politeísmo descentrado, não tem propensão esotérica. A aldeia inteira discute temas sobrenaturais. E os cantos xamânicos circulam de boca em boca, enramando-se na vida grupal. Viveiros noticia que as canções tradicionais de guerra podem ser descontextualizadas e reutilizadas nas mais surpreendentes situações tribais. Como *berceu-*

ses, por exemplo. Da mesma maneira, as canções xamanísticas podem, depois da primeira emissão noturnal pelo *peye*, se converter em sucessos da aldeia, cantadas por qualquer um, nas mais diversas condições. Mais que isso, prestam-se "a variações jocosas e a adaptações de circunstância", especialmente entre mulheres e crianças. A informação não é desprezível. Significa que as mulheres, expulsas do circuito "oficial" da criação, criam duplos crítico-humorísticos dos textos canônicos — tema que merece estudo pormenorizado, ainda por se fazer.

Mas enquanto Viveiros não nos brinda com exemplares do tratamento paródico feminino dos cantos masculinos, vamos entrar um pouco mais no terreno da poemúsica xamânica. "A música dos deuses é a área mais complexa da cultura Araweté. Única fonte de informação sobre o estado atual do cosmos e a situação dos mortos celestes, ela é o 'rito' central da vida do grupo. "Ainda segundo Viveiros, não há homem adulto araweté que não tenha cantado ao menos uma vez na vida, embora só aqueles que cantam quase toda noite sejam considerados xamãs; os magos notívagos que — com suas vozes, gestos e baforadas — dominam a madrugada aldeã. Viveiros: "O canto é uma função do sonho e/ou da ingestão de tabaco. Normalmente, a geração de um canto segue esta seqüência: um homem dorme, sonha, acorda, fuma, e começa a cantar, narrando o que viu e ouviu no sonho; quando os deuses e mortos querem vir à terra, então o canto se desdobra em uma narração da descida destes seres. Há uma progressão de intensidade, que nem sempre se completa: canto na rede; canto dentro de casa, com fumo e *aray*; saída para o pátio, com dança e canto que manifesta a presença dos deuses e mortos na terra. As sessões de xamanismo alimentar ou de recondução de almas são o ponto máximo da seqüência, quando o xamã sai de seu pátio e interfere sobre pessoas e objetos da aldeia". Trata-se, ademais, de eventos corriqueiros, *performances* (ou, mais exatamente, atos *performágicos*) que integram o cotidiano araweté. A irrupção noturna dos cantos xamânicos é diária, independendo de conjunturas de crise ou da iminência ou atualidade de ritos coletivos. Fazem parte da vida, simplesmente. É para isso que existem pajés.

As características estruturais do gênero *Mai marakã* ainda estão à espera de uma leitura mais aprofundada, macro e microesteticamente. Não podemos exigir de Viveiros mais do que ele nos dá, não sendo poeticista ou musicólogo. De acordo com o que escreveu, a canção araweté "soa pouco melodiosa aos ouvidos ocidentais". O ritmo não é acentuado. E Walter Smetak se alegraria se soubesse que o compositor araweté "parece jogar com intervalos microtonais", chegando a uma espécie de canto-falado. Se assim for, a música araweté estará mais próxima do Oriente do que do Ocidente. O emprego de tons fracionais, embora costume soar como corpo estranho no repertório ocidental, integra tradições de países orientais, onde chega a ser comum. Lembre-se o caso paradigmático da Índia. Citei Smetak pelo fato dele ter sido um dos raros criadores ocidentais que mergulhou no universo sonoro do microtonalismo, buscando, filosófica e esteticamente, uma fusão hemisférica. Na criação de suas esculturas sônicas (ou "plásticas sonoras", como dizia) eram constantes as referências a instrumentos hindus, africanos e ameríndios. Além disso, em sua ruptura com o "tão velho e amado" sistema tonal, convocou flautas xavantinas, frisando o "orientalismo" da estética musical indígena. Seria interessante, desta perspectiva, um estudo que se concentrasse no sistema musical araweté, na linha dos trabalhos musicológicos de Rafael Bastos acerca dos kamaiurás do Alto-Xingu. Feito o aceno, caminhemos em direção ao verbo.

"As canções dos deuses podem ser muito extensas, chegando às vezes a mais de cem 'versos', e usam abundantemente construções paralelísticas. Essa estrutura em versos ou frases é bem marcada. Toda canção de xamã se constrói assim: um refrão curto, em geral sem significado lexical, mas capaz de identificar a divindade envolvida; e então uma frase lingüístico-musical completa, que termina com o mesmo refrão; a próxima frase é introduzida pelo refrão, e assim por diante. Os cantos são constituídos por blocos de versos, ligados tematicamente; é muito comum que se mude o refrão no meio do canto, iniciando outro bloco melódico ou semântico-temático, mas há interferências mútuas. Tais blocos são definidos pelo verbo *mo-wã*, 'mudar'. Os versos em que o xamã nomeia um personagem do canto — morto ou deus, ou espírito de vivo — são destacados como *papã* ou *heniẽ*, 'dizer o nome'. A divisão em blocos não é obrigatória, e se pode manter um mesmo refrão e linha melódica por todo o canto; já a divisão refrão/frase é sistemática." Ainda no terreno da retórica, acrescente-se que a poesia araweté faz largo uso de sintagmas

cristalizados. Estão neste caso as "metáforas características, alusões míticas e imagens exemplares" a que se refere Viveiros. Literatura formular. É freqüente aí o emprego de epítetos, tal como nos poemas homéricos e nos orikis iorubanos. "Os homens", por exemplo, são os "comedores-de-pequenos-jabutis" (comedores-de-pão, em Homero). Falando em termos mais gerais, Viveiros recorre à tipologia poundiana, para situar o texto xamanístico no espaço da "fanopéia" ("a projeção de uma imagem visual sobre a mente", *dixit* Pound). Mas o fato é que também o texto araweté está à espera de análise mais minuciosa. Nem mesmo a língua desses índios (que Viveiros aprendeu em trabalho-de-campo) chegou ainda a ser estudada por um especialista.

Seja como for, é provável que a *trade mark* do texto araweté esteja no seu intrincado regime enunciativo. Não conheço nada parecido. O próprio Viveiros diz que só conseguia identificar os sujeitos da enunciação através de esclarecimentos feitos pelos próprios índios (mesmo assim, as interpretações podem conflitar). Lembro que Sousândrade introduziu o duplo travessão para sinalizar a intervenção de uma nova personagem, nos diálogos do *Inferno* e do *Tatuturema*. Isto não é nada, em comparação com a trama enunciativa do texto araweté. Viveiros: "A *música* dos deuses é um solo vocal, mas é, lingüisticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber *quem* canta, quem diz o que para quem é o problema básico". Para complicar esta "canção de canções", ou discurso de discursos, quase nunca "o xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas". O receptor como que adivinha a figura do emissor a partir de referências contextuais. "Tipicamente, o canto xamanístico envolve *três* posições: um morto, os *Mai*, o xamã, em um sistema onde o morto é o principal enunciador, transmitindo citacionalmente ao xamã o que disseram os *Mai*. Mas o que os *Mai* disseram é quase sempre algo dirigido ao morto, ou ao xamã, ou a si mesmos sobre o morto ou o xamã. Assim, a forma típica de uma frase é uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... *Quem* fala, assim, são os três: *Mai*, morto, xamã, um dentro do outro."

7

O que distingue o gênero *Mai marakã* é que suas criações são geradas no Além. Mas isso não impede que os índios individualizem a personalidade estética do pajé, em termos de qualidade e originalidade. O *peye* é apreciado como cantor e poeta-compositor. "As vozes de baixo profundo, fortes e firmes, são as preferidas. Presta-se especial atenção ao controle da emissão em vibrato. Isso porque todo canto xamanístico envolve esta oscilação em vibrato, que não deve ser exagerada, ou o cantor é desprezado como 'tremedor' (*diriri me'e*). A voz forte e grave contrasta claramente com o estilo vocal feminino, que é o da emissão em falsete agudíssimo e em quase-surdina", diz Viveiros. E assim como podem depreciar o xamã-intérprete por sua incapacidade em sustentar a flutuação regular da voz, os arawetés também indigitam o poeta diluidor ou plagiário. Não são indiferentes à redundância textual — "sabem e percebem que certos cantos repetem frases, figuras de linguagem ou temas que já foram cantados antes, e assim reconhecem implicitamente que houve um processo de imitação entre xamãs". É certo que o canto continua carimbado pela autoridade do Além, mas o xamã que o veiculou despenca na conta dos seus companheiros de aldeia. A diluição ou plágio "se não desacredita a, digamos, autenticidade ontológica do canto, pesa contra a fruição estética e o prestígio do cantor".

Para os arawetés, a mesmice estética nada tem de estimulante. Desintegra-se assim uma velha lenda erudita a respeito do repertório poético-musical de sociedades tribais. Como insistir na falácia do repertório estacionário? Não há paralisia aqui: cantos nascem a cada dia. E vai também por terra a miragem de uma produção sempre idêntica a si mesma, em termos formais. O que temos é o oposto, com a desvalorização do xamã que se instala no reino da redundância. Um antigo texto asteca faz a distinção definitiva, e não será despropósito repeti-lo aqui: o "artista pútrido", ou corrupto, "é um ladrão"; o "verdadeiro artista", ao contrário, "trabalha como um tolteca, compõe seus objetos, trabalha com destreza, inventa". De um lado, a fraude. De outro, a potência construtiva, o sentido gestáltico, o novo. Sublinhemos este valor conferido à invenção. Vamos topar com esta disposição fa-

vorável ao novo, ou mesmo de louvor à invenção genuína, em circunstâncias culturais variadas. Muitos antropólogos derraparam por aqui. Ao pensar as "sociedades primitivas" como sistemas "fechados", levaram este "fechamento" ao extremo do *rigor mortis*. Existem, é claro, modelos milenares. Mas há também, em toda parte, espaço para a invenção. Na cultura estética araweté, o novo é bem-vindo. "As inovações temáticas, quando felizes, são fortemente apreciadas" (e não só as temáticas, como veremos). Pelo solo vocal do xamã, que obedece a um padrão fixo, flui um texto que não desconhece a possibilidade de se renovar — e que é celebrado sempre que *sabe* se renovar. Mas que ninguém confunda isso com vanguardismo. Não há projeto de rompimento revolucionário por aqui. As vanguardas são uma criação do Ocidente urbano-industrial do século XX. Nada existe, fora daí, a que se possa compará-las. São contextos culturais separados por distâncias estelares. Como também acontece no âmbito da *akia* suiá estudada por A. Seeger, o que o poeta-mago araweté procura é um equilíbrio entre o código sedimentado e a informação nova. Viveiros sintetiza: "Um bom canto é aquele que rearruma temas e figuras de linguagem semi-fixos em um novo arranjo enunciativo, e especialmente aquele que produz enunciados cosmologicamente relevantes, pondo em cena mortos do grupo em situações determinadas. Um canto original é dito *mara mi ri-i*, ainda não atualizado, ou apenas *miripitã*, 'bom' (lit. 'desejado pelas gentes')".

Eduardo V. de Castro

Digamos ainda que os ameríndios possuem não apenas classificações da produção textual, mas também teorias da criação poética. Não há povo que não tenha pensado sobre a linguagem e suas múltiplas dimensões. Veja-se por exemplo o caso dos mbiás (guaranis), que agrupam certos signos e construções verbais sob a noção de *ñe'ë porä*, as belas palavras, apanágio dos profetas, que costumam proferi-las diante do sol nascente. "Em guarani, o adjetivo *porä* qualifica o enfeite, a beleza do que é enfeitado; não se diz belo um arranjo natural. As belas palavras: palavras enfeitadas. O que são, efetivamente, de várias maneiras: a forma poética da composição; o arranjo sonoro das palavras, já que a voz que pronuncia redobra as vogais, como para acentuar sua musicalidade; as metáforas de que se enfeita a linguagem", escreve Hélène Clastres. A partir daí, os mbiás definem como *ayvu porä* a bela linguagem, o conjunto dos discursos divinos. É claro que existe também uma teoria araweté da criação poemusical. No caso da produção xamânica, apesar das diferenças entre as suas retóricas, arawetés e mbiás concordam num ponto central: a "bela linguagem" é dádiva dos deuses. Para os arawetés, o xamã poetiza o que sonhou. Mas não só. Eles distinguem entre os seres incriados — os *Mai*, os humanos, os jabutis — e aqueles que foram criados, *mara mi re*. Avisa Viveiros que o verbo *mara* é traduzível como pôr ou presentificar, em sentido locativo e metafísico. "A criação é uma 'posição de ser'; ela se distingue da fabricação *(moñi* ou *apa)*, ato concebido como elaboração demorada de uma matéria-prima. Os objetos culturais são fabricados; mas os cantos, por exemplo, são 'postos'. *Mara* é propriamente *pôr como existente, atualizar*." A criação poético-musical não é vista pelos arawetés no campo do artesanato humano, mas em esfera demiúrgica: "as

Nesta página e na outra: acima, xamanismo do jabuti; e índia preparando o cauim

canções são 'postas', *mara,* pelos deuses". Estamos às voltas com a universal teoria da inspiração. A palavra-canto araweté está sediada em outro mundo — e desde lá é soprada. Infelizmente, Viveiros não nos diz *como* as canções são "postas". Ficamos sem saber exatamete qual a natureza dessa interferência psíquica divina. E este não é um detalhe supérfluo. Pense-se, por exemplo, no horizonte poético grego. Há lugar aí para distinções nada insignificantes. Hesíodo declara que as musas heliconíades *lhe ensinaram* "um belo canto", mas bem outra é a postura de Píndaro — este pede à Musa que lhe conceda uma rica corrente de poemas, brotando de *seu próprio* entendimento.

Poderíamos dizer que o xamã araweté está mais para Hesíodo que para Píndaro. Mas me parece que a concepção araweté é mais radical. Segundo Viveiros, a expressão *Mai marakã* é genitiva e possessiva: as canções são *dos* deuses. Viveiros conta que, quando falou com um xamã sobre uma canção que este havia cantado, ouviu de volta: "não cantei nada, quem cantou foram os *Mai*". Em outra oportunidade, ao perguntar se poderia gravar um canto, responderam-lhe que este era um assunto sobre o qual os humanos não poderiam decidir, já que as canções não lhes pertenciam. O xamã é um *medium* para a palavra-canto divina. Um porta-voz. "O xamã é como o rádio", dizem os arawetés ("caixa de deus" é, aliás, uma expressão polinésia para xamã). Os *Mai* são a matriz do canto, a central geradora da mensagem e de sua *Gestalt.* Nada indica que extraiam palavras de um fundo anímico pessoal ou providenciem um desbloqueio do fluxo poético represado no interior do indivíduo. Infundem e impõem seu discurso. A música dos deuses é assim caracterizável por uma exterioridade radical. Aparece como produção celestial inoculada na alma do poeta-mago. Como disse Viveiros, "o corpo-sujeito da voz está alhures". O xamã se limita a vocalizar a poemúsica divina. Mas, ao mesmo tempo, seus cantares são "narrativas" de suas visões dos deuses. E isso nos coloca cara a cara com o paradoxo da poética araweté. Como o canto pode ser ao mesmo tempo veiculação (passiva) do discurso divino e visão (ativa) do mundo dos deuses? Os arawetés parecem admitir com tranqüilidade a coexistência dessas idéias opostas. É um movimento duplidirecional, em diversos planos. O xamã veicula em seus cantos o saber cosmológico do grupo, mas parece intervir até idiossincraticamente no conjunto desse saber: suas experiências extáticas repercutem criativamente no *corpus* mitológico da sociedade. Esta mesma ambivalência preside à recepção araweté dos cantos xamanísticos. A sociedade não reconhece no xamã um autor, mas sabe distinguir *suas* canções. Podemos falar então de um paradoxo autoral da poética araweté. E não há por que argüi-lo com a palmatória do princípio da não-contradição.

8

Vamos falar agora de um texto xamânico, o *Canto da Castanheira,* cantado pelo pajé Kãñipaye-ro. Seu tema central é o desejo dos deuses. Em primeiro lugar, desejo sexual pelas mulheres terrestres, que ressuscitam divinizadas no céu. No caso, deuses jovens, solteiros, cobiçam a filha do xamã Kãñipaye-ro, morta aos dois anos de idade. Não se trata de pedofilia astral. Inexistem crianças no céu araweté. Crianças mortas ressuscitam na plenitude da juventude e da beleza. Os *Mai* estão "emplumando a castanheira", como se repete obsessivamente no texto, porque desejam a menina-moça. O verbo "emplumar" não parece ter aí sentido metafórico: os deuses estão cobrindo a folhagem da castanheira com plumas de harpia — e assim a árvore rebrilha na luz da manhã. A metáfora aparece, metáfora direta, no substantivo "face", aqui em lugar da folhagem da árvore frondosa. A menina pergunta, do começo ao fim do texto, por que os *Mai* estão "emplumando" a castanheira *(ia'i).* É um artifício retórico. Os deuses são claros: eles a desejam — querem comê-la, sexualmente. "Por você as castanheiras se emplumam." Eles a convidam para "flechar tucanos", metonímia para "levar ao mato", expressão codificada para relações sexuais. Versos 40-41: "Por que você empluma a face da castanheira?/ Por querer levar mulher para caçar". Viveiros: "O verso 41 é dito diretamente pelo xamã, construindo-se como uma constatação genérica e conclusiva: ele responde à pergunta-tema do canto, o porquê dos deuses emplumarem a grande castanheira. Não se trata mais ou apenas de sua filha, mas das mulheres (humanas) em geral. O 'levar para caçar' é o sexo". É na mata, de resto, que os arawetés promovem trocas temporárias de cônjuges. Além de querer a moça, os deuses desejam canibalizar o xamã e degustar jabutis. Temos aí o canibalismo divino e a refeição

ritual. Os três desejos remetem a um mesmo ato — o comer, em suas diversas acepções na cultura araweté. Comer sexual, comer canibal, comer ritual. Os deuses querem comer. Tudo a que têm direito.

A conexão deuses-humanos, em campo sexual, é assunto que não examinarei aqui. Lembro apenas a sempre citada observação de Ernest Jones. Trata-se de "uma das crenças mais difundidas da humanidade". Metáforas eróticas povoam o discurso místico, inclusive na tradição católica. Isto é explícito nas religiões de possessão, já que esta é entendida, em alguns cultos, como posse sexual. Mas a coisa pode ir além do círculo de adeptos, espraiando-se pela vida social. Apolo e Ogum tanto "montam" seus "cavalos" (pítia, iaô), como trepam com "leigos". Mas o caso araweté tem sua especificidade. Não há cultos aqui — de deuses ou ancestrais. Os *Mai bete* (deuses verdadeiros) são uma réplica idealizada dos arawetés: seres perfumados e brilhantes, donos da máxima potência sexual e xamanística, imortais. Mas há uma correspondência anatômica entre eles e os humanos. Indo mais longe que gregos e nagôs, os arawetés afirmam que nem a imortalidade é uma barreira intransponível. Deus é o destino do homem. *Post mortem,* os humanos se transformarão em deuses. A vida é o espaço de uma expectação. Os humanos não são somente os que ficaram na terra, mas sobretudo os que irão para o céu. Esses índios estão aqui passando a chuva. A cultura, no pensamento araweté, não é o que distingue o humano da natureza-animalidade, mas um momento no caminho para o divino: "a Cultura não é presença, mas espera" (Viveiros). É em tal horizonte que se dá o comércio sexual entre os arawetés da terra e os arawetés do céu. Não basta que os deuses sejam nossos semelhantes (supremo e belo orgulho humano) — é preciso que nos desejem. E que desejem, sobretudo, nossas mulheres... Eis aí uma poderosa fantasia narcísica, obviamente tecida em órbita masculina. É neste contexto maior que se planta o *Canto da Castanheira.*

Vamos a ele. Dois refrões são utilizados aí. O primeiro é puramente sonorista: "nai dai dai", uma espécie de "obladi-oblada" araweté. Aparece no bloco 1 e retorna no bloco 3. O segundo refrão é o nome de uma divindade feminina: *Kadine-kãñi.* Ela abre o bloco 2, onde "dá a impressão de funcionar como uma 'interlocutora' muda ou abstrata da menina morta e do xamã, nesta parte. Na verdade, ela não é uma personagem do canto, mas um refrão, mesmo quando nomeada no meio de certos versos: não se canta para ela, canta-se seu nome. Isso não impede que esta parte do canto seja identificada como manifestando, de um modo que me é obscuro, essa divindade" (Viveiros). Talvez o fato de uma *deusa* aparecer num canto que gira em torno do desejo por uma *mulher* possa explicar alguma coisa. E aqui entramos no rol das personagens. Viveiros diz que *Kadine-kãñi* não é personagem e o que ela quer dizer com isso é que ela não perturba o tecido ou o encadeamento do texto. Mas o fato é que, embora silente e imóvel, ocupa boa extensão do poema-canto. E é uma presença forte: Kadine-kãñi, Mulher-Canindé, esposa atual de Aranãmi, o deus que decolou com um pedaço da terra. As demais personagens são o xamã Kãñipaye-ro, seus "irmãos" Arariñã-no e Yowe'i-do e um "avô" da menina, Modida-ro (as aspas correm por conta do sistema araweté de parentesco). Estão todos "em trânsito". A cena do canto é complexa, misturável. Estas personagens giram num espaço ambíguo ou magicamente nuvioso, numa superposição dos mundos célico e terráqueo. Ou como se as coisas se passassem numa zona de fronteiras abertas. É a isto que nos conduz a "indecisão" espacial do texto: a ação ora transcorre na terra, ora no patamar celestial, quando não se dá simultaneamente aqui e lá, dissolvendo demarcações, como no momento em que os deuses estão na superfície terrestre emplumando uma castanheira que está no céu... Geografia xamânica.

Viveiros se confessa aturdido com o deslocamento constante dos emissores textuais e o jogo citacional. É impossível acompanhar esses movimentos verbais sem um conhecimento íntimo do código. E isso vale para qualquer poética. Vejamos dois versos que encerram uma canção de Bertran de Born: "*Papiols, mon chantar recor/en la cort mo mal Bel-Senhor*". É preciso conhecer o código provençal para saber que Papiols é o jogral de Bertran e que Bel-Senhor é o *senhal* (pseudônimo imposto pelas regras do amor cortês) da mulher aí cantada. É preciso conhecer igualmente o código para sacar a semiótica gestual do Nô. Só o discernimento claro e íntimo do código poético araweté permitirá, ao receptor, decifrar as siglas e se guiar com nitidez pela floresta enunciativo-citacional dos *Mai marakã.* "A grande variedade de procedimentos citacionais, bem como o emprego de diferentes verbos

para 'dizer', 'falar', etc., não me é completamente clara. Essa variedade é sintático-semanticamente relevante, e provavelmente permite ao ouvinte nativo interpretações com ambigüidade mínima, no que toca ao regime de 'vozes'. Eu tive de recorrer a glosas e extensos comentários para descobrir a lógica do discurso citado, de forma a poder detectar as 'aspas' sintáticas e os casos de discurso indireto." Foi a partir desse rastreamento, orientado pelos próprios índios, que o antropólogo pôde elaborar um roteiro textual. Façamos então um seu resumo.

No bloco 1 temos frases enunciadas pela menina morta. Mas "só se saberá que se trata de uma alma, e da filha do xamã, a partir do verso 9". A teia enunciativa se configura de fato no bloco 2. Versos 6-8: "Quem diz estes versos, aparentemente, é ainda a menina, ou uma espécie de síntese xamã-morta". Verso 9: fala a menina, referindo-se a si. "Ela diz: os deuses disseram (a você, xamã) que desejam sua filha (eu, que falo), disseram que é por desejar sua filha que emplumam as castanheiras." Verso 10: menina diz ao pai que os deuses disseram que estão furiosos porque não lhes foi oferecida a refeição de jabutis. Como o canto nasceu quando se iniciavam os preparativos para as caçadas coletivas do jabuti, o xamã dirige aí uma mensagem à aldeia. Verso 13: menina transmite ao pai recado do deus. Verso 17: entra em cena novo emissor. "Quem disse que os deuses disseram que desejam *nossa* (...) filhinha não pode ser a menina, nem os deuses. Esta construção em estilo indireto linear (Bakhtin) indica que o enunciador é Yowe'-i-do... Na verdade, essa interpretação é retrospectiva, e depende da nomeação de Yowe'-i-do no verso 33." O xamã "cita citações" — e assim chegamos ao bloco 3, onde "o número de 'vozes' e a intensidade emocional do canto atingem seu potencial máximo: cria-se um confronto direto entre os *Mai* e o xamã, e este irá falar *por si* algumas vezes". Verso 21: a menina se dirige ao deus; Yowe'-i-do a Arariñã-no. Verso 22: a menina pergunta, aos deuses, sobre outros deuses. 23: ordem dos *Mai* ao xamã, transmitida pela menina, objeto da sentença. 24: os deuses se dirigem à menina, que passa ao pai a queixa divina. 26: menina diz que *Mai*, tratando antecipadamente o xamã como morto, diz que vai devorá-lo. 27: primeira fala do xamã. 29: xamã cita *Mai* (referência — o "avesso do céu" é o patamar celeste dos deuses). 30: xamã cita o deus pedindo a ele, xamã, para convencer a menina. 33: fala da menina; ordem dos deuses a Yowe'-i-do. 34: menina cita comentário dos *Mai* — um humano assustou os pássaros da aldeia celeste. É o xamã, "nossa futura comida" (Viveiros: "um motivo clássico do canibalismo Tupi-Guarani — era assim que os Tupinambá chamavam seus cativos de guerra"). 36: xamã dizendo que o pedido — ordem dos deuses é desnecessário — a menina já não lhe pertence... Daí em diante é fácil seguir o jogo. Apenas repito um outro esclarecimento de Viveiros. "A árvore *iciri'i* dá uma resina muito perfumada, e seu correspondente terrestre, muito usado pelas mulheres ou entre quartetos de *apihi-pihã*, é o avatar da fragrância celestial." A árvore é citada no final do canto. E *apihi-pihã* é a relação de namoro na troca de casais.

Além desse emaranhado lingüístico, temos a dimensão extraverbal. O canto do xamã soa numa *performance*. O plano vocal, como o gestual, produz informações, coincidentes ou não com a mensagem lingüística. Os versos 26-29, por exemplo, tematizam o canibalismo divino, com os *Mai* anunciando a devoração do xamã. Viveiros relata que tais versos "foram cantados em tom mais grave, com a voz muito forte e entonação macabra". Os ouvintes "demonstravam grande entusiasmo, e a 'auto'-nomeação de Kãñipaye-ro era indubitavelmente o ponto alto do canto, provocando risos e comentários excitados". Deu-se então um acoplamento verbivocal, a voz sublinhando a frase lingüística. Mas há trechos em que as mensagens descoincidem. Ao cantar as linhas 6-8, o xamã batia o pé no chão, indicando a presença dos deuses na terra. Mas enquanto o gestual sinaliza que eles estão aqui, as palavras informam que estão no céu. A justaposição palavra/gesto cria assim uma justaposição espacial. Esta divergência entre o verbal e o gestual é ainda mais acentuada à altura do verso 15. No caso anterior, tivemos o atrito de referências contraditórias. No verso 15, os signos apontam para contextos díspares. "Eis aqui os Maí — eis, a emplumar a face da castanheira", diz o verso. Acontece que, emitindo a frase, o xamã movimentava o chocalho sobre o peito da esposa, o que significa que o corpo desta estava sendo fechado, depois da recondução de sua alma extraviada. No plano verbal, não há qualquer menção ao ato mágico. Verdade que, neste canto, a recondução da alma é um evento lateral. Mas a indiferença entre palavra e gesto é a praxe nesse campo. "As canções produzidas pelos xamãs nas sessões de reassentamento de almas errantes não mantêm uma conexão de conteúdo com o objetivo de tal

operação" (Viveiros). Tudo isso nos remete à poética da *performance* (Eliade já falava, aliás, em "estrutura dramática" da sessão xamânica) — mas também a leitura performática do xamanismo araweté ainda está por ser feita.

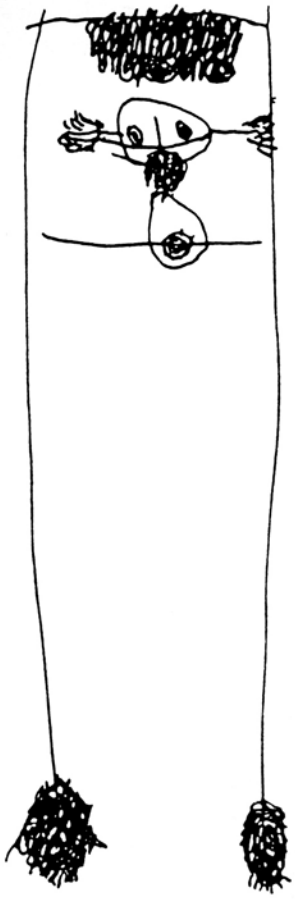
9

Reproduzo a seguir uma tradução do *Canto da Castanheira*. É claro que não falo araweté. O que o leitor vai ler é, fundamentalmente, a versão de Viveiros. Fiz apenas algumas alterações, abrasileirando os nomes das personagens (em função tanto do "estranhamento" quanto do estrato sonoro do texto), enxugando algumas frases, procurando acumular determinados grupos fonéticos (nasais, por exemplo), etc., mas sem arriscar muito no jogo. Como Viveiros elaborou uma versão etnográfica devidamente mapeada, e quem quiser pode lê-la em seu livro, achei por bem ensaiar uma partida lúdica, tecendo variações em torno de sua tradução. Dou como exemplo o verso 8. O original araweté: "Maï reka reka, Kadïne-kãñi, ia'i iwã narawõñi, ka Maï reka reka (afora o que soa como em português: o *ï* como no inglês *bit;* o indica nasalização e o /'/, oclusão suave; à exceção dos nomes das entidades divinas, as tônicas das demais palavras incidem na última sílaba). A tradução de Viveiros: "Cá estão os deuses, cá estão (Mulher-Canindé), emplumando a face da castanheira, cá estão, cá estão os deuses". E a variante (onde tento responder à trama de "k" e "i" do original): "Aqui aqui os Maí — Kadîne-kanhí — emplumando a face da castanheira, aqui aqui os Maí". Mas, antes de prosseguir, devo republicar a íntegra advertência do antropólogo: "... se cheguei a compreender a fala cotidiana dos Araweté — sobretudo, obviamente, quando falavam comigo — e se dispunha de recursos metalingüísticos para 'aprender a aprender', não era capaz de entender os cantos xamanísticos sem o auxílio de glosas e repetições em *ralenti*. De um modo geral, não posso fornecer traduções detalhadas de períodos ou frases mais extensas; há um vasto conjunto de morfemas, aspectos verbais e marcadores retóricos cujo significado desconheço. Por isso, minha interpretação dos cantos dos deuses e de guerra — aspectos centrais da vida e cultura Araweté — é superficial, e sujeita a inúmeras cauções".

Eduardo V. de Castro

Dois amigos

Mas é evidente que lacunas morfêmicas e eventuais deslizes interpretativos não impedirão a apreciação poética do texto araweté. Estaremos mais seguros aqui, em termos lingüístico-antropológicos, do que caminhando com Pound pela poesia chinesa. E Michel Butor vai ao miolo do problema: o *Finnegans Wake* (Joyce) não só nos proíbe "de ter a seu respeito a ilusão de uma leitura integral", como desmascara essa ilusão a respeito de outras obras, "que nunca conseguimos ler tão integralmente quanto imaginamos". O que importa é que um texto como o *Canto da Castanheira* se impõe ao leitor. Poeticamente. E aqui tenho que discordar de Viveiros. Ao montar um quadro de contrastes entre os grandes gêneros textuais arawetés, ele fez uma distinção insustentável: o texto *Mai marakã* seria regido pela função referencial da linguagem, enquanto que no *awi marakã* predominaria a



Desenho araweté representando o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro com sua máquina fotográfica e sapatos

função poética. *Non è vero.* Pelo menos no que diz respeito ao *Canto da Castanheira* é incontestável a supremacia da função poética, enquanto princípio organizador das mensagens, ao qual se subordinam as demais funções lingüísticas. Para falar em termos técnicos, a similaridade se superpõe à contigüidade. Não só temos a projeção do paradigma sobre o encadeamento sintagmático como os sintagmas se desdobram atualizando um "mesmo" paradigma. E isso indica a predominância da função poética. Uma citação de Jakobson vem, aliás, a calhar: "Qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o 'discurso dentro do discurso' oferece ao lingüista". O agenciamento fonossemântico e a estrutura iterativa não deixam margem para nenhuma dúvida. Se a preeminência coubesse à função referencial, com sua orientação para o contexto, a arquitetura verbal seria outra — e não teríamos o *Canto da Castanheira.* Talvez não seja excessivo lembrar que a regência da função poética, embora implique uma concentração da mensagem em si mesma, promovendo "o caráter palpável dos signos", não conduz a uma abolição da dimensão contextual. Aproveitando o embalo, acrescento uma outra discordância. Não penso, como Viveiros, que o *Canto da Castanheira* deva ser classificado puramente em termos de fanopéia. Sua *imagerie* impressiona, mas não podemos apagar a também impressiva armação fonética. Com sua massa sonora nasalizada, sofrendo aqui e ali o corte das oclusivas, principalmente velares, o *Canto da Castanheira* é um texto paronomásico. Fanomelopaico, portanto.

Digamos ainda que a estrutura desse texto araweté nada tem de linear. É não-aristotélica, neste sentido. Não há princípio-meio-fim. O texto termina como começa, *da capo* verbal, tudo de novo. Reiteração e montagem são os procedimentos construtivos centrais. Sintagmas recorrentes vão se justapondo. Parataxe. Se tivesse que providenciar outros textos para efeitos comparativos, iria buscá-los na ponta-de-lança poética do século XX. Não se chega, no canto araweté, ao extremo do texto permutatório vanguardista, como em *Julia's Wild* de Louis Zukofsky. Mas a configuração reiterativa não deixa de nos remeter a criações de Gertrude Stein e de autores eventualmente influenciados por ela, como o Hans Magnus Enzensberger de *Schattenbild.* Mas, para não ficar apenas no território da vanguarda, podemos pensar também num texto dos bosquímanos da África, colhido por Wilhelm Bleek e traduzido para o inglês por Lucy C. Lloyd, *The Girl of the Early Race Who Made The Stars* — *" as close to the language, say, of Gertrude Stein as the form of an African mask is to the paints of Picasso or Modigliani"* (J. Rothenberg). Sublinhe-se, ainda, que o *Canto da Castanheira* inscreve-se no espaço da invenção estética dentro da própria cultura textual araweté. Ao contrário dos cantos redundantes, menosprezados na aldeia, este é um canto "desejado pelas gentes". Escreve Viveiros: "Tal imagem (os deuses emplumando a face da castanheira) é nova, foi criada nesse canto, mas encontrou aceitação e foi entendida por todos; ela associa dois temas canônicos do discurso sobre o céu: as castanheiras e as harpias".

Uma última informação. Sempre que falamos em poesia indígena, a reação imediata é se pensar em termos remotos. Em textos milenares. Mas isto é somente um automatismo "civilizado". A verdade é que ainda há muitos grupos indígenas espalhados hoje pelo planeta. E esses grupos continuam produzindo seus textos. Informo, portanto, para a provável surpresa de muitos, que o *Canto da Castanheira,* antes que relíquia de eras longínquas, é uma criação bem recente. Foi apresentado na aldeia do Ipixuna, pelo xamã Kãñipaye-ro (pronuncia-se Kanhipaiêro), na madrugada do dia 26 de dezembro de 1982, fora, aliás, de qualquer calendário ritual. Trata-se então de um dos mais fascinantes espécimes textuais produzidos nos trópicos brasileiros na década passada, fruto de uma poesia viva e vicejante. Mas fiquemos por aqui com os comentários. Vamos, enfim, degustar este belo exemplar de nossa arte verbal ameríndia. Da *Sprachkunst* araweté. E vejamos como o poeta-mago Kãñipaye-ro empluma a face da linguagem.

CANTO DA CASTANHEIRA

Nai dai dai
Por que você empluma a grande castanheira?
Por que os Maí emplumam a grande castanheira, Modidaro?
Por que os Maí solteiros emplumam a face da castanheira?

Eis aqui os Maí, Ararinhano, emplumando a face da castanheira.
Eis aqui os Maí emplumando a grande castanheira.
Nai·dai dai

Kadîne-kanhí
Aqui aqui os Maí, emplumando a face da castanheira.
Por que fazem assim os Maí — Kadîne-kanhí — emplumando a grande castanheira?
Aqui aqui os Maí — Kadîne-kanhí — emplumando a face da castanheira, aqui aqui
[os Maí.
Porque quer sua filha, diz Maí — Kadîne-kanhí — que empluma a grande castanheira
Foi o que disse Maí — Kadîne-kanhí — ninguém comeu, disse Maí.
Por que fazem assim os Maí — Kadîne-kanhí — falando em emplumar a grande
[castanheira?
Veja aqui os Maí, Modidaro, emplumando a face da castanheira.
Alumia meu charuto caído, disse Maí.
Veja aí os Maí, Ararinhano, emplumando a face da castanheira.
Aqui aqui os Maí, emplumando a grande castanheira.
Disseram entre si os Maí — Kadîne-kanhí — vamos emplumar a castanheira.
Porque querem nossa filha, os Maí emplumam a grande castanheira.
Por que fazem assim os Maí — Kadîne-kanhí — emplumando a face da castanheira?
Kadîne-kanhí

Nai dai dai
Por que você empluma na manhã a face da castanheira?
Por que você empluma a face da castanheira? Por querer nossa filha, disse Maí a si
[mesmo, Ararinhano.
Por que ficam assim os Maí, errando flechas nos grandes tucanos?
Por você se emplumam a face da castanheira, Maí? Vamos, passe sua filha para cá,
[disse Maí.
Por você se emplumam as castanheiras— nai dai dai — ninguém me deu de comer,
[disse Maí.
Por que os Maí solteiros emplumam assim a face da castanheira, Modidaro?
Por que os Maí emplumam assim a face da castanheira? Vou comer o finado
[Kanhipaiêro, disse Maí.
Assim Maí vai me levar, me cozinhar na panela de pedra.
Vamos comer seu finado pai, disseram e redisseram os Maí. Vão me cozinhar na
[panela de pedra, disseram os Maí.
Mais uma vez vão me comer no avesso do céu, eles disseram.
Mande a menina, disse Maí — nai dai dai — flechar os grandes tucanos comigo, disse
[Maí.
Por que você passa urucum na face da castanheira?
Aqui aqui os Maí, untando a face da castanheira.
Por que os Maí acendem assim a face da castanheira, Yoweído? Vamos, passe sua
[filha para cá.
Eeeh! um comedor-de-pequenos-jabutis espantou as grandes cotingas, disseram os
[Maí — nai dai dai — Nossa futura comida afugentou as grandes juritis,
[disseram os Maí.
Plumagem das grandes cotingas, araras-canindé-eternas, disseram os Maí; vamos,
[vamos flechar os grandes tucanos.

Eeeh! Quanto àquilo de Maí pedir a filha, não precisava pedir.
Nada me foi oferecido; vamos, dê jabutis para mim, disse Maí.
Por que você empluma a face da castanheira?
Eeeh! Nossa futura comida afugentou as grandes juritis.
Por que você empluma a grande icirií?
Por querer levar mulher para caçar, Maí empluma a face da castanheira.
Por que você passa urucum na face da grande icirií?
Por que Maí acaba com meu tabaco?
Nosso chão é cheiroso, disse Maí — nai dai dai — assim que untar icirií, vamos nos
[perfumar um ao outro, disse Maí.
Por que os Maí emplumam a face da castanheira?
Nai dai dai