

23071.001631/93.10

POÉTICA ALTO XINGUANA :
A METÁFORA DO ABRIED
Uma ETNOGRAFIA DA CASA

Reg. 11.524

Hamilton Botelho Malhano

VOLUME II

SIBNORMA
DUPLICATA/DOAÇÃO

BELAS ARTES

CAPÍTULO V

O PENSAMENTO ESTÉTICO

Estética é um termo de origem grega. Derivou da palavra *aisthesis*. Significa o que é sensível ou aquilo que se relaciona com a sensibilidade. A experiência estética mais primária revela dois aspectos: um subjetivo e outro objetivo.

○ aspecto subjetivo da experiência estética é o aspecto do sujeito que sente e julga, em função de que lhe agrada ou desagradar. A beleza predomina onde quer que a percepção apreenda relações agradáveis. Quando o sujeito julga uma coisa, segundo o agrado ou desagradar que sente, afirma que essa coisa é bela se experimenta uma sensação que reflete o fundamento de seu juízo—de—gosto.

○ aspecto objetivo da experiência estética é aquele aspecto dos objetos que condiciona ou provoca o que o sujeito sente e julga. ○ julgamento segundo tais valores é baseado na qualidade das impressões recebidas. Reflete determinada forma, relação ou particularidade da matéria captada pelos sentidos.

Entretanto, é preciso lembrar que, o sentido inerente ao objeto ou coisa em questão, não reside nos estados psíquicos do sujeito exterior à coisa. ○ sentido inerente à coisa, também, não deriva dela, como conseqüência direta de suas qualidades físicas. ○ sentido está na consciência dos valores específicos aos quais a experiência estética dá acesso, e que não podem ser isolados das formas perceptivas concretas.

○ que aparece ou se manifesta à consciência é o fenômeno. ○ domínio dos fenômenos estéticos não está circunscrito pela arte. Entretanto, encontra nela sua

manifestação mais adequada.

A arte excede os limites das avaliações estéticas. A arte é modo-de-produção e modo-de-ação-produtiva do índio. A arte é fenômeno social e cultural. É foco de convergência de valores ideológicos, éticos, sociais e políticos. Está relacionada com a totalidade da existência. Mantém íntimas ligações com o processo histórico e, no entanto, possui sua própria história. Essa história própria, é, entre os altoxinguanos, orientada por tendências nascidas no mito. Tais tendências correspondem a estilo e forma definidos segundo esses modelos. A arte é o próprio contexto cultural altoxinguano, porque exerce autonomia enquanto forma estética de apreensão e cognição de universo. (Cf. Regina Polo Müller, 1985: 23).

Referindo-se à questão de julgamento da arte, Lux Vidal (1985: 15-16), defende o não-julgamento das artes indígenas como se pertencessem a uma "ordem estética de um paraíso perdido". Propõe tratar como "arte contemporânea" todas as manifestações estéticas indígenas. Pela grande beleza e profundo significado humano, não exitamos em nos expressar em nosso vocabulário grego-estético. Falamos em harmonia, em ritmo, em proporções e em forma-de-argumento ou de expressão. Esquecemos que a faculdade estética é inata aos homens. É tão natural quanto falar ou qualquer outra expressão de atividade de cognitiva.

Estudar a forma de arte altoxinguana implica apreendê-la em seu contexto geográfico, histórico e sócio-cultural. Esse é o espaço onde ocupa lugar relevante, o Alto-Xingu. O caráter específico desse saber, sua autonomia e beleza constituem códigos culturais. Absolutamente não permitem separar arte dos outros modos-de-vida. O altoxinguano constrói suas relações com o meio ambiente através dessa expressão de cultura-material. Vê essas relações em termos da própria expressão artística. É uma expressão de cultura-material eficaz e integradora com

relação a quaisquer aspectos da cultura em questão.

Dois aspectos importantes da experiência estética altoxinguana foram ressaltados por Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 153-179): arquétipo, o mundo objetivo das representações artísticas; e atualidade, o mundo-subjetivo dessas representações. Em outras palavras, o mundo-objetivo é o mundo dos modelos, e o mundo-subjetivo, o das reproduções. A relação que o altoxinguano estabelece entre os dois aspectos, é a mesma existente entre o mundo-mítico do passado e o mundo-concreto do presente. É uma relação de arquétipo e atualidade. Os seres da "criação" tornaram-se categorias. A ação dos homens reproduz a ação dos modelos. O mito não existe apenas como referência espaço-temporal. O mito existe, principalmente, como referência comportamental. Essa relação é privilegiada no momento atual. As cerimônias atualizam-na.

A estética Mahináku, como observou Maria Heloisa Fénelon-Costa (1988) é constituída por categorias classificatórias. As categorias classificatórias como havia observado Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 153-183) entre os Yawalapíti, são construídos pela anexação de certos modificadores lingüísticos a um conceito base. A estética altoxinguana se manifesta, na linguagem, através de um dos procedimentos básicos para a construção de categorias: a anexação dos referidos modificadores lingüísticos a um termo correspondente a determinado conceito base. O papel fundamental desempenhado por esses modificadores, na função classificatória, é um dos traços mais evidentes das línguas faladas na região. Consideramos relevante a utilidade de uma interpretação do sentido geral dos modificadores. A existência de tal aspecto estrutural em todas as línguas altoxinguanas é um recurso classificatório que nos permite avaliar as linhas-mestras de pensamento estético e do pensamento ético altoxinguanos. O exame de alguns indicadores entre os grupos Tupi, Karibe e Aruak, nos leva a perceber a difusão de um certo esquema classificatório, com variações

específicas para cada língua. As especificidades do esquema possuem certa autonomia, indicando a recorrência a uma cultura comum na região. Classificando um fenômeno, o altoxinguano procede a distinções decisivas de grau e, até, de natureza.

Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 153) notou que as línguas altoxinguanas possuem um repertório limitado de conceitos, tipos ideais classificatórios. Notou, ainda, a adequação de cada referente, só é possível através dos artifícios lingüísticos, os referidos modificadores. Esses estabelecem a distância ou a diferença entre o tipo ideal e o fenômeno atual. A exemplo de Claude Lévi-Strauss (1976: 222-249), a essa distância o autor denominou *metonímia*. Consideramos metonímia o desvio que consiste em designar um objeto por uma palavra designativa de outro objeto, que tem com o primeiro, uma relação de causa e efeito. À diferença, o autor denominou *metáfora*. Consideramos metáfora o desvio no qual a significação natural da palavra é substituída por outra, em virtude da relação de semelhança subentendida.

O autor Eduardo Viveiros-de-Castro esclarece melhor o assunto, na página seguinte (1977: 164), dizendo nos seguintes termos: "as categorias classificatórias só podem ser proveitosamente acionadas através de indicadores que indiquem a forma de pertinência do referente à classe". Utiliza-se de um *taxon* zoológico Yawalapíti para exemplificar as respectivas alterações, conforme verificamos a seguir:

/úí/	'cobra'	categoria genérica
/úityumá/	'cobra-espírito;monstruosas'	modificador /kumã/ /tyuná/é alomorfo de /kumã/
/úiruru/	'cobra-verdadeira;venenosa'	modificador /ruru/
'úimalú/	'cobra-não-venenosa; imprestável'	modificador /malú/

/úimina/ 'cobra-imitação; animal-
semelhante' modificador /mina/

Esses modificadores, segundo Viveiros-de-Castro, seriam encontrados em quase todas as áreas semântica das línguas e da cultura altoxinguanas, portanto, acrescentamos, também, do pensamento estético altoxinguano. Os referidos indicadores definem as formas culturalmente reconhecidas de relação entre conceito geral e indivíduos classificados. O exame de significado dos modificadores efetuado pelo autor nos leva à raiz da atitude cognitiva básica dos altoxinguanos, permitindo uma melhor caracterização da relação idéia/forma/espécie dos grupos regionais. Acredita o autor que o /eidos/ do altoxinguanos se encontra apoiado na diferença contínua entre arquétipo e atualização.

Bruna Franchetto (1986: 54-56, v. I) considera o Alto-Xingu exemplo de sistema social indígena, onde a cultura comum se sobrepõe a um heterogêneo lingüístico. Essa unicidade se destaca, sobretudo, por não constituir os grupos sociais instalados, uma "comunidade da fala". Os grupos sociais em questão não compartilham de um único código lingüístico. Acredita, a autora que, talvez, o sistema altoxinguano deva ser chamado "rede de comunicação". Explica: em primeiro lugar, que não ocorre o poliglotismo generalizado. Em segundo lugar, que a integração intertribal é relativa: não se dá exclusiva e preponderantemente pela interação verbal. Existem outros meios e canais que concorrem para essa integração. Existem as trocas matrimoniais e econômicas. Sobretudo, existem uma linguagem ritual e um substrato cosmológico comuns. O conjunto cerimonial — música, cantos, festas — é a verdadeira marca de altoxinguanidade abrangente. Contrasta com os agrupamentos lingüísticos diferenciados. Dois tipos de comunicação se interceptam: o ritual e o verbal. Há comunicação-verbal no ritual, e há ritualização verbal do discurso.

Entre os Kuikuro, Bruna Franchetto pode constatar alguns modificadores básicos da língua, em muito semelhantes àqueles encontrados por Viveiros-de-Castro entre os Yawalapiti. A título de exemplificar a comparação, usaremos um *taxon* botânico Kuikuro.

/impé/	'pequi'	categoria genérica
/impé kwéḡī/	'pequi-mítico'original que brotou de um dos testículos do Jacaré-mítico	modificador/kwéḡī/
/impé ekúḡu/	'pequi-verdadeiro;atual'	modificador /ekúḡu/
/impe hīḡī/	'não-pequi;pequi-impres- tável'	modificador /hīḡī/
/impé huge/	'pequi-parecido;imitação'	modificador /huge/

Entretanto, observa a autora, que é através de uma construção copular que se expressa a pertinência de dado indivíduo a dada categoria, em oposição ao sufixo de negação. A cópula é um elemento de ligação entre o sujeito e seu atributo (conforme Bruna Franchetto, 1986: 136-137, v. I). Assim, exemplifica:

/éḡe kágá-i/		
deítico 'peixe'-cópula		aquilo é um peixe'
ou		(aquilo peixe; peixe aquilo)
/kága eḡé-i/		
'peixe-deítico-cópula'		
/kagé-hīḡī eḡé-i/		'aquilo é um não-peixe'
'peixe'-negativo deítico-cópula		(não-peixe-aquilo)

Procuramos entre os grupos de língua Tupi, no Alto-Xingu, algumas

indicações do emprego de tais modificadores lingüísticos básicos. O pouco que percebemos nos permite reforçar a afirmação supra de Eduardo Viveiros-de-Castro. Usaremos, para isso, um *taxon* elemental Kamayurá, e o mesmo *taxon* em Awetĩ.

/tata/	(K)	'fogo'	categoria genérica
/ta3ja/	(A)		
/tataruiyan/	(K)	fogo-espírito;	modificador /aruiyap/watu/
/ta3awatú/		fogaréu;incêndio'	
/tata ikutu/	(K)	'fogo-de-	modificador /ikatu/katu/
/ta3akatu/		-verdadeiro;-bom;-bonito'	
/tatanikatuite/	(K)	fogo-não-	modificador /n-ikatu-ite/
		-verdadeiro;-não bonito;	
		-não-bonito'	

Os morfemas /n/ e /ite/ são, respectivamente, prefixo e sufixo de negação. Podem ser glosados por "não-...-fica".

/tatawawite/	(k)	'fogo-parecido;	modificador /awawite/
		-semelhante	

Esse modificador pode ser desmembrado nos morfemas /awa-/ e /-ite/. Em conjunto pode ser glosado por "igual-...-fica", onde /-w-/ parece ser marca-de-caso. Assim, /tata-awa-w-ite/, literalmente "fogo-igual-w-fica" pode ser glosado por "semelhante à fogo".

Esses modificadores básicos seriam traduzidos por: alteridade-da-natureza; adequação a um tipo-ideal; não-adequação por carência; e proximidade ou semelhança. São, na realidade, relações muito complexas, como reconhecem ambos os

autores. Entretanto, manipulam ou jogam, conforme um modo de ver, com a oposição entre *forma e essência*, segundo um sistema de gradações entre *tipo e indivíduo*. É, no entanto, um sistema de oposição bastante flexível. Vários casos surgem como oposição entre dois indivíduos, substituindo as outras relações apenas sob alguns aspectos, ou seja, residualmente.

Há ocasiões em que a alteridade da natureza se opõe ao exemplar adequado ao tipo ideal. Essa oposição ocorre da mesma maneira que algo monstruoso se opõe à realidade, a algo verdadeiro. Outras ocasiões oferecem a oportunidade dessa mesma alteridade—da—natureza se realizar como modelo—mítico, que é, por oposição ao exemplar mais parecido com o tipo—ideal, o tipo existente. A compreensão exige que consideremos as devidas posições e oposições indicadas no sistema geral de classificação.

O complexo sistema de classificação dos seres vivos, procedido pelos Gêmeos durante sua luta pela conquista do espaço e do tempo, para efetuar a implantação dessa nova humanidade altoxinguana, foi apreendido por Maria Heloísa Fénelon—Costa (1988: 25—112) entre os Mehináku. Ele nos permite melhor compreender a diferenciação entre ordem e desordem, luz e sombra, estabelecido por esses irmãos heróis—culturais. Tal classificação dos seres—do—mundo nos parece, em parte, senão totalmente, baseada na adequação de um regime alimentar, o qual se baseia em aspectos morfológicos. (Cf. mito pp. 112; 113; 115—116; 169; 175; 178; 186; 213—214). Vegetais diferem de animais e dos homens, e todos diferem dos sobrenaturais. A partir dos sobrenaturais é possível estabelecer uma ligação dos seres animados com os seres inanimados do mundo, tais como elementais, minerais e, ainda, objetos e coisas da cultural material.

	Aruak	Tupi	Karibe
'seres—vivo'	(Yaw.) ipúla		

Vegetais são plantas e árvores. As plantas são selvagens e domesticadas. As plantas selvagens crescem sozinhas, e as domesticadas necessitam de alguns cuidados especiais. As plantas, tanto selvagens quanto domesticadas, se dividem em: tabaco, eméticos, remédios e comida. Todas se subdividem em folhas, casca, raízes e seiva; plantas e árvores. As árvores dão fruto, palha e/ou pau. Vegetais são a base forte de matéria—prima dessa cultura altoxinguana.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'vegetais'	ata		
'mato'	ukú		
'plantas'	patshí		
'árvores'	ata	iwirahet	
'tabaco'	airi	petim	
'eméticos'	ataya		
'remédios'	irána		emputá
'comida'	ulikinhí	temiũm	
'folhas'			tiḡipuḡukaki
'rama'		naka	
'casca'		pinop	
'raízes'	atatapámina	pitang;moang	intsí
'seiva'	yatshi	iwí	ugu
'óleo'		ikap	
'fruto'			
'palha'			
'pau'	ata	iwiput	

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'matéria—prima—			
—orgânica'	ipúla		
'crescem/brotam—			
—sozinhas'	ipúka—pira	ipihet	

Os animais são terrestres, aquáticos e alados. Os animais terrestres são exatamente aqueles que andam sobre a terra. São os bichos de pele e pelo, mas também são as aves que caminham e/ou voam baixo, tais como os galináceos. Os animais aquáticos são aqueles que se utilizam da água como meio de sobrevivência e/ou locomoção. Além dos peixes, estão incluídos alguns répteis e quelônios. Os alados são os pássaros, os morcegos e alguns insetos—voadores. Todas as categorias de animais estão reunidas em uma categoria mais abrangente. Essa categoria é a que classifica os indivíduos por proximidade e/ou semelhança a um tipo—ideal. Esse tipo ideal referencial pertence à humanidade descrita no mito. É o arquétipo, a criação.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'animais—terrestres'	apapalutápamina		néno
'animais—aquáticos'	kupátimina	ipiráhet	kága
'animais—alados'	kutipiramina	īwīrahēt	tólo
'arquétipo; criação'	umanhí	imawe	tīḡipūḡukaki

Os humanos se dividem entre altoxinguanos, índios—brabos e caraíba. Os altoxinguanos se esmeram para que essa humanidade atual permaneça o tipo ideal.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'humanos'	ipunhĩnhĩriḡrina	awa	ōto
	(homem)	(homem)	(homem)

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'altoxinguanos'	putáka	hawa	kuḡe
		(gente)	(gente)
'indios-brabos'	warayo	nahawaite	gikóḡo
		(não-gente)	
'caraíba'	karaipa	karaíba	kaḡáiha

Em seguida, temos as cobras, os bichos de terra molhada e os insetos voadores. Cada um compreende uma categoria à parte.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cobras'	ũi	moḡn	eké
'bichos-de-terra— —molhada'	uti	wararua	
	(caranguejo)		
'insetos—alados'	yúlu—yúlu		

Os sobrenaturais compreendem uma categoria tão abrangente quanto os naturais supra descritos. Os sobrenaturais reproduzem a classificação dos naturais em uma outra esfera. Essa abrangência da categoria sobrenatural se torna quase ilimitada na medida em que, nela, são incluídos seres inanimados, tais como elementais, minerais e materiais. Os seres elementais são trovões, raios, fogos, nuvens, ventos, etc.; os minerais são água limpa, pedra; e os materiais são coisas e objetos componentes da cultura material. Portanto, a não limitação da abrangência dessa categoria, sobrenaturais, está diretamente vinculada ao domínio da cultura. A esfera sobrenatural parece realizar a interação das esferas natural e cultural.

É, exatamente, nessa última categoria de "inanimados" que encontramos nosso

objeto de pesquisa, a casa. É, também, aí, que reconhecemos as mais variadas expressões de nosso tema de estudo, a estética. A casa, como foi dito anteriormente, é a maior coisa produzida pela cultura-material altoxinguana. A cultura-material, da mesma forma que os seres-vivos, está classificada entre os indivíduos próximos e/ou semelhantes a um tipo-ideal. A casa, em princípio, e em última instância, se encontra incluída nessa classificação. O pensamento estético, através dos modificadores básicos da expressão lingüística, vai promover a avaliação desse indivíduo conforme a expressão de sua essência *casa* (esfera cultural) sobre sua forma *casa* (esfera material).

Dois desses modificadores básicos se apresentam sintomáticos, na opinião de Viveiros-de-Castro (1977: 155). Um deles é aquele modelarmente glosado como "alteridade-da-natureza", que, no caso, seria um "equivalente-sobrenatural-de". O outro é o modificador-básico glosado como "proximidade", e que, no caso, seria algo como "semelhante-a-um-modelo". Admite o autor que, tanto a sobrenaturalidade de um, quanto a semelhança de outro, ordenam-se segundo vários critérios, conforme o caso. Além disso, promovem a aproximação de outras noções, tais como a de "grandeza" para o primeiro, e a de "pouco" para o segundo.

O modificador-básico "alteridade-da-natureza" se aplica a:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa'	pá	hók	iné

1. à maior construção do gênero;

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-grande;	pá kumã	hók-aruiyap	inekweḡi

2. aos seres e objetos situados fora do espaço e/ou do tempo altoxinguanos, tais como casas—grandes—de—fazendas, sobradões—urbanos, prédios governamentais, edifícios—de—apartamentos, são construções fora—da—realidade altoxinguana.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grandes—construções	pá—kamã	hók—aruiyap	in _{ek} wéḡi

3. ao ser—espiritual casa, correspondente à casa—real. *Uma versão do mito, ouvida entre os Wau3rá, diz que existiu, dentre os sobrenaturais conhecidos, um ser—casa, o qual foi, localizado à beira de um lago. Essa casa seria uma casa antropofágica, que comia os pescadores que nela se abrigavam durante seus períodos de sono. Após algum tempo vomitava os ossos. Uma outra versão, ouvida entre os Kayabi, em seio de família originária de casamento exogâmico com Wagīfi—Matipu, fala de uma casa antropomorfa que se deslocava pelo território, protegendo, em seu bojo, o seu grupo doméstico. A cada aproximação de inimigos, seus moradores corriam para se abrigar em seu interior. Ela se fechava e os levava no "ventre", buscando um outro local mais protegido. Caso algum inimigo penetrasse em seu interior, ela o matava. Quando encontrava um bom local para se implantar, seu grupo doméstico se espalhava pelo território para coletar frutos, caçar e pescar. Essa casa pertencia a índios brabos, não—xinguanos. A primeira versão coincide com uma outra coletada por Harold Schultz (1965/66) entre os mesmos Wau3rá.*

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'índios—brabos— —míticos'	warayo	kawaiḡ	kúḡe hīḡi

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—de—índio— —brabo	warayo ipina	hók—awaĩp	kúḡé—hīgī—iné

Entretanto, o fato de ser uma casa sobrenatural—antropofágica,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—sobrenatural'	pá—kumã	hók—aruiyap	iné—kwéḡī

pertencente a índios—brabos—sobrenaturais

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'índio—brabo— —sobrenatural'	warayokumã	kawaĩp—aruiyap	kúḡé—hīgī—kwéḡī

nos coloca diante de uma situação lingüística interessante. Observemos a morfologia de "índio—brabo—sobrenatural" em Kuikuru. Utilizamos, para compor a palavra, dois morfemas modificadores básicos extremos opostos: um sobrenatural, modelo ideal, e o outro atual, cópia inadequada ao modelo. A mesma situação ocorre com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—de—índio—brabo— —sobrenatural'.	warayo—ipina— —kumã	hók—awaĩp— —aruiyap	kuḡé—hīgī—iné— —kwéḡī

Talvez seja mesmo mais fácil usar o termo "casa—sobrenatural".

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-sobrenatural'	pá-kumã	hók-aruiap	iné-kuéḡĩ

4. as casas que surgem no mito, como aquela construída pelos Gêmeos, após o enterramento materno, (Cf. mito pp. 148-152), e que se tornou a casa potencial, portanto, uma outra casa. Juntam, os índios, o morfema modificador básico, de alteridade-da-natureza, para indicar uma casa mítica.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-mítica'	pá-kumã	hók-aruiyap	iné-kwéḡĩ

Notemos que, em torno dessa categoria gira uma grande variedade de atributos, tais como tamanho, ferocidade, antropofagia, monstruosidade, alteridade espaço-temporal, imprevisibilidade. Uma definição, a grosso modo, seria "outro". A anexação do morfema-sufixo-modificador-básico indica uma alteridade radical do referente "casa". Essa radicalização é processada na essência "casa".

Quando a alteridade-da-natureza se opõe à adequação a um tipo-ideal, temos: que, aos seres espirituais correspondem os seres reais,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-verdadeira'	pá-ruru	hók-ikatú	iné-ekuḡu
'casa-espírito;			
-sobrenatural',	pá-kumã	hók-aruiyap	iné-kwéḡĩ

onde o monstruoso, o indivíduo desviante do comportamento da casa como abrigo, se opõe ao verdadeiro, ao objetivo primordial de uma casa.

Quando a alteridade-da-natureza se opõe à proximidade de um tipo-ideal, temos:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-real,réplica-de-			
-modelo'	pá-mina (pá)	hók-awawite (hók)	iné-hugo (iné)
'casa-ideal-modelo-			
-mítico'	pá-kumã	hók-aruiyap	iné-kwéḡi

onde o arquetípico se opõe às imitações, às réplicas de um modelo ideal proposto no mito. Nesse caso, o modificador lingüístico básico para a proximidade de um tipo-ideal pode ser dispensado do falar diário. Essa casa comum, imitação da casa verdadeira, é conhecida por designação especial, em alguns grupos sociais. É uma casa semelhante à casa-verdadeira,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-de-lagarto,	pá-ruru-ipina		

entretanto, faltam-lhe alguns detalhes arquitetônicos de estrutura, por ser menor, e decorativos, por não ter a mesma importância social que a casa verdadeira. Entre os Ikpeng-Tshikão, é chamada de

	Yawalapíti	Kamayurá	Ikpeng-Tshikão
'casa-de-chapéu',			tarawkém

porque tem um detalhe arquitetônico semelhante à armação de palha de diadema-de-penas, e apenas isso.

Quando a alteridade-da-natureza se opõe à não-adequação por carência, temos:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-imprestável'	pá-málu	hók-n-ikatu-ite	iné-hīgī
'casa-ideal;-modelo- -mítico'	pá-kumã	hók-aruiyap	iné-kweḡī

o arquétipo se opõe a uma casa-falsa, que, sequer, é uma réplica bem-feita. Trata-se de um abrigo temporário, ou, apenas, um jirau com raro revestimento à guisa de cobertura.

Quando a adequação a um tipo-ideal se opõe à não-adequação por carência, temos:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-imprestável'	pá-malu	hók-n-ikatu-ite	iné-hīgī
'casa-verdadeira'	pá-ruru	hók-ikatu	iné-ekuḡeu

A verdadeira, a casa-do-dono-da-aldeia, feita-por-todos, se opõe a uma casa-falsa, que sequer é uma réplica bem, feita.

Quando a adequação a um tipo-ideal se opõe à proximidade de um tipo-ideal, temos a 'casa-verdadeira', do dono-da-aldeia,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-verdadeira'	pá-ruru	hók-ikatu	iné-ekuḡu
se opondo a			
'casa-real;réplica-			
-de-modelo'	pá-mina	hók-awawite	iné-huge

às imitações de um modelo proposto como ideal. A conotação do indicador básico de proximidade de um tipo-ideal, aqui, seria 'parecido com'. Funciona como modificador básico de aspectos da relação idéia/forma/essência. A idéia de casa, a forma de casa e a essência de casa.

Resta-nos verificar uma oposição entre a proximidade de um tipo-ideal e a não-adequação por carência.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-real;réplica			
-de-modelo'	pá-mina	hók-awaiw-ite	iné-hugo
'casa-imprestável'	pá-málu	hók-n-ikatuite	iné-niḡi

Nesse caso o modificador básico da proximidade de um tipo-ideal indica a pertinência do referente a uma classe. O modificador básico de não adequação por carência indica ser o referente um exemplar inferior, senão o mais inferior deles. Define estado e qualidade.

O pensamento estético altoxinguano divide o mundo em duas esferas. Uma esfera de alteridade-da-natureza, povoada por coisas míticas originais, modelos ideais, excessivas e/ou monstruosas da natureza, ligadas por uma especificidade sobrenatural. Todas exteriores ao mundo. Uma outra esfera de coisas, que se adequam

ou não se adequam a um tipo-ideal, por proximidade, por imitação ou por carência. Esse é o mundo das coisas verdadeiras, concretas, próprias, atuais, imprestáveis. Os modificadores lingüísticos básicos ordenam uma classificação estética a partir do tipo-ideal de cada espécie. A cultura material tem sua produção enfraquecida na medida em que tais operadores lingüísticos distanciam os objetos classificados desse tipo ideal. A explicação reside no fato de serem exemplares imperfeitos, segundo o padrão situado na alteridade-da-natureza.

Ocorre, no entanto, um padrão *intermediário*. Tal seria o exemplar classificado "verdadeiro", no caso, o exemplar de casa construído por todo o grupo social, o qual abrigaria, inicialmente a todos, e, posteriormente, seria destinado à habitação do dono-da-aldeia. Esse exemplar se situaria a meio caminho entre o modelo original e as réplicas atuais. Trata-se de classificação orientada pelo modificador básico adequação a um tipo-ideal. As réplicas atuais são imitações por proximidade de um tipo-ideal. Essas coisas classificadas como próximas por imitação são aquelas que se enquadram, apenas, parcialmente no modelo. Aquelas adequadas ao tipo-ideal são mais verdadeiras, a adequação é plena.

Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 159) sugere que as categorias incluídas pelo modificador básico de alteridade-da-natureza se ordenem segundo um eixo metafórico, quando a metonímia do excesso se transformar em metáfora do espírito. Entendemos que tal ordenação subentende uma relação de semelhança entre as categorias. Quanto aos demais modificadores básicos, o autor sugere que permaneçam seguindo um eixo metonímico, ou seja, que se ordenem segundo uma relação de causa e efeito. A adequação a um tipo-ideal contém uma verdade, uma igualdade; essa igualdade é a causa da adequação. A proximidade de um tipo-ideal contém uma semelhança, uma parecnça; essa semelhança é a causa dessa proximidade. A não-adequação por carência contém a própria carência; essa carência causa essa

especificidade, afasta do tipo-ideal.

Em se tratando de estética e cultura material, interessa-nos que, tal relação de causa e efeito se configure como:

1. Continente e Conteúdo

Aqui, encontramos, por um lado, as relações entre aldeia e grupo social; entre grupo social e produção ritual; entre produção ritual e mensagem estética. Por outro lado, desenvolvendo-se paralelamente à primeira, encontramos as relações entre casa e grupo doméstico; grupo doméstico e produção artesanal; produção artesanal e mensagem estética. Encontramo-nos diante de três tipos de mensagem estética, porque expresas diferentemente. O primeiro tipo diz respeito ao gestual, à expressão corporal, embora associada ao canto, a música e ao grafismo e/ou ao impressionismo dos borrões pintados sobre a pele humana, representativos de função e papel. O segundo tipo nos fala da forma do objeto de cultura material, associado ao grafismo da pintura sobre a pele do objeto, representativa do desenho da essência daquela forma, daquele objeto correspondente aos seus modelos natural e sobrenatural. Em ambos os casos, a plena realização da mensagem estética é causa e conteúdo de adequação, proximidade ou não adequação a um tipo-ideal. Ao mesmo tempo, a correta impressão do desenho da essência correspondente à forma do objeto, ou ao corpo, lhes confere o caráter de alteridade-da-natureza.

1.1 - A atualidade:

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'aldeia'	putáka	tap	éte
'grupo-social'	putáka	apĩ-ap	kúḡe

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'festa'	itsati	torip	eḡitsu
'casa'	pá	hók	iné
'grupo-doméstico'	a-tupa-tíshi		kuk-oto-mo-ko
'fazer'	umá-a pá	o-mo-rām-ite	únte

1.2 - Por adequação a um tipo-ideal temos um espécime verdadeiro.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'aldeia-de-verdade'	putáka-ruru	tap-ikatu	éte-ekúḡu

Essa é a aldeia implantada mediante trabalhos e rituais desempenhados segundo as maneiras respectivamente corretas. Lá, a primeira construção é a maior, onde todos morarão até que as outras casas sejam erigidas. Pouco a pouco os grupos domésticos vão se instalando, e a casa passa a abrigar, apenas, o grupo doméstico do dono-da-aldeia, na maioria das vezes, o chefe daquele grupo social.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grupo-social- -verdadeiro'	putáka-ruru	apía-ap-ikatu	oto-má-ekúḡu

Grupo social constituído por famílias estáveis aparentadas entre si, que devem conformar, separadamente, no mínimo, duas facções: uma de seguidores do chefe-da-aldeia; e outra facção de oposição. Uma das duas deve ser a facção do capitão-de-linhagem mais antiga. Não é, necessariamente, a do chefe-da-aldeia, nem do dono-da-aldeia. Dono-da-aldeia é aquele que escolhe o terreno.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'festa-verdadeira'	itsati-ruru	toríp-ikatu	eḡítsu-ekúḡu

Esse é um dos termos de computação entre festas, conforme nos revalam os índios. A festa é definida pela preparação e pela realização. Todos esses itens exigidos pela categoria 'festa-verdadeira' são preenchidos apenas por uma. O kwaríp, a festa por excelência. As outras, por comparação, são réplicas. No entanto, todas são festas reais, seriam replicantes de outras míticas. Entretanto, cada tipo de festa tem suas categorias verdadeira, próxima e não-inadequada por carência, a um tipo-ideal, naturalmente.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-verdadeira'	pá-ruru	hók-ikatu	iné-ekúḡu

A casa-verdadeira é aquela que preenche todos os requisitos do modelo, estrutural e esteticamente falando. É metaforicamente antropomorfizada e apresenta, por isso, adornos e pintura corporais. Deve ser ocupada pelo grupo doméstico do chefe-da-aldeia, preferencialmente, um grande-capitão-de-linhagem.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grupo-doméstico- -verdadeiro'	a-túpa-tishi-ruru		kuk-otomó-ko-ekúḡo

○ grupo-doméstico-verdadeiro é constituído por um pai-de-família-extensa, com três esposas e vários filhos, genros e noras, netos, vários netos. O dono-da-casa deve, também, se dono de algum ritual, e promovê-lo com toda a dignidade. Deve, diariamente, participar, ao entardecer, das intermináveis conversas do meio da aldeia. Sua produção econômica deve permitir-lhe eventuais ofertas de alimentos durante as

referidas conversas, fora a fartura que deve providenciar em sua própria festa. A esse partilhar peixe e beiju no meio os Kuikuḡo chamam /ikume/, "dividir".

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
fazer/feito—de—			
—verdade'	umá—apá—ruru	omorāmite—ikatu	úntekúḡu

Esse é o reflexo da criação. É o empenhar-se para que qualquer produção, por menor que seja, seja o mais adequada possível ao tipo—ideal. O altoxinguano faz desde seu filho, até seus instrumentos de trabalho, exceto facões, machados, enxadas e espingardas, réplicas industrializadas, a partir de seus modelos ideais.

1.3 — Por proximidade a um tipo—ideal: espécimes reais do cotidiano

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'aldeia—real'	putáka—mina	táp—awa—wite	eté—hugo
'grupo—social—			
—real'	putáka—mina	apiap—awawité	oto—mó—hugo
'festa—real'	itsatí—mina	torip—awa—wité	eḡitsu—huḡo
'casa—real'	pá—mina	hók—wawite	iné—hugo
'grupo—doméstico—			
—real'	a—tupa—tishi—mina		kuk—oto—mo—kó
'fazer—real'	umá—apá—mina	o—mo—rāmawawite	únte—hugo

Temos, então, que os itens 1.1 e 1.3 se confundem em uma mesma realidade. A realidade altoxinguana é a humanidade atual. Por essa razão, o modificador básico de proximidade é desprezado. O altoxinguano vive, em seu cotidiano, a proximidade de um tipo—ideal. Esse é o esforço mínimo que seu pensamento estético admite; esse é o

esforço mínimo que algumas noções de ética admitem. Ética e estética se acordam nesse ponto, sem, no entanto, se confundir. O esforço adequado é indicado pela anexação do modificador básico de adequação a um tipo-ideal. Entretanto, não percebemos a conformação de um pensamento ético definitivo como tal, tal qual o é o pensamento estético. A nós nos parece que, as referidas noções de ética contribuem para a formação do "ethos" altoxinguanos; o "ethos" do pacifismo.

1.4 - Por não-adequação a um tipo-ideal por carência de meios. Trata-se de que o altoxinguano considera um espécime imprestável.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'aldeia-ruim'	putáka-málu	tap-n-ikatu-ite	eté-hīgī
'falso-grupo-			
-social'	putáka-málu	apīap-n-ikatu-ite	oto-mo-hīgī; kuḡe-hīgī
'festa-ruim'	itsati-málu	torīp-n-ikatu-ite	eḡitsu-hīgī
'casa-			
-imprestável'	pá-málu	hók-n-ikatu-ite	iné-hīgī
'falso-grupo-			
-doméstico'	pá-málu	hók-n-ikatu-ite	kuk-oto-mo- -kó-hīgī
'fazer-mal-			
-feito'	umá-apá-málu	o-mo-rān-ikatu-ite	unte-hīgī

2. Lugar e Produto

Aqui se associam algumas relações, tais como mata e produção vegetal, roça/lagos e produção alimentar, casa e produção artesanal, aldeia e produção ritual.

Esse alinhamento de relações metonímicas lugar—produto nos mostra três fases de uma mesma intenção, qual seja, a atualização do modelo—mítico na forma de ritual. A primeira fase é caracterizada pela obtenção da matéria prima para preparar uma festa; a segunda é a preparação da festa; e a terceira é a realização da festa. A primeira se caracteriza pelo aspecto técnico da produção, aqui representada pela coleta de matéria prima para a produção artesanal e de alimentos. Pode ser construção de casa, confecção de cestos, confecção de redes, esculturas de máscaras ou réplicas—de—mortos. A segunda se caracteriza pelo aspecto técnico—estético da elaboração, qual seja, a produção artesanal e de alimentos para armazenar e serem consumidos na festa. A terceira fase trata da realização da festa, caracterizando—se pelo aspecto estético da coisa, enquanto obra—de—arte, enquanto mensagem estética multiforme. O multiformismo da mensagem é definido pelos quatro tipos diferentes de expressão estética que contem. Um desses tipos é o trançado, cuja mensagem é entretecida na pele do objeto, implicando sua textura. Não é pintura. O desenho—do—ser—modelo —mítico é aspecto estrutural da peça. Um outro tipo é a pintura—sobre—a—pele do corpo humano. Trata—se da expressão gráfica de desenho—de—alguma—entidade—modelo—mítico, a qual deve estar associada ao personagem representado. Um terceiro tipo é constituído pela seqüência de gestos que define a expressão—estética—corporal—ritual. Mistura o discurso—formal, a execução musical, canto e dança. Música e canto constituem aqui, a quarta expressão estética, qual seja, a sonora. Durante todas as etapas, e, principalmente, no grande—final, a plena realização da mensagem—estética—completa, em todas as dimensões, é causa e produto de adequação, proximidade ou não adequação a um tipo—ideal. Ao mesmo tempo lhes confere atributos de alteridade—da—natureza que o desenho (arte gráfica) representa. Não há necessidade de especificar uma festa ou um ritual em particular. Todo acontecimento no Alto—Xingu assume caráter festivo: porque é dividido em três fases existenciais, exatamente essas três fases; porque congrega todo um grupo doméstico e/ou boa parte do grupo social. Todo acontecimento envolve a

mão-de-obra para coleta de matéria-prima, produção-alimentar e artesanal, e uma dança final, para comemorar alguma entidade sobrenatural associada ao evento. As construções de casa se processam dessa forma, as restaurações de casas, também, ocorrem pela mesma forma de proceder, etc. A participação de segmentos da comunidade é questão de delegação de poderes, por parte do dono-principal do evento, conforme foi explicado no mito. (Cf. mito, pp. 135; 137; 201; 210).

○ bom mato, o "mato verdadeiro", é aquele que produz a boa madeira, pau para toda construção, para todo o fazer humano dessa humanidade atual. Note-se que o mato não é a floresta altoxinguana. Mato é um aglomerado de árvores específicas, o qual é conhecido pelo tipo de árvore ou acidente dominante. Trata-se da utilização de um outro tipo de modificador lingüístico, que indica superfície, extensão, não-cultivada.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'área, superfície,			
aldeia'	táku	táp	éte
'buritizal'	sáuku-táku	mĩrĩtsi-ĩwa-tap	ikēniéte
'tucunzal'	yawála-táku	yawarĩ-tap	...-éte
'sapezal'	itĩshi-táku	yapei-táp	ini-éte
'mato-fechado'	ukúnha		
'mato-fechado-			
-verdadeiro'	ukúnha-ruru		
'roça'			aiga
'lagoa'	ĩuiá	ipawu	ipá
'comida'	ulĩkĩnhĩ	temĩum	egé
'beiju-com-			
-peixe'	uláhi-kupáti	meyũn-ipiĩra	ikĩne-kága

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'objetos;coisas— do—mundo'	yakawaká	apomet (coisa plur.)	igkó—mo (coisa plur.)
'coletividade— masculino'	apapálu	yakui	kaḡito
'coletividade— feminina'	amuri—kumálu	yamari—kumã	itaó—kwéḡi 3amuri—kumálu

3. Matéria—Prima e Objeto

Aqui nós nos propomos a falar, apenas, da relação que domina toda a cultura altoxinguana, aliás, todas as culturas indígenas brasileiras. Trata-se da mais abrangente relação de causa e efeito, qual seja, floresta/civilização—da—palha. A denominação "civilização—da palha" foi apropriadamente empregada por Berta G. Ribeiro (1980), quando estudava cestaria e trançado produzidos por todos os grupos indígenas brasileiros. Trata-se de exaustivo estudo taxonômico de técnicas de trançado.

Essa relação não admite decomposição em uma seqüência de pequenas relações, tal qual efetuamos supra, quando falamos de outras propostas. É, absolutamente, direta. Apenas a exemplificamos usando termos coletivos, em lugar de especificar indivíduos. Assim, pudemos melhor defini-la. A única alteração cabível, nos parece se a especificação da matéria—prima e do objeto, em termos de indivíduo.

Quando, no início do capítulo, apresentamos a classificação altoxinguana dos seres vivos, era esse nosso objetivo. Por isso nos detivemos nas subdivisões indígenas

dos vegetais. Os vegetais constituem a grande panacéia altoxinguana, a matéria prima aborígine (loc. lat. ab origine — desde a origem) por excelência. Resulta, dessa matéria prima trabalhada pelo homem, o objeto cultural, daí, cultura—material. Os objetos variam de dimensões. Existe a "casa—verdadeira", que é o maior objeto produzido. Essa é a casa do chefe do grupo social, o qual deve ser, também o dono da aldeia. O menor objeto produzido pelos altoxinguanos, e por nós conhecido, é o anel de tucum. Varia segundo as espessuras dos dedos das mãos. Diversas, também, são as resinas, os óleos, as tinturas e os solventes empregados nas pinturas sobre a pele, de corpos humanos e de objetos replicantes de tipos—ideais, que adquirem suas características no instante de usá-las. Até mesmo a lixa, que altera a textura superficial dos objetos, é de origem vegetal. A matéria prima é causa, e seus efeitos são os objetos de cultura material.

As várias mensagens estéticas são, respectivamente, causas e objetos de adequação, proximidade ou não—adequação a um tipo—ideal. Ao mesmo tempo, lhes confere o grau de alteridade—da natureza inerente às figuras que as formas dos objetos, gestual e desenhos correspondentes expressam. Isso os remete às respectivas intenções que sugerem.

Tomaremos por exemplos dois rituais, duas festas, as quais foram, respectivamente, ensinados por pássaros e peixes. Ambos estão relacionados com os jovens, em geral, e com a reclusão pubertária. (Cf. Figs. 115 e 119).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'furação—de—orelha'	pihiká	nami	ipó
'dança—de—papagaio'	tapanawanī	tarawanã	kaḡapa

Os primeiros promovem a furação das orelhas dos adolescentes do sexo

masculino. Trata-se de um ritual introduzido através de ensinamentos ministrados por pássaros, na aldeia do céu. Urubu-rei foi seu preceptor. Os rapazes saem da reclusão, furam as orelhas, trocam de nome e dançam no centro da aldeia, sem quaisquer pinturas sobre a pele. Trazem, apenas, sobre a cabeça, as penas retrizes de gavião-real (*thrasaëtus harpys*) fêmea. Tal qual o rapaz introdutor do ritual, quando arrancava as penas retrizes das aves fêmeas que, no mito, o procuravam para favores sexuais. O gavião-real é o maior dos pássaros da avifauna altoxinguana. Mais tarde ele é pintado com desenho-de-pacu e deve tomar o "rémedio-de-urubu".

Associamos a esse ritual, ou melhor dizendo, a essa situação liminar, uma peça entalhada em madeira,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'banco-de-uso-			
-masculino',		apikī	
'zoomorfo-ave'.	kutipira-tíshi	iwīrapī-kawa	tólo-ihī

É parte do paciente aprendizado de quem espera o passar dos dias no interior de um gabinete de reclusão. As dimensões da figura de ave são reduzidas. É uma réplica de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gaviãozinho',	kapúti	kuiahú	tute

o trabalhador que anuncia o peixe na beira do rio, durante as curtas paradas de chuva no mês de janeiro. É apenas um banco com forma de ave, convencionalmente chamado "gavião" (Cf. Fig. 31). Entretanto, só será realmente um gavião, após ter sobre-sua-pele a pintura de gavião. ○

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho—de—ave'	kutipira—kumã— —pitála	īwīrapī—arwiap— —tapaka	
'desenho—de—gavião'	kapúti—pitála	kuiahú—tapaka	tólo—kwéḡī— —hutóho; tute—hutóho
'executada em 'tinta— —de—jenipapo'		yanēnpap	

conferirá à peça, isto é, ao banco, aqueles atributos do gavião. No entanto, tais atributos são potenciais—mítico—ideológicos, porque vindos diretamente do arquétipo para a réplica atual. Essa não é uma réplica do modelo mítico, mas de um indivíduo verdadeiro, adequado ao tipo—ideal. Possui, contudo, atributos potenciais, apenas potenciais. O desenho de gavião será melhor trabalhado pelo rapaz, quando de sua primeira participação na cerimônia de dardos, após sua saída da reclusão (Cf. Fig. 55).

Os segundos tratam das relações, entre a moça e seu ulurí, bem como suas opções matrimoniais. Dançam todos os homens da aldeia, e também todas as mulheres e meninas ainda não casadas. Os homens têm seus braços cobertos por

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'folhas—cheirosas',	shapalakī	tamehawip	wiḡí

retiradas da árvore de mesmo nome, de cuja entrecasca as mulheres confeccionam os triângulos de seus ulurí. Trata-se de um sobrenatural—vegetal antropomorfo. Auxiliou Ancestral na transumanização das mulheres—de—pau, e forneceu entrecasca para a confecção de triângulo pubiano de ulurí. Anteriormente já haviam trabalhado juntos, quando da troca de cheiros entre o pequi e as vaginas das amantes de Jacaré.

É um sobrenatural ligado à vagina e, no entanto, tem-lhe medo. Por isso é seu protetor. Não ousaria ser amante das mulheres (Cf. mito, pp. 98).

O ritual foi transmitido pelos peixes convidados para a primeira festa verdadeiram o kwarip da Mulher-de-Pau-mãe-biológica. Por isso os homens têm os corpos cobertos pelas indumentárias, o que não impede que alguns ostentem, por baixo, uma pintura corporal de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho-de-pacu'	yana-pitála	tapaku	hesoko-hutóhó

executado em tinta-de-jenipapo, principalmente no rosto (conforme Fig. 56). Alguns rapazes se fazem pintar por todo o corpo. As mulheres trazem-no, apenas, nas pernas, executados em

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tinta-de-urucum- -de-mulher'.	ihititi	irikuyip	etekuḡinhe

A pintura facial feminina sugere divergências em relação ao significado do termo designativo. Parece que o termo comum é asa. Entretanto, cada grupo atribuiu um animal. Os Yawalapiti, por exemplo, dizem algo parecido com "asa-de-pacu" (yanahfku); os Kamayurá falam "asa-de-gaviãozinho", ou, simplesmente, "gaviãozinho" (tīwītīwī), evidentemente, voando. (Cf. Fig. 10). Talvez deveríamos acreditar numa relação subclassificatória entre peixes e aves. Principalmente quando o aspecto comum é a forma da barbatana, aleta ou asa.

Veze ocorrem em que algumas mulheres se pintam as pernas com

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho—de—folha— cheirosa;uluri'.	shapalakīpitála	tamehawīptapaka	etúnihutóhó wiḡihutóhó

Esse desenho é mais conhecido por desenho—de—uluri. Entretanto é um desenho do sobrenatural—vegetal antropomorfo. Parece que ocorre uma superposição de idéias sobre o triângulo de entrecasca do uluri. O triângulo é a representação formal da

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'vagina'	iwīrīti	tama	iḡiḡi

A entidade triangular de entrecasca—de—pau—de—folhas—cheirosas é uma vagina. Parece ser a representação das duas vaginas que emprestaram o cheiro do pequi, e que, imediatamente após o empréstimo, perderam—no para adquirir o atual odor. Trata—se, portanto, de uma

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'vagina—mítica'.	iwīrītyumã	tamaruiyap	iḡiḡikwéḡi

O fornecedor desse novo cheiro foi, exatamente o sobrenatural vegetal antropomorfo de "folhas cheirosas". (Cf. Fig. 73).

Associamos a essa situação liminar feminina um objeto feminino de cultura material, a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'boneca;	pitala-tíshi	t-aãng-ap	kúḡe-hutóho
corpo-masculino;	mina-tíshi	kawa-üwerara	tóto-kúḡe
corpo-feminino'	tápa-tíshi	kynyãn-üwerára	itaó-kúḡe

A boneca é uma pequena escultura de madeira, monóxila, réplica-de-gente, de corpo humano. Assemelha-se a uma redução da figura-do-morto, do kwaríp. Entretanto, não nos parece um objeto feito pela mulher, ou, não totalmente feito pela mulher. Não podemos afirmar com certeza, mas a execução nos parece trabalho masculino. Nem a transposição da essência que qualifica essa "figuras-de-gente-pequena" nos parece tarefa feminina. Acreditamos que a influência feminina se limita à legitimação do objeto. Essa é a maneira feminina de legitimar qualquer escultura-de-gente. Assim sucede com os kwaríp. As mulheres participam, apenas, a partir do momento em que os troncos são considerados perfeitamente pintados. Antes disso elas estão trancafiadas em suas residências. Apenas os homens têm afinidade com a "criação". O objeto, aqui, é uma boneca-criança para treinamento de uma jovem, futura mãe. A produção de crianças é, para o altoxinguano, encargo e competência, exclusivamente, masculina.

O homem corta a madeira, esculpe a boneca, confecciona seus braços de palha de burití, e executa o desenho de alguma coisa. Mesmo que o desenho seja representativo do sobrenatural das folhas cheirosas, a execução é masculina. (Cf. Fig. 53). O desenho é executado em tinta de jenipapo.

4. Abstrato e Concreto

Chegamos, finalmente, à relação essência/forma, lembrada em todos os itens anteriores. A abstração atua de maneira bem diferente das causas anteriormente

comentadas. Entendemos por continente, aquilo que contém algo; lugar, é o espaço ocupado ou por ocupar, próprio para determinado produzir; matéria prima é substância sobre a qual incide uma agência, ou atua determinado agente, para imprimir certa forma. Abstrato é algo, indefinível, que atua com qualidades e relações, uma realidade sensível, mas não concreta. O concreto, nesse caso, é seu efeito. Existe em forma material; é considerado no objeto do qual faz parte, e não é abstraído dele. Estamos falando do objeto e sua relação com seu modelo-mítico. O objeto é o efeito formal, concreto, da impressão de sua essência mítica sobre a matéria. É a materialização da essência-mítica. O altoxinguano repete o ato da criação, fazendo uma réplica que pode ser adequada, próxima ou não adequada ao modelo. A pintura-sobre-a-pele-do-objeto, escultura, ou desenho estruturado na pele trançada do objeto cestaria confere e reafirma a alteridade do modelo. Examinamos alguns desses desenhos relacionais. Entendemos por relacional aquilo que é essência em uma relação, que concerne a essa relação. Nesse sentido, consideramos a relação como fenômeno essencial do universo e, conseqüentemente, do homem. Procuramos descobrir, sem grandes resultados, as sutis diferenças gráficas entre eles, bem como as indicações das respectivas representatividades.

4.1 - Desenhos-de-Jacaré

Procuram representar, com simplicidade, dois traços fundamentais da essência formal de jacaré. Um retilíneo horizontal, reproduzindo o alinhamento barriga-rabo, ou ambas as faces laterais do animal. Outro reproduz a compleição serrilhada do dorso do animal. As combinações são várias, procurando retratar a posição em que se encontra o animal (Cf. Fig. 57a,b,c). Quanto aos atributos do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jacaré-mítico'	yakakumã	yakaretuwiyap	tahigakwéḡi

sabemos que é o dono-dos-peixes; homem de grande beleza, posto que vaidoso. Juntava-se a isso, sua grande disposição sexual de amante experiente. Tal popularidade o levou à morte. Seu escroto estourou sob a terra, e seus testículos germinaram, brotando deles o pequi e a mangaba, os primeiros gêmeos do universo altoxinguano.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuẽo
'jacaré'	yaká	yakare	tahíga
'desenho-de-jacaré'	yaká-pitála	yahare-t-aangap	tahíga-hutóho

○ desenho deve se executado em tinta de jenipapo. A pigmentação dessa tintura, adicionada à resina indicada para tinturas enegrecidas é mais adequada à impressão em madeira.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuẽo
'resina-para-tinturas			
-enegrecidas'	mapu	mawu	ikú

Isso, entretanto, não impede a ocorrência de execuções em

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuẽo
'tinta-de-urucum-			
-de-homem'	iwirá	iriku	mangi

A introdução de pigmentos industrializados generalizou as cores para impressões-sobre-papel.

O altoxinguano desenha jacaré em várias posições. Quando um está ao lado do outro, a posição do desenho é sempre a mesma. Quando um está de frente para o outro, um desenho é o espelho do outro, isto é, são simétricos um ao outro. Vários jacarés podem ser desenhados nessas posições, significando que todos estão dormindo ao sol. (Cf. Fig. 58a,b).

4.2 — Desenhos—de—Cobra

Da mesma forma que o jacaré, a cobra pode ser um desenho bastante simplificado. Na realidade, um desenho parece complementar o outro. Ao desenhar um jacaré de frente para outro, o espaço intermediário entre ambos pode ser uma cobra. Vezes ocorrem em que a superposição das representações gráficas se faz necessária, para exprimir a idéia. Referimo-nos ao fato de uma representação de cobra, ser caracterizada pelo exagerado prolongamento de uma simples representação de jacaré. O alongamento do desenho é tal, que não faz sentido ser representativo de jacaré, mas de cobra. (Cf. Fig. 59a,b).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cobra'	úí	moḡn	eké
'desenho—de—cobra'	úí—pitála	moḡn—tapaka	ekéhutóho
'cobra—mítica'	úí—kumã	moḡn—tuiyap	ekékweḡi

Os desenhos de cobra apresentam, normalmente, uma grande variedade de padrões, que oscilam entre a linha quebrada e a linha sinuosa. Ocorrem, inclusive, padrões compostos de seqüências de caracteres gráficos, alinhados sem linhas definidas de corpo da cobra. Parecem-nos, como a eles, desnecessárias. (Cf. Fig. 59c,d,e). Apesar de considerar a sinuosidade do "andar" da cobra como a principal característica a ser graficamente reproduzida, o altoxinguano elaborou outras

maneiras de representar esses répteis. Retificaram-na e reproduziram os mesmos padrões em faixas decorativas, elaboraram um complexo entrecruzar de linhas verticais, horizontais e inclinadas a 45°, dispostas segundo um eixo cartesiano, ou seja, ortogonais entre si. Os espaços alternados são preenchidos com tinta preta. (Cf. Fig. 60a,b,c,d,e,f). ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho-de-sucuri'	wianá-pitalá	ipitsĩritapáka	kónto-hutóho

é o desenho de cobra preferido para as faixas decorativas de casa e de kwarip. São muito comuns na pintura cefálica. (Cf. Fig. 61a,b,c). Caracterizam a boa linhagem de seus usuários.

Uma composição gráfica de várias representações de cobra, já não significaria, à semelhança do desenho de jacaré, um ninho de cobras, mas o universo altoxinguano de cobras. A representação de dois indivíduos simétricos e na vertical, significando uma cobra de frente para outra, ou de costas, é usada como pintura corporal dorsal masculina. (Cf. Fig. 62a,b,c,d,e,f). Ao contrário dos desenhos de jacaré, os desenhos de cobra são, na maioria das vezes, pintados com as três cores básicas altoxinguanas:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'preto'	ilakiri	ipitsung	
'vermelho'	kaputshaká	ipirang	tikakisinhi
'branco'	hĩmi	itsing	

Os desenhos de cobra surgem, invariavelmente, em trançados de cestos. (Cf. Fig. 8, 15). A pintura corporal de cobra é largamente utilizada, em todas as festas,

principalmente na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'festa-da-cobra'	úi-itsati	moŷn-torīp	eké-nduhúḡu
	wianá-itsati		eké-eḡitsu

4.3 – Desenhos-de-jaboti ou de-tartaruga

Conhecemos poucas representações gráficas de tartaruga ou jaboti. Na realidade, apenas uma maneira de representar, com uma variação. Foi composto sobre a anteriormente referida malha cartesiana de linhas ortogonais, orientação altoxinguana básica para esse tipo de desenho em tinta de jenipapo. (Cf. Fig. 63a,b). É uma das pinturas prediletas para decorar interior e, eventualmente, detalhes do exterior de uma habitação de dono-de-aldeia.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jaboti/tartaruga'	ayué		
'desenho-de-tartaruga/ /jabuti'	ayué-kumã-pitalá		

A representação de jaboti/tartaruga, copia o casco. Por isso não existem diferenças específicas nesse desenho. Pode ser executado em faixa decorativa, como é o caso da decoração de residências, ou em painel, delimitado apenas pelas dimensões de suporte, como o caso de bancos-masculinos. Jamais tivemos oportunidade de observar uma pintura corporal sobre pele humana. Entretanto, soubemos, por informações, que houve época em que a demanda, entre os jovens, era semelhante à do desenho de pacu. (Cf. Fig. 64).

4.4 - Desenhos-de-peixe

Encontramos quatro expressões diferentes do desenho-de-peixe: uma representação do corpo do peixe, onde aparece o desenho do encaixe de suas escamas; uma representação para suas barbatanas, nadadeiras ou rabo; uma outra para seus dentes; e uma quarta para suas espinhas. O primeiro tem como exemplo mais comum, o "desenho-de-pacu", anteriormente descrito. Pode ser usado em faixa decorativa horizontal, como é o caso das figuras de morto nos kwarîp e das casas-de-chefe; como faixa decorativa vertical, caso da pintura facial masculina e da pintura corporal feminina; como painel decorativo, caso da pintura corporal masculina. Usam-no, ainda, como pintura cefálica. O segundo é usado como pintura facial feminina. O terceiro, como pintura cefálica. O mais comum é o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho-de-dente			
-de-piranha'	ipyulumaitšiwapitalá	ipirâyîráitapaka	

Observamos pintura corporal masculina semelhante em festa de kwarîp. O quarto é usado em faixas e painéis decorativas. Observamos, algumas vezes, como pintura cefálica e como corporal feminina, executando em urucum de mulher. Esse desenho-de-pacu tem sido considerado, desde von-der-Streinen, o padrão de desenho característico do Alto Xingu. (Cf. Figs. 65, pintura corporal e painéis decorativos; 66, pintura facial; 67, pintura cefálica).

4.5 - Desenhos-de-ave

A ave mais importante para os altoxinguanos é o urubu-rei-bicéfalo, dono da aldeia dos pássaros sobrenaturais. É dele a melhor representação em banco, usando,

apenas, por donos-de-aldeia. Em segundo lugar vem o gavião-real-mítico, sustentáculo da abóbada celeste. É chefe de uma outra aldeia, afastada daquela do urubu-rei-bicéfalo. Ambas estão situadas em alguns lugares no céu. A do urubu situa-se na direção de quem sobe pela via-láctea; a do gavião, em sentido oposto. O urubu está ligado à reclusão pubertária masculina, e o gavião, aos jovens pós-reclusão pubertária. Conhecemos, apenas a pintura-corporal-de-gavião. Nunca tivemos oportunidade de ver uma pintura-de-urubu. As representações de urubu que conhecemos são em forma de banco, com pintura de desenho-de-pacu. Aliás, foi o próprio urubu quem ensinou os autoxinguanos a pintar esse desenho. Ocorre-nos um outro padrão, conhecido por

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pá-de-beiju',		iwep	
'pazinha-de-beiju',		iwep̄in	

que, na realidade, nos parece "desenho de gaivota". A suspeita procede do fato de ser, a pá de beiju, a asa da

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gaivota-mítica'		pokōerwiyap	
'gaivota'		pokōen	

Esse padrão é usado como pintura corporal da pele-de-objeto, bem como faixa decorativa da figura do morto no kwarip. Não tivemos oportunidade de apreciá-lo em pele humana, (Cf. Fig. 68).

4.4 - Desenho-de-portas

Trata-se do desenho padrão da porta-da-casa, da porta-do-túmulo, do estrado-do-morto, da tatuagem às costas dos grandes-chefes-de-linhagem e nos braços das mulheres-de-linhagem, da delimitação da quadra do jogo-da-mangaba, da pintura corporal das costas dos mensageiros, da pintura cefálica dos pajé, e do formato alongado de caminho do céu, a via-láctea. (Cf. Fig. 69). Não possuímos informações etnográficas suficientes para melhor elaborar este item. Notamos a ocorrência em várias aldeias visitadas. Apenas podemos acrescentar que tal desenho se repete na representação gráfica da projeção vertical do universo, quando é possível perceber a simetria entre os mundos antípodas dos vivos e dos mortos. Adiante mostraremos. (Cf. Fig. 70).

5 - Autor e Obra

O "dono" da coisa e a coisa constituem a concepção altoxinguana mais próxima da relação causa-principal/efeito-principal, maneira pela qual nós também entendemos a relação proposta. Não nos interessam causas menos adequadas e efeitos colaterais, mas a origem e o fim, o inventor e o invento, o criador e a criatura, o descobridor e a descoberta. Por isso aqui percebemos se encaixar perfeitamente a noção altoxinguana de "dono", aquele que toma a iniciativa de, que proporciona a realização de algo. Esse algo é o efeito do seu trabalho em benefício da realização. Essa noção nos parece ser muito "próxima" à noção francesa do "fazer-fazer" (faire-faire), do fazer cortar os cabelos (faire-couper les cheveux), ou do fazer construir uma casa (faire-constuire une maison). Entre nós, existe uma noção não-tão-adequada-ao-sentido, "por carência", que é o "mandar-fazer". Temos, então, que: a noção altoxinguana de "dono" nos parece adequada ao tipo-ideal "autor", como causa principal; a noção francesa de "fazer-fazer" nos parece próxima

ao tipo-ideal "autor", como causa principal da realização de uma obra; e a noção brasileira de "mandar-fazer", se nos apresenta não adequada ao tipo-ideal "autor", por carência causal, causativa. A noção de "dono" é propulsora de toda a criação mítica altoxinguana, da mesma maneira que impulsiona a produção artesanal entre eles. "Fazer" é atividade primordial, tão importante quanto o existir, a ponto de se tornarem sinônimos quando se trata de fazer um filho. Empregam-se em lugar da relação esperma-feto, como havia observado Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 123).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'estou-fazendo-meu-filho'		nu-umá-apá-nu-ihá	
		(1ª.p.-feito-verbalizador-1ª.p.pos-filho)	
'estou-fazendo-minha-			
-réplica-do-corpo'		n-umá-apá-nu-mina-tíshì	
		(1ª.p.-feito-verbalizador-1ª.p.pos-forte/másculo-corpo)	
'transmutar-esperma-			
-em-feto'		yákipīnhī	

Com relação à noção de "dono", temos na mesma língua, uma situação dos pais ou "donos" de um recém-nascido em reclusão neonatológica.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pais-de-recém-nascido-			
-em-reclusão'		yuamamuku-wíkītī	
'dono'		wíkītī	

Nesse contexto, sabemos que condições climáticas, disponibilidade de certas matérias primas e as concepções e capacidades de determinado nível tecnológico não

decidem a forma de um objeto ou de uma moradia. O componente que, em última instância, decide a conformação de um artefato indígena é a visão que essas pessoas têm de sua vida ideal. É o compartilhar uma visão-de-mundo e outros sistemas de valores e imagens, o fator que possibilita o processo da construção vernacular e o fazer artesanal, assim como as espécies de relações correntes entre as construções e os fazeres de uma aldeia. Porque essa visão-de-mundo se concretiza nas formas de expressão estética da cultura-material, realizando-se como mensagens codificadas. Por isso nós nos empenhamos em estudar e compreender a arte altoxinguana. Porque ela nos poderá dizer como esses artistas empregam seus sentidos e nos comunicam suas percepções. Podemos aprender com eles uma maneira de enxergar o mundo. O altoxinguano sabe que, ao pintar ou esculpir ou manufaturar, está lidando com graus diferentes de abstração. O que quer que faça, depende de um tipo de visão que deve ser traduzido para outros sentidos, mesmo que seu trabalho seja a reprodução de um modelo mítico e se realize em termos de estilização e padronização cultural.

A compreensão da forma da perspectiva altoxinguana nos permite entender aspectos da relação entre a alteridade-da-natureza e as réplicas atuais. A manifestação artística altoxinguana aponta para grandes especificidades de suas convenções estilísticas. O estilo artístico altoxinguano desenvolveu uma perspectiva que permite simbolizar a profundidade mudando o ponto de vista e mantendo constante o cenário. A arte altoxinguana tende a fazer com que o próprio espaço seja percebido com maior nitidez. O altoxinguano vê o espaço e o designa como intervalo interposto entre os objetos, as pessoas e as coisas. Integra espaço e tempo como única coisa. Nessas condições vivem, os índios, no espaço acústico-olfativo, preferencialmente ao visual. As representações de seu mundo visual são semelhantes a uma radiografia. Representam tudo aquilo que sabem possível encontrar em determinado local, mesmo que não possam ver. Representam o que está em seu plano horizontal, o que está acima, como por exemplo os pássaros, e o que está abaixo,

como os peixes, os tatus, as minhocas e as raízes. (Cf. Fig. 74).

Podemos comparar desenhos altoxinguanos com alguns painéis de pinturas ruprestes. Parece que, em ambos os casos, os artistas perceberam que o mundo pode ser experimentado "separado do mundo" e as coisas reproduzidas independentes umas das outras; ou ordenadas conforme outras intenções. Aparentemente, cada desenho é um ato criador isolado do outro, embora todos os atos criadores sejam desenhados na mesma prancha. O altoxinguano, muitas vezes, repete a mesma imagem, à semelhança do painel paleolítico, outras vezes produz uma simultaneidade de formas, onde se permite representar uma categoria por derivados manufaturados pelo homem. No primeiro caso pode estar querendo comprovar a população de determinados espécimes; no segundo caso, pode estar revelando sua consciência da relação de causa e efeito entre a matéria-prima e o produto, (Cf. Figs. 76, 77 e 78).

O desenho não reproduz o cheiro da onça, nem o barulho do canto dos pássaros, muito menos o perfume do pequi. Porém, tanto a língua, quanto o desenho, simbolizam tais coisas. Algumas vezes, de modo tão convincente que produzem reações semelhantes àsquelas evocadas pelos modelos originais classificados na alteridade-da-natureza. Acredita-se que a essência de sua habilidade seja fornecer-nos indicações adequadamente selecionadas. O critério de seleção se baseia na harmonia com eventos, na compatibilidade com a linguagem não falada e com a própria cultura. Sua maior tarefa é abstrair da natureza a essência que representa o todo, e constitua a exposição mais adequada ao ideal-tipo. Assim ordena seu próprio universo cultural. (Cf. Figs. 79, 80 e 81).

O afastamento concreto do modelo não perturba o altoxinguano, porque seu modelo é a essência da coisa. Essa nos parece ser a distância normal da intimidade cultural entre artista e modelo mítico. Essa, talvez, seja a distância normal da

intimidade social entre artista e réplica atual. Nesse caso, essa, também, seria a distância que a essência do modelo mítico, manteriam a réplica atual, adequando-a ao modelo ideal. Nesse caso, não nos parece importante identificar artista ou modelo. Qualquer artista altoxinguano é comentarista dos valores mais amplos de sua cultura, como consequência de sê-lo dos eventos microculturais que contribuem para compor esses valores mais amplos. A mensagem estética constitui um sistema de comunicação historicamente relacionado com a língua. O maior grau de dificuldade de entendimento de uma ou outra língua Tupi, Aruak ou Karibe, não invalida o fato da arte ser fundamentalmente visual e capaz de emitir sua mensagem imediatamente. (Cf. Fig. 82).

Assim, aprendemos o pouco do muito que nos ensina sobre nossas reações à natureza e a organização de nossos próprios sistemas de expectativas. Informa-nos, ainda, sobre um "pode ser que seja" de seu mundo perceptivo. Retomamos Lux Vidal (1985: 15-16), para dizer, uma vez mais, que não podemos projetar no mundo visual da cultura altoxinguana a estrutura do nosso mundo visual. O mundo visual é estruturado de maneira ativa, embora inconsciente. A visão representa uma relação entre o homem e o meio ambiente, da qual ambos participam; homem e meio ambiente. A percepção de qualquer coisa nesse meio ambiente é, também, a percepção de sua condição histórica de consumo. Qualquer leitura e conhecimento dos signos constitutivos dessa composição em seu processo de estratificação, torna-se um princípio do ato de projetar ou planejar essa coisa ou objeto. (Cf. Fig. 83).

Arte e arquitetura vêm sendo interpretadas e revistas por vários estudiosos da cultura altoxinguana. Entretanto, mesmo inserido no contexto altoxinguano, o pesquisador se encontra impedido de experimentar plenamente o universo sensorial desses índios. Esse universo é composto de vários mundos multilíngües, inevitavelmente integrados e profundamente enraizados nos seus próprios contextos.

Esses contextos nos parecem organizados de tal maneira que só poderiam ser plenamente entendidos por indivíduos a eles aculturados. Os padrões de casa e aldeia altoxinguanos, expressos nos desenhos espontâneos examinados, permitem-nos aferir as representações mentais mais correntes. Tal procedimento pode ser encontrado nos trabalhos de Maria Helena Fénelon-Costa (1978; 1986; 1988) e Berta G. Ribeiro (1978, 1986a, 1986b). Maria Helena Fénelon-Costa (1989: 14-17) pensou em, determinados modos de representar no desenho espontâneo, vinculados a determinadas noções indígenas, tais como seus modos de considerar a natureza.

Parece que os índios altoxinguanos há muito encontraram métodos adequados para calcular e medir a escala humana, em todas as dimensões. Incluem-se, aí, as mais sutis dimensões de sua cultura. Quanto ao entrosamento adequado entre essa escala humana por eles adotada, e aquela imposta pela presença de conquistador, com todo o equipamento de transportes, comunicações e audio-visuais, representa um grande desafio, tanto para eles quanto para nós. As grandes divergências, aliás, quaisquer divergências, residem nas diferentes experiências históricas de espaço e tempo, vividas por ambas as culturas em questão.

Percebemos uma identificação bastante íntima entre a imagem que o altoxinguano faz de si mesmo e o espaço que habita. Toda a narrativa mítica, além da busca e da afirmação da identidade, aponta para essa relação. Reconhecemos o grande esforço da comunidade altoxinguana para descobrir e satisfazer as necessidades dos vários grupos étnicos integrantes dessa cultura. Procederam de modo que os espaços que habitam fossem, não apenas, compatíveis com as necessidades dos grupos sociais instalados. Reforçaram os elementos "básicos" da cultura. Contribuíram, acima de tudo, para proporcionar-lhes identidade e força. (Cf. Fig. 84). Essa nos parece ser uma das mais simples e fundamentais maneiras de utilização construtiva de um enclave étnico. Maior é o mérito da comunidade altoxinguana, porque foi edificada

sobre vários enclaves étnicos. O correto esforço de tais elementos positivos da cultura resultou, paralelamente, no empenho da busca constante do equilíbrio e preservação do saber—do—pacifismo.

Essa dimensão histórica de análise, ou melhor, de autoanálise, nos parece uma versão altoxinguana de observação das dimensões de uma relação entre significante e significado. As referidas dimensões não nos parecem apenas simbólicas. Estavam em jogo a sobrevivência e a convivência pacífica de vários grupos étnicos. Atualizaram os modelos ideais e atribuíram às relações com esses modelos determinada hierarquização no seu estar—presente em situação de atualidade histórica. A partir daí se orientaram todas as escolhas.

Os desenhos espontâneos nos revelam alguns dos mecanismos da condição histórica de aldeamento, e como se obtêm na atualidade. Confirmam, ainda, o grau de intimidade da associação circular de repetida forma regular de construção em torno de um centro. O problema do implantar uma aldeia, torna imediatamente presente os signos geográficos que representam os lugares de situação de cada casa. Os signos geográficos são matéria operável. Encontra—se, também, presente toda a fenomenologia da casa, no que se refere a seus aspectos espaciais. Presentes, também, estão os significados que a noção de casa incorporou no contexto da memória do grupo. Talvez o encontro desses signos restrinja nosso campo de opções. Entretanto, nos possibilita observar algumas relações. (Cf. Figs. 85 e 86).

Procuramos entender o modo como a percepção indígena da paisagem se converte em percepção estética; como o altoxinguano adquire consciência da qualidade figurativa da imagem. Concluímos pela existência de dois modos. Parece que ambos se resumem na idéia do mito.

Por um lado se agrupam as maneiras diretas de perceber a paisagem. Os grupos locais, na qualidade de grupos sociais, elegem um espaço como lugar simbólico. Reconhecem nele um valor diferente da natureza, ainda que tal espaço seja consagrado a essa natureza. Esse reconhecimento faz com que o lugar se converta em objeto, portanto, que se defina como um ser circunstante. Por exemplo, o Morená é um lugar mítico. Porquanto, a história dos nomes dos lugares se torna extraordinário testemunho da morfologia dos valores conferidos a tais lugares. O Morená é um lugar específico entre todos os demais. Mantem uma particular relação com o território e também com o solo, e torna visível a totalidade do circunstante geográfico que é o Alto-Xingu.

Essa noção de lugar simbólico nos surge como uma maneira de abordar a forma do ambiente. Entretanto, nos proporciona noção de grande interesse no plano da interpretação histórica da estética de estruturar o ambiente físico. Sugere-nos, também, possíveis indicações de um sistema de projetar, ou planejar, com tendência a restituir integralmente o mito e os desejos de um modelo-de-cultura. Alguns estudiosos de culturas indígenas tem contribuído, fundamentalmente, para estabelecer a relação existente entre a forma dada a fragmentos de paisagem e a cosmologia dos grupamentos sociais. Berta G. Ribeiro (1987 e 1988) e George Zarur (1986) sugeriram direções para estudos relativos à problemática da ecologia cultural. Maria Heloisa Fénelon Costa (1988: 14-17, 124-126) procura mostrar que tais representações podem "constituir fragmentos de palavras que concernem aos seres do mundo, aludindo, por exemplo, a detalhes da morfologia".

A noção de espaço em si é desconhecida pela tradição arquitetônica altoxinguana. Entretanto, o pensamento altoxinguano parece distinguir, a partir dessa comprovação, diversos esquemas funcionais progressivos de organização de lugar. Ressalvamos a desordem aparente, a ordem geométrica e a ordem sutil dos

modos conscientes de concretização da ordem natural. Lembramos a antropomorfização da natureza, observada supra, sem, no entanto, privarem-se os índios de interagir com ela no campo lúdico. (Cf. Fig. 87).

Um segundo modo de perceber a paisagem altoxinguana nos parece ainda mais direto. Baseia-se no papel da representação da paisagem como qualidade e como conhecimento comum. O índio extrai fragmentos de paisagem do seu contexto original, comunica-os através de um instrumento — no caso o desenho espontâneo — e os povoa de alguns seres e objetos. Então, nos leva a reconhecê-los como figuras. Os desenhos espontâneos são instrumentos fundamentais de conhecimento da casa e da paisagem, enquanto representações. Tendem a revelar seus caracteres estruturais por meio da interpretação ou do caráter excepcional da visão, enquanto produção e difusão eficazes. Admitimos o "enriquecimento" paisagístico efetuado com plantações do tipo que refloresta antigas roças com pés de pequi. Classificamos tais situações como aventura pessoal. O encontro pessoal do altoxinguano com valores naturais considerados estáveis. (Cf. Fig. 88). Observou Maria Heloísa Fénelon-Costa (1988: 125-126) que ocorrem modos de reprodução do espaço comparáveis com produções ocidentais de propósito didático, visando resultados eficazes. Os índios assinalam acidentes geográficos e marcos orientadores, bem como caminhos de ligação entre pontos estratégicos. Sugere que tais diagramas resumem aspectos típicos, facilitando a identificação de características consideradas essenciais da natureza e outras resultantes do trabalho humano. (Cf. Fig. 89).

Ambos os modos fazem parte da estrutura constituída pelo corpo de signos que o índio construiu em função de seu habitar. São equipamentos de sua presença física. Entretanto, não somente a paisagem antropogeográfica é construída historicamente. Reconhecemos e distinguimos a paisagem alto e baixoxinguanas, ainda que similares do ponto de vista da geografia física. A história da atividade indígena, realizada sobre

tal suporte geográfico construiu, paciente e coerentemente, a região xinguana como paisagem. A percepção que temos, é de que ela é, sempre, historicamente construída. Como tal, a geografia é, continuamente, reformulada por nossa experiência cultural de usuários. Se por um lado supõe conquista de novos pontos e novas dinâmicas de observação e de comunicação, por outro lado propõe novas estratégias de ocupação do espaço em função dos desejos subjetivos e comunitários dos grupos instalados. (Cf. Fig. 90).

A aldeia representa o esforço cultural indígena mais notável de imprimir uma transformação estética ao ambiente natural. Representa uma passagem mais radical do estado de natureza ao estado de cultura. O índio cria, aí, um microclima particularmente adequado para o desenvolvimento de algumas relações fundamentais para a vida, enquanto ser humano atual e atuante. A construção do objeto casa surge, então, como passagem de uma condição histórica de matéria-prima a outra condição histórica de objeto-de-cultura-material. Fundamenta-se, aí, uma nova relação entre os signos. (Cf. Fig. 91).

A aldeia representa, para nós, um modo peculiar de estruturar o espaço, a composição arquitetônica. A complexidade estrutural-funcional dessa matéria se baseia na competição variada das matérias-primas operáveis pela arquitetura. Parece ter maior intensidade que o ambiente territorial. É dotada de particular capacidade de conservação da estratificação histórica dos signos, aos quais a comunidade atribui devido valor estético-funcional. Não se trata de um fenômeno da construção. Implica-o e impregna-o de valores e significados que se remetem ao mito. Umberto Eco (1974: 198-200) observou que o primeiro significado de uma construção é o conjunto de operações que se devem realizar para habitá-la. A forma do objeto, não só deve possibilitar a função, mas denotá-la tão claramente, que a torne, além de manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados a sua execução.

Observando tal esquema funcional na casa altoxinguana, notamos que é construída por toda a família extensa que vai habitá-la. Outros indivíduos podem participar, conforme são envolvidos pelo "dono". Quando se trata de implantação de uma aldeia em novo nicho ecológico, apenas uma casa é construída, inicialmente. Todo o grupo social participa de sua construção como uma extensa família. Afinal foram todos "adotados" pelo chefe do grupo, o dono-da-aldeia. Lá deverão morar todos os habitantes, até que as outras moradias sejam construídas, lentamente, pelos seus próprios donos. Entretanto, ocorreram casos em que todas as casas da aldeia foram construídas a um só tempo. Esse parece ser um costume recente Mehináku, resultado das constantes rupturas ente suas fações-políticas internas. Pelo menos o fato se repetiu, entre eles, por três vezes consecutivas. Atualmente se distribuem entre duas aldeias politicamente independentes. Essa é uma ocasião em que podemos observar todos os movimentos supra referidos. (Cf. Figs. 92, 93 e 94). O último desenho tem o título de "Aldeia Nova". Comunica-nos a maneira Mehináku de construir uma nova aldeia. Todos participam, ora reforçando as estruturas, ora enlaçando o sapé. A casa do meio recebe igual atenção. Por toda a praça circunscrita ao alinhamento circunstante de quatro casas fundadoras, existem feixes de varas e de sapé. As habitações têm tamanhos vários. Estão representadas pelas respectivas fachadas frontais, rebatidas para fora de alinhamento. Assim são vistas por quem se encontra no centro do espaço, à frente da casa do meio. Lá é o umbigo-da-aldeia, o local onde se reúnem os fumantes. Algumas árvores permanecem entre as casas. Ainda conservam suas respectivas populações avifaunísticas.

Consideramos alguns aspectos que percebemos no pensamento altoxinguano sobre a imagem da aldeia. Concluímos que a experiência cultural do espaço surgiu como uma preocupação com a correta orientação e o alinhamento de sua estrutura no mesmo. A construção e a precisa orientação da casa principal da aldeia, num eixo

norte-sul, tem explicações míticas e místicas. Destinam-se a controlar o sobrenatural através de uma reprodução simbólica da região. Generalizando, percebemos que a arte altoxinguana nos diz que vivem num meio ambiente rico de sentido. Os vários padrões de desenhos dizem respeito às relações do homem consigo mesmo, com o meio ambiente, e com o universo. Estudando essa produção artística é nos possível aprender a respeito do seu mundo sensorial; como muda a percepção do homem segundo sua cultura; e como difere a natureza de sua consciência-da-percepção.

CAPÍTULO VI

O ESPAÇO ESTRUTURADO

Em um mundo onde nascem heróis, nascem, também, anti-heróis. Ambos, na realidade, têm o mesmo peso. Há sempre um problema de pluralidade divina. Ocorre que isso multiplica os espaços criados, em vez de reduzi-los. A vaidade dos heróis não lhes permite reduzir seu palco de atuação. O cenário deve ter a dimensão de seu papel. A mitologia altoxinguana apresenta dois momentos que se enquadram na situação. O primeiro, na ordem cronológica, foi o ato de Ancestral fazer-crescer a terra. Sua proposta seria espaço para comportar os seres resultantes de suas criações experimentais. Seu espaço era o de uma aldeia, portanto, circular. Tratou de aumentá-lo, conquistando outras extensões. Deslocou-se do norte a sul e de sul a norte. Aumentou seus domínios até onde ninguém reivindicava anterioridade de ocupação. Alongou seu espaço cultural de influência, conformando-o elíptico. Um dia Onça reivindicou seu território. Ancestral se viu obrigado a barganhar. Cederia-lhe mulheres, em contraprestação do serviço. Produziu as primeiras matrizes geradoras de proto-humanos. Uma delas gerou os Gêmeos-heróis-culturais. O segundo momento diz respeito às atividades dos próprios Gêmeos. Após cada desentendimento entre os dois, cada um por si instalava os grupos indígenas conhecidos dos altoxinguanos. Enquanto um, Sol, produzia no oriente, o outro, Lua criava no ocidente. (Cf. Mito, pp. 80-81; 196-199).

Nota-se uma correta referência cardinal. Há dias em que Sol e Lua são visíveis, simultaneamente. São, justamente, períodos em que Lua trafega entre conjunção e quadratura, e vice-versa. As posições de tráfego lunar entre as quadraturas e conjunção apresentam, no máximo 90°. de diferença entre as longitudes dos astros. Isso lhes permite ser observados simultaneamente. As posições de tráfego

linear entre as quadraturas e o plenilúnio são menos prováveis de ser observadas. Principalmente, nas proximidades do plenilúnio, posição em que a Lua se opõe ao Sol. A Terra se encontra na posição de referência intermediária entre os astros. A diferença entre as longitudes de Sol e Lua varia de 90^a, quando sai da quadratura, a 180^a, quando está em plenilúnio, diminuindo até 90^a na próxima quadratura. A 180^a Lua, Terra e Sol estão em linha reta, ocorrendo um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'eclipse-lunar'	kīri-yumīkī		

Os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'eclipses-solares'	kámi-yumīkī		

só ocorrem nas conjunções. Terra, Lua e Sol também se encontram em linha reta, entretanto, a diferença entre as longitudes de Sol e Lua é nula. (Cf. Fig. 95).

Esses períodos de eclipses de Sol e Lua — conjunção e plenilúnio — marcam os desentendimentos entre os astros-gêmeos. Eles discutiam, brigavam e vertiam sangue. Os eclipses são tidos como

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sangue-dos-astros- -gêmeos;dos-gêmeos- -solares'	kámi-pī-ishayala		
'sangue-do-sol'	kámi-ishayala	kwat-maitsu	ḡiti-ugu
'sangue-da-lua'	kīri-ishayala	tatí-maitsu	guné-ugu

Os altoxinguanos entendem ambas as passagens como "menstruação-do-sol" e "da-lua". Não apenas as mulheres vertem sangue menstrual. Também os homens se contaminam por ele, a ponto de se escarificar para vertê-lo. O canto das flautas cerimoniais, principalmente o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'canto-noturno-das-flautas			
—cerimonais'	kanúpa		
(triste)	katúpa		

constitui uma reprodução, uma interpretação, sonora, do fluxo menstrual masculino. São temas

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'perigosos',	kawikári		
'dolorosos'.	kahíuti		

A disjunção de céu e de terra no eclipse, segundo Bruna Franchetto (1986: 244), é submetida a uma intervenção reequilibradora, através de barulhos de toda espécie. Vociferam, cantam, gritam e realizam, concentradamente, todas as festas e rituais, no mesmo espaço-tempo. Espíritos se mostram nos caminhos e animais se transformam em sobrenaturais. O

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'excessivo'	kumã	aruiyap	kwéḡi

aflora e se torna mortal. Ocorre um conjunto metafórico de elementos extremos e

opostos, masculino e feminino. O ritual metaboliza no "umbigo-da-aldeia", o espírito arquetípico mais poderoso, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sobrenatural-flauta- cerimonial'	Apapalu-kumã	Yakuí-aruiyap	Kaḡitô-kwégî

No momento em que a referência cardinal é relacionada à região em questão, caracteriza-se uma visão geoantropocêntrica. A região altoxinguana é tomada como "geo", e o homem altoxinguano, "antropos". O cosmo, segundo Robert Redfield (1958: 87), pode refletir-se em um microcosmo, em diferentes escalas. Tal reprodução ocorre, entre os índios, desde um grupo étnico até uma aldeia, uma casa, o espaço interno de uma casa e o equipamento do mítico. Cada um, distintamente, ou todos juntos, podem refletir a forma em que o grupo étnico visualiza o mundo. Assim foram instalados todos os grupos altoxinguanos. Cada

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'território-tribal'	putakanáku		

é o centro do universo, tomando-se, como tal, os demais territórios tribais; cada

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'aldeia'	putáka	táp	éte

é o centro do território tribal, e, conseqüentemente, do universo, se considerarmos as outras aldeias; cada

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-verdadeira',	pá-ruru	hók-ikatu	iné-ekúḡu

também, representa o centro do universo, porque é a maquete do cosmo. As demais casas da aldeia são reproduções aproximadas de um tipo-ideal. Ladeiam-se à direita e à esquerda, encontrando-se

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'do-outro-lado'	itoirá-pálu		huḡóḡó

a sua frente. Encerram o umbigo-da-aldeia em um centro delas equidistante. Esse alinhamento de casas se fecha em circunferência e constitui, ele próprio, um anel-circular, o perímetro-da-aldeia, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'círculo-da-aldeia'	putáka-púku	tap-ihet	ḡipópuḡá

O círculo é uma forma muito importante. Representa o ciclo solar, o ciclo do kwaríp, é o ritmo temporal reproduzido no círculo da aldeia. Tal imagem desempenha papel fundamental nas especulações a cerca de tempo e, também, como símbolo do ciclo da existência, representado na forma da aldeia circular. A imagem circular da aldeia altoxinguana nos parece bastante relevante. A periferia do círculo, marcada pelo anel-circular do alinhamento de casas, representa o eterno ciclo da vida. Casas velhas são demolidas e/ou queimadas; casas novas são construídas; pessoas nascem e outras morrem. Enquanto isso, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
centro-da-aldeia	putáka-náku		

permanece imóvel, não obstante o movimento vital que faz realizar. Cada volta é um ciclo, um tempo completo, o ciclo do kwarīp: o ciclo da vida e da morte. Movimenta a vida da aldeia e a sucessão de rituais. Atua como um eixo. Todos os rituais, obrigatoriamente, passam pelo centro e circulam a praça pelo contorno das casas — homens por um sentido, mulheres por outro — socializando a tudo e a todos.

Esse centro representa o nós—oculto, a vontade unívoca do grupo social instalado; a vontade oculta, que se expressa na vontade

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'de-todos',	mani		otohógo
'de-nosso-grupo— —social'	a-tupa-tíshi		ótomo

É o centro das decisões, que escolhe ir em direção a várias situações, caminhos e pessoas. A vontade "coletiva", dos homens, embora saibamos que todo assunto ali discutido ou decidido, e revelado a público, foi, anteriormente, discutido com as respectivas mulheres. Com elas, também, decidiram. As mulheres são as grandes conselheiras altoxinguanas de seus maídos. Por trás de cada grande chefe de linhagem existem três mulheres. Não significa que sejam três mulheres—chefes—de—linhagem. Significa que são três mães de filhos e três conselheiras em potencial. O homem deve saber qual delas o auxiliará em seu problema imediato. Elas não atuam em bloco, como o fazem os homens, em consenso. As decisões são concluídas por eles, no centro da aldeia. Entretanto, grande parte do "chegar à conclusões" cabe a elas, isoladamente, como conselheiras particulares de opiniões individuais que ainda serão submetidas ao "centro"

Até mesmo os espíritos estão sujeitos aos comandos desse centro umbigo-da-aldeia. Tanto os sobrenaturais

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'espíritos-tutelares'	apapalutápa	mamaēn	itséke

quanto os espíritos desencarnados daqueles que morreram na aldeia:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fantasmas',	yakulá		
'sombras'.	nieweko	aang	akúga

Fantasmas são almas desencarnadas. A luta com os pássaros da aldeia do urubu-rei as investirá de uma outra categoria: sombras. No centro da aldeia, os homens praticam a cerimônia do jogo-dos-dardos lançados por propulsores. As sombras se libertarão do mundo intervivos com a cerimônia do kwarip. Assim se dirigirão para o Morená. (Cf. Maria Heloísa Fénelon-Costa, 1988).

Esse centro invisível de decisões faz cair os homens das posturas individuais para a pele do ser-social, destituindo os indivíduos do suposto controle sobre si mesmos. Embora esse outro interior, o ser-social, pertença a cada um daqueles indivíduos, não está neles o controle. Não está em suas mãos o "poder-controlar" esse alter-ser-social. Tem todos que aceitar as decisões do centro.

Assim, o círculo da aldeia sugere muito mais que uma eterna mudança. Sugere o início, a partida de um longo percurso, o deflagrar de uma viagem. É um movimento interno e profundo, através do qual, o indivíduo — enquanto configuração de si mesmo: o ser-social — atinge, gradualmente, as etapas do próprio destino. Essas

etapas são profundamente ritualizadas, a cada passagem de uma para outra.

A metáfora da circularidade do tempo indica uma contingência de suas próprias limitações e fechamento; a metáfora da circularidade da história nos aponta seu próprio encerramento, e o encerramento do caráter não-necessário dos acontecimentos. O mundo altoxinguano não é mono nem bidimensional. Ao contrário, o mundo altoxinguano é pluridimensional. Portanto, a circunferência não é ilimitada, nem o círculo indefinido. Isso significa, para nós, que a realidade altoxinguana tem outras dimensões. Configura-se, aí, uma metáfora geométrica. A geometria espacial é tridimensional. A geometria temporal é pluridimensional. Daí ocorre que é necessário romper o círculo temporal e chegar a existir. É preciso escapar ao domínio da temporalidade, sem acomodar-se a um porvir, mas para um devir fora do círculo, no helicóide-do-tempo.

O helicóide-do-tempo apresenta os pontos de passagens sucessivas pela mesma reta da superfície do cilindro-reto gerador, perpendicular à base, não-idênticos. Isso significa que esses pontos não estão situados no mesmo plano horizontal perpendicular ao eixo do cilindro. No caso da circunferência, o ponto seria sempre o mesmo, posto que ela está continua nesse plano horizontal (conforme Fig. 1). Isso seria o "suplício". O "suplício" altoxinguano é o local onde as almas dos mortos estão em constantes disputas com os pássaros da aldeia-do-céu. Essas disputas ocorrem durante os eclipses. Caso as almas percam, serão, definitivamente, devoradas pelos pássaros, principalmente pelo urubu-bicéfalo. Eles têm por hábito consumir os ossos das almas. Dessa forma, não mais retornariam em seus bisnetos.

A aldeia altoxinguana é semelhante a uma instalação, no sentido de expressão estética. É um ambiente no qual o índio realiza seu conceito de

objeto-sistema-artístico-funcional-contemporâneo-aldeia, reprodução adequada a um tipo-ideal de aldeia, original de uma alteridade-da-natureza, e do tempo. Trata-se de um espaço pluridimensional, no qual o índio instala um conjunto de peças-casas sistematicamente articuladas segundo uma concepção geo-cenográfica-cardinal, que reproduz uma idéia do ambiente sócio-cultural-artístico, como um todo-objeto de caráter funcional. A instalação necessita de um espaço tridimensional, para articular os objetos cenográficos, pré-conceitualmente delimitado, segundo um raio de interação com observadores participantes da cena. Essa atividade caracteriza o espaço pluridimensional, porquanto a interação com observadores participantes requer a introdução da dimensão tempo.

A aldeia altoxinguana é vista como uma cratera. Ela é pensada como se fosse uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'superfície-côncava; concavidade-da-aldeia, dentro-da-aldeia',	putáka-ríku		

onde as casas são implantadas na periferia do assentamento, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'perímetro-da-aldeia; começo-da-aldeia'	putáka-púku		

também chamado de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
--	------------	----------	---------

'superfície-da-
-aldeia'.

	putáka-táku		
--	-------------	--	--

Separa o mato da área habitada por humanos. O ponto mais baixo dessa cratera coincide com o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
--	------------	----------	---------

'meio-da-aldeia;
fundo-da-aldeia'.

	putáka-náku		
--	-------------	--	--

É fundo e tem água. Comunica-se com a aldeia dos mortos. Entre uma e outra aldeia — dos vivos e dos mortos — habita a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
--	------------	----------	---------

'gaivota-sobrenatural',

	pokðe		
--	-------	--	--

de cujas asas originaram-se as

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
--	------------	----------	---------

'pás-de-beiju'.

	īwepīwepīn		
--	------------	--	--

Na medida em que o raio de curvatura aumenta, a concavidade cresce para a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
--	------------	----------	---------

'borda-da-aldeia;

beigo-da-aldeia;

margem-da-aldeia :

	putáka-kira		
--	-------------	--	--

a periferia (Cf. Eduardo Viveiros-de-Castro, 1977: 149 e Fig. 96).

Esse é o local onde grupos sociais visitantes se acomodam em acampamentos, quando convidados para participar de festas. É provável que, aumentando consideravelmente o raio da curvatura centrado no meio da aldeia, a circunferência de maior raio seja aquela situada onde a Terra encontra o Céu. (Cf. Fig. 97).

O Céu é uma abóbada de dimensões simétricas e concavidade invertida quanto à concavidade da Terra. Dessa maneira o altoxinguano denomina

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'concavidade-do-céu; dentro-do-céu'.	anhu-ríku		

O ponto central, onde o sol se põe à pino, isto é, o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'zênite; meio-de-céu; fundo-de-cima'	anhu-náku		

se encontra alinhado com o meio da aldeia dos vivos. Penetra a

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'porta-do-túmulo'	kunú	ápenap	

passa pelo meio-da-aldeia-dos-mortos e termina no meio-do-céu-dos-mortos.

Constitui um eixo em torno do qual gira todo o universo altoxinguano, toda sua circularidade. Parece que o ponto extremo desse eixo imaginário coincidiria, no meio-do-céu, com o meio-da-aldeia-da-Onça-pai-social dos Gêmeos. Dessa forma, o alinhamento das casas da aldeia na Terra, seria coincidente com o alinhamento das casas dos sobrenaturais na aldeia da Onça. Por esse eixo se orientaram os Gêmeos para enviar para o Céu Onça-pai-social e a tia, em suas flechas. Desse eixo originou o "cipó-escada", quando foi atravessado por várias flechas, em toda sua extensão. O ponto externo inferior coincidiria com o meio-da-aldeia-mítica do Morená.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'superfície-de-cima'	anhu-táku		

Assim, também deveria ocorrer com o alinhamento das casas dos mortos na aldeia antópoda a dos vivos, porquanto esta situada na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'superfície-do-fundo'	náku-táku		

a do céu antípoda. A

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'periferia-de-cima'	anhu-kira		

se oporia, simetricamente, à

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'periferia-do-fundo',	náku-kira		

e assim por diante. O Céu-de-cima e o Céu-de-baixo se encontram formando, ambas as calotas, uma esfera. Essa esfera encerra o cosmo altoxinguano. A circunferência resultante desse encontro está situada num plano horizontal intermediário entre as calotas das aldeias dos vivos e dos mortos. Exatamente no centro dessa circunferência está a casa da gaiivota sobrenatural, supra-referida. Essa região, cuja secção reta vetical tem o formato do desenho-do-túmulo, é constituída de água. É chamado de a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'barriga-da-terra'.	wipítiitshitshu		

Terra, céu e água são regiões bem delimitadas na estratificação altoxinguana do cosmo. Assim, recebem valores cosmológicos distintos, um do outro, implicando na definição das linhas orientadoras da classificação animal sobre a terra. A terra é constituída do mundo-dos-vivos e o mundo-dos-mortos. Entre ambos, a água.

○ sol, quando sai da aldeia dos vivos, "afunda" à "oeste"

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-afunda'	kámi-iputshitshá		ḡiti-entḡáḡi
'oeste;lugar-onde-			
sol-afunda'	kámi-iputshí-tshá-inawkála		itú-ḡiti-entḡáḡi

na água inter-mundos para 'entrar',

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entra',	ku-kámi-putuka		ḡítiaheḡitaḡi
na			
'aldeia-dos-mortos'.			anhá-itu

Quando sol sai da aldeia-dos-mortos, afunda, novamente na água inter-mundos e aflora à "leste" da aldeia-dos-vivos.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
leste;lugar-onde-			
-sol-entra'	kámi-putúka-inawkála		itú-ḡiti-aheḡitaḡi

O céu envolve a ambos os mundos, o dos-vivos e o dos-mortos, embora se toquem em regiões limitrofes, situadas nas proximidades da água primordial. A água primordial é a fonte de onde brotam todas as águas da terra. É o abastecedor dos potes-de-água-boa, quebrados pelos Gêmeos, quando orientaram os cursos dos rios. Determinada passagem mítica diz que uma das possibilidades de acesso dos vivos ao céu seria através de um atalho do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'caminho-do-céu';		iwakakape	
(via-láctea:		-ayrupi	
'rio-de-sahuini,			sahuini-uḡigaḡá

que se inicia na água. (Cf, Pedro Agostinho, 1974b: 80-81) Outra passagem revela um acesso situado à leste. Esse caminho atravessa todo o céu e passa pela aldeia-dos-pássaros chefiados pelo

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'urubu-bicéfalo'	ulíikimpa (ulapukumã)	irívu-tsing-moköy-akang	oḡomaḡa
'aldeia-dos- pássaros'			tólo-itu

Sol e lua percorrem, diariamente, esse espaço entre céu e terra. Sol clareia ao dia e lua ilumina à noite. Assim eles decidiram (conforme Fig. 70).

Sol a pino coincide com o eixo vertical imaginário que orienta os fundos do céu, aldeia dos vivos, da aldeia dos mortos e do céu antípoda, isto é, o outro polo da esfera celeste. Nesse momento, sol marca, na aldeia dos vivos, o centro verdadeiro da aldeia,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lugar-ondé-os pajé-fumam'	yatamá-iwíka-inawkála	ipayemet	
'centro- verdadei-ro'	wíkuka-ruru		

incidindo direta e verticalmente sobre o túmulo. Os 'pajés fumam por cima dos mortos', quando sol virar

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'do-outro-lado',	itirá-pálu		
'sol-do-outro- -lado',	itirá-kámi-tshi		

caminhando para se pôr à oeste. Nesse momento sol se coloca por trás da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—das—flautas— —cerimoniais'	kwakúti	tapuĩn	kuakútu

projetando sombra sobre o túmulo. O restante da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'praça—central— —da—aldeia',	wíkuka	kawi—torip	hugógó

fronteiro ao túmulo, permanece, ainda, ensolarado. Por trás da casa—das—flautas, uma faixa sombreada próximo ao anel—circular de casas alinhadas. A fachada—principal da casa—do—chefe—da—aldeia, bem como o espaço a ele fronteiriço,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fachada—principal; boca—da—casa; espaço—fronteiriço— —à—porta—da—frente	wíkuka—numáti		

permanecem, desde então, imersos em sombra. Enquanto isso, as demais casas desse semi—círculo têm suas fachadas—do—centro parcialmente sombreadas.

○ espaço situado entre duas casas consecutivas é denominado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'área—entre—casas',		pá—iuwakúti—táku	

tanto para o espaço anterior quanto para o posterior. A

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fachada—posterior;			
boca—de—trás',		pá—shanaka—numáti	
espaço—fronteiriço			
—à—porta—de—trás',			

tem uma espécie do prolongamento que atende às necessidades domésticas de processamento da mandioca e outras atividades correlatas. Fica empresada entre o alinhamento das casas e o mato circundante. É considerado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fora;arredores—			
da—aldeia',		pá—shanáka	

e o prolongamento da porta traseira,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'prolongamento—da—			
porta—de—fora'.		pa—nhumatân	

Esse espaço, que chamamos "arredores—da—aldeia", contém uma vegetação baixa e algumas pequenas clareiras, na direção das construções. São as pequenas latrinas domésticas. Ocorrem, entretanto, algumas áreas semelhantes, que não tem o mesmo

tipo de utilização das primeiras. São as chamadas

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'arenas—de—jacaré',	yaká—atáku	yakare—tap	tahíḡa—tóho

destinadas aos encontros furtivos dos amantes. Os caminhos condutores para umas e outras são confusos. Apenas os moradores os conhecem. São caminhos considerados íntimos.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'caminhos—que—circundam; íntimos',	pá—shanátsa		
'caminhos—em—geral'	ashinhapu		

Mais adiante, um outro anel—circular envolve a aldeia. Trata—se de um território bem maior, o qual é reservado para os eventuais acampamentos de grandes contingentes de convidados para festas especiais, tais como kwarīp. É a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'periferia;borda; beigo—da—aldeia'.	putáka—kíra	herēn—tap	

Ultrapassando essa área, o altoxinguano já considera

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fora—da—aldeia'; ou, simplesmente, 'fora'.	putáka—ihīuku pá—nhuma		

(Cf. Fig. 96).

Cada aldeia do mundo-dos-vivos tem sua correspondente antípoda no mundo dos mortos. Assemelha-se a um reflexo especular. A passagem que comunica ambas é o túmulo central, cujo desenho-da-porta definidora tem o mesmo nome da porta da casa-verdadeira.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'porta-do-túmulo'	kunú	ápenap	

Cada aldeia-dos-mortos só abriga os mortos originários de enterros efetuados em sua aldeia-de-vivos correspondente-antípoda. (Cf. mito, pp. 200-201). Por isso a festa do kwarip é realizada sobre o túmulo do morto.

Ocupar um espaço residencial em uma aldeia, entre vivos, é opção individual. Qualquer altoxinguano chefe de família extensa pode residir, com seus familiares, na aldeia que desejar e que for aceito. Basta o consentimento dos principais donos-de-casas da aldeia hospedeira. Se algum desses "estrangeiros" morrer nessa aldeia hospedeira, e lá for enterrado, sua sombra, conseqüentemente, terá espaço garantido na aldeia-de-mortos correspondente-antípoda. Não existe uma aldeia global para os mortos, da mesma forma que não existe aldeia global para os vivos. Cada aldeia altoxinguana, sob vários aspectos, é considerada um mundo à parte, um complemento individual articulado ao cosmo. O mesmo sucede com a correspondente aldeia-dos-mortos. Por isso, dissemos, anteriormente, que cada aldeia é o centro do universo altoxinguano. Etnocentricamente foi escolhida para se orientar com a aldeia celeste da Onça-pai-social, segundo o já referido eixo-imaginário.

Quando morre, a alma do morto é um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fantasma'	yakulá		

entre os vivos. A morte, segundo Bruna Franchetto (1986: 245), é "signo radical da subversão". É, comumente, recebida, com a suspensão das atividades domésticas mais agitadas, de rituais e quaisquer movimentações exageradas. A aldeia submerge em pesada calma e silêncio. Apenas os gritos e o carpir sincronizados do choro ritual quebram esse silêncio. Originam-se das casas dos parentes do morto. Seu "fantasma" começa a perambular pela aldeia, incomodando os vivos. Uns e outros se encontram afeitos pela mesma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'saudade;		iamot	otónu
tristeza-na-barriga',	iralawápaishitupa		

que lhes pode ser fatal. A alma não quer se despedir dos seus parentes, e seus vivos se arriscam a se deixar seduzir pela morte. Após alguns dias retomam a normalidade, após banhos rituais e renovação de pintura corporal de todos. Inicia-se a reclusão do luto para os parentes mais próximos. O fantasma segundo nos informaram, se acomoda no espaço liminar entre as aldeias antípodas, na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'barriga-da-terra'.	wīpíti-itshitshu		

Termina por descobrir que seu corpo está morto e lá sepultado. De lá, esse fantasma caminha para leste, onde encontrará a Via-Láctea, e

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'caminho—do—céu;		īwakakape—ayrupi	
rio—de—sahuíni'			sahuíni—uḡigaḡá

Por esse caminho, subirá ao céu e o atravessará de leste para oeste, onde encontrará a aldeia dos pássaros—míticos, chefiados pelo já citado Urubu—Rei. A alma lutará com os pássaros míticos. Caso perca, terá seus ossos comidos pelo Urubu—Rei; caso ganhe, deixará de ser fantasma, e será

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sombra'.	niewéko	aang	akúga

Na terra, os homens comemoram casa vitória celebrando o ritual do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jogo—de—dardos—com—			
—propulsor;tucum'.	iraláka	yawari	haḡaka

A sombra vai morar na aldeia dos mortos, antípoda à dos vivos. Nessa época é construída a "porta—do—túmulo", que permanecerá até dias antes da realização do kwarīp, a festa da libertação da sombra—do—morto.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'kwarīp',	itsati	torīp	eḡitsu
a			
'festa—verdadeira'	itsati—ruru	torīp—aruiuap	nduhé—ékuḡo

Nessa época, a sombra do morto se dirige para a aldeia-mítica do Morená. Lá se tornará

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'antigo(s);	shīkunha(naw)		gihólo
nossos-avós'	awnatí	oriyaríi	

Dai em diante, ninguém mais chorará pela perda do parente. Todos sabem que, um dia, retornará na pele de um bisneto. Em sinal de respeito, não mais pronunciarão seu nome, até que um neto assim se chame. Sua casa soçrerá uma reavaliação do espaço interno, resultando em nova organização.

A casa é um espaço microcosmo entre os vivos, da mesma forma que o é entre os mortos. A calota-cobertura abobada em berço é uma micro-representação da calota celeste. Sua correspondente antípoda abriga sombras de recém nascidos, crianças mortas e enterradas no interior das residências. Entretanto, essas sombras desse pessoal miúdo, que morreu antes de comer peixe e/ou antes de celebrar um ritual de passagem pela puberdade, chegam todas, na aldeia dos mortos, já integradas em uma única faixa etária. As sombras dos meninos surgem com orelhas furadas e corpos engrossados pelo regime da reclusão pubertária; pintados ou de gavião ou de pacu. As meninas chegam com as franjas longas, as panturrilhas grossas e o corpo pronto para se assumir mulher. A passagem dessas sombras para a aldeia-dos-mortos é a conclusão de ritual de soltura da reclusão pubertária.

A criança pequena, que "ainda não comeu peixe",

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'recém-nascidos',	yumamúku		
'crianças'	yumĩlhĩtsĩ		kĩgamúke

em geral, é enterrada dentro de casa, no espaço social, junto à porta de centro. Os natimortos são enterrados fora da aldeia, nos locais dos respectivos partos, juntamente com a placenta. Os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'animais-domésticos; -de-estimação',	kutipira	ĩwĩrapi	tólo

costumam ser enterrados no interior da casa, sob a rede do dono, com a face voltada para oeste. Suas

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'almas-de-animais- -de-estimação'	ipaĩri		

acompanham seus donos pela Via-Láctea. Durante o percurso vão transmitindo aos donos, detalhes estratégicos para sobreviver com dignidade às lutas contra os pássaros-míticos.

O feiticeiro, quando morto por contraprestação de serviço, ou seja, vitimados por vingança, permanece sem enterro fora da aldeia, no local onde foi executado. Quando a família descobre, procura enterrá-lo, de preferência, no interior da residência onde morou vivo. O local reservado, para tais enterramentos é o espaço interno junto à porta de fora da casa. Presenciamos um tal enterramento entre os

Ikpeng—Tshikão, em 1991. O feiticheiro, entretanto, não havia sido executado, antes disso, morreu de câncer, identificado por médicos em Brasília e Goiânia, onde esteve em função de uma cirurgia que não chegou a se concretizar. O referido feiticheiro morreu em casa de parente, onde se encontrava, por ser mais arejada que a sua. Sua casa não possuía porta de fora. Tratava-se de um exemplar não adequado ao tipo ideal, por carência de porta. Assim, sua cova foi aberta no espaço que a família ocupava no interior da habitação. Lá mesmo a família tomou os banhos rituais, sobre a cova do dito feiticheiro. Lá mesmo se fizeram cortar os cabelos, pelo mesmo mestre de cerimonial que carpiu o enterramento.

○ centro é reservado apenas, para aqueles que cumpriram rituais e normas sociais. ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'buraco-único',	pawá-úti		
	(um-buraco)		
'presente-de-meu-pai',		ye-ruwa-karamēma	
		(1 ^a .p.pos.—pai—presente)	

é destinado às famílias mais tradicionais de chefes-de-linhagens. Assim os Gêmeos enterraram a Mulher-de-Pau mãe biológica. ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'buraco-duplo',	purtsinhama-úti		
	(dois-buracos)		

também chamado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'perna-de-rede',	amaka-kati		
	(rede-perna)		

é reservado para as não tão antigas linhagens. É mais conhecido por

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'presente-de-meu-avô',		ye-rawmīaka-ramēma	
		(1ª.p.os.-avô-presente)	

por ter sua origem entre os familiares das mulheres dos Gêmeos Sol e Lua.

Existe um exemplar de gavião-real engaiolado em um abrigo cônico de varas finas em cada aldeia altoxinguana. Esse abrigo tem, como local privilegiado, um espaço da praça central, próximo à casa do chefe e/ou dono-da-aldeia, afastado do centro. Essa localização é dada pela posição da aldeia do gavião-mítico, no céu. É uma posição lateral ao "fundo-do-céu"; isto é, ao centro-do-céu, onde está a aldeia-da-Onça-pai-social, mitica. Essa posição é importante porque possibilita que o gavião-real sustente o abóbada-celeste, sem interferir com os outros acontecimentos celestes. Sua função é apenas essa: manter equilibrada a calota-celeste. Por essa razão não participa das lutas entre sombras e pássaros. Sua morte acarretaria desabamento do céu sobre a terra, reunindo o que os Gêmeos separaram. Sabemos da existência de outras versões, as quais não tivemos oportunidade de conhecer.

Todo ritual altoxinguano tem seu início formal no centro da aldeia, em meio a gritos de saudação. Esses gritos evocam a

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'alegria'	tzumualí	oríp	

e incentivam os participantes diretos da cerimônia. São eles dançarinos, instrumentais e cantadores. Mesmo que o contato preliminar com os instrumentos seja efetuado no interior ou nos fundos da casa-do-dono-da-festa, dirigem-se todos para o centro-da-aldeia. Ao sair o grupo de oficializantes para o centro-da-aldeia, ouvem-se os gritos de saudação. Realizam os cumprimentos formais à porta do túmulo e se encaminham para o cumprimento do roteiro cerimonial.

O altoxinguano não celebra rituais apenas para os vivos. Ele os celebra, também, para despreocupar as "sombas" dos mortos. Essas devem estar tranqüilas quanto ao andamento normal do ciclo-de-vida na aldeia-dos-vivos. Disso depende seu ciclo-de-morte. O correto percurso do morto em seu caminho além túmulo depende do correto cumprimento dos rituais. Assim eles tomam conhecimento da adequação, proximidade ou não adequação das celebrações intervivos, através de sua eficácia intermortos. A conquista de todo o trajeto permite ao morto reencarnar em um descendente, um bisneto, talvez.

Muitos rituais circulam por toda a aldeia, incluindo os setores sociais internos às residências em um único círculo fechado. Todas as casas devem estar abertas aos oficiantes; todos os donos-de-casa devem permitir e incentivar essa uniformização social, essa reunião da comunidade. Tais rituais procedem à reintegração das unidades residenciais à coletividade. Parece-nos uma forma de renovar a circularidade, como forma de movimento e como forma de energia; em ambos os sentidos: o masculino por um sentido leste-norte-oeste-sul, e o feminino por outro sentido, leste-sul-oeste-norte. Assim reúnem os aspectos sociais, os elementos sociais de cada

família em uma única socialização-ritual. Uma maneira de mostrar igualdade de quotas de participação social na comunidade.

Visitantes e mensageiros, também, são recebidos nesse virtual e real centro da aldeia. Ele é o lugar geométrico de convergência dos prolongamentos dos eixos transversais das elipses-bases das plantas das residências. Todas se encontram, idealmente, assim orientadas. (Cf. Fig. 98).

Ao imaginar sua casa, o altoxinguano dirige seu pensamento para as imagens da casa-ideal, a "casa-verdadeira", contida na memória tribal. Tais imagens dizem respeito, tanto a sua plenitude em detalhes arquitetônicos, quanto a sua adequada orientação segundo os pontos cardeais. Trata-se de, como sofreu entre eles Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 126), uma maneira de estabelecer coordenadas básicas para classificar, mais amplamente, a região. Essas coordenadas foram extraídas aos eventos mitológicos. A viabilidade de tal procedimento se prende ao fato de que o espaço-mítico altoxinguano se sobrepõe ao espaço-ecológico. A atuação de um tempo-mítico sobre esse espaço-ecológico permite a estruturação do espaço-real atual, onde as várias comunidades celebram, ritualmente, uma série de eventos mitológicos, ordenados segundo um tempo-ecológico, sobre o qual discorreremos mais adiante. (Cf. Fig. 99).

A casa, como o fogo e como a água, nos permite evocar a síntese do memorial e da lembrança. É um dos maiores poderes de integração para os pensamentos e as lembranças dos sonhos do homem. (Cf. Gaston Bachelar, 1957: 18-23). Lembramos que o extremo norte da região, em local próximo à confluência dos rios Kuluene-Ronuru, encontra-se o Morená. Esse é o sítio onde os altoxinguanos situam a aldeia-do-ancestral-comum, criador das primeiras matrizes-geradoras de humanos. Situam, os índios, a aldeia-da-Onça, no extremo sul, que compreende as

nascentes dos rios formadores da bacia hidrográfica regional. Onça detém a paternidade-social dos primeiros humanoides gerados pela primeira-matriz-geradora-de-humanos, os Gêmeos pró-criadores da humanidade atual. Lá ocorreu o evento que definiu a condição humana diante dos outros seres viventes: morte irreversível da primeira matriz-geradora-de-humanos; estabelecimento das festas características dos mortos; separação definitiva entre humanos e animais, naturais e sobrenaturais.

O movimento norte-sul, e vice-versa, foi efetuado por várias entidades, em outros vários momentos mitológicos. Mesmo os Gêmeos, Sol e Lua, quando oscilavam entre oriente e ocidente, faziam-no segundo um deslocamento axial norte-sul-norte: um deslocamento, sob todos os aspectos, sazoneiro. Em determinada época estavam os Gêmeos no extremo-sul, em outra época, no extremo norte. Essa direção reproduz, também, o movimento migratório dos primeiros altoxinguanos (conforme Pedro Agostinho, 1974a: 7-23 e Cláudio Villas-Boas & Oriando Villas-Boas, 1972: 24-30).

Norte-sul é a orientação preferencial do eixo-maior da elipse-base-da-planta da casa-verdadeira. Sol deve cruzá-lo, perpendicularmente, durante a maior parte do ano. Essa posição deve coincidir com o eixo-menor da elipse-base-da-planta. Sol deve amanhecer diante da porta-do-centro, iluminando o espaço interior entre as penas-da-casa, isto é, entre seus esteios centrais. O meio-da-casa corresponde ao cruzamento perpendicular dos eixos maior e menor da elipse-base-da-planta. Sol deve se por diante da porta-de-fora da casa, a porta que dá acesso ao mato periférico à aldeia. Deve penetrar o interior da casa por essa porta e iluminar a cozinha da casa. (Cf. Fig. 100).

Gaston Bachelard (1957: 30-50) considera a casa um instrumento eficaz de top análise, que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade. A elipse

base-da-planta da casa-verdadeira tem forma, aproximadamente, regular. Essa forma pode ser, também, denominada "falsa-elipse". Consideramos elipses nos termos de sua definição geométrica clássica. É uma curva plana, fechada, na qual é constante a soma das distâncias de casa um de seus pontos a dois pontos fixos. Tais pontos fixos, que denominamos focos, estão situados em um eixo-longitudinal-de-simetria, equidistantes de um eixo-transversal-de-simetria. Matemáticos chegaram a definir uma equação para obter a referida curva. Fizeram-no por intermédio de uma relação entre os dois eixos de simetria e um centro situado na interseção de ambos. A equação é:

$$x^2/a^2 + y^2/b^2 = 1;$$

"a" e "b" são semi-eixos da curva.

A elipse pode ser considerada como a projeção de um círculo sobre um plano. Sua área é dada pela fórmula

$$S = \pi ab,$$

onde " π " é a relação 3,1416... entre a circunferência e seu diâmetro. Através dessa fórmula calculamos, aproximadamente a área de ocupação da casa de moradia altoxinguana. Não nos é possível obtê-la exata, porque a planta da mesma não conforma uma elipse-verdadeira. Trata-se de uma falsa-elipse, que não tem o eixo-transversal-de-simetria por segmento do raio das curvaturas laterais. Tem-no por distância contínua entre duas retas paralelas ao eixo longitudinal de simetria. São, as retas, formas simplificadas das referidas curvas: geometricamente denominadas cordas-de-arco-de-circunferência. Os referidos arcos são as tais curvaturas laterais. Assim, o eixo-transversal-de-simetria tem a mesma medida que

os diâmetros dos semi-círculos situados nas extremidades do eixo-longitudinal-de-simetria. Assim, a área da casa verdadeira deve ter sua área de piso interno calculada pelo somatório da área de dois semi-círculos laterais extremos longitudinais – o que equivale a um círculo inteiro – com a área do retângulo interno, formado pelos dois diâmetros e a distância entre os centros dos semi-círculos-laterais-extremos-longitudinais:

$$S = \pi R^2 + ab,$$

onde $a = 2R$, e "b" é a distância entre os centros de curvatura dos semi-círculos laterais-extremos-longitudinais. (Cf. Fig. 101).

A elipse-verdadeira pode ser construída por meio de pontos ou por movimento contínuo. O processo mais elementar, utilizado para traça-lá num terreno, principia por fixar duas estacas, A e B. Essas estacas demarcarão os focos-da-elipse. Focos são os centros de curvatura dos semi-círculos laterais extremos longitudinais. Passamos uma corda sem fim – ABC – por cada um dos focos. A corda ficará retezada por uma terceira estaca, móvel C. Mantemos a corda bem tracionada e traçamos a elipse com a estaca móvel. A estaca móvel distará do foco mais próximo, a medida mínima desejada. (Cf. Fig. 102).

Os índios altoxinguanos utilizam, secularmente, processo semelhante para construir a elipse-base-da-planta de sua casa-de-moradia. Esse é o único processo pelo qual deve ser construída a casa-verdadeira. Ocorrem algumas variantes técnicas, as quais atribuímos às adaptações do homem à matéria, ou vice-versa. São utilizados na construção de exemplares próximos e não adequados ao modelo ideal-tipo. O caminho escolhido é sempre resultado da decisão entre o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-casa'	pá-wíkíti	hok-aruiyap	iné-óto

e o sobrenatural-patrono dos rituais pelos quais o dono-da-casa é responsável. Celebram-nos durante a construção da mesma. O dono-da-casa é, na maioria das vezes, também, dono-do sobrenatural-tutelar, e dono-da-festa que patrocina. Festas e danças que celebram rituais em memória de entidades sobrenaturais patronais construtoras de casa, as quais tivemos oportunidade de comprovar são:

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
Awarsú		
Mapulawá	Mawurawá	
Tupanawani	Tarawani	Kaḡápa
Amurikumála	Yamarikumã	Jamuwikumá
Shapukuiawá		Piyú
	Takwára	
Apapálu	Yakui	Kaḡitô

Dono-de-casa é aquele que toma a iniciativa de sua construção. É seu direito cortar e plantar os paus de definirão os focos da elipse-base-da-planta da casa, os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esteios-centrais'	pá-katí	wiamap	gahágu
	(casa-perna)		

Isso o torna

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono—dos—esteios— centrais'.	pa—kati—wīkīti	wīamap—yat	gahágu—óto

Deve confeccioná—los da árvore

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Humiria balsamnifera'.	mīri	kamiīwa	wēḡīhi

Casas comuns, isto é, próximos ao tipo—ideal, podem ter seus esteios centrais cortados das árvores

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Humiria Sacoglothis'	pálu	yutsíahuhú	aka
	arakarī		sōnwitsé
	iukuku	pekeikanīp	

É também seu direito cortar e fincar os paus que delimitarão o perímetro da construção, os

	Yawalapíti	Kamayurá	Ikpeng—Tshikão
'esteios—periféricos',	atāti	hoktī	ībrī

principalmente os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esteios—umbrais'	atátipanhumatá		

e os axiais, os quais são controladores de acesso ao interior da construção. Os estios periféricos podem ser confeccionados em

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'physocalymma scaberrimum'	mahiu	tamiuip	ahinho
	yukuku	pekeikanip	hétinha
	katipipilhi	iwitāng	kaḡati
	yuluta	manikuiip	kūnwuó
'Humiria sacoglothis'	palu	yutsiahukú	aka
	arakarī		sōnwitsé

A madeira mais dura e resistente às intempéries ficará disposta no lado da casa que estiver voltado para os ventos dominantes. Ou esteios umbrais devem ser feitos de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Humiria balsammifera'	mīri	ka,īwa	wēḡīhi

A complementação costuma ser efetuada utilizando-se a mão-de-obra-familiar. Entretanto, as distâncias, cada vez maiores, para obter matéria-prima, diminuem o ritmo do andamento da construção. Caso a obra não esteja concluída ao chegar da estação chuvosa, é permitido ao dono-da-casa solicitar auxílio da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coletividade— —masculina'.	apapálu	yakui	kaḡito

A casa verdadeira deve ser

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'feita—por—todos'.	umatalhi		

A convocação do esforço coletivo é feita através das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas—cerimoniais ,	Apapalu	Yakui	Kaḡitō

por intermédio de seu dono. ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pagamento'	iatshia	potat	ihipīri

é efetuado imediatamente após os trabalhos. A moeda corrente é o peixe acompanhado de beiju de polvilho—de—mandioca e mingau de pequi, no caso da coletividade masculina. Essa recompensa é entregue em nome do sobrenatural—patrono—da—casa. Celebram—no durante a construção da casa, em estágios significativos. Ao final da construção, a celebração se realiza no interior da mesma, antes de se instalarem os moradores em seus espaços particulares.

○ local da construção é formalmente indicado pelo dono—da—aldeia. Segue determinações das alianças políticas. As alianças políticas são orientadas pelas relações—de—parentesco. As alianças políticas são sustentadas pelos sucessivos cumprimentos da obrigação constante de "dar mulheres em casamento"; jamais sustentar uma situação de dívida. Essa situação se configura imediatamente após receber uma mulher como esposa para algum membro varão de sua família. As

alianças políticas dividem o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grupo-social'	putáka	apīap	kúre

em algumas

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'facções-pessoais'	ipukīnhīri		ótomo

Assim são distribuídas, ordenadamente, as casas no alinhamento circular, umas mais próximas e outras mais afastadas das demais.

Decidido o local da construção, espera-se o momento oportuno para se iniciar a obra. A madeira deve ser escolhida e cortada a partir de janeiro. O tempo da seca é destinado à coleta de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sapé'	itíshi	yapé	

Uma casa-verdadeira de grandes dimensões deve ter seu início em maio. Esse início é marcado por uma celebração ritual. Os construtores terão muitos meses de trabalhos pesados. Começam por cavar os buracos dos esteios centrais no solo.

As dimensões da casa são determinadas pela altura acima do solo, que resulta desses esteios, após terem, aproximadamente 2.00 m introduzidos na terra, e pela distância entre seus pontos de ancoragem no solo. Esses pontos são os pontos focais da elipse-base-da-planta. (Cf. Fig. 103|). São fincados no dia seguinte à escavação,

durante as primeiras horas matinais,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cedo',	awtsanha	ipihet	

antes do sol entrar:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entra'.	ku-kámi-putáka	kwathet	ḡiti-ahēḡitáḡi

É facultativo reforçar os apoios, introduzindo outros esteios intermediários. Esses esteios secundários não teriam tanta importância quanto os dois primeiros e principais. Sequer possuem denominações especiais. Apenas seriam dispostos no centro-geométrico, no

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio-da-perna-da-casa'	pá-na-káti		

interrompendo essa faixa setorial centro-transversal.

A metade da distância entre os esteios-centrais-principais é repetida para as laterais. Define-se, assim, a largura e o comprimento totais da construção. A largura da casa não é apenas uma largura, mas um raio de afastamento da base do esteio-central, distante o suficiente para não umedecer a terra. Sem isso apodreceria o segmento de madeira enterrado no local e comprometeria a estrutura da construção.

A altura da casa, como foi, anteriormente, referido, é escolhida pelo dono-da-casa, ao cortar os postes-centrais. Esse prefere, na maioria das vezes, que,

internamente, tal dimensão equivalha à metade da distância entre os dois esteios-centrais-principais. Assim, ao perfurar os buracos para ancorá-los no solo, preserva-se, entre um e outro, distância dupla medida de um esteio.

O quadrilátero central da falsa-élipse-base-da-planta é demarcado com auxílio de varas. Compreende os dois esteios centrais principais e quatro pequenos esteios periféricos angulares, limitrofes entre os setores retos e os semicirculares extremos longitudinais da elipse-base-da-planta.

As distâncias entre eles são marcadas no terreno, por uma vara-de-tôpo junto ao alinhamento dos esteios-centrais, ou seja, ao eixo-longitudinal-da-élipse; e outra perpendicular a ele. Essas varas são troncos de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'embira',	atamī	Iwit	kḡaḡi

dos quais retiram a casca para efetuar as amarrações entre as várias peças de madeira. Para melhor resitir à tração, a casca da embira é mergulhada em água. Evita ressecamento e mantém a elasticidade natural, bem como sua maleabilidade característica. O comprimento da primeira vara é equivalente à medida determinada para raio dos semicírculos-laterais extremos-longitudinais. Equivale à metade da largura ou à metade da distância entre os esteios-centrais principais. Esse dispositivo é operado, num primeiro momento, à semelhança de uma régua-paralela. O construtor se dirige até o esteio-central esquerdo de quem se encontra no interior do perímetro da construção e olha para o centro da aldeia. Num segundo momento a operação procede à semelhança de um compasso, cuja ponta fixa é o esteio em questão. Gira-se a vara em torno do mesmo, até completar 180°. Isso ocorre do lado oposto. Nesse lado oposto retoma-se o paralelismo até atingir o outro esteio-central

quando, novamente, opera-se o dispositivo à semelhança do compasso, até completar 180°. Assim, é alcançado o ponto de partida, e o desenho da planta-baixa impresso no solo; uma falsa-ellipse-regular. Tal processo indígena é muito semelhante ao processo empírico ocidental anteriormente descrito.

Outros esteios-periféricos são necessários para definir o espaço útil interior, bem como definir um modo de comunicação com o espaço exterior. Dispõe-se, então, o dono-da-casa, dois de cada lado do eixo-de-simetria-longitudinal da ellipse. Alinha-se pelo eixo-de-simetria-transversal. São os esteios-umbrais, já referidos. Definirão as aberturas de acesso ao interior da residência. Por isso, são confeccionados da mesma madeira especial com a qual são feitos os esteios-centrais e principais. Trata-se de uma *Humiriaceae*. Completa-se, em seguida, o perímetro da construção. Usa-se esteios semelhantes aos anteriores-umbrais, entretanto de outras espécies de madeira, como, também, já foi referido. Executa-se, primeiramente, as partes retas; posteriormente, as curvas. O encontro do prolongamento do eixo dos esteios-centrais e principais — eixo-de-simetria-longitudinal da ellipse — com as curvaturas, chamadas

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'bunda-da-casa',	pá-ranuto	hó-kípīt	inéhugu

é detalhe muito importante nas casas-verdadeiras altoxinguanas. É marcado pela colocação de mais quatro esteios, dois de cada lado, confeccionados, também, em *Humiriaceae*, a madeira do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'corpo-do-sol',		kwarīp	
" <i>Humiria balsamifera</i> .	mīrī	kamiīwa	wēñīhi

Entretanto, não definimos claramente aberturas laterais, tal qual o fazem seus correspondentes transversais, os esteios umbrais. (Cf. Fig. 104). Acreditamos terem sido, outrora, portas, estrategicamente colocadas nessas extremidades da construção. Encontramos uma casa nesses moldes, entre os Ikpeng-Tshikão, ainda em construção. (Cf. Fig. 105). Eles a denominam

Yawalapíti	Kamayurá	Ikpeng-Tshikão
'casa-desenho-de-anta',		otömowan

porque "tem porta na bunda". Essa porta era única, situada em uma das extremidades, aquela voltada para o sol-nascente. Talvez tenha sido, outrora, a solução para a insolação das casas não orientadas como a casa verdadeira, segundo os pontos cardeais. Ressalte-se que tal construção encontrava-se afastada, juntamente com outras duas, constituindo uma pequena aldeia independente da original. As pessoas que lá residiam eram descendentes de outras linhagens, e compunham facção mais discreta em suas relações com pessoas ligadas do Posto Indígena. Temos por princípio que, toda casa não orientada segundo os pontos cardeais é uma casa-não-verdadeira. Nesse caso, cada aldeia tem apenas uma casa-verdadeira. As demais são próximas ou não adequadas ao tipo-ideal.

O conjunto dos esteios periféricos se assemelha a um tabique do tipo paliçada. Estruturalmente, desempenha força-de-tração necessária para manter uniforme a curvatura da caibração. A caibração atua como força-de-compressão sobre algumas vigas-de-amarração situadas no topo desses esteios, a partir de 1.80 m de altura. Arremata-os à semelhança de um frechal, atingindo, o feixe de vigas, 2.50 m de altura. Tem setores iguais dois a dois, retos e curvos. Tal espessura de vigamento, do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'frechal'	ipúku	atatin̄	ahút; aīt

varia em função do grau de curvatura desejado na calota-de-cobertura. Empregam a madeira

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
matahi	matawí	sītīshu

Pouco abaixo do topo dos esteios-centrais corre um par de longarinas. Preservam o sentido do eixo-de-simetria-longitudinal da elipse-base. A função é unir o fixar os esteios-centrais entre si, bem como travar os eventuais esteios intermediários aos principais. Em cada uma de suas extremidades, junto aos esteios-centrais e principais, chegam duas peças curvadas abaixo dos caibros. São os parâmetros de uma abóbada-do-berço que tem, na base, das mesmas dimensões do quadrilátero central da construção. Acima das longarinas, exatamente no topo dos esteios-centrais, encaixa-se a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cumeeira'.	pá-ne-putakuati	hok-tiupap	iné-ḡipó

Sua função estrutural é tracionar os caibros sobre si mesma, para distribuir as águas das chuvas uniformemente por toda a cobertura da construção. Os altoxinguanos escavam encaixes nos topos dos esteios-centrais principais e dos intermediários, quando ocorrem, para melhor ajustar a cumeeira, ao sabor de seu próprio peso. Fixam-na por intermédio de enlaces e amarrações efetuados com embira. A arte do enlace desenha uma

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'espinha-de-peixe'.	kupáti-napi	ipirái-tsī	káḡá-upiḡi
		ipirá-ikang	

A madeira preferida para ser transformada em peça de cumeeira é

Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
matahi	matawi	sītishu

porque é a mais retilínea que encontram na natureza altoxinguana. Isso não impede que utilizem outras, desde que adequadas à função. (Cf. Fig. 106).

Várias varas flexíveis, todas de bitola estreita, são fincadas no chão. Mantém, entre si, aproximadamente 1.00 m de afastamento constante, de todo o perímetro da construção, isto é, da pseudo-paliçada. Elas conservam entre si a distância de, aproximadamente, .50 m, em ambas as dimensões retas, frente e fundos. As dimensões curvas têm-nas afastadas cerca de .30 m, em função de operar melhor curvatura. Entretanto, nem todas atingem a marca acima da cumeeira. Essa marca, nos setores curvos, se reduz a um ponto: o topo do esteio-central principal correspondente. Essa convergência impossibilita que todas se reunam. Alternadamente, elas terminam a 2/3 e a 3/4 dessa marca. Essa técnica soluciona melhor a forma estrutural de "casca-alongada" da superfície de cobertura, convexa pelo lado externo e côncava pelo lado interno. Assim, esse sistema de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'caibros'	matahi	matawi	sītishu

— elementos estruturais da cobertura — permanecem empenhados em conformar a

calota—abobada em berço da cobertura. Essas peças são amarradas sobre a cumeeira. As varas provenientes da fachada frontal, ou seja, do centro, são aparadas junto à cumeeira. As varas oriundas da fachada posterior, ou seja, de fora, sacam por sobre as primeiras, balanceando cerca de 1.00 m. (Cf. Fig. 107). O travamento das extremidades é efetuado por troncos longos e de bitola estreita, as quais mantêm as respectivas raízes voltadas para as laterais, extra—painel. A sustentação se opera nessas extremidades. Usam, os índios, grampos de madeira, que unem as raízes, do lado externo, às longarinas no interior da construção. Esse travamento evita alteração no bojo da calota alongada, bem como oscilação da sacada superior de caibros. Os caibros são, também, confeccionados da madeira

Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
matahi	matawi	sītīshu

Como foi dito, é madeira bem longilínea e retilínea, dotada de grande flexibilidade; resiste à flexão. (Cf. Fig. 108).

O travamento interno da superfície côncava da calota oblonga, constituída pelos caibros, é efetuado por sucessivos anéis elípticos, a partir do frechal. O espaçamento entre eles varia desde aproximadamente 1.00 m entre o frechal e o primeiro anel, até uns .30 m entre o último anel e a cumeeira. As madeiras empregadas são as mesmas utilizadas no frechal. Esses anéis elípticos desempenham papel semelhante ao das terças, constituindo—se elementos estruturais da cobertura.

As

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'terças'	pá—talalajáhi	hok—tīnautá	iné—tilohúgu

são confeccionadas, preferencialmente, da madeira

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
matahi	matawi	sītīshu

porque é a mais flexível.

Outras varas flexíveis são amarradas, juntamente com os caibros, no frechal da construção. Comporão a superfície da anteriormente referida abóbada—do—berço, aquelas provenientes das fachadas de dentro e de fora. As outras, provenientes dos semicírculos laterais, serão fletidas por sobre as longarinas, abaixo da cumeeira. Seus parâmetros nascem lado a lado com os parâmetros das primeiras. Separam—se, no entanto, para constituir—se feiches, um de cada lado, e atravessar o vão central—longitudinal da construção. Esses detalhes aquitetônicos estético—funcionais se destinam a conformar um forro—falso, em duas etapas. A curvatura central, transversal, é a já referida, abóbada—de—berço; a curvatura lateral, longitudinal, é uma asa—de—cesto. Ambas, retificadas, reproduziriam o desenho da porta—do—túmulo. Permanece, no entanto, entre os índios, essa certeza de ser o mesmo desenho.

Amarram—se as

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ripas',	pá—talalahaki	hok—tīnautá	iné—tilohúgu

externamente, à caibreria. Estas conformam anéis—elípticos à curta distância, uns dos outros. Começam a poucos centímetros do solo — cerca de .30 m — e mantêm tal distância constante, até o arremate acima da cumeeira.

Os molhos de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sapé'	itíshi	yapé	

são entrelaçados nas ripas, por intermédio de um sistema de dobras na referida gramínea. Constituem o revestimento de toda a superfície externa da estrutura—de—cobertura da construção.

Devido às grandes dimensões da casa—verdadeira, a estrutura da calota alongada necessita de

	Yawalapiti	Kamayurá	Ikpeng—Tshikão
'contraventamentos',	yupáko	walkap	entapkótaképó

para manter—se abobadada. Tais contraventamentos são artificios estruturais, esteios inclinados, que ajudam a cobertura resistir aos vendavais e ao peso do sapé molhado durante as grandes chuvas. São usados, sempre, em duplas, formando "X", tendo, entre eles, um esteio vertical, central e principal. São as madeiras mais indicadas para esse tipo de apoio, que mantém abobadada a estrutura de vedação:

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
	iukuku	pekeikanīp	
	matahi	matawi	sītīshu
	arakarī		sōnwitsé
Humiria sacoglothis.	palu	yutsiahukú	aka

Chamamos estrutura—de—vedação ao conjunto de elementos estruturais da

cobertura, um gradeado ao qual é entrelaçado o revestimento de sapé. Denominamos estrutura—de—sustentação ao conjunto de elementos estruturais que mantém a casa em pé, estável, conservando sua forma tradicional.

A forma da casa—verdadeira altoxinguana é apenas uma representação alongada da abóbada—celeste. Esse é o próprio espaço originário do alongamento efetuado por Ancestral, para comportar todas as suas criações. Essa dimensão longitudinal ocorre, propositalmente, em função de abrigar as duas regiões míticas, o norte e o sul. Talvez seja essa a concepção do céu, já que a própria região, a região que abriga o universo altoxinguano, pode estar contida em uma projeção horizontal de um tal dimensionamento. Tomando—se em consideração os movimentos migratórios — norte—sul e vice—versa — a visão que se tem da abóbada—celeste é exatamente a mesma. Para quem está parado, a calota—celeste é uma cúpula, isto é, uma abóbada—semiesférica. Para quem se desloca, o ponto de vista também se desloca, sobre a mesma linha. Essa linha é norte—sul. Tem um extremo sul, o Morená, e tem um outro extremo, o norte, onde estão as aldeias originais, principalmente, a da Onça. É, portanto, um segmento—de—reta. Os dois principais pontos de vista são os pontos extremos desse segmento—de—reta, coincidentes com os centros dos seus círculos—de—base.

Deslocando o eixo vertical de uma calota semiesférica, teremos uma calota—abobada—em—berço. As extremidades dessa calota—abobada—em—berço são, ambas, quartoesféricas. O centro—geométrico da base da calota—semiesférica se dividiu e se deslocou, tornando—se um segmento—de—reta. O eixo—vertical, que une o ponto mais fundo da calota—semiesférica, o ábaco, ao centro geométrico da circunferência—de—base, se deslocou, gerando um plano vertical ao plano horizontal do solo. Conseqüentemente, o arco botante, secção transversal da calota—semiesférica,

se deslocou, juntamente com o eixo. Estão todos contidos em um plano, também, vertical e perpendicular ao plano dos eixos. A secção-reta-longitudinal — no alinhamento do eixo-de-simetria-longitudinal da elipse-base da planta apresenta-se semelhante a uma asa-de-cesto; a secção-reta-transversal — no alinhamento do eixo-de-simetria-tansversal da elipse-base da planta assemelha-se a uma abobada-de-berço. Os eixos originários de alongamento da calota-semiesférica são conservados em suas frações quartoesféricas. Coincidem com os esteios-centrais e principais da casa-verdadeira. O alongamento — norte-sul — do ábaco da calota-semiesférica coincide com a cumeeira da mesma, une os esteios-centrais e principais. Estes, por sua vez, unem a abóbada-celeste à terra. São, idealmente escalonados, tal qual o eixo imaginário dos centros-das-aldeias celestes e terrestres, dos vivos e dos mortos. Aliás, são a mesma imagem. Esse eixo une cada aldeia ao céu. Por ele subiram e desceram Sol e Lua, várias vezes, escalonando-o com suas flechas.

A casa-verdadeira altoxinguana é, portanto, um instrumento mediante o qual os índios comunicam suas crenças. Ela denota a concepção indígena sobre a maneira de habitar o interior e o exterior; revela a representação do universo (da natureza) tal qual concebida pelos grupos sociais étnicos (pela cultura).

Agora podemos pensar a casa-verdadeira como uma reprodução do cosmo em tamanho reduzido: uma maquete do cosmos. A reflexão sobre os aspectos macro e micro de tal representação, pode ser pensada a partir da organização das casas na aldeia. As casas altoxinguanas, no seu conjunto, isto é, na conformação da aldeia, são "corpos reunidos em torno de" um núcleo estabelecido em uma praça central, tal qual um grupo de satélites equidistantes de um planeta central, que os articula. Tais corpos satélites são "locais de transformação biológica" e "de articulação entre" o social e o natural. O corpo ao centro é o que Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 145) chamou de "Centro Social, *locus* da cultura xinguana". Referia-se, o autor, ao

costume de reprodução e divulgação da mesma nesse região espaço-temporal. A equidistância espaço-temporal do círculo de casas que o rodeiam, anulam as diferenças periféricas. Consideramos tal espaço abrangente, pois nele estão reconhecidos o geométrico, o mítico, o social e o político. Assim, como também observaram vários outros autores, as aldeias altoxinguanas interagem segundo seus vários elementos políticos reunidos em torno de um objetivo comum: realizam-se "as cerimônias que remetem o" altoxinguano a seus "modelos míticos; e permite que" a produção familiar circule" segundo um "esquema de distribuição que subordina" cada "indivíduo à comunidade" como um todo. Acreditamos, então, que o aspecto econômico atua, em última instância, sobre as várias funções espaço-temporais reconhecidas e realizadas.

CAPÍTULO VII

ANATOMIA DA CASA

Os índios altoxinguanos empregam termos designativos de detalhes anatômicos no tratamento de inúmeros objetos. Parece ser muito comum entre eles a utilização da metáfora—humana na classificação de fenômenos não—humanos. Para compreender é suficiente observar as estórias dos mitos e das narrativas dos heróis tribais. A casa é o objeto mais sistematicamente condicionado à metáfora—anatômica ou funcional. A maioria dos elementos constitutivos de uma casa é passível, entre eles, de designação anatômica. Secções retas e/ou curvas, volumes espaciais e materiais—de—construção são funcionalmente antropomorfizados. Tais designações correspondem a designações técnicas, com as quais se confundem.

Arte e técnica estão indissoluvelmente ligados entre si. Na opinião de Pierre Francastel (1965: 50—51), todo objeto comporta, necessariamente, aspectos práticos e aspectos estéticos. As artes resultam do manuseio dos materiais. Existe, para o autor, um período de adaptação do criador à matéria—prima de sua criação. Tal se realiza a cada intervenção que exerce sobre ela. Essa adaptação depende tanto da estética quanto da finalidade a que se destina a obra.

A casa do índio altoxinguano é feita para um uso específico. Não existe determinismo absoluto entre a necessidade que o faz construí—la e a forma particular que assume. Existem, como vimos, anteriormente, inúmeras fórmulas equivalentes do ponto de vista prático. Entretanto, a forma pura, o tipo—ideal,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—modelo—ideal'	pá—kumã	hók—arwiyap	iné—kwéḡi

só existe a nível de abstração. Optaram, então, os índios, pela reprodução de um indivíduo, da espécie "casa", mais adequado ao modelo ideal. O pensamento estético definiu o modelo ideal no mito e o atualiza em constantes reproduções, nas quais se empenham os índios em aperfeiçoar a adequação. Tal expressão, contudo, tem maior intensidade social que individual. Esse indivíduo adequado ao modelo ideal tem o nome de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-verdadeira'	pá-ruru	hók-ikatú	iné-ekúḡo

Assim, o altoxinguano imagina sua casa, dirige seu pensamento para as imagens da casa-ideal.

Gaston Bachelard (1957: 18-22) propõe uma relação de causalidade entre apresentar uma realidade ao pensamento, e interpretá-la. A situação implica, necessariamente em explicar e definir a natureza, origem e funcionamento dessa realidade presente no pensamento estético altoxinguano. Isso, como já vimos, é remissível ao mito. A partir do momento em que o índio apresentou ao mundo, um universo, uma "noção invisível", como se expressou Gaston Bachelard, esse mundo invisível começou a existir socialmente, mesmo que não correspondesse a nada existente na "realidade atual", o mundo das réplicas dos modelos míticos. Dessa maneira, a casa-de-moradia é comparada ao corpo humano de sexo masculino, fato que nos é possível confirmar pelo tipo de adornos, tais como, externamente, os

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'brincos'	pá-tsírĩti	hók-ikamuré	iné-hanápu

e, internamente, a pintura corporal, que tem como suporte as pernas-da-casa, e as tornoeleiras, confeccionadas com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'embira-de-perna-			
-de-casa'.	atamī	īit	ḡaḡī

Entretanto, como pudemos confirmar em algumas construções classificadas como atuais, pela proximidade ao modelo ideal

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-atual'	pá-amina	hók-awaiwite	iné-hugu
	(casa-parecida)	(casa-parecida)	(casa-parecida)

existem detalhes estruturais que apontam para uma feminilização do indivíduo casa. Ocorrem com maior freqüência entre os grupos falantes de línguas Karibe. Trata-se de um par de caibros, dispostos um em cada extremidade do eixo-de-simetria-longitudinal da elipse-base-da-planta. As peças são propositalmente invertidas. Suas respectivas bases coincidem com as extremidades da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cumeeira'	pá-ne-putakuiati	hók-tyup-ap	iné-ḡipó
	(casa-3 ^a .p.pos- cucuruto/cabelo)	(casa-...-cabelo)	(casa-pau/de /cima)

incidindo, com suas pontas no solo, respectivamente, entre os pares de esteios-axiais aí dispostos. Esses esteios-axiais, como já explicamos, são semelhantes, em suas funções, aos esteios-umbrais, que definem ambos os acessos do meio e da forma ac

interior da residência. É provável que, esses esteios axiais, sejam remanescentes de acessos laterais, conforme vimos em casa inadequada ao tipo-ideal por carência.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-inadequada'	pá-málu	hók-n-ikatú-ite	iné-hīgī
	(casa-impres- tável)	(casa-pref.neg.- direito-suf.neg.)	(casa-ruim)

Essas peças têm o nome de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'clíteris-da- -casa'.	pá-iwīrīti-kirtze	hók-tama-ĩtsĩn	iné-miga-k-ĩḡĩ
	(casa-vagina- nariz)	(casa-vagina- nariz)	(casa-nariz- vagina)

(Cf. Figs. 109; 110; 111; 112).

Ocorrem, ainda, situações, tais como período-de-reclusão de indivíduos, efetuados em setores isolados por divisória no interior da residência, as quais podem ser comparadas a períodos de gestação. As

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'camarinhas;	pītshú	apīi	tehú
	(barriga)		

'gabinetes-de-reclusão',

construídos com tal objetivo, podem ser comparados ao útero. (Cf. Eduardo

Viveiros-de-Castro, 1977: 139/139-144; 201; 212 e Fig. 109).

A

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-verdadeira'	pá-ruru	hók-ikatú	iné-ekúḡu

altoxinguana deve ter bons pés, plantados no chão, bem como pernas firmes, tal qual um

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'campeão-de-luta-corporal'		makariat	

diante do adversário.

Dai os esteios-centrais e principais da casa serem chamados de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pernas-de-casa'.	pá-káti	hók-wīamap	gahágu

No mito, quando a casa sobrenatural se deslocava, para salvar seu

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grupo-doméstico',	a-túpa-tíshi		kuk-otomó-kó
	(1ª.p.pos.pl....-corpo)		(dual-pessoa-plural.)

fazia-o por suas próprias pernas. (Cf. Figs. 109; 110; 111)

A cumeeira está relacionada ao alto da cabeça, mais precisamente, a um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pau-atravessado-na-cucuruta-da-casa'	pá-ne-putakuiati	hók-tyupep	ĩné-gipó
	(casa-3ª.p.pos-cucuruto/cabelo)	(casa-...-cabelo)	(casa-pau/de/cima)

Frechal, terças e ripas, enfim, todos os elementos estruturais horizontais que possuem a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'forma-circular'	pahá-púku	á; apát	utilt
		(coisa/redonda; arco)	(em círculo)

são denominados

	Yawalapíti	Kamayurá	Kalapalo
'costela-da-casa'	pá-talalakáhi	hók-tĩautá	nĩné-ahĩ

É nas costelas-de-fora, isto é, nas ripas, que se entrelaçam os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kalapalo
'cabelos-da-casa', isto é, o	pá-kuiati	hók-ap	ĩné-...
'sapé	itishi	yapé	

As quatro peças que delimitam a abóbada de berço formada por varas flexíveis fletidas desde um lado reto ao outro do frechal-elíptico, coincidindo, o colo, entre a cumeeira e o par de longarinas que une os esteios-centrais, são concebidas como

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'braços-da-casa'	pá-wapá	hók-yīwa	iné-wīkingu

(Cf. Figs. 109; 110; 111; 112).

Saindo da estrutura da construção, passaremos aos setores que constituem a delimitação do espaço em interior e exterior. A parte da construção correspondente ao trecho médio superior da fachada principal, voltada para o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio-da-aldeia'	putáka-ikatí	hók-awīterip	éte-huḡoḡo

até onde a curvatura da abóbada de cobertura descende mais rapidamente para encontrar o solo, é denominado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'peito-da-casa'	pá-murutáku	hók-ipótsiwá	iné-tilohúgu

Observamos algumas referências à "barriga", nas quais o interlocutor se utilizava do mesmo termo indicado para "peito". Barriga, como vimos anteriormente, tem outros termos designativos, os quais indicam outras funções.

Ao setor, situado na fachada posterior, denominam os altoxinguanos

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'costas-da-casa'	pá-shanáka	hók-ukupé	iné-ḡipópuḡu

Os setores curvos das fachadas laterais, extremidades axiais longitudinais, são, por eles denominados

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'bunda-da-casa'	pá-runúti	hók-īpī	iné-huḡú

Cada curva, em particular, corresponde a uma das nádegas. (Cf. Figs. 109; 110; 111; 112).

Os acessos estão, respectivamente, relacionados com a boca: a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
boca-de-dentro- -da-casa',	pá-wíkuka-numáti		

o acesso social, voltado para o centro da aldeia; e a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'boca-de-fora- -da-casa',	pá-shanáka-numáti		

acesso íntimo, voltado para fora da aldeia, permitindo a retirada do lixo interno das residências, e o livre acesso ao mato, para evacuar bexiga e intestinos, bem como para

freqüentar

	Mehináku	Kamayurá	Kuikuḡo
'áreas-de-jacaré'.	yaka-ípuge		tahíga-toho
			(jacaré-feito/para)

Algumas alusões foram feitas, por indivíduos, no sentido de existir uma relação entre a "boca-de-fora-da-casa" e um suposto "ânus-da-casa". As observações eram fundamentadas no fato de que pela "boca-do-meio-da-casa" os indivíduos saíam para o "meio-da-aldeia". É, portanto, um acesso social. Pelo "ânus-da-casa", os moradores se retiravam para cumprir necessidades fisiológicas na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'periferia-da-aldeia',	putáka-kira		

e, por esse acesso, retiram o lixo do interior da moradia. Procuramos averiguar a veracidade da informação e descobrimos haver realmente uma associação, embora não empreguem um termo lingüístico adequado para designá-lo. O termo empregado é "boca-de-fora-da-casa", em oposição a "boca-de-centro-da-casa", ou, "boca-de-trás-da-casa", em oposição a "boca-da-frente-da-casa". Era pela "boca-da-frente" da casa antropofágica que os pescadores entravam para se abrigar e eram por ela comidos. Era através da "boca-de-trás", dessa mesma casa antropofágica, que ela escondia os ossos desses homens, seus detritos, no mato.

A parte superior do fechamento da cobertura, que permanece semi-revestida, recebe a denominação de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dente-de-casa'.	pá-tsīwī	hók-tīi	īné-ḡú

(Cf. Fig. 109; 110; 112). Por aí é eliminada a fumaça dos fogos de aquecimento noturno e dos fogos de cocção do alimento. As extremidades desse setor, compostas por raízes dos troncos que arrematam a parte superior, são, cada uma, um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'brinco-da-casa'.	pá-tsīrītí	hók-ikamuré	īné-hanápu

Seu apoio de sustentação, para permanecer na posição horizontal, constituído de grampos de madeira, que compõem, cada um, uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'orelha-da-casa'.	pá-tsīrī	hók-nāmí	īné-hanágu

Esses grampos se apoiam nas extremidades da cumeeira e se interpõem entre as longarinas, onde terminam. Ocorre uma divergência de informações quanto a "brincos" e "orelhas-da-casa". Alguns informantes afirmam que as raízes constituem as "orelhas da casa", e os grampos, os "brincos". Trata-se uma inversão na terminologia designativa de detalhes arquitetônicos, a qual, no entanto, apresenta coerência. É Procedente na medida em que, a figura das raízes, dispostas da maneira em que estão, na casa, lembram as representações das orelhas de seres sobrenaturais, efetuadas em desenhos espontâneos, e os grampos, lembram as hastes dos característicos brincos emplumados. Tais formas de expressão das orelhas surgem, também, em algumas máscaras representativas de sobrenaturais, que as têm ressaltadas como indicação de que estão atentos a tudo e a todos. Os índios partidários dessa corrente de interpretações de inversão de terminologias

argumentam, ainda, que as hastes dos brincos tocam o pescoço por trás das mandíbulas, e que os grampos nas casas fazem o mesmo, quando passam pelas extremidades da cumeeira e se interpõem entre as logarinas. Alguns, inclusive, reforçam o argumento chamando esse setor da estrutura de

	Yawalapiti	Kamayurá	Ikpeng-Tschikão
'mandíbula-da-casa'.		hók-ěniwa	ouró-ilapan
		(casa-mandíbula)	(casa-mandíbula)

(Cf. Figs. 109; 110; 111; 112; 113).

A primeira corrente de interpretações é a predominante na maioria das aldeias que visitamos. Existe, ainda, grande contingente de indivíduos indecisos, que alegam ignorar assuntos sobre construção de casas. Preferimos nos incorporar à corrente de menor contingente de defensores, porque acreditamos que, sendo a casa um indivíduo-réplica,

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-atual',	pá-mina	hók-awawite	iné-kugo

de um modelo mítico que tem um correspondente sobrenatural suprarreferido — ambos estão portanto, classificados como alteridade-da-natureza —, tem o cuidado e o privilégio de que sua

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'figura—de—casa— —sobrenatural'	pá—kumã—pitála—tishi (casa—sobrenatural— desenho—corpo)		iné—kwéḡi—hutóho—ihi (casa—sobrenatural— —desenho—corpo)
			hók—arwiyáp—t—sãng—ap (casa—sobrenatural—...—alma—cabelo)

seja a mais representativa, para ter oportunidade de ser classificada como uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—verdadeira'.	pá—ruru	hók—ikatú	iné—ekuḡu

○ setor imediatamente inferior ao conjunto de detalhes arquitetônicos "dentes", "orelhas", "brincos" e "queixo", é conhecido como o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pescoço—da—casa .	pá—hinhu	hók—ayut	

Seu oposto, situado na fachada de fora da aldeia, é a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'nuca—da—casa .	pá—wahinhotí		

(Cf. Figs. 110; 111; 112).

De posse dessas representações, o pensamento indígena organiza, no espaço—da—casa as relações dos indivíduos entre si e com a natureza, definidas, ideologicamente, nas relações de parentesc . Essas relações existem sob forma de

regras de conduta, de princípios de ação, de permissão e/ou de interdições. A realização dessa ideologia, ou seja, o cumprimento dessas regras de conduta e etc., não é possível sem que ocorra uma divisão do espaço físico. Essa divisão deve corresponder aos princípios de ação estabelecidos pelas relações de parentesco. Ai se organizam as forças produtivas altoxinguanas.

As forças produtivas de que dispõe o altoxinguano para agir sobre a natureza seriam consideradas, por Maurice Godelier (1978: 170-186), o aspecto "mais material" da realidade social altoxinguana. A análise desses aspectos nos revela a interligação entre dois componentes básicos da produção familiar altoxinguana. O primeiro tem caráter objetivo. É representado pelos utensílios, pelos implementos e pelo índio que os maneja. O segundo, obviamente, é subjetivo e caracteriza-se pelas próprias reproduções da natureza, quais sejam, a matéria-prima, regras de fabricação e de uso de todo esse equipamento de utensílios e objetos da tecnologia altoxinguana. O autor consideraria tais reproduções indispensáveis à mobilização dos recursos colocados à serviço dessa comunidade. Essas representações interagem por conjunto de ações articuladas por relações de causalidade. São, portanto, ações encadeadas. Tais atividades são, conseqüentemente, consideradas como "processo de trabalho".

Um processo de trabalho também comporta atos simbólicos, tais como as relações com a classe de seres e objetos e coisas da alteridade-da-natureza. Mediante tais atos, o altoxinguano atua interferindo no sobrenatural. Essa atuação incide diretamente sobre aquele grupo específico de seres que controlam a reprodução da natureza. Não sobre a natureza propriamente dita. Esses sobrenaturais concederiam ao índio a realização de suas expectativas como resultado de seus esforços. Acreditamos ser essa a parte simbólica do processo de trabalho que constitui, para Godelier, uma "realidade social", mormente em se tratando de sociedade indígena altoxinguana. Esse aspecto é, para eles, para Godelier e para os índios, tão "real"

quanto a ação humana sobre a natureza.

Entretanto, sua finalidade, sua razão de ser e sua organização interna constituem, igualmente, elementos adequados a uma realidade ideal. Originam-se no pensamento que interpreta uma ordem ideal, "escondida", do mundo; e organiza a ação sobre os sobrenaturais que o controlam. Os bens materiais presentes na realização desses "rituais" só adquirem eficácia e significado no interior desse esquema de interpretação da ordem cósmica que os selecionou.

No jogo das relações de produção, esses sistemas de valores constituem um dos efcitos da divisão-do-trabalho. As relações-de-parentesco são, em última análise, ao mesmo tempo, relações-de-produção.

○ sistema de parentesco altoxinguano — que conforma regras de filiação, de aliança, de residência, terminologia de parentesco, etc. (Cf. Eduardo Galvão, 1953: 27-39) — constitui um conjunto de princípios que define e legitima direitos e deveres pessoais em relação a parentes e a não parentes. A terminologia de parentesco altoxinguano, de maneira geral, permite inclusões muito amplas. Opera, como nos esclarece Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 186-188), em dois níveis de contraste. ○ universo de parentesco individual se divide em:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'parentes-da-geração-			
-anterior-à-de-ego'	wikinha-naw		kuk-óto-mó-kó
'parentes-da-mesma-			
-geração-de-ego'	tutaká-naw		kuk-óto-hógo; (mais velhos que ego) kuk-hi3á-mo-ko (mais novos que ego)
'parentes-da-geração-posterior			
-à-de-ego'	ihá-naw		kuk-mukúḡu-mó-kó

A distinção entre gerações é fundamental e se baseia na concepção de que uma geração produz a outra. Essa idéia de produção nos parece semelhante àquela de produção artesanal, onde

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fazer'	umá-apá		-ha (fabr.) -ĩ (metaf.)

é a expressão mais forte do ser. Quem produz é o dono do produto. Assim, uma geração é dona da outra subsequente, posto que a produziu.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Respeito e medo',	kawíka	étsak	ineḡétu

orientados no sentido das gerações mais novas para as imediatamente anteriores, são atitudes predominantes nas relações entre duas gerações consecutivas. Os membros da geração-mais-velha têm ascendência absolutamente generalizada sobre os membros

da geração—inferior. Gerações alternadas se permitem um relacionamento mais informal. São posições consideradas simétricas por Eduardo Viveiros—de—Castro, mas, no entanto, nas margens do sistema.

Nesse sistema relações de parentesco relação de produção, surge um conjunto de regras de apropriação "abstrata" da natureza, transmitidas às novas gerações pelas noções de descendências. As concepções míticas definem e legitimam o acesso dos indivíduos e dos grupos aos recursos materiais e ao universo sobrenatural que compõem os respectivos territórios tribais, bem como as eventuais áreas de litígios intertribais.

Entretanto as relações de parentesco não se limitam a esta parte ideal. Constituem também um conjunto de relações pessoais de dependência ou de obrigação material ou não, recíproca ou não. A casa altoxinguana exemplifica esse tipo de relações: é construída com ajuda de parentes. A família extensa é a unidade de trabalho. Entretanto participam do esforço de construção outras pessoas envolvidas pelo "dono"—da—casa". A divisão—de—trabalho tem lugar desde o transporte da matéria—prima. Os homens mais fortes carregam as peças mais pesadas nos ombros; os rapazes, as intermediárias; as mulheres efetuam o transporte das varas, amarradas aos feixes, sobre a cabeça, e as crianças, as amarras e os cipós, enrolados em círculos ao côvado. Tal divisão—de—trabalho não é rígida, podendo haver reorganização das atividades mais pesadas entre os primeiros, bem como das mais leves entre os dois últimos. Cabe lembrar, aqui, a questão da propriedade da casa, ou seja, a noção de "dono", anteriormente referida, como aquele que toma a iniciativa para que se proceda a sua construção, devendo os interessados dirigir—se ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-aldeia',	putáka-wíkīti	tap-wiyat	éte-óto
o			
'dono-da-casa',	pá-wíkīti	hók-wiyat	iné-óto

para barganhar a viabilidade de sua construção. (Cf. mito, pp. 147-150, e adiante, pp. 301-304). A barganha subentende a escolha do local para a edificação. Cabe, também ao dono-da-casa, a responsabilidade pela escolha da madeira destinada à confecção dos

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esteios-centrais'	pá-káti	hók-wiamap	gahágu
	(casa-perna)	(casa-perna)	(perna/da/casa)

e principais, corte, transporte e colocação no local indicado. As demais peças estruturais são distribuídas segundo as relações prioritárias entre o dono-da-casa e seu

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grupo-doméstico',	a-túpa-tíshi		kuk-otomó-ko
	(1 ^a .p.pos.pl-...-corpo)		(dual-pessoal-pluralizador)

segundo-se as relações com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'parentes-afins'	tutakálhi-mina		kuk-télo-mó-ko
	(parente-proximidade)		(dual-outro-forma plur. parentesco-pluralizador)

fora do grupo doméstico, e, por fim, com as

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'facções'	ipukinhīri-naw		kuk-télo-ko
	(facção-pessoal-pluralizador)		(dual-outro-pluralizador)

internas ao grupo social

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grupo-local'	i-túpa-tíshi		otómo
	(3ª.p.pos.pl-...-corpo)		ku-kúḡe-ko

Max Schmidt (1922) observou que as relações do conceito *casa* com a economia permitem distinguir dois tipos de atividades econômicas. Primeiro, a economia material, que abrange os meios físicos, com os quais o indivíduo tenta extrair, da natureza, os bens materiais necessários. Segundo, a economia social, na qual ressalta a aplicação dos meios disponíveis, em consequência de sua posição ente outros homens.

A importância econômico material da casa altoxinguana se prende ao fato de ser um bem-de-produção, ao mesmo tempo em que é um bem-de-consumo. Em seu aspecto de "bem-de-produção", a finalidade da casa altoxinguana é colaborar na produção dos artefatos que satisfazem as necessidades de seus habitantes. Trata-se de um espaço econômico. Em seu aspecto de "bem-de-consumo", a casa altoxinguana se caracteriza como fase final do processo de produção, protegendo seus habitantes contra as influências externas. Trata-se de um espaço de moradia.

A casa altoxinguana como o espaço econômico, tem o papel de guardar ou

armazenar os bens-de-produção e/ou de-consumo. Caracteriza-se, também, como lugar de transformação dos diferentes produtos, quais aqueles específicos de cada grupo lingüístico-tribal, bem como a preparação do alimento, principalmente considerando-se o processamento da mandioca, atividade comum a todos os grupos locais altoxinguanos.

Como moradia, a casa altoxinguana oferece proteção no repouso, contra influências climáticas, tais como sol escaldante e chuvas torrenciais, bem como contra a multitude de insetos que caracteriza o trópico.

Do ponto de vista da economia social ou tribal, a casa altoxinguana se caracteriza como importante meio de comunicação, ligado à totalidade dos meios de comunicação. Serve de espaço-de-moradia, complementando o espaço-de-descanso, compreendendo lugar para hóspedes de diversas precedências e com propostas de diversos destinos.

CAPÍTULO VIII

EXPRESSÃO DO CORPO

A mulher altoxinguana deve ser erecta, arrogante, empinada. Esse é o corpo ideal para equilibrar "coisas" sobre a cabeça. Ela transporta pesados fardos sobre sua cabeça. Esse talhe é uma construção social, em função da necessidade de realizar a referida prática. Ocorre desde a mais tenra idade, quando os ensinamentos são ministrados através dos exemplos maternos. São evidenciados na execução das tarefas que lhes competem na divisão sexual do trabalho.

As mulheres nessa sociedade vestem cinto de palha-torcida, conhecido pelo termo Bakaiḡí (Karibe). (Cf. Fig. 3).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ulurí',	shapalakī	tamehawīp	etiḡi;wiḡi;etunī

longos colares —

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'colar-de-miçangas',			ila
'colar-de-disco—			
—de-conchas'		moīt	uruká

—lhes pendem do pescoço, e um pequeno colar —

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'colar-de-placas-		
-de-caramujo'	mourapei	entiheḡiku
-lhes delimitam o colo. (Cf. Figs. 12; 13). Usam		

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jarreteiras-de-algodão',	iḡwikuap	
'tornozeleiras-de-algodão',		
torcidos e pintura corporal efetuada nas partes externas das pernas -		

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pintura-corporal-		
-feminina'	iḡititi	etekuḡinhe
- bem como		

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'marcas-faciais'	yana-hiku	tḡwitḡwii
pintadas com		

Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tinta-de-jenipapo',	yanḡepap	

(Cf. Fig. 10).

Os homens altoxinguanos usam diadema de plumária com suporte em palha, denominado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cabelo-de-tukano',		tukan-ap	

que os torna mais altos e respeitados, e até temidos, pela imponência. (Cf. Fig. 34).

Das orelhas lhes pendem

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'brincos'	tsī	ikamuré	hanápu

com hastes de madeira ou taboca, e tufo de

	Yawalapíti	Awetí	Kuikuḡo
'penas-do-peito'	imápi	náp-yít	

de arara, em uma das extremidades, os quais alongam os lóbulos auriculares para frente. (Cf. Fig. 49a). Ao redor do pescoço, um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'colar-de-placas-de-			
-caramujo'.		mourapeí	entekuḡinhe

(Cf. Fig. 13).

Caso seja "capitão-de-linhagem", sobrepõe um "colar-de-garras-de-onça". (Cf. Fig. 43a). Ao contornar o pescoço, a uma distância medida entre nuca e queix'

do usuário — maneira pela qual os colares masculinos são amarrados ao redor do pescoço — os mesmos se assentam a uma distância adequada ao alongamento do pescoço, simultâneo ao alargamento do tórax. Braçadeiras de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fio-de-algodão'		amíniyu-poang	

torcido que ressaltam os bíceps, e, sobre elas, um par de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'braçadeiras— —emplumadas',		yīwapiteko	mpīgaḡsī

confeccionadas em

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fios-de-buriti'		mīrītsī-poang	

que enlaçam

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'penas-do-peito-de— —arara-vermelha'.	kalo-imápi	wapáni	

(Cf. Fig. 11).

Usa, na cintura, um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cinto-de-algodão'	watá		ahugáḡi

tinto segundo seu status, sobre cinto de miçangas, que, por sua vez, sobrepõe-se ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cinto-de-caramujos',		moĩt	uḡuká

dividindo, uma vez mais, o corpo na horizontal, ressaltando o tronco e o abdômem. (Cf. Figs. 24; 12). Ao mesmo tempo, oculta a genitália e disfarça os movimentos das pernas. As pernas são subdivididas por

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'joelheiras'		iĩwĩkwap	

de algodão-tinto e "tornozeleiras" de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'embira-de-perna-de-gente',		ipĩtahwap	

que dão firmeza às articulações e comprimem as extremidades inferiores das pernas, provocando um "engrossar" artificial desses membros e informando sobre a base sólida de sustentação do corpo, o qual é totalmente pintado com caracteres alusivos e animais míticos, os quais têm suas réplicas homônimas e homórfas no território altoxinguano.

A aparência física é programada segundo um modelo ideal encontrado pelos

gêmeos, enquanto se divertiam remodelando-se. (Cf. mito, p. 168). Essa aparência é, principalmente, imposta, enquanto a individualidade é apreendida. O índio conforma e adapta seu corpo segundo os referidos padrões sócio culturais estabelecidos como modelos no mito, e adotados por convenção. O aprendizado da expressão—corporal — movimento e posicionamento formais e informais — assume caráter imitativo, na medida em que as atitudes são tomadas e os atos são praticados em conformidade com os modelos míticos.

As alterações corporais, bem como os ornamentos e a pintura—corporal não são exclusivos de um e outro grupo lingüístico. São culturalmente comuns, contrastando, no entanto, os membros das várias sociedades tribais entre si conforme as classes de idade e sexo. Até mesmo indicam diferenças relativas a status. Assim se definem em parte os altoxinguanos, através de adornos corporais, conforme podemos ver em Eduardo Galvão (1960: 28—29). O grau de socialização é indicado pela socialização de certas partes do corpo. Daí ocorrerem rituais de perfuração—de—orelha, bem como ornamentações várias. A importância de determinados traços culturais, como observou Seeger (1981: 80—91), na ideologia de uma cultura expressa—se no uso desses mesmos traços como padrão de comparação. Reflete—se no que acreditam esses índios ser as qualidades necessárias para que alguém possa ser considerado plenamente humano. Trata—se daquilo que diferencia o gênero humano dos animais em geral, classificação definitiva imposta pelos gêmeos—astrais. (Cf. mito, pp. 207—210).

Outrora, como observaram alguns etnólogos do início do século, os altoxinguanos praticavam outros tipos de incisões no corpo. Além da perfuração masculina dos lóbulos auriculares, os homens perfuravam também o septo nasal. Trespassavam—no com um fio de buriti que unia um par de brincos de penas cudaís de araras vermelhas ou azuis, através das perfurações dos lóbulos auriculares. Assim unidos o fio vegetal vibrava ao tocar das flautas duplas. A prática era acompanhada

de dança fortemente cadenciada pelos instrumentistas com um dos pés; e por mulheres que também, gesticulam um dos braços enquanto apoiam o outro em um dos ombros do dançarino instrumentista. (Cf. mito, pp. 160—167 e Figs. 33; 35).

Era comum, também, determinados membros integrantes de famílias originárias de antigas linhagens terem partes do corpo tatuadas com insígneas de chefia. Tais insígneas eram impressas nas costas dos homens, na forma de uma hipérbole com o eixo vertical entre as espátulas das omoplatas e os ramos contornando as mesmas. (Cf. Fig. 69e;f). Consideramos hipérbole uma curva na qual é constante a diferença das distâncias de cada um dos seus pontos a dois pontos fixos chamados focos. A hipérbole é uma cônica que se obtém cortando uma superfície cônica de diretriz circular, por um plano que encontra as duas folhas dessa superfície. Tem um centro e dois eixos de simetria. É formada por dois ramos com duas assíntotas que passam pelo centro. A tangente a um ponto da curva forma ângulos iguais com as retas que unem esse ponto com os dois focos ou raios vetores. Deduzem-se daí na propriedade da referida curva análogas às da elipse, forma básica da planta tradicional da casa altoxinguana. As insígneas femininas correspondentes eram impressas nas partes superiores dos braços, próximo aos ombros. Ainda hoje encontramos indivíduos carregando tais marcas. Alguns estudiosos se referem a tatuagens impressas nos pulsos entretanto nunca pudemos observá-las, nem mesmo entre os mais idosos indivíduos representantes dessa cultura. Contaram-nos alguns informantes que, ao adquirir as marcas nas costas, os homens jamais poderão abandonar sua aldeia. Devem constantemente providenciar o bem estar do grupo local ao qual pertencem. Essa tem sido considerada a "verdadeira" relação entre um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'grande—capitão—de—			
—linhagem	anulaw	morerekwat	inétá

e seus

'seguidores'	kutipira	iwirá	tólo
ou			kigamúke
'sua facção'	pu-pukinhiri		kuk-télo-kó
	(2ª.p.—facção/pessoal)		.

Outras marcas são efetuadas pelos altoxinguanos, no entanto de caráter temporário, embora sejam recorrentes, com freqüência. São as escarificações cutâneas, nas quais utilizam dentes de peixe—cachorro. (Cf. mito, p. 309 e Figs. 47a;b).

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'escarificador'		yayap	
'eméticos'	ataya		emputá
'remédios'	irána	moäng	

Destinam a eliminar os maus—humores passageiros, ou mesmo, precaver—se cronta eles, e tornar o indivíduo mais forte diante da adversidade. São comumente praticadas em várias ocasiões de festas. Tivemos oportunidade de presenciar tais praticas em intensão de algum desejo e mesmo em intensão de votos para uma pessoa doente ou morta. É acompanhada, em todas as formas, de fricções cutâneas e ingestão oral de líquidos extraídos de raízes e/ou ervas maceradas. Casos ocorrem, principalmente aqueles que têm como consequência algum processo inflamatório revelado pela apresentação de estado febil, com reflexos nas axilas e nas virilhas, em que são ingeridos líquidos originários da infusão de ervas e/ou raízes. Alguns deles atuam como estimulantes vomitórios.

Anotamos algumas indicações mais comuns, da utilização de remédios entre os Kamayurá, Yawalapiti e Kuikuḡo

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'remédio—para—manter— —pênis—erecto' (energético)		yamururakaonažn	
'remédio—para— —tonteira' (estabilizador)		okuritse	
'remédio—para—sono' (sedativo)		īwiyaó	
'remédio—para— —menstruação'		yoharakōn	
'remédio—para—olhos'		yīwairú	
'remédio—para— —cabeça		kangawaparap	
'remédio—para— —restaurar—pele' (uso externo)		pinop	
'remédio—para— —queimadura' (uso externo)	tapu—tapu		ikōg
'remédio—para— —estancar—sangue' (antihemorrágico)	mapu	mawu	ikú

Há algumas raízes que entram na composição de eméticos, tais como as que se seguem:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'raízes'	atatapá	moāng	intsī
1 -		kumanau	
2 -		moitsēnēng	
3 -		apo	
4 -	túti	mukuna	

bem como eméticos já preparados, tais como

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'remédio-de-urubu'		irīwuawangī	
'timbó'	tyúma	tsīmo	

Quando o índio passa por uma cerimônia na qual é marcado, não importa que seja para sempre ou temporariamente, a marca é, socialmente, definitiva, e lhe confere a qualidade de membro de um grupo especial, dentro da comunidade. Esse grupo deve desfrutar de direitos e deveres específicos. Dentre os referidos direitos estão incluídas faculdades sociais, tais como audição e fala, em contraposição a faculdades naturais ou anti-sociais, que são a visão e o olfato. (Cf. Anthony Seeger, 1981: 80-91).

Com o passar dos anos, e os sucessivos períodos de reclusão, o índio altoxinguano adquire a fisionomia que sua máscara social termina por moldar. A idade, no entanto, leva ao afrouxamento desta máscara social. A idade exhibe a grande personalidade do índio altoxinguano. Revela-se no papel de avô em suas relações com a geração alternada dos netos. A intensidade distingue o olhar; os gestos socialmente codificados e inscritos no contexto cultural são tranqüilamente desenhados com grande segurança. É o momento das grandes discussões existenciais. Alguns

pesquisadores têm escrito a respeito de tais discussões existenciais, nas duas últimas décadas. Dentre eles, destacamos Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 153-234), Anthony Seeger, Roberto da Malta & Eduardo Viveiros de Castro (1979: 2-16), Renat e Brigitte Vietler (1979: 20-29), Maria Manuela Carneiro-da-Cunha (1979: 31-38), Eduardo Viveiros-de-Castro (1979: 40-47), Anthony Seeger (1981: 80-91), Monica Rector & Aluizio Ramos-Trinta (1990).

Dentre as conhecidas discussões existenciais ocorridas no centro da aldeia, como haviam observado Anthony Seeger (1991) e outros, estão as divergentes idéias sobre de que o próprio corpo é constituído. Prevalece, no entanto, como pudemos comprovar nos trabalhos citados, a corrente de que o corpo é o semem do pai acumulado na barriga da mãe. Por esta razão, quanto mais o pai copular com a mãe durante o período de gestação, mais robusto o filho nascerá. (Cf. mito, pp. 60-63; 117). Somente o semem paterno pode derrotar o sangue menstrual da mãe. O sangue menstrual torna fracos os indivíduos de sexo masculino. Por essa razão também se escarificam os indivíduos de sexo masculino. O sangue vertido através da escarificação é, de certa maneira, resquício do sangue menstrual materno ou daquele adquirido a outra mulher durante a última cópula. Não é nossa intenção nos aprofundar na questão. Apenas ressaltamos algumas passagens, já comentada pelos autores supra relacionados, e que consideramos relevantes no contexto estético.

Diferentes significados são atribuídos às diferentes partes do corpo. Os modos pelos quais os altoxinguanos pensam sobre aquilo que percebem, nos levam a discutir a importância dos sentidos mais comuns, quais sejam: visão, audição, paladar/fala, olfato e tato. (Cf. Anthony Seeger, 1981). Talvez fosse necessário, também, incluir comer e respirar, posto que, eventualmente, surgem associados, respectivamente, paladar/fala/alimentação, e cheiro/olfato/respiração, bem como ouvir/entender/escutar.

○ altoxinguano aprende, desde criança, como modular sua voz, de acordo com a situação social em que se encontram. Há alturas de voz apropriadas para conversas íntimas e para discursos formais. Há tonalidades que exprimem lamento e alegria, bem como modulações jocosas para representações no centro da aldeia e outras para máscaras e sobrenaturais. ○

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'discurso-comum'	yayakatuáli	neēng	itaḡinhu

tem como oposição o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'discurso-do-			
-pátio',	yayakatuáli-ruru	neēng-ikatu	itaḡinhu-ekuḡu
a			
'fala-do-chefe',	anulaw-	morerekwara-	anétí-itaḡinhu
	-yayakatuáli	-neēng	

que possui ritmo especial e todos ouvem. Mantém ergidas as cabeças, os indivíduos de uma geração antecedente — a geração dos chefes — diante de indivíduos de uma geração subsequente — a geração dos filhos-dos-chefes — os quais abaixam as suas. Mantém-se erguidas as cabeças dos indivíduos integrantes de duas gerações alternadas — a geração dos chefes e a dos netos-dos-chefes — quando se encontram frente a frente. Medo, respeito e vergonha orientam os meneios de cabeça, o pescoço esticado ou encolhido, mais que qualquer ritmo de discurso ou reforço verbal. (Cf. Eduardo Viveiros-de-Castro, 1977: 193-203).

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'medo, respeito'	kawika	okīye;etsak	inegétu
'vergonha'	pīrikú	atsīn	ihīsu

A fala está também, associada, de certo modo ao tocar-flauta, principalmente ao som resultante das flautas cerimoniais, tocadas em trio: duas de registro contralto e uma soprano. Dizem os índios que uma fala (a soprano) e as outras (as contralto) respondem.

○ som parece ser também um critério de classificação de animais alados, principalmente de insetos. ○ barulho de asas permite ao altoxinguano reconhecer o animal.

Ocorrem entre os altoxinguanos alguns pontos altos individuais em relação à expressão oral. São eles: 1. os discursos—do—pátio; 2. os cantos—fúnebres, acompanhados do arco—preto Kamayurá e do chocalho, junto à esfígie do morto, na cerimonia do kwarip; 3. o sopro, tanto na especialização de tocar—flautas, principalmente as flautas—cerimonais, quanto o sopro—de—fumaça praticado durante as encantações. ○ primeiro fala da menstruação masculina, em oposição à feminina; o segundo, fala da criação e da transformação. (Cf. mito, pp. 57; 80—89; 168; 180). Falar através do sopro—de—fumaça é comunicar—se com espíritos, oportunidade reservada a pajé e iniciados, em geral, como os indivíduos que se reúnem ao entardecer, nos centros das aldeias. São tradicionais essas falas vesperais.

Entre as mulheres, pudemos perceber uma outra modalidade de expressão oral além de: 1. discurso—no—pátio; 2. dos choros—lamentos no interior da habitação e/ou junto à esfígie do morto no cerimonial do kwarip; 3. comemorações da primeira menstruação de suas netas, acompanhada de dramatização. Consideramos

separadamente a prática de lamber os bebês em várias situações, desde o parto até o romper da fala. Sabemos que tal prática, comum a vários mamíferos, ativa a circulação sangüínea, e, entre os animais mantém uniforme o cheiro-familiar. Ativar a circulação promove a irrigação do cérebro e da musculatura interna e externa. Acreditam os índios, constituir essa prática, uma das prováveis contribuições para o rompimento da fala em crianças. A contrapartida, cabe a criança que, se lamber a mãe, reagirá ao sabor da pele.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ver'	urítá-apá	ihí	
'dor'		itsé	
'amargo'		ítép	

Ver constitui um poder anti-social sob dois aspectos: um diz respeito ao mundo do dia-a-dia, do fuxico, do olhar indiscreto em direção aos bastidores onde se ensaia a representação do "eu" na vida cotidiana, do ver o que não deve; outro revela faculdades extrasensoriais relacionadas ora a feitiçarias ora a pajelança. (Cf. Erving Goffman, 1958).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fuxico;fofoca; mentira'		atareim (falar-mal)	auḡéne
'feiticeiro'	ipuhĩnhĩri-málu		kúḡe-hĩgĩ
'dono-do- -feitigo'	kĩpĩli-wíkĩti	moãng-yat	keheḡe-óto

Existem várias maneiras pelas quais uma pessoa se torna feiticeira.

Entretanto, há apenas uma maneira de livrá-la de tal situação: a morte. Como tem sido do conhecimento de todos os pesquisadores da área, nas últimas décadas, todo feiticeiro altoxinguano termina por ser assassinado por um parente de uma de suas vítimas. Assim, sucessivamente, se realizam, na prática, os silenciosos "pagamentos" de prestações e contraprestações de morte.

A visão extraordinária surge ao indivíduo em presença de alguma doença ou mal estar passageiro, no entanto, periodicamente reincidente. Muitos indivíduos confessaram-nos terem se tornado pajés a partir de um momento em que estavam fora-de-si, no qual se processara a cura. O uso do fumo é, comumente introduzido nessas situações. Atua como elemento intermediário entre o homem e o espírito. A aspiração da fumaça produzida pela incineração de ervas leva o indivíduo ao transe, ao mesmo tempo em que o aroma exalado durante a tal ação, facilita a presença das entidades sobrenaturais ou sombras-de-mortos. (Cf. Júlio Cezar Melatti, 1970: 76 e Anthony Seeger, 1981: 87).

O olhar do índio altoxinguano é intenso e penetrante. É sempre horizontal, quanto trocado entre indivíduos de mesma geração ou de gerações alternadas. Informa sobre seu estado interior e traduz franqueza e honestidade. O olhar vertical caracteriza as relações entre duas gerações consecutivas. A geração antecedente olha verticalmente no sentido de cima para baixo, transmitindo a autoridade de "dono" daquilo que fez, isto é, daquilo que produziu. A geração subsequente arrisca, eventualmente, um olhar vertical no sentido de baixo para cima, transmitindo medo e respeito para com a geração que o fez, porquanto que é sua "dona".

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'olhar, ver'	urítá-apá	etsakane;	igí
'indivíduos—		ihí	
—parentes—de—mesma—			
—geração—de—ego'	tutaká-naw		kuk- <u>ó</u> tó-hógo (dual—dono/outro—igual) kuk-hi3á-mó-kó (dual—irmão—plur.parentela— pluralizador)
'indivíduos—parentes—			
—de—geração—anterior—			
—a—ego'	wikinha-naw		kuk- <u>ó</u> to-mó-kó
'indivíduos—parentes—			
de—geração—posterior—			
—a—ego'	ihá-naw		kuk-mukúḡu-mó-kó
'dono; donos'	wikíti;	yayat;	<u>ó</u> to; <u>ó</u> to-mó
	wikinha	yayat-met	
		(dono—	(dono—pluralizador/ plur.)
			caso/parentesco)
'fazer; produzir;			
gerar'	umá-a pé	—há	
		(fabricar)	
		—ĩ	
		(gerar)	
'medo; respeito'	kawíka	étsak	ineḡétu

Entretanto, é difícil observar o olhar de um altoxinguano, porque olhar as pessoas pode ser considerado indelicado. Ele admite cuidar dos olhos quando vê algo

desagradável ou quando quer esquecer algum problema. Nesse caso, utiliza-se de um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'remédio—para—a— —cabeça',		kangawaparap	

pingando-o nos olhos. Dizem, os índios, que o sumo provoca tanto ardor nos olhos que atua em benefício do esquecimento. O outro, é um

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'remédio—para—os —olhos',		yīwairu	

sumo extraído de uma pequena fruta amarela, o qual se pinga nos olhos. Ambos os remédios, como podemos observar, provocam o funcionamento das carúnculas lacrimais através da contração provocada pelo ardor. Assim promovem a limpeza dos olhos.

Dessa forma os índios altoxinguanos excluem o tratamento oftalmológico em benefício de uma boa visada. Substituem-no por tratamento nos membros, baseados em aplicações de óleos sob massagens, fricção de "unha de tatu" aquecidas "óleo de pequi", nas articulações, bem como as aplicações de "gordura de rabo-de-sucuri" nos membros superiores. (Cf. mito, pp. 209-210)

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuçõ
'gordura'		hamuku	
'unha—de—tatu— —canastra'			tatiwaliwápe
'óleo'		ikap	
'gordura—de—rabo —de—sucuri'	wianá	way—hamuku	ikénte

Esse tratamento, também, habilita o indivíduo a participar das lutas corporais, porque enrijece a musculatura. Os membros são a base de uma estrutura que mantém firme o corpo. Os olhos servem para alguém se desvencilhar de alguma agressão física, se salvar de um ataque. Quem se deixa apanhar tem olhos—fracos. Os idosos apresentam tendência a conformar esse quadro.

Olfato e cheiro, são duas situações diferentes: uma está do lado de dentro do corpo e outra está do lado de fora. A mediação é efetuada através da respiração. A inspiração traz o cheiro para dentro do corpo, enquanto a expiração bota o cheiro para fora do corpo. Se o cheiro for agradável de sentir, então lhe é permitido permanecer no interior do corpo. Se for desagradável, faz-se de tudo para eliminá-lo. A prática extrema para eliminação do cheiro desagradável é assoar o nariz e lavar a bocas com água, posto que a garganta e a língua detém tais odores. Situação na qual se comprova que olfato e paladar, também, se relacionam entre si. Essa noção nos parece bem clara entre os altoxinguanos.

Preferencialmente, não se deve lidar com alimentos já preparados, quando a mão estiver com cheiro. Qualquer que seja o cheiro, poderá a mão do indivíduo transferi-lo para o alimento. Não se deve misturar diretamente cheiros. O cheiro, com explica Eduard: Viveiros—de—Castr (1977, 167—170) pode se tornar uma

categoria olfativa na medida em que adquire características de "um símbolo cético de relacionamento homem-natureza", em termos de "classificação das substâncias".

Apenas três odores são considerados capazes de sobrepor-se aos demais. São o do pequi, mantido durante todo o ciclo anual através do óleo; o do urucum, preservado em bolas desidratadas e reidratáveis com o óleo do pequi; e o odor de coisa defumada, que suplanta todos os outros. A fumaça é constante nas aldeias altoxinguanas. Os fogos nunca se apagam no interior das habitações. São constantemente transferidos do cigarro para a cozinha, e desta para os fogos noturnos entre as redes de dormir. Daí são transferidos para os centros das aldeias.

Respirar é considerado cheirar. Quem respira inala os odores mais próximos, bem como vários outros circunscritos em circunferência de determinado raio, conforme os ventos dominantes.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'soprar'	aíri	—o—mo—petĩm (3ª.p.—causativa—fumaça)	uḡi
'chupar'			in
'cheiro—podre'		itsarēn	
'mau—cheiro'		áhwēn	
'cheiro'	ahí;	wēn	

O tato é objeto de grande diferenciação entre os altoxinguanos quando da percepção das sensações do frio, calor e dor, como maneiras de sentir o mundo.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dor'	kahíu	aká	sini
'frio'		ireĩtsang	
'calor'		tĩpap	
'quente'		akup	

As sensações de dor podem ser caracterizadas como dor-que-arde, dor-que-queima, dor-que-a-perda (contunde, pressiona) e dor-que-abre (explode, dilata). A primeira está relacionada com cortes, espetadelas e esfolamentos.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dor-que-arde'	kahiuti		
'cortar'			itsakí
'espetar'			ḡupe

A segunda diz respeito às queimaduras de fogo, de plantas e de animais, tais como insetos do tipo lagarta, etc., incluindo-se as coceiras em geral.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'queimar'			uḡa
'coceira'		em̃en	

A terceira, às contrações e esmagamentos, incluindo-se eliminação de fezes e urina.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'caimbra'		taikapat	
'vomitar'			tuagki
'ejacular'			igáá'

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikúçho
defecar			iki
chorar			inilu
copular			iku

A quarta, às dores provocadas por vasodilatação, do tipo dor-de-cabeça.

O toque físico é o grande exercício altoxinguano de interação entre pessoas do mesmo sexo, conforme o grau de parentesco. Ocorre, principalmente, associada à expressão artística de pintura corporal, tanto masculina quanto feminina. Entre mulheres ocorre também por ocasiões do fluxo menstrual e gravidez, quando se torna necessário a participação de uma outra pessoa para os banhos e as massagens. Ocorre ainda nas brincadeiras da Hora-do-banho-conjunta, nas lutas-corporais, na pajelança, e em determinados rituais de passagem. Incluem-se, obviamente, as brincadeiras eróticas e as relações sexuais propriamente ditas.

O altoxinguano se pinta para camuflar-se daquilo que representa o desenho pintado. Sua pintura fornece informações indiciais a cerca daquilo que é se deseja apresentar no momento. A realidade não é, senão, a forma do índio perceber o mundo que o cerca.

O ouvido é considerado o grande mantenedor e receptor dos códigos sociais. (Cf. Anthony Seeger, 1981: 80-81) É bastante sensível entre eles, porquanto largamente exercitado. O altoxinguano percebe e avalia expressões acústicas ambientais de micro-variações tonais e grande amplitude de intensidade e variada duração. Escutar entre eles é um exercício voluntário, uma prática cultural. As mulheres não devem escutar o som das flautas-cerimoniais. Ouvir, no entanto, se trata de um ato natural, no qual se percebe e se localiza fontes de emissão sonora. As

mulheres altoxinguanas ouvem o som das flautas, entretanto fecham as portas das casas e tapam os buracos na palha, para mostrar que não se encontram presentes à execução das mesmas, isto é, do concerto—proibido. Estar ou não presente, na maioria das vezes, é, apenas, questão de polidez, nem sempre de presença física. Contam os índios que algumas mulheres choram ou gritam muito alto para encobrir o som das flautas vindo do interior da aldeia. As casas ouvem o som e transmitem-no a elas como uma caixa acústica. As casas têm ouvidos e podem escutar, porquanto, sob certos aspectos, são elementos masculinos.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ouvir'		anup	tá
'falar'	yayakatuá—a pá yaitá—a pá	neēng	itáḡinhu

CAPÍTULO IX

CICLO ECOLÓGICO CULTURAL

Bruna Franchetto e Marcio d'Olne Campos (1985: 255) comentam alguns aspectos da caracterização de determinados "relógios" naturais, feita pelos índios Kuikuru. Trata-se de um processo de integração e complementaridade entre os "relógios" celestes e terrestres por eles adotados. Justificam a importância na percepção de sua presença na vida diária da aldeia em questão, nos fenômenos estacionais ligados à pesca e à agricultura, assim como nos rituais e na mitologia.

A relação do homem com o meio ambiente através dos fenômenos cíclicos tem presente a curiosidade da compreensão. Presente também está a necessidade de tê-los como reguladores temporais das diversas atividades ligadas a determinados hábitos cotidianos, à economia e aos rituais.

Tais reguladores são os relógios naturais. Configuram-se, em geral, através de suas representações espaciais. São manifestações mediadas pelos movimentos dos astros, pelos acidentes geográficos, pelos aspectos arquitetônicos, pelos esquemas corporais e pela percepção das trocas que ocorrem no meio ambiente que envolve o observador. O calendário altoxinguano mistura elementos astronômicos com astrológicos e místicos-míticos. A utilidade desse calendário não está em fixar datas. O aspecto quantitativo e cronológico do tempo é menor. O altoxinguano consulta seu calendário para certificar-se do momento ritual, para saber do tempo propício para este ou aquele empreendimento.

A combinação do tempo solar com o tempo lunar dificulta seu entendimento para nós aculturados eurocentrais. É preciso notar que o calendário solar é quase que

exclusivamente o tempo quantitativo para medir o ano, isto é, o ciclo do kwarip. É usado também, para medir o dia, conforme a posição do sol na calota celeste. Tudo o que se refere a tempos rituais, a jejuns, observâncias, pajelança, festas, agricultura, a acontecimentos e atividades individuais, utiliza-se o calendário lunar. Entretanto, muitas vezes ocorrem em que se tona importantes precisamente a conunção entre os dois calendários, isto é, a relação entre a posição do sol e a posição da lua. O tempo essencialmente indiviso e eterno encontra-se idiviso unicamente pelo movimento de entrada e saída do sol na calota celeste. O calendário lunar divide-se em duas quinzenas: um da lua grande e outra da lua moça.

A unidade do tempo é o dia, em torno do qual giram todas as experiências temporais. Para o altoxinguano o dia possui a qualidade dos acontecimentos que nele se enquadram. Há um tempo dos afazeres diários ou da divisão social sexual cotidiana do trabalho. A ordem temporal e a ordem moral se encontram bastante unidas. O mito surge como mensagem e modelo didático para prevenir contra aquilo que é considerado desmedido. Medo e respeito se ligam, em parte, à ordem temporal da vida humana. Medo e respeito são aspectos básicos da noção de justiça. Entendemos justiça a ordem das relações humanas ou a conduta de quem se adapta a esta ordem. Tempo é um aspecto da ordenação moral do Universo. A ruptura da ordem temporal da vida humana pode acarretar conseqüências tendenciosas a assumir caráter de catástrofe. Entretanto, entre eles tais ações se esclarecem de maneira satisfatória e se estabelece o equilíbrio moral. Setembro-outubro inicia o ciclo. É "tempo de chuva". As águas chegam junto com os filhotes da "arara vermelha". Quando a constelação Orion se inverte a 45° no horizonte, a atmosfera se emprenha de vapores d'água, seja Orion é o corpo de um "pato". Calor e eletricidade excedem os limites suportáveis pela própria natureza. Descarrega violenta chuva no início de outubro. É a "água do pato", que começa após fortes vendavais. Os pajés costumam cantar para os sobrenaturais elementais, queimando cera de jatobá sob o ribombar dos trovões, nos

centros das aldeias. Temem que provoquem desabamentos das casas. (Cf. Fig. 114a).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tempo—de—chuva'	apīriku		
'arara—vermelha'	kálu	wapani	
'constelação—pato'	upílú	tsīwe	ohógo
'água—de—pato'	upílú—inúra		ohógo—tugá
'pajé'	yatamá	payé	haáti
'tempestade'		kairuũm	
'trovão'	inhĩtsikī	tupī	isilu
'raio'	inhĩtikī—pitalá	tupī—tapaka	isilu—hutóho
	(trovão—desenho)	(trovão—desenho)	(trovão—desenho)
'chuva'	inúra		kogohó

A torrente, no entanto, é passageira. A bruma seca desaparece. A temperatura se torna mais baixa. A pressão atmosférica parece diminuir. Os dias surgem limpos e leves. Alívio temporário, entretanto, suficiente para os índios encerrarem os preparativos para enfrentar a estação das águas.

Meados de outubro trazem visibilidade para a constelação Centauro, ao sul. Alfa e Beta Centauro são os olhos da "Onça Caçando Veado". (Cf. mito, p. 185 e Fig. 115a). É tempo de furar orelha de menino. Perfuram—nas ao entardecer. Nessa época é permitido a todo o grupo social local penetrar o interior da casa das flautas. É a ocasião em que todo o equipamento ritual masculino, que lá abrigam costuma ser retirado de seu local—repositório, e transferido para um abrigo temporário, em outro local. Este é um local esconderijo situado na floresta, próximo a um manancial hídrico, ou local úmido. Lá é feita uma tapagem de galhos e folhas, devidamente camuflada, no interior da qual é colocada todo o referido equipamento ritual, sobre

pequeno jirau e/ou pendurado em varais, horizontalmente dispostos a alturas adequadas. A visibilidade externa do conjunto permanece difusa em meio à vegetação. Principalmente, porque procedem encantações e feitiços, a propósito de sua total ocultação.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'constelação—onça— —caçando—veado'	ytyumá	yawat—īwakakapé itsumare—īwakakape	nitzuengē
'festa—de—furar— —orelha'	pihiká	nami	ipónhe
'casa—das—flautas— —cerimoniais'; casa—do—meio'	kwakuti	tapwĩn	kwakútu
'flautas— —cerimoniais'	apapalu apa—pálu (cerimonial; sobrenatural—lado)	yakuí	kaḡató
'encantações'	kīpīlī	mo—āng (causativo—espírito)	kehéḡe

A dança de encerramento da reclusão para a perfuração da orelha de um futuro capitão—de—linhagem se realiza em frente a casa das flautas, entre o banco da "coletividade masculina" e o túmulo central. (Cf. Fig. 116). A festa tem início com uma grande pescaria coletiva. Realizaram-na com antecedência de aproximadamente uma semana. Participamos de um desses eventos entre os Yawalapiti, em 1978, juntamente com os parentes dos garotos envolvidos. Eram o pai de ego, o irmão do pai de ego, um irmão da mãe de ego, alguns irmãos de ego, outros primos de ego,

filhos das irmãs do pai de ego, bem como algumas esposas com os respectivos filhos. A maioria era Yawalapiti. Entretanto envolveram-se Kamayurá, Wau3rá, Mehináku e Kuikuru.

Viajamos ao anoitecer,

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pescaria'			haḡu
'anoitecer',	kikunuakáti		

em cinco canoas monóxilas para atingir o local escolhido. Era o igarapé Kranhanhãe, situado no rio Kuluene, em território tribal Kamayurá. As permissões foram devidamente barganhadas com antecedência. Tratava-se de uma cerimônia na qual participariam garotos Yawalapiti, Kuikuru e Kamayurá. Ocorreu que precisamos pernoitar antes de atingir o objetivo. Fizemo-no, tendo em vista determinado horário de chegada ao local escolhido, em função de organizar o acompanhamento e iniciar a pescaria antes que anoitecesse. Todos os peixes foram moqueados no local.

Retornamos no tempo previsto, isto é, uma semana depois. Levantamo-nos das redes por volta da

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meia-noite'	inhá		kohó

Após arrumar as canoas com o produto da pescaria, retornamos Kuluene acima. Ao entrarmos na "boca" do ribeirão "Tiwatīwarí era bem "cedo". (Cf. Fig. 117).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'boca'	tipá-tipá (pedra)	ita-kuru-tap (pedra—...—lugar/aldeia)	
'cedo'	anotsanha		infla

Tinhamos emparelhadas as cinco canoas, quando surgiu um clarão de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fogo'		tata	itó
no			
'céu'	pīshu (barriga)		

Percebemos tratar-se de uma colisão de asteróides, fato que, mais tarde, comprovamos, ao retornar ao grande centro urbano. Permanecemos calado. Imediatamente os índios começaram a gritar e abater como os remos na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'água—do—rio'	wīnha	arikwanáku	haḡú

espirrando o líquido em grandes porções. A insistência provocou marolas na água e estas faziam oscilar as embarcações, levando algumas a se chocarem com outras. Enquanto isso, em meio a grande clarão, fragmentos de asteróides eram lançados a grande distância no espaço. Deixavam atrás de si um rastro incandescente. Os gritos emitidos pelos índios eram exclamações que variavam de articulação vocal e sonoridade. A cena na terra, isto é, na água, parecia espelhar o evento celeste. Um anulava o outro: Enquanto o céu se incendiava parcialmente, os índios pareciam lançar água para apagá-lo. Acordamos, com os gritos, um grande grupo de

Ikpeng—Tshikão que estava pernoitando nas proximidades. Esse grupo estava se transferindo, definitivamente, da área do Parque Indígena Leonardo Villas—Boas, para o Médio Xingu, onde hoje é o Posto Indígena Pawrú.

Quando o "sol entrou",

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—entra',	kukámi—putúka		ḡiti—ahēḡitaḡi

desembarcamos na "boca" e nos dirigimos para a aldeia Yawalapiti. O ritual teve seu início imediatamente após retornarmos com os peixes. Durante esta fase inicial, as mulheres preparavam os beijos. Os meninos Kamayurá já estavam aguardando na aldeia. Os Kuikuru residiam no local. (Cf. Fig. 118).

Havia um aspecto especial na festa, trazido pela participação de um dos filhos do grande capitão de linhagem Yawalapiti dono da festa. Ele estava sendo

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'feito'	umá		ĩ

como segundo na linha de descendência para ser

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ajudante' do	ikapaluatsatá		
'dono—da—aldeia'	putáka—wikīti	tap—wiyat	éte—otó
ou			
'relações—públicas'.	yaitá		itaḡinhi

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'primeiro-na-linha de-descendência'	pawá-ruru (um-verdadeiro)		
'segundo-na-linha de-descendência'	pawá-mina (um-proximidade)		

Provavelmente seu filho sucederá seu irmão mais velho, o primeiro na linha de descendência. Este parece ser o mecanismo pelo qual se irmão, primeiro na linha de descendência, está lentamente substituindo seu tio-irmão-do-pai como "dono da aldeia".

○ rapaz e o irmão mais velho se tratavam, respectivamente por

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pai'	itapiri .		
'vocat.pai'	tata		
'filho'	ishiri		
'vocat.filho'	pĩtsi		

○ rapaz tinha na época cerca de quinze anos de idade. Ainda não tinha os lóbulos auriculares perfurados. Trocaria, nessa oportunidade, seu nome por um outro previamente escolhido, bem como o seu cinto branco de algodão por um outro, também de algodão, branco com uma listra horizontal azul no centro do mesmo. (Cf. Fig. 24a).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cinto-branco-de-			
-algodão'	watá	amīnyu	ahuráři
'cinto-branco-com-			
-listra-azul-			
horizontal-central'	yanakíu		

A festa de perfuração dos lóbulos auriculares do futuro "ajudante" do também futuro "dono da aldeia" Yawalapíti teve início ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer',	hikunú-akáti		ahuḡutíli

após a distribuição dos peixes que trouxemos da pescaria no igarapé Kanhanhãe. O rapaz não podia ser exposto ao sol, até que perfurasse as orelhas. Só poderia sair ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pátio-da-aldeia'	wíkuka	kawīterīp	huḡóḡo
'durante-a-noite'.	kunu-átsha		

Por volta das 18:00 h, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-afunda',	kámi-iputshitsá		ḡiti-entḡáḡi

hora que Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 104) considerou ser a hora da "solidariedade masculina", reuniam-se os homens diante da "casa das flautas" e apresentaram sua saudação característica, uma modalidade de grito que marca todos

os inícios e todos os términos de festividades no Alto Xingu. (Cf. Figs. 117 e 118).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'alegria—barulhenta'	tzúmualhi		

Estava

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'escurecendo'	hikunuakati		ahuḡidi

Quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—abaixou'	itirá—kámítishi		kohotsí ḡiti atai

se reuniram novamente, no mesmo local, por volta das 18:30 h. Quando já estava

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'escuro'	hikuná		kohó

repetiram a saudação, por um tempo mais demorado.

Após a terceira saudação, dirigiram-se todos para a casa do recluso, saudando-o. Adentraram e retiraram o rapaz, levando-o para o centro da aldeia, sempre saudando-o. Lá iniciaram uma dança em círculo, ritmada com o bater surdo de um dos pés no chão e acompanhada pelos gritos característicos de saudação. Pai e tio do rapaz seguravam-no pelos punhos, demais homens se organizavam em várias fileiras subseqüentes, acompanhando o ritual. O rapaz usava apenas cordão na

cintura. Ninguém estava pintado. Pai e tio iniciaram um canto em voz grave e baixa. A "coletividade masculina" saudavam, enquanto os "donos de casa" presentes acompanhavam o canto. Interromperam após algum tempo, e todos se retiraram para suas respectivas casas.

Algum tempo depois, retornaram todos e levaram o rapaz novamente para o centro da aldeia, repetindo os cantos e danças. Em seguida levaram-no para sua casa, iniciando uma dança que percorreria todas as casas da aldeia, no sentido contrário do dos ponteiros do relógio, terminando no centro da aldeia. Dispersaram-se novamente. Efetuaram tantas voltas na aldeia, quantas eram as casas. Cada volta era orientada por um "dono de casa", que demonstrava, com isso, a aceitação do rapaz como futuro "ajudante" do também futuro "dono da aldeia". Dançaram nos espaços sociais das habitações, isto é, no espaço central-frontal entre o alinhamento de esteios centrais e a porta do meio da aldeia. Mulheres com crianças de colo e meninas dançavam e cantavam, circundando o grupo de homens e meninos, em alinhamento que lembrava semi-círculo do quarto minguante lunar. Homens e meninos dançavam em duas fileiras, frente a frente, em movimentos semicronizados de avanço e recuo. A um tempo, ao avançar um na direção do outro, tocavam olhares frontais; a outro tempo, recuavam para olhar todos na direção do solo. Excessão feita para o rapaz, que mantinha os olhos fixos no solo, em ambos os movimentos, demonstrando

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'respeito'	kawika	étsak	inegétu
'vergonha'	pīriku	atsĩn	ihĩsu

em sua quietude final de período de reclusão pubertária. As mulheres permaneciam todo o tempo na periferia do grupo de dançarinos, como ocorre no espaço físico da aldeia. (Cf. Fig. 119).

Ao término de cada volta completa pelas casas da aldeia, o comando cerimonial era entregue ao dono de casa seguinte. Obedeciam ao sentido masculino de circular pela aldeia, isto é, leste-norte-oeste-sul. À

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meia-noite'	inhá		

o cortejo festivo encontrava-se comemorando o evento na casa diametralmente oposta, da qual era "dono" um tio-irmão-da-mãe-de-ego. Cada volta completa, as comemorações eram interrompidas para que todos repousassem, sem dormir.

A comemorações terminaram

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cedo'	awtsanha		inila-tsué

por volta de 03:00 h da manhã, no começo da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jornada'			iḡoti

As mulheres se dirigiram para o rio, para apanhar água e tomar banho. ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entra'	kukami-putúka		ḡiti-ahēḡitáḡi

e todos se levantaram para

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tomar-banho'			gakagu

em seguida. Excessão feita ao rapaz que permaneceu recluso em seu

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gabinete-de-reclusão',	pítshú	apiy	

ainda sem poder expor-se ao sol.

○ sol

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'já-apareceu',	uká-wawátshá		

mas ninguém foi

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'limpar-roça'			tokinhake

Todos procuravam restabelecer-se da noite em claro. A aldeia estaria tranqüila até por volta das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'10:00 h da manhã'	yazitscha		

quando, novamente, se dirigiam as famílias para o rio. Era hora do banho que

precedia à distribuição de peixes e beijos por parte dos pais dos garotos ritualizados na passagem da puberdade. Preparavam-se os pequenos dispositivos espetos duplos de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Humiria balsaminifera'	mīri	kamiīwa	wéngōhi

para perfurar as orelhas dos meninos.

À hora em que o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-virou-por —cima-da-aldeia',	kukámi-tutimá-putaka		

os meninos se preparavam par ter seus lóbulos auriculares perfurados. Tinham como vestimenta, apenas o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cinto-de-discos-de caramujo'.		moit	uḡuká

(Cf. Fig. 12).

Todos se dirigiram para o espaço frontal, à porta do meio de casa do dono-da-aldeia.

A mãe do rapaz em questão, também participou dessa etapa do ritual. Na hora

em que

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-luta',	kari-kámi-kuká		kindené-ḡiti-atai

todos os meninos envolvidos encontravam-se perfilados ombro a ombro de costas para a "casa" do dono-da-aldeia. Mantinham-se olhando para o chão, voltados para o nascente. Por trás deles, alguns adultos de sexo masculino apoiavam as mãos sobre seus ombros. Vez por outra, os meninos arriscavam olhares furtivos na direção do centro-da-aldeia, por trás da casa das flautas. Imediatamente eram surpreendidos por homens que agitavam galhos de árvore, restante da confecção dos espíritos duplos de furar lóbulos auriculares.

O grande-capitão-de-linhagem dono-da-festa, chamava um a um os meninos, que se adiantavam colocando-se voltados para o sul. Sua mulher, mãe dos dois meninos referidos supra, colocava atrás do postulante, o galho referente ao seu (dele) fuso-duplo-furador-de-orelha. Discursavam e cantavam agitando galhos.

Ao cair da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tarde',	yayatsha		

(Cf. Fig. 118).

Os homens adultos que anteriormente agitavam ameaçadores os galhos, colocaram-se agachados mais adiante dos meninos, mantendo o mesmo alinhamento. Estes últimos, saíram de seu alinhamento e se alinhavam, novamente, à frente dos homens-adultos

agachados. ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-já-estava-			
-baixo',			ikató-téli-ḡiti-atái
'do-outro-lado',	itirá-kámitishi		

Algumas mulheres se ocupavam em

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fazer-lenha'.			iká

Era

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'hora-de-cortar-			
-lenha'			ikató-téli-atái

e trazer para casa. (Cf. Fig. 118).

Após discurso do grande-capitão-de-linhagem oficiante do ritual, os meninos cantaram ou repetiram um discurso sincopado, e cada um se sentou no colo do homem adulto colocado atrás de si. Colocaram seus pés nos joelhos do mesmo e as respectivas mãos no próprio joelho. A partir deste momento não lhes era permitido pisar o chão. Os lóbulos foram furados por seus próprios pais, sem que os meninos emitissem sinais de dor. Cada lóbulo era furado com uma das pontas duplas do fuso. Este era quebrado em seguida, deixando as pontas nos lóbulos já perfurados.

Quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol afundou'	kámi-iputshútsá		ḡiti-entḡáḡi

os meninos foram passados, cada um, para as costas do homem adulto agachado correspondente. Continuavam, no entanto, proibidos de colocar os pés no chão. Seguravam com ambas as mãos a testa do homem adulto "padrinho", e colocavam seus pés acima da panturrilha do mesmo, por trás dos joelhos. Assim foram transportados para suas redes. Lá aguardavam as lavagens auriculares de ervas e raízes maceradas.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Durante-toda-a-noite'	kunuáksha		kohó

os respectivos pais lavariam os lóbulos auriculares furados de seus filhos, com o remédio. Pela manhã já estariam em adiantado processo de cicatrização. As hastes dos espetos furadores foram enroladas em

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'algodão',		amīnyu	

amarrados com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fio-de-algodão-branco'		inimoitsing	

e pendurados em uma das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kalapálo
'costelas—da—casa'	pá—talalakahi	hok—tĩantá	nĩné—ahĩ

de seus respectivos "donos".

A interdição da "casa do meio" às mulheres é observada enquanto abrigo de flautas, cabaças, máscaras, zunidores, etc., Todos objetos rituais de acesso exclusivamente masculinos, as flautas cerimoniais, em número de três uma soprano e duas contralto, entabulam uma conversa na base de ponto e contraponto.

A flauta soprano pergunta e as contralto respondem. São acompanhadas pelo chocalho—de—pé.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautinha—cerimonial'	apapalutsi	yakuĩt	
'flautas—cerimoniais'	apapalu	yakuĩ	kaḡató
	(cerimonial; sobrenatural—lado)		
'cabaça'		kunyanhamuku	kisu
'máscara'	palaká—pitála		
	(cara—desenho)		
'zunidor'		urĩurĩ	

○ zunidor tem forma de peixe atado por um fio na ponta de uma vara, a qual o faz girar manualmente por sobre as cabeças, provocando zunido ensurdecedor. Mulheres e crianças são afastadas durante o processo ritual, entretanto lhes é permitido vê-los, momentaneamente, a distância, em outras ocasiões, "por descuido".

Segundo nos informaram os índios, se outrora, inadvertidamente, uma mulher visse o equipamento ritual masculino, inchava e perdia os cabelos, ficando muito doente, e morria. Se violasse o segredo propositalmente, sofria um estupro coletivo seguido de enterramento viva, com a boca cheia de terra para sufocar mais rápido. Posteriormente a punição passou a ser aplicada sob forma de estupro coletivo seguido de abandono para morrer sem assistência da comunidade. Hoje a pena está reduzida ao estupro coletivo que, além do mais, se limita a alguns homens.

O mito Kamayurá da Kunyam—maru, omite a primeira parte, o estupro coletivo. Acentua o enterramento em vida, como forma de punição. A menina, no entanto, reagiu, livrando—se da morte e fugindo para outra aldeia, onde tinha parentes e onde prescrevia—se a pena. Casou—se e teve filhos. A mudança da aldeia somada à mudança de status e à mudança de nome funciona como troca de identidade. O próprio castigo agiu como uma mudança ritual. Morreu um personagem e, dali, nasceu outra pessoal, à semelhança do surgimento do pequí. Quando morreu o jacaré, de seus testículos brotaram as árvores, pequí e mangaba. Pequí é um ser com uma identidade diferente da identidade de seu "pai biológico" jacaré.

A única maneira de Kunyán—marú se salvar foi reagir com uma arma feminina: a concha de um bivalve fluvial usada como instrumento de descascar mandioca, tão fortemente os instrumentos mas colhidos em questão. (Cf. Pedro Agostinho, 1974b: 123—128 e Figs. 52).

Essa, também, parece ser a época ideal para restaurar a "casa—das—flautas", ou, mesmo, construir uma outra, novas em seu lugar. O equipamento ritual masculino se encontra ausente, portanto, não corre perigo de ser molestado com os "olhares de fofoca". O procedimento, tal qual observamos em aldeia Kalapalo, em 1978, é profundamente formalizado. O "dono—do—meio" sofre pressões dos "donos—de—casas",

a propósito do estado de conservação da "casa-das-flautas", ou mesmo de sua "ausência" integrada ao "meio-da aldeia". Então o "dono do meio" pergunta ao "dono-das-flautas-cerimoniais" se ele tem condições de "fazer festa" e convocar a "coletividade masculina" para construir nova "casa" no meio-da-aldeia, ou restaurar a que existe. Se ele dispõe de condições, então convoca a "coletividade masculina" para realizar tal tarefa.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-das-flautas'	kwakúti	tapuwĩn	kwakútu
'olhar-de-fofoca'			iguḡu-auḡéne
'dono-do-meio'	wíkuka-wikīti	kawiterip-yat	huḡóḡo-óto
'pedir-para-fazer-festa'			ikanīḡĩ
'dono-da-casa'	pá-wikīti	hok-yat	iné-óto
'ausência'			nhika
'meio-da-aldeia'		kawiterip	huḡóḡo
'coletividade-masculina'	apa-pálu (cerimonial-lado)	yakui	kaḡitó

A convocação da "coletividade masculina" é feita ao amanhecer por intermédio das "flautas cerimoniais", preferencialmente a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pequena-flauta-cerimonial'	apa-pálu-tsí		
'amanhecer'	awtsanha		aheḡitĩli

(Cf. Fig. 117 e 118).

Durante a convocação, as mulheres permaneceram trancafiadas em suas residências. Os homens reunidos no centro da aldeia, distribuíam as tarefas e combinavam o pagamento. Enquanto a "coletividade masculina" saía da aldeia para cortar os paus, o "dono-das-flautas cerimoniais" saía para pescar o peixe do sobrenatural. Essa foi uma oportunidade que sua mulher ou suas mulheres tiveram para dividir o tempo com os respectivos amantes. A busca masculina de peixe e de matéria-prima durou cerca de três dias. Ao retornar pescador e madeireiros, as "flautas-cerimoniais" foram recebê-los à "entrada formal da aldeia". As mulheres foram trancafiadas e ameaçadas com varas compridas que produziam barulho surdo.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuçõ
'pagamento'	iatshía	potat	ihipĩĩĩ
'pescaria'			haçú
'amante'	ititzú		a3o
'entrada-formal- -da-aldeia'	putishitiwanapu		taçĩnhĩ-amá

○ madeiramento e o sapé lá estavam, entrando pela entrada formal, tendo à frente os chocalhos, e por último as flautas. A ordem de entrada na aldeia era: 1. chocalhos de castanhas-de-pequí; 2. madeiramento; 3. sapé; 4. peixes; 5. flautas-cerimoniais. Pararam a oeste do túmulo central. Os peixes foram distribuídos e as escavações para a colocação dos esteios começaram em seguida. Todos os indivíduos socialmente aptos participaram da construção. Cada "dono-da-casa" se tornou dono daquele setor de "casa-das-flautas" pelo qual era construtor responsável.

O processo construtivo é o mesmo empregado na construção da casa residencial. Não tivemos oportunidade de verificar o tempo de construção. Precisamos nos retirar da aldeia em questão, e nos dirigir para o Posto Indígena Leonardo Villas-Boas. Descrevemos o que pudemos observar. Trata-se do início da construção. Esse exemplar não havia sido concluído até retornarmos à aldeia, e dela, saímos, logo após a realização de um kwarip. Sabemos, no entanto, que a "casa-das-flautas" pode ter tanto acessos quantos forem necessários à funcionalidade. Todos, entretanto, estarão, obrigatoriamente, abertos na face maior, voltada para leste. A quantidade de aberturas parece ser função da extensão desta dimensão. É uma construção tão antropomorfizada quanto a residencial, embora executada em dimensões reduzidas.

Adiante das portas da "casa-das-flautas", existia, outrora um trocano. Alguns chegavam a medir 6.00 m de comprimento (conforme Karl van-der-Steinen (1940: 123). Sua função era convocar a coletividade masculina. Era confeccionado com um enorme tronco de árvore, tornado oco, apoiado sobre três ou quatro duplas de esteios cruzados à semelhança dos travamentos internos na casa verdadeira. Servia também de banco para os homens se asentarem durante suas intermináveis conversas ao cair da tarde. Hoje, segundo nos informaram os índios, a dificuldade de matéria prima levou-os a reduzir as dimensões do trocano até transformá-lo em banco. Não existem árvores adequadas nas proximidades das aldeias. O longo banco masculino tornou-se o equipamento coletivo substituto. (Cf. Figs. 28 e 29).

Outubro é também o auge da coleta do pequi e da mangaba. Na realidade, a maturação de pequi, na região do Alto-Xingu, ocorre nos meses de agosto a novembro, prolongando-se até meados de dezembro. A castanha interna ao caroço é retirada, e torrada. O processamento da fruta deixa no ar um cheiro característico adocicado. Promovem então a extração do óleo, fato que ocorre durante o cozimento dos caroços. O óleo é recolhido por cima da pasta. A pasta é

transformada, então, em um alimento achocolatado, de consistência caramelada.

○ óleo de pequí é usado para untar os corpos de homens, mulheres e crianças, intensificando ainda mais o cheiro adocicado. É armazenado em cabogas, onde passa do estado líquido para o intermediário pastoso, para ser consumido durante o ano. Constitui uma mercadoria bastante cobiçada nas várias trocas locais.

○ óleo de pequí é também usado como solvente da pasta de urucum desidratada e armazenada em grandes bolas com a medida de uma mão cerrada. O cheiro do urucum é um outro forte odor característico da região. Os indivíduos aplicam-no sobre a pele, em todo o corpo, para evitar picadas de insetos. Os índios conhecem dois tipos de urucum: um para homens, que apresenta coloração mais intensa, vermelho bem vivo; e outro para mulheres, com coloração mais fechada, quase marrom. Ambos os tipos exalam odor semelhante, entretanto nos parece que aquele usado pelas mulheres exala um odor mais acentuadamente acre.

Junto do pequí vêm os rituais afirmadores da sexualidade. Estes rituais compõem a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'festa-do-pequí'	Mapulawá	Mawurawá	

○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pequí'	aká	pekei	impé

é considerado o grande energético altoxinguano, altamente promotor da fertilidade. É

durante a época da maturação do pequí que homens e mulheres se preparam para namorar. Todos se empenham em obter

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'amantes'	ititzúlu		a3o

novos e/ou preservar os antigos. Os primeiros encontros se dão preferencialmente ao entardecer—quase—noite, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—afunda'	kámi—iputshítsa		ḡiti—entḡáḡi

Os encontros seguintes serão oportunamente decididos.

Vários animais se alimentam de pequí maduro. Outros fazem—no quando ainda verde. Os altoxinguanos congregam uma série de "danças" alusivas a sobrenaturais representantes destes animais em uma única festa: a "festa do pequí". (Cf. Maria Heloisa Fénelon—Costa, 1986: 45). Segundo a autora, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'morcego—sobrenatural'	aluákumã	aruawiyap	

possui dentes penetrantes e cortantes. É deflorador noturno das meninas reclusas e violentador de mulheres. "Arranca as bucetas e tinge as aves de vermelho com o sangue menstrual". Mata, assim, as mulheres. ○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'beija—flor—sobrenatural'	ahirakumã		

está ligado no surgimento da vida. Seu bico fino promove a fecundação das flores e dos humanos, estabelecendo o contato entre elementos masculinos e femininos.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Anta—sobrenatural'	tsímákumã	tapiít—arwiyáp	i3ali—kweḡi

é uma anta descomunal. Tem focinho comprido e pênis exageradamente grande. Costuma passear ao entardecer quando ronda o caminho do banho das reclusas. Seu pênis avantajado penetra violentamente as vaginas, dilacerando as estranhas das mulheres que morrem estupradas.

Tamanduá e tatu sobrenaturais, especialmente o tamanduá—bandeira sobrenatural e o tatu—canastra sobrenatural são em tudo semelhantes. Possuem ambos focinho comprido que, rompe orifícios estreitos, expondo-os. A língua de ambos é afilada de modo a penetrar com facilidade o interior dos orifícios e efetuar varreduras. Ambos possuem unhas enormes e afiadas que penetram a carne durante um "abraço". Ambos abraçam pelas costas. Passeiam ao entardecer e freqüentam os ajuntamentos de insetos sobre manchas de sangue menstrual caídas ao solo. A minhoca sobrenatural (Awetī) e a cobra sobrenatural nos parecem também semelhantes entre si. São ambos exemplares descomunais. Ambos penetram orifícios escuros e húmidos dos paus (árvores). A minhoca ataca ao amanhecer; a cobra prefere o calor do dia para dormir e ataca ao anoitecer. Ambas procuram locais resguardados nos matos, onde reclusos costumam urinar e defecar. Movimentam—se com facilidade na penumbra dos gabinetes—de—reclusão, procurando o aconchego das redes femininas.

As danças comemorativas das alianças do altoxinguano com esses sobrenaturais são pequenas encenações ritualizadas que celebram a oposição sexual

entre homens e mulheres. Cada encenação dura em média três dias. As danças, entretanto, não são realizadas em todas as aldeias. Cada grupo local celebra o sobrenatural que mais assedia seus aldeões, ou aqueles que mais lhes agradam. Pudemos observar duas delas oportunamente, no ano de 1978, entre os Mehináku. Eram partes das danças do tamanduá e do tatu. Conhecemos, ainda, no mesmo ano, entre os Awetī, um aspecto da dança da minhoca. Constatamos que, todos os sobrenaturais roubam as vaginas das mulheres que não se interessam em manter relações sexuais quando os homens as procuram. Este aspecto leva os altoxinguanos a iniciarem seus rituais de oposição sexual os homens provocando as mulheres.

Durante as comemorações da maturação do pequí, existe uma maneira de provocá-las que os Aweto denominam Nupé-nupé (conforme George Cerqueira Zarur, 1975: 68-69). Consiste em um jogo no qual os homens confeccionam figuras de vagina em pau-e-cera e saem repentinamente ao centro da aldeia gritando "nupé-nupé". As figuras são vaginas roubadas das mulheres. Estas atendem aos gritos masculinos e saem feito loucas correndo atrás dos homens tentando reavê-las. Atacam os homens, puxam-lhes os cabelos, arranham-lhes as costas, derrubam-nos no chão. Os homens, por sua vez, se divertem, e jogam, pelo alto as figuras de buceta, para outro companheiro, em direção, do qual as mulheres correrão, procedendo da mesma maneira. Os homens tentam apenas se desvencilhar delas. Todos participam. Após três dias de brincadeiras, realizam um outro ritual de mesmas características, até encerrar o pesado da colheita do pequí.

Surpreendemos os Ikpeng-Tshikão, em 1992, realizando uma dessas festas de outubro. Era a festa do sobrenatural

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'macaco'.	kupula	akiki	

Vários homens usavam a máscara e coletavam madeira se palhas para terminar a construção de uma casa. Uma outra tarefa consistia em colher mandioca na roça do dono-da-festa, e, pescar o peixe do sobrenatural. As comemorações foram interrompidas devido à morte de um feiticeiro, a qual comentamos anteriormente. (Cf. Fig. 120).

Presenciamos, nessa época, entre os Yawalapiti (1978) a alegria de uma velha após constatar o primeiro fluxo menstrual de uma sua neta. Ela corria pelo pátio da aldeia, chamando por todos para informar a nova notícia. Percorria o círculos-de-casas, mantendo o sentido feminino, isto é, leste-sul-oeste-norte. Parava em cada setor fronteiro às casas e representava uma seqüência de cenas que indicavam sua gravidez, o nascimento de sua filha, a gravidez da filha, o nascimento da neta e a primeira menstruação da neta. Reproduzia os partos e os nascimentos em posições que simulavam uma parturiente na hora do parto, bem como amamentando criança. Usava como representação de criança um amarrado de capim seco e raízes. Ao terminar de comunicar o fato, isto é, ao completar o círculo-das-casas, retornou para a sua, onde permaneceu ainda falando durante algum tempo.

Outubro, também leva as aldeias a efetuarem

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'trocas-cerimoniais'	ulutshi	moĩntará	ulukí

As trocas cerimoniais são altamente formalizadas. Organizam-se grupos formais que se visitam regularmente para lutar e trocar. O comando ou mediação dos grandes rituais de trocas intertribais deve ser efetuado pelos "grandes-capitães-de-linhagem". Esses "capitães-de-linhagem" não são necessariamente, os "donos-das-aldeias".

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'capitão-de-linhagem'	anulaw	morerekwat	anétī
'dono-de-aldeia'	putáka-wíkīti	tap-wiyat	éte-otó

As aldeias organizam o cerimonial e combinam o encontro, preferencialmente, a partir das 10 h da manhã. Esta é a hora em que estão todos mais ou menos livres dos afazeres matinais. Estão todos regressando das respectivas roças e o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-virando-por- -cima-da-aldeia'.	kukámitutimá		getilópo-ḡiti-atái

(Cf. Fig. 118).

O grupo visitante se organiza para chegar um pouco antes do horário combinado, para descansar em um lugar tradicionalmente reservado para acampamentos em tais e quaisquer outros eventos nas proximidades da aldeia hospedeira. (Cf. Fig. 96). Devem os indivíduos do grupo visitante se pintar como norma, procurando com isto mostrar o "respeito" que sentem pela

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gente-do-capitão-de- -linhagem-da-aldeia'	putaka-anulaw- -ipukīniri		éte-anéti-kuk- télo-ko

hospedeira. Essa gente, por sua vez, também se pinta pelas mesmas razões, isto é, em respeito à

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'boa-gente-do-capitão-			
-de-linhagem-de-aldeia'	putaka-anulaw-		éte-anétī-kuk-
	-ipukīnīri-mina		-télo-hugo-ko

visitante, e a necessidade/obrigação de mostrar que conhecem pinturas corporais adequadas à ocasião.

Ao final do horário reservado para a aparamentação adequada, dirigem-se os hospedeiros para o centro da aldeia. Isto ocorre por volta do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio-dia'.			hápuḡa-ḡiti-atai

(Cf. Fig. 118).

A chegada do grande capitão de linhagem visitante é recebida pelo grande-capitão-de-linhagem local. Ambos discursam em voz baixa. Falam da amizade entre os dois grupos políticos, os quais representam tão dignamente. Relembrem que seus avós já haviam efetuado as mesmas trocas que estão prestes a efetuar. Tal diálogo formal é disputado tradicionalmente. Ambos seguram em suas mãos, seus arcos-pretos convencionalmente posicionados.

Ao terminarem os discursos de saudação, o que ocorre por volta das 14 horas da tarde, horário este do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'descanso'			elipuḡá—keipáḡa—ḡiti—atái

cotidiano, de sesta, todos os capitães—de—linhagem hóspedes e hospedeiros, se sentam e o diálogo continua, agora em outra fase. O capitão de linhagem hospedeiro avisa formalmente ao capitão de linhagem visitante que não possui peixe suficiente para oferecer—lhes. Algumas falas parecem repetir—se, observando um sentido de reafirmação da palavra empenhada ou de reforço a um pedido social de desculpas.

Ao final de aproximadamente duas horas de entendimentos diplomáticos, os grupos envolvidos na troca cerimonial intertribal começam a lutar. Já é quase 15 horas de uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tarde—ensolarada'	yaīyátsha		

e o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—luta'	kámi—kuká		kindené—ḡiti—atái

também. Os primeiros combatentes são os próprios grandes—capitães—de—linhagem de ambas as embaixadas. Os jovens de ambas as representações lutam em seguida. Após o término enfrentam—se as mulheres.

Terminadas as lutas começam as trocas, tomaram iniciativas os grandes capitães de linhagem. Já era tarde,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-se-punha'.	itirá-kámitishí		ikató-táli-ḡíti-atái

Os capitães-de-linhagem se ofereceram presentes, o que não é, propriamente, uma troca de mercadorias. Após essa troca de presentes, todos os visitantes entregaram seus objetos ao seu capitão-de-linhagem para que este os colocasse no chão, à observação dos eventuais interessados. Colocavam sobre

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esteiras-de-espremer- -pasta-de-mandioca'	tuawikukap		

O objeto a ser imediatamente trocado era colocado sobre uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esteira-circular'.	marupá		

Quando alguém do lado hospedeiro desejava um desses objetos, oferecidos, entregava o recíproco a seu capitão-de-linhagem. Caso aceitasse a troca, cada capitão-de-linhagem recolhia o objeto trocado e o entrega a seu novo dono. Caso não fosse satisfatório o negócio, o objeto era devolvido da mesma forma a seu dono original, pelo capitão competente. Em seguida a todas as trocas masculinas, efetuavam-se as trocas femininas. Existe uma organização por sexo que, no entanto, pode ser alterada, se existem interessados em objetos heterossexuais.

A mediação das grandes trocas rituais, ou seja, o comando, é sempre efetuado pelos grandes-capitães-de-linhagem. Um grande capitão-de-linhagem não é, necessariamente um homem. Constatamos nesse cerimonial, em 1978, entre os

Yawalapiti, que existem algumas mulheres nessa situação. Ao final, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—afunda'	kámi—iputshítsá		ḡiti—entḡáḡi

é sempre servido peixe no centro da aldeia, enquanto muitos se banham nas proximidades. (Cf. Figs. 117 e 118). Assim chega ao final a cerimonia das trocas intertribais. O grupo visitante se retira para seu acompanhamento, na periferia da aldeia. O dia seguinte é dedicado ao regresso às aldeias de origem. George Zarur (1975: 88—90) descreveu com propriedade um desses rituais que presenciou entre os Awetĩ.

É tempo de limpar as regras. O calor e a pressão atmosféricas aumentarão nos próximos dias finais de outubro. Intensificam—se as cerimoniais internas. Acirram—se os conflitos faccionais nas aldeias. O aguaceiro que desaba sobre as aldeias melhora as condições ambientais. Lentamente a freqüência das chuvas vai diminuindo os intervalos entre as precipitações. As águas começam a subir ao final de outubro início de novembro. As formigas criam asas e voam para o acasalamento. As crianças procuram pegar as "fêmeas tanajuras" para torrar com "sal de igapé".

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tanajuras'		tanayúrá	
'sal—de—igape'	yutaká	y akīt	hĩ

Na aldeia elas se organizam para dançar a dança da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'saúva—sobrenatural'		ishaúparuiáp	isiké—kwéḡi

Quando o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-já-nasceu'	ukáwawátshá		mitóte-ḡita-atái

as meninas se emfileiram com as mãos sobre os ombros da amiga situada na dianteira e correm pela aldeia.

Várias fileiras semelhantes a carreirinhas de formigas entram em todas as casas, aleatoriamente, roubando pedacinhos de comida, os quais vão comendo enquanto dura a brincadeira. Esta termina ao entardecer, quando o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-afunda'.	kámi-iputshítsá		ḡiti-entḡaḡi

Novembro é um mês marcado pela intensificação dos reparos das casas. As águas já cobrem as praias e as margens dos rios e lagoas. Os meses das grandes chuvas se aproximam e as famílias necessitarão abrigo. A construção de uma casa leva meses. Antes e depois da construção deve seu dono "pagar" ao sobrenatural "patrono da casa", o peixe e o beiju para a comida do sobrenatural em questão. A freqüente mudança da aldeia por determinados grupos domésticos, associada à formação de novos grupos domésticos, reserva certa freqüência para tal atividade. Essa é a melhor época para se iniciar a construção de uma casa. As casas iniciadas a construir no começo de estação seca poderão ser, agora, rapidamente concluídas com auxílio da comunidade. A melhor forma de convocar "coletividade masculina" é através do "sobrenatural das flautas-cerimoniais". O dono da casa deverá ser consultado sobre as provisões necessárias para sua realização. A

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coletividade—			
—masculina'	apapálu	yakui	kaḡitó

encontra oportunidade de dispor dos esforços comunitários através do

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sobrenatural—flautas			
—cerimonais'.	apapálu	yakni	kaḡitó

A coletividade masculina altoxinguana atende pela mesma designação do sobrenatural das flautas—cerimoniais. São necessários os esforços comunitários para derrubar mata, construir e reparar casas, fazer as últimas roças e pescar para a realização dos últimos rituais antes da estação das chuvas.

"Fazer /yakui/ é que nem /kwarip/: tem que fazer o "objeto—da—festa" e fazer a respectiva festa. Antes é preciso pescar e moquear o peixe. Em seguida, estocar o peixe moqueado. Só após considerar satisfatório a reserva de peixes adequada à quantidade prevista de convidados é que se procede à confecção do "objeto". Antes da pescaria é preciso avaliar o estoque de polvilho da mandioca para a confecção de beiju. Para cada peixe será necessário um beiju grande e macio, o qual é dobrado ao meio e envolvido no peixe moqueado para ser oferecido a um indivíduo. Juntamente com esses alimentos é servido um punhado de sal—vegetal ao natural e outro punhado temperado com pimenta. O sal e a pimenta são comuns para cada grupo visitante.

○ "dono das flautas—cerimoniais" entre os Yawalapiti providenciou peixe, beiju e mingau de pequi para a festa que observamos em outubro de 1991. Dia seguinte, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entrou',	kukámi-putúka		ḡiti-ahēḡitáḡi

por volta das 05:00 h de manhã, após trazer água, as mulheres procuravam se recolher em suas casas. (Cf. Fig. 118).

Pintaram-se todos os homens. As mulheres foram convenientemente trancadas no interior das habitações. Um indivíduo tomou uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pequena-flauta- cerimonial'	apapalútsi	yakuĩt	

e saiu tocando da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-das-flautas'	kwakuti	tapwĩn	kwakútu

para o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-da-aldeia'.	wíkuka	kawĩterĩp	huḡoḡo

Em seguida se dirigiu para o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'alinhamento—interno— das—casas—da—aldeia'	putáka—riku		

Parava no espaço

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'em—frente—às— portas—das—casas'	wíkuka—numáti		

fechadas, e gritava provocações às mulheres, depreciando a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coletividade— feminina',	amirikumálu	yamurikuman	yamuwikumá

que atende pela mesma designação do sobrenatural

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sobrenatural—mulheres— —independentes'	amurikumálu	yamurikuman	yamuwikumá

As mulheres ficaram irritadas e responderam as agressões do interior das residências. Os homens continuaram em tom de deboche, falceteando a voz, travando diálogos jocosos e encenando esquetes nos quais participavam várias vezes que imitavam velhos, crianças, mulheres e "bichos" naturais e sobrenaturais. Utilizavam-se, inclusive, do nosso nome para tornar o deboche ainda mais rico de criatividade.

Por volta das 10:00 h da manhã, na hora do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'regresso—das—roças',	yatzítsha		getilópoḡiti—atai

ouviram—se gritos vindos da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'entrada—formal—da— —aldeia'.	putishitiw—a—nápu		taginhī—amá

(Cf. Fig. 118).

Três homens entraram na casa das flautas. Dois outros indivíduos que traziam grandes varas flexíveis que sacudiam produzindo som surdo do atrito das mesmas com o ar, entraram na aldeia pelo acesso formal. Ambos batiam e arrastavam os pés no chão. Ambos percorreram todo o espaço frontal ao alinhamento de casas; um para a direita de quem entra — sentido masculino — anti—horário; outro para a esquerda — sentido feminino — o mesmo dos ponteiros do relógio.

Representavam o casal de sobrenaturais. Vez por outra batiam com a vara nas casas, assustando e provocando as mulheres. Encontraram—se na casa frontal à entrada formal, por trás da casa—das—flautas. Caminharam juntos até esta pequena casa, circundaram—na, cada um por um lado, encontrando—se, novamente, diante dela. Regressaram, em seguida, pelo mesmo caminho que entraram na aldeia, executando a mesma dança com os pés e com as respectivas varas. Desapareceram no mato, na direção do espaço reservado a acompanhamentos de visitantes. o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'beigo-da-aldeia'.	putáka-kira		

Nesse mesmo local surgiram algumas peças de madeira cortada. Umhas tinham bitola larga, e apresentavam-se bastante rígidas. Outras, em grande quantidade amarrada aos feixes, pareciam-nos mais flexíveis, de bitolas menores e bastante alongadas nas extremidades mais afiladas. Juntamente com elas chegaram numerosos feixes de sapé.

A flautas começaram a "cantar" no interior de sua própria casa. Juntamente com sua "voz" ouviamos um acompanhamento ritimado de chocalho com forte batida surda de pés no chão. Tocaram algumas canções e saíram de dentro da casa para a frente da mesma, o centro da aldeia. Contornaram o banco dianteiro da casa, pararam, ligeiramente, sobre o túmulo, deram alguns passos para trás e seguiram em frente. Seguiram para o local da entrada formal da aldeia onde estava a matéria-prima coletada por esforço masculino coletivo.

O material foi levado para o centro da aldeia, onde o 'dono das flautas cerimoniais', com ajuda de alguns outros homens, começou a distribuir o produto entre uns poucos donos-de-casa na aldeia. Um deles recebeu apenas os troncos mais fortes, do tipo

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Humiria balsaminifera'.	mīri	kamiīwa	wēḡohi
	yukuku	pekei-kanīp	
	katípīlhi	īwītang	haḡatī
	yuluta	manikuiip	kunwuó

Um outro recebeu poucas toras de bitola mais grossa, razoável quantidade de varas mais flexíveis, grossas e finas, e alguns molhos de sapé.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'toras:			
'Humiria sacoglohis'	pálu	yutśahukú	aka
'Physocalymma scaberrimum'	yuluta	manikuiip	kunwuó
varas:			
	matahi	matawī	sītīsu
	arakarī		sōnwītsé
'sapé'	itishī	yape	

Um terceiro recebeu uma tora e várias varas flexíveis, e sapé em pequena quantidade.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
tora:			
'pindaiba'			tahaku
varas:			
	matáhi	matáwi	sītīsu
	arakarī		
'sapé'	itishi	yapé	

Um quarto "dono de casa" obteve apenas umas varas flexíveis, e um quinto, um feixe de sapé. Todos sem excessão, receberam uma boa quantidade de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'embira'	atamī	īwīt	kḡaḡī

Flautas e dançarinos acompanhavam um por um, até a respectiva casa, juntamente com o material para a restauração das mesmas. Em seguida, retornavam a sua própria casa, continuando a cantar e dançar em seu interior.

Havia muitas casas em construção, por trás de casas antigas. É uma forma do altoxinguano não ficar às estrelas diante de um imprevisto. É também um mecanismo para ampliar o perímetro da aldeia, quando o contingente populacional está em pleno crescimento. Após a conclusão das novas habitações, as antigas seriam derrubadas e queimadas. Apenas uma casa na aldeia não possuía tal alternativa seu proprietário, pela primeira vez, encontrava-se na posição de dono-de-casa. Portanto, nunca havia existido outra construção naquele local. Por isso ele recebeu a maior parte de matéria prima. O restante foi carregado para restauração das demais construções antigas.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-casa- das-flautas- -cerimoniais'	apapáluwīkīti	yakuiyat	kaḡitó-ōto

levou-lhes, então, a comida do sobrenatural. Era grande quantidade de tukunarés moqueados, enrolados e em beijus e apoiados nas bordas de vasilhas com mingau de pequí. A comida nos pareceu suficiente para quantidade de pessoas moradoras de uma casa se alimentarem durante uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jornada-de-24:00 h'.			iroti

Em seguida, dividiram o alimento entre si, exceto o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-festa'	itsatí-wikīti	torīp-wiyat	nduḡé-óto

e aqueles que receberam paus e sapé. Soubemos, posteriormente, que parte do alimento do sobrenatural foi ofertado pelos beneficiados com matéria prima para restaurar suas casas.

O dono-da-festa fez um discurso dirigido às mulheres e as portas das casas se abriram. Os homens que levavam os alimentos foram surpreendidos por algumas mulheres que saíram furiosas do interior de suas casas para atacar o primeiro que estava por perto. Aqueles que foram atacados não revidaram. Apenas procuravam equilibrar o alimento, para que não caísse no chão. Os homens se regozijavam no centro da aldeia, em frente à casa das flautas. Lá as mulheres não se atreveriam chegar. As flautas, no entanto, haviam interrompido seu mavioso canto.

Passado o instante da reação, feminina, parte integrante do ritual, as flautas começaram a "cantar" juntamente com seu acompanhamento

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'chocalho-de-pé',		ikamīti	

e da forte batida surda de pés no chão. "Cantaram" muitas canções, durante todo o tempo em que o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-vira-por-cima da-aldeia'.	ku-kamitutimá		

Continuou "cantando" até por volta das 17:00 h, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-luta'.	kari-kami-kuká	yoetikawa	kindéne-ḡiti-atai

(Cf. Fig. 118).

Aí parou. O velho

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ajudante-do-dono- -da-aldeia'	ikapaluatsatá		

dirigiu um discurso a todos os donos-de-casa na aldeia. Estes já se encontravam em fase de transferir tal posição para seus filhos mais velhos. Muitos deles já o haviam feito. A nova geração Yawalapíti, assim como ocorre em outros grupos locais, está, pouco a pouco, assumindo os encargos. O momento era solene. Aproximaram-se do centro da aldeia, pais e filhos, lado a lado. Agruparam-se sobre o túmulo ancestral para ouvir, atentos, o discurso. A seu lado estavam seu filho mais velho, futuro "dono de aldeia", e seu outro filho, futuro "ajudante" do dono de aldeia. O ajudante do dono de aldeia, atual, chamou a todos em suas obrigações de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cidadão',	putaka	hawa	kuḡé
(aldeão)			

e redistribuiu a "propriedade" dos rituais entre os jovens donos-de-casa. Responsabilizou-se, juntamente com os antigos donos. As mulheres estavam atentas, amontoando-se nas portas das casas. Tal decisão no entanto, havia tempo, vinha sendo tomada entre os capitães de linhagem. Não ocorreram reações.

Os homens se consultaram e decidiram que, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lua-fica-sentada'			gúne-isokanáḡa-atái

dariam início ao ritual da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coletividade— —feminina'.	amurikumálu	yamurikumã	yamawikumã

o novo

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-de-iamarikumã	amurikumálu— —wíkíti	yamurikumã— —wiyat	yamawikumã— óto

provou ter condições de realizá-lo, imediatamente. A lua estava "cheia",

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lua-grande'.	kīri-kumã		ḡúne tsekeráiatái

Demoraria uma semana para "ficar sentada". As celebrações de "convocação da coletividade feminina" Yawalapiti, em 1991, seriam realizadas, como o foram, na mudança de lua. A "coletividade feminina", a exemplo da "coletividade masculina", também tem seu "sobrenatural tutelar". As mulheres exultaram. Passaram, imediatamente a dirigir provocações aos homens.

○

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pôr do sol"	itirá-kámitshi		

se anunciava:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-afunda'.	kámi-iputshitsá		ḡíti-entḡaḡi

(Cf. Figs. 117 e 118).

E a hora propícia para o consumo dos alimentos rituais do sobrenatural tutelar das flautas-cerimoniais, oferecidos pelo 'dono-da-festa' e pelos beneficiados com a festa.

As flautas cerimoniais "cantaram"

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'durante-toda-noite'.	kunuátsha		kohó

(Cf. Fig. 117).

Por duas vezes os tocadores dançarinos saíram da casa central com os três instrumentos. Em ambas efetuaram uma parada sobre o tímulo no

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro— —verdadeiro;meio'.	wíkuka—ruru	kawiteríp—ikatu	huḡoḡo—ekuḡu

dancaram para um lado, para outro, e circundaram o meio no sentido masculino altoxinguano, isto é, contrário ao dos ponteiros de um relógio. Uma nova parada no alinhamento casa das flautas cerimoniais entrada formal da aldeia foi seguida de um aumento de raio de circunferência no dançar. O grupo passava a descrever circunferência próxima às

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'portas-das-casas, porta-do-meio'	wíkuka—numáti		

Imediatamente após completar a ronda, retornavam para o interior da própria casa, efetuando o mesmo caminho, sem, no entanto, circundar a própria casa. O ritual foi interrompido na hora em que

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entra-na— —aldeia'.	kukámi—putúka		ḡíti—ahēḡitaḡi

(Cf. Fig. 118).

A essa hora ouvimos os gritos de saudação altoxinguanos que marcam o início de todos os rituais regionais. Os homens já se encontravam reunidos junto à casa das flautas cerimoniais.

Um dado momento, o dono-das-flautas-cerimoniais conclamou as mulheres a manter por instantes as portas fechadas. Dirigindo-se a sua própria residência, pediu que as mulheres se retirassem porque as flautas cerimoniais seriam levadas para lá. Os donos-de-casa fiscalizaram o fechamento das portas e liberaram a saída dos instrumentos. (Cf. Fig. 121). O dono-da-festa, então, entrou na casa-das-flautas-cerimoniais e confirmou sua saída com os dançarinos. Os instrumentos, então, foram levados para sua casa, cantando e dançando, aos gritos de comemoração dos homens que os seguiam. A coletividade masculina Yawalapiti iniciava, assim, as tarefas de restauração da habitação do dono-das-flautas-cerimoniais.

A cada intervalo entre a complementação de um pequeno reparo e o início da próxima tarefa, os homens lançavam novos desafios à coletividade feminina. Assim executaram todo o trabalho, inclusive de restauração do

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sapé'	itīshi	yapé	

do revestimento da cobertura. Passava do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio-dia',			hápuḡa-ḡiti-atái

quando as flautas começaram a cantar no interior da residência do dono de seu sobrenatural patrono. Quando o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-vira-para-o-outro-			
-lado-da-aldeia',	<u>kukámitutimá</u>		

os homens saíram para o pátio atrás das flautas cerimoniais conduzidas pelos dançarinos. Os três pares de dançarino/flauta se ocultaram novamente no interior da casa central da aldeia. O dono-do-sobrenatural patrono liberou a abertura das portas das residências e distribuiu os alimentos do ritual para o consumo. Era

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'hora-de-descanso'.			elipuḡá-keipáḡa-ḡiti-atai

(Cf. Fig. 118).

Conversaram a propósito da celebração dos rituais da coletividade feminina, marcada para ter início no dia seguinte. Perguntaram-se pelas mulheres que se mostravam reticentes. Riam-se os homens por antecedência.

As flautas cerimoniais recomeçaram a cantar no período de 15 h até 17 h, quando o

	Yawalapfti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—estava—abaixando'.			ikato—téli—ḡiti—atai

Era

	Yawalapfti	Kamayurá	Kuikuḡo
'hora—das—mulheres— —trazerem—lenha'.			ikató—téli—ḡiti—atai

Deveriam abastecer as casas. Os homens conversavam no centro da aldeia. ○

	Yawalapfti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—afundava'.			ḡiti—entḡáḡi

Era a "hora da solidariedade masculina". (Cf. Figs. 117 e 118).

Quando

	Yawalapfti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—abaixou',			kohotsá—ḡiti—atái
'anoiteceu'	hikunuakáti		kohó

rápido. Os fogos começavam a ser acessos. As mulheres se recolheram silenciosas. ○
dia seguinte prometia muito

	Yawalapfti	Kamayurá	Kuikuḡo
'trabalho'			kási

para elas e muito divertimento para os homens.

As flautas cerimoniais retomaram seu canto durante um curto período no

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio-da-noite'.	inhá		

(Cf. Fig. 117).

Os fogos não foram reacesos na madrugada. A "coletividade feminina" iniciava seu protesto. As mulheres se levantaram mais

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cedo'	aiwtsanha		mitóte-ḡiti-atái

para

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tomar-banho'			gakagu

e pegar água. Logo o sol entraria e elas deveriam estar pintadas para, antes dos homens, gritar a "saudação" no

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-da-aldeia'.	wíkuka	kawīterip	huḡóḡo

Trata-se de uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'conquista;vencedor',		makariat	

e não, como dizem os homens, uma permissão. Quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entra'	kukámi-putúka		ḡite-ahéḡitaḡi

ouvimos a saudação estridente da "coletividade-feminina", imediatamente respondida, de maneira provocantemente estrondosa, pela coletividade masculina, prolongando-se, a título de chacota.

As mulheres encontravam-se todas no centro da aldeia. Esmeraram-se na pintura corporal e na utilização dos adereços. (Cf. Fig. 122). Aguardavam a chegada do dono-do-sobrenatural-tutelar patrono da festa. Este era dono da primeira casa a sudeste de acesso formal da aldeia. Estamos, portanto, nos referindo ao critério feminino de circulação interna na aldeia. Estavam as mulheres esperando a convocação para se revelarem contra a obscuridade feminina. Estavam ávidas para realizar trabalhos masculinos. Isto inclui construção e restauração de casa, abertura de roça e colheita, etc. O pagamento seria de peixe pescado pelo dono-da-festa. O peixe é essencialmente alimento ritual. Seria entregue à coletividade feminina no centro-da-aldeia, sempre que realizassem alguma tarefa, imediatamente após a realização.

O aproximar do dono-da-festa foi recebido com muita saudação pelas mulheres. Ele fez um discurso formal convocando-as a restaurar sua casa e plantar uma roça em local que ele havia derrubado mata, na estrada que liga a aldeia Yawalapíti à aldeia Kumayura. Em troca ele lhes forneceria peixe por três dias. O

dono da festa exaltou a firmeza e a determinação da "coletividade feminina" na execução de suas tarefas diárias. Elogiou a beleza robusta de seus membros e o conhecimento do traçado de desenho no corpo. As mulheres se sentiram orgulhosas e aceitaram a proposta. O dono da festa trouxe-lhes peixe, deixando no centro da aldeia, e elas começaram a dançar voltadas para sua casa, para o sol nascente, e de costas para a casa-das-flautas-cerimoniais. Organizaram-se ombro-a-ombro em uma grande fila que media o equivalente ao diâmetro interno do

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'alinhamento—das—			
—casas'	putáka-puku	tap-á	éte-tuaké
	(aldeia—círculo)	(aldeia—coisa/ redonda)	(aldeia—fecha— da/em/círculo)

da aldeia Yawalapiti. Cantaram muitas canções e dançaram até

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'10:00h—da—manhã',	yazitsha		ḡetilópo-ḡiti-atai

hora normal de regresso das roças. (Cf. Fig. 118). Dissolveram a formação, cada mulher comandante de um grupo de mulheres moradoras de uma casa pegou sua quota de peixe e foram para casa. Algumas arriscavam uma corrida atrás de um homem ou outro. Parece ue apenas os ameaçavam. A festa mal se iniciava. O turno da tarde estava por vir. Elas prometiam em tom de ameaça.

O sol começou a virar por cima da aldeia,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-vira',	kukámi-tutiná		

quando, por volta do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio-dia',			hápuḡa-ḡiti-atá

a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coletividade— —feminina'	amurikumálu	yamurikumã	yamuwikumã

se reunia novamente no centro da aldeia. Formavam-se, igualmente, ombro-a-ombro de costas para a casa das flautas. Iniciaram-se os cantos e a dança, sempre em direção à casa do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-festa',	itsati-wikīti	torīp-wiyat	egitsu-óto

Elas solicitavam que ele distribuisse as tarefas da tarde. Ao chegarem junto ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'espaço-frontal-à-			
-porta-de-dentro-da-			
-casa-do-dono-da-			
-festa'	itsatí-wíkīti-pupá-wíkīka-numáti		
	(festa-dono-2ª.p.pos.-casa-meio-boca)		

elas se agrupavam em torno da mesma para ouvir seu discurso, que determinava que elas inciassem a restauração de sua residência. Elas cantaram e dançaram durante mais um curto período e penetraram o interior da construção. Nenhum homem encontrava-se no local, exceto o dono-da-casa. Todos os outros estavam no centro da aldeia. As mulheres procederam da mesma maneira que os homens. A cada intervalo entre uma tarefa de restauração e outra, criticavam os homens dirigindo-lhes provocações. Estes não se atreveram a chegar perto da casa onde elas se encontravam. Respondiam do centro da aldeia, junto ao banco fronteiro à casa das flautas. Algumas mulheres mais atrevidas chegavam próximo do centro verdadeiro da aldeia, sem no entanto ultrapassar os limites entre a área fronteira às portas de dentro das casas e o centro verdadeiro.

Os enxames de tanajuras retornavam após curto intervalo, as crianças corriam atrás para pegá-las. As meninas formigas reiniciaram sua dança. Agora, talvez encorajadas pelas celebrações dos rituais dedicados ao sobrenatural patrono da coletividade feminina, as carreirinhas de meninas formigas circulavam na aldeia segundo a maneira masculina de circular.

A falta de prática das mulheres na realização de tarefas exclusivamente masculinas levou-as à conclusão das mesmas somente ao entardecer, por volta das 18 h, quando o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-já-estava-do-			
-outro-lado',	itirá-kámi-tishi		
'afundando'.	kámi-iputshiritsá		kohotsi-ḡiti-atái

Foi quando ouvimos o grito de vitória, e elas saíram cantando com muita força do interior da casa já restaurada. Perfilaram-se, desta vez de frente para o centro da aldeia, onde estavam os homens, obviamente de costas para sua obra arquitetônica, e cantavam a altos brados e dançavam debochando dos homens. Ao chegarem no centro verdadeiro da aldeia, viraram-se de costas e dançaram de frente para a casa do dono-da-festa, caminhando até sua porta e afastando-se para o centro da aldeia. Encerraram a tarefa e o trabalho do dia, saudando vitoriosas seu sobrenatural patrono. O dono da festa trouxe-lhes peixe e todas descansaram.

Observamos que, ao dançarem esta tarde, as mulheres se organizaram por pequenos grupos. Soubemos mais tarde que estes grupos eram grupos de tarefas. Cada um tinha sua coordendora de tarefa na figura de uma mulher capitão de linhagem. Ainda existem algumas que exibem o biceps tatuado. As integrantes de um grupo não se misturam com aquelas outras participantes de outro grupo, durante a dança. Exceto algumas que participam de várias tarefas, como é o caso das coordenadoras de tarefas, já que restam poucas mulheres-capitão-de-linhagem.

Por volta das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'19 h-da-noite'	hikunuakáti		ahuḡutíli

um grupo de mulheres "sequestrou" uma viatura que era dirigida pelo chefe do Posto Indígena Leonardo Villas-Boas. Dentre elas destacava-se a própria mulher do referido chefe. O objetivo era levá-las até a aldeia Wau3rá, distante alguns quilômetros. Lá também celebravam rituais em homenagem ao sobrenatural patrono da "coletividade feminina" local. Conseguimos, em meio ao distúrbio, nos infiltrar na carroceria do veículo em questão. Obviamente a mulheres permitiram que o fizéssemos. A "coletividade feminina" da aldeia Wau3rá encontrava-se bastante irritada com seus homens. Vários deles apresentavam arranhões e esfolamentos pelo corpo. As mulheres usavam as unhas e puxavam os homens pelos cabelos, arrastando-os pela terra. O chefe do Posto Indígena Leonardo Villas-Boas foi atacado por algumas delas, ficando em condições semelhantes. Conseguimos nos livrar de tal desembaraço; efetuando discreto pagamento de meio-quilo de pé-de-café especial que havia sido moído em nossa presença, em grande centro urbano. Retornamos à aldeia Yawalapiti por volta da

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meia-noite'.	inhá		

(Cf. Fig. 117).

As flautas cerimoniais Yawalapiti cantavam no interior de sua casa. As mulheres desapareceram rapidamente.

Os gritos femininos de saudação ritual foram ouvidos às 3 horas da manhã. A coletividade feminina encontrava-se munida de instrumentos agrícolas e suas chefes convocavam o dono-da-festa para que se pronunciasse. Dançaram até a porta de sua residência e ele surgiu para discursar as tarefas do dia: plantariam mandioca para ele, em sua roça nova situada em mata recém derrubada próxima à estrada inter-aldeias

Yawalapíti-Kamayurá. O dono-da-festa levou-as a todas. As flautas retomaram o controle da aldeia durante a ausência das mulheres. Entretanto fizeram-no, apenas até às 15 horas da tarde, quando as mulheres retornaram. Imediatamente voltaram a cantar e dançar, exigindo o peixe-recompensa pela tarefa. Receberam-no. Dançariam novamente no dia seguinte, para encerrar as festividades.

Entretanto, antes do encerramento, surgiu uma urgência. As flautas-cerimoniais reassumiram o controle da aldeia, a coletividade masculina efetuou uma pajelança conjunta, reunindo toda a motivação de que dispunham. Para isso utilizaram como catalizador as flautas-cerimoniais. Era a hora em que o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-luta'.	kari-kámikuká		kindéne-ḡíti-atái

(Cf. Fig. 118).

As mulheres foram informadas por discurso feito pelo dono-das-flautas, e, em seguida, as portas das casas foram cerradas sob forte controle masculino. As flautas começaram a cantar e os tocadores a dançar, no interior da casa central. Em seguida saíram para o pátio e rapidamente prosseguiram em direção à residência do cliente. Contornaram a casa pelo lado contrário ao lado onde estava o doente. Chegaram à parte posterior à construção,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'atrás-da-casa',	pá-shanáka		

e se dirigiram para o mato. Todos nós os seguimos.

Após alguns passos no meio do mato, os dançarinos pararam de dançar, e deram meia-volta. Em seguida as flautas pararam de cantar, para logo recomeçar chamando os bons espíritos da floresta para acompanhá-las. Os acompanhantes chamavam este espírito como quem chama alguém que está ao lado. O cortejo seguiu pelo mesmo caminho de contorno da casa, entrou pela porta-de-dentro, e circulou no espaço central da casa. O canto das flautas era acompanhado por um canto vocal dos homens presentes. A dança efetuada pelos dançarinos tocadores era acompanhada pelos integrantes do cortejo. Em seguida dirigiram-se todos para a rede do enfermo. Todos estavam fumando. Todos fumaram durante todo o ritual de pajelança. Após levarem as flautas para cantar sobre o doente, refizeram todo o circuito interno da residência cantando e dançando, para sair, em seguida e caminhar direto ao centro da aldeia, onde as flautas se abrigaram novamente. Outro discurso dirigido às mulheres e as portas das casas foram todas abertas. (Cf. Fig. 123).

As mulheres estavam irritadas. Em plena celebração dos rituais em agrado ao sobrenatural patrono da coletividade feminina elas se viram obrigadas a se trancar em casa. Um dos dançarinos tocadores, que provocara as mulheres durante toda a celebração, sofreu as conseqüências. Ele havia pintado um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho-de-vagina			
-sobrenatural'	iwīrīti-pitalá	tama-tapaka	iḡī-hutóho

em suas costas. (Cf. Fig. 73). Escudava-se nas "flautas cerimoniais". Ao encerrar a pajelança, após deixar seu instrumento resguardado (tocava a flauta soprano, a que 'fala') no interior da casa de cerimoniais, diigiu-se para sua própria casa. Quando abaixou para entrar, sua mulher se pendurou em seus cabelos e os dois rolaram pelo chão da aldeia. A mulher só o largou quando se certificou de que o desenho havia se

desfeito na briga. Todos se divertiram na aldeia. O sol afundava, era hora de providenciar lenha para os fogos noturnos.

A "coletividade masculina" Yawalapiti foi uma vez mais convocada pelo ajudante do dono-da-aldeia. Propunha ele a realização de um outro ritual. Gostaria que todos os novos donos de festa demonstrassem suas potencialidades ainda nesta estação. Os homens se consultaram e decidiram pelas

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas—simples— —de—bambu'.		takwara	

O atual

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono—da—taquara'		takwarayat	

é também 'dono—de—casa' da construção inacabada, referida anteriormente (p.), situada a sudoeste, na aldeia Yawalapiti, em espaço de alinhamento, posterior à casa das flautas cerimoniais. Ele confirmou suas possibilidades de realização imediata do ritual, marcando início para dali a três dias. Aproveitamos a oportunidade para visitar algumas aldeias, verificar alguns detalhes arquitetônicos e confirmar técnicas construtivas, observados em viagens anteriores. Nosso objetivo era as aldeias Aweti e uma nova aldeia Mehináku. A primeira estava situada entre os rios Kurisevu e Tuwatuwari, a segunda, no alto Kurisevu. A coincidência de viagem com um grupo da SUCAN, levou—nos, por força maior, a passar rapidamente por mais duas aldeias: Kuikuḡo e Matipu.

Eram 3 h da manhã, de um dia chuvoso. A comunidade Yawalapiti se preparava para mais uma comemoração-teste. A comemoração era a festa das flautas-simples-de-bambu, e o teste era avaliar a capacidade de seu novo "dono", em patrocinar o evento. As mulheres saíram para apanhar água, os homens se banharam para renovar a pintura corporal. ○

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-festa'	itsati-wikiti	torip-wiyat	nduḡe-oto

foi pescar para oferecer o peixe do sobrenatural. Alguns indivíduos saíram para verificar o estado em que se encontravam as roças. As sucessivas

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jornadas'			iḡoti

de comemorações interrompiam os trabalhos. ○

	awalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entrou'	kukámiputaika		ḡiti-ahēḡitari

fraco e mais tarde. A

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'festa-de-verdade'	itsati-ruru	torip-ikatu	eḡitsu-ekúḡu

não seria por volta das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'10:00 h—da—manhã'.			gétilópo—ḡíti—atái
			(roça—sol—ad ora/assim)

Seu início seria após o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meio—dia',			hápuḡa—ḡíti—atái

na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'hora—do—descanso'.			elipuḡá—keipaḡá—ḡíti—atái

(Cf. Fig. 117).

As flautas simples de bambu taquara soaram por volta das 13 h da tarde. O som vinha dos fundos da casa do dono da festa. Os homens começaram a se concentrar no centro da aldeia. Os tocadores dançarinos aqueciam os instrumentos e a si mesmos. (Cf. Fig. 124). Em dado momento o som tornou-se contínuo e um conjunto de quatro flautas simples de bambu tocadas por quatro instrumentistas dançarinos saiu da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—do—dono—das—			
—flautas—simples—de—			
—bambu—taquara'		hók—takwara—yat	

e caminhou para o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-verdadeiro— —da—aldeia'	wíkuka—ruru	kawīterīp—katu	huḡoḡo—ekúḡu

Os homens ali reunidos, ao perceberem o som contínuo dos instrumentos, emitiram a saudação costumeira introdutória dos rituais locais. No centro da aldeia, tocaram e dançaram para as

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sombras—dos—motos'.	yakulá	áng	akuga

Tocaram e dançaram para as

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas—cerimoniais',	apapalu	yakui	kaḡitó

no centro da aldeia. Em seguida, rumaram para a casa do dono—da—festa, de onde começaram a percorrer o círculo interno do alinhamento de casas da aldeia, preservando o sentido masculino anti—horário. Celebraram toda a tarde, até por volta das 18 h, quando o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—estava—do—outro— —lado—da—aldeia',	itirákámitishi		ikató—téliḡiti—atái
'afundando'.	kámi—iputshitsa		ḡiti—entḡáḡi

Os encerramentos de jornada são também efetuados no centro da aldeia.

As flautas cerimoniais "cantaram" por volta das 18:30 h, quando o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-já-tinha-			
-abaixado'			kohótsi-ḡíti-atái

e o "ajudante do dono-da-aldeia" convocou a "coletividade masculina" e se dirigiu aos "donos-de-casa". Apresentou o problema da não-conclusão da construção da casa do "dono-das-flautas-simples-de-bambu taquara". Os "donos-de-casa" apresentaram uma proposta ao dono-da-casa inacabada e este aceitou. Providenciaria mais "alimentos rituais" para efetuar pagamento à "coletividade masculina" que se propunha a concluir a construção de sua residência em esforço comunitário.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Anoitecia'.	hikumakáti		kohótsi

As "flautas cerimoniais" cantaram por

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'toda-a-noite'.	kunú-átsha		kohó

(Cf. Fig. 117).

A vida da aldeia parecia normal pela manhã, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entrou'.	kukámi-putúka		ḡiti-ahēḡitaḡi

Apenas o "dono-da-festa" havia saído para pescar com alguns

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'irmãos mais novos"	ishīri		hi3á

As "flautas cerimoniais" cantaram durante toda a parte da manhã, calando-se ao meio-dia. As flautas-simples-de-bambu iniciaram seu canto às 13 h da tarde. Procederam de maneira semelhante àquela primeira. Saíram da casa de seu dono e rumaram para o centro da aldeia, ao som da saudação formal. Lá, convocaram a "coletividade masculina" para realizar um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esforço-coletivo',	wanáti		

e levaram-na para a casa de seu dono. Todas as peças de madeira foram colocadas em seus devidos lugares. Restaram os molhos de sapé que permaneceram intocados. O revestimento seria efetuado no dia seguinte, ou numa outra oportunidade a combinar. Encerraram os trabalhos às 18 h com as saudações rotineiras e uma volta completa das quatro flautas com seus respectivos tocadores dançarinos. O peixe foi servido no centro-da-aldeia.

As flautas cerimoniais tocaram novamente durante toda a noite. Pela manhã, uma vez mais, o dono-das-flautas-simples-de-bambu saiu para pescar o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pagamento—do—esforço— —coletivo',	iatishéa		

da prestação de serviços a ser realizada no período da tarde. As flautas cerimoniais reassumiram o controle da aldeia, até o meio dia.

As flautas—simples—de—bambu reiniciaram seu canto na hora prevista e foram buscar a coletividade masculina no centro da aldeia. A tarefa estava concluída ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer'.	hikunuakáti		kohótsi

A saudação foi estrondosa e todos terminaram o dia no centro—da—aldeia, em meio aos peixes, beijos e mingau de pequi puro ou com mandioca. As flautas—cerimoniais cantaram, deste então, até um curto espaço de tempo após a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meia—noite'.	inhá		

○ dia seguinte foi apenas para ouvir as "flautas—simples—de—bambu—taquara" comemorando a realização de uma grande tarefa coletiva, até o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—afundar'.	kámi—iputshīsho		ḡíti—entḡáḡi

○ "ajudante—do—dono—da—aldeia" convocou, novamente, a coletividade para a seqüência dos rituais em benefícios das restaurações das casas da aldeia. ○ ritual

escolhido para o próximo segmento foi a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dança—do— —papagaio'	tapanawanī	tarawanā	kaḡapa

(Cf. Fig. 125). Não presenciamos tal celebração. Conhecíamos a dança de outras oportunidades, entre os Mehináku e entre os Awetī. Soubemos, posteriormente que as danças foram realizadas durante toda manhã e à tarde. Soubemos ainda que a coletividade masculina concluiu a restauração da casa do dono da festa. Fizeram—no ao segundo dia de celebração. Trabalharam desde a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'hora—do—retorno— —das—roças'			getilópo—ḡiti—atái

até o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer'	hikumiakáti		hokótsi

quase 7 h da noite. A cada intervalo entre uma tarefa e outra, cantores e dançarinos celebravam no

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'espaço—fronteirigo— —à—porta—de—dentro— —da—casa'	wíkuka—numáti		

Dançarinos e cantores se revezavam com construtores e restauradores. Dançavam sempre aos grupos de

	Yawalapiti	Awetī	Kuikuḡo
'cunhados'.	ikapui-īpī	ikītsísáp	

Ao final das tarefas quase todos dançaram em volta dos cantores. Segundo informações, a determinado momento havia três círculos de cunhados evoluindo ao redor dos cantores. Parece que ocorreram provocações à coletividade feminina. Houve uma certa integração. As mulheres também dançaram, preservando um círculo envolvendo o círculo masculino. Sempre que um grupo de parentes afins entrava no círculo de revolução, as cunhadas integravam o círculo envolvente. As vestimentas masculinas eram emprestadas de um grupo para outro. Ao final das celebrações houve farta distribuição de peixes e beijos.

Ocorreu o mesmo intervalo para apresentação das flautas cerimoniais. O dono dessas flautas convocou novamente a coletividade masculina, em função de uma outra celebração acompanhada de reparo na casa do dono-da-aldeia: o do sobrenatural patrono da casa da família do dono-da-aldeia Yawalapiti,

Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
Awarau		

Embora o novo dono da festa seja seu filho, a prioridade na restauração foi da casa do pai. O último dia dessa festa coincidiu com o retono das chuvas.

Jamais tivemos oportunidade de presenciar a realização do ritual em questão.

Apenas conhecemos a indumentária dos dançarinos, as quais representam um par de sobrenaturais, macho e fêmea. O próprio dono da aldeia Yawalapiti mostrou-nos em 1978. Por pouco tempo a mais na excursão, deixamos de presenciar sua celebração. Nessas permissões de "ausência por motivo de pesquisa" estavam com o prazo vencido. Fato semelhante ocorreu-nos com relação ao ritual

Mehinaku	Kamayurá	Kuikuḡo
Shapukuiawá		Piyú
Wauḡrá		
Sapukwiawá		

que soubemos ter sido celebrado entre os Wauḡrá. Tal qual ocorreu-nos em 1978, com relação à celebração entre os Mehinaku, não pudemos observá-la. (Cf. Fig. 126). Sabemos, no entanto, que constrói e restaura casas.

Onça-caçando-Veado permanece visível até meados de dezembro, de rios e lagoas. (Cf. Fig. 115b). Plantam-se as últimas

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ramos-de-mandioca'		naka	

e efetua-se as últimas sementeiras. Esse é o mês em que a

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'constelação-pato'	upilú	tsiwe	ohógo

se encontra a sudeste no horizonte.

Ocorre ligeira estiagem ao final—de—dezembro começo—de—janeiro. O nível das águas diminui sensivelmente. As chuvas recomeçam, porquanto, introduzindo o "inverno". Algumas restas de sol sobrevêm durante curtas paradas de chuva. Surge no céu a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'constelação— gaviãozinho',	hapút		tute

o "trabalhador" que brilha em janeiro. (Cf. Fig. 126a). Corresponde a Aldebaran da constelação Tauro. Essa estrela — "o olho do gavião" — marca a entrada de adolescente masculinos em período de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'reclusão pubertária'.	piīshu		

As adolescentes femininas têm sua reclusão pubertária iniciada ao surgir-lhes a primeira menstruação. Sua reclusão é decidida pelo corpo—físico—biológico, enquanto a reclusão masculina é decidida socialmente, em época marcada no calendário altoxinguano.

"Pato" e "gaviãozinho" armazenam potes cheios de água para abastecer a estação das chuvas. "Gaviãozinho" é também o dono dos mosquitos e das ervas daninhas que proliferam com as chuvas.

As precipitações retornam, no entanto, sem ventos e sem trovões. Apenas o contínuo aguaceiro preenche os dias de fevereiro e março. É a época das grandes enchentes. As águas transbordam os leitos originais e invadem as matas ciliares

(marginais). É tempo da engorda dos peixes. Cardumes se espalham a procura de frutos por entre as árvores afogadas na inundação. Os índios se aproveitam para capturá-los com flechas e chuços de madeira. Trata-se da única oportunidade de pesca oferecida durante as cheias.

As chuvas só começam a rarear em abril. É o começo da seca:

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-começa-agora'	kámikawapátipuka		

As águas voltam aos leitos dos rios e as praias reaparecem. Inicia-se a colheita da mandioca que foi plantada no período agosto-setembro. Providencia-se a segunda derrubada anual de mata para coivara. Ocorre, no mês de abril, após o término das primeiras chuvas. É também uma atividade coletiva realizada pelo sobrenatural das "flautas-cerimoniais". A quantidade de alimento que o dono-da-roça deve entregar ao sobrenatural para dividir com os participantes da atividade é, no entanto, menor que aquela outra entregue para o mesmo objetivo nos meses de agosto-setembro. A justificativa está no fato de que se espera, de forma imediata, uma retribuição do trabalho empregado pelo trabalho de todos na roça de cada um. Desta forma todos contribuirão e todos terão recompensa.

Os dias curtos e as noites longas retornam em maio. Chegam juntos com macacos, mutuns, jacamins, jacus e jaós, repovoando as margens dos rios. As madrugadas esfriam a partir de junho. Ouvem-se roncões de mutuns, esturros de onça e sibilos de capivaras. A colheita da mandioca encontra-se no auge. Inicia-se a coleta de seda-de-buriti (pecíolos) para a confecção de novas redes de dormir. Encontramos em Pedro Agostinho (1974b: 150-151) uma sucinta descrição do processo do trabalho que vimos as índias executarem no interior de suas residências. As redes são

confeccionadas nos locais onde devem ser instaladas. Todo o seu dimensionamento implica o tamanho do usuário e a distância no

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'interior—de—casa',	hi—kunu—ríku (...—escuro—dentro)		
entre o			
'esteio—central'	pá—kati (casa—perna)	hók—wíamap (casa—perna)	iné—gahágu (casa—perna)

e os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'caibros',	matahi	matawī	sītīshu

junto ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'frechal'.	i—púku (3 ^a .p.pos.— —círculo)	hok—à (casa—coisa) em volta)	tuaké (fechado/em/círculo)

Seleção e secagem são efetuadas à sombra. Necessita revirar constantemente as pínulas da folha de buriti para que não adquiram o mofo. A secagem à sombra beneficia o amaciamento da palha. A secagem ao sol desidrata mais rapidamente e provoca rachaduras nas pínulas porque a oleosidade desaparece. A secagem à sombra elimina primeiramente a água. Após a torção dos fios, o óleo tem mais dificuldade para ser eliminado. Enquanto se processa, lentamente, a secagem da seda de buriti, as

mulheres estão fiando o algodão para a trama. Alguns meses são necessários para a confecção da metragem necessária de fios de buriti. Obtido o fio de buriti para a urdidura, providenciam os paus para armar o tear.

O tear é confeccionado com duas urdideiras compostas de duas varas de bitola estreita, de

Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
matáhi	matawī	sītīshu

fincados verticalmente no solo, mantendo distância entre eles equivalente ao comprimento desejado entre os punhos—da—rede. Dão—se muitas voltas com o fio de buriti ao redor de ambas as urdideiras, mantendo—se um fio imediatamente ao lado do outro até completar a largura desejada de cada lado das urdideiras. (Cf. Fig. 127a).

A trama será executada na vertical. Na realidade não é uma trama simples, mas uma tecitura com fio duplo entretorcido. As duplas são dispostas com espaçamento, uma dupla, um espaçamento, outra dupla, outro espaçamento. Cada dupla entretorcida é composta de uma entretorção em "S" e outra em "Z". As primeiras tramas extremas são, comumente, tintas de vermelho. As demais permanecem na cor do algodão—cru. A malha da rede masculina é mais fechada, enquanto a da rede feminina é propositalmente mais aberta, permitindo que a urina das crianças chegue mais rapidamente ao solo.

A borda é franjada pelo arremate das tramas de algodão. As alças que durante a tecelagem estavam pressas nas urdideiras, são reunidas formando os punhos. Quatro ou mais segmentos de cordeis de buriti entretorcido são conectados às alças por

intermédio de um nó—direito. A bitola dos cordeis é maior e, reunidos, compõem uma meada de igual volume dos punhos. Os "firmes" ou amarradores da rede têm, aproximadamente, duas vezes o comprimento da mesma, de punho a punho. Prendem—se, seio no seio, nos punhos da rede, e as extremidades nos respectivos

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'poleiros—de— —rede',	amáka—marinhalá		
perna—de—rede'	amáka—káti (rede—perna)		itita—gahágu

por um enlace frouxe de fácil desatamento. (Cf. Fig. 127b).

Junho—julho é o tempo do vento frio que movimenta o ambiente. Rajadas de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'vento'			īwitu

chegam do sul e do sudeste. As

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Plêiades'	winhīwī		tō

ascendem na oeste no horizonte, ao

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'entardecer'	yaiyátsha		

quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-afunda'.	kámi-iputshitsá		kohótsi-ḡíti-atai

(Cf. Fig. 126b).

É a hora de solidariedade masculina. As Plêiades anunciam o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gaviãozinho',	kapúti		túte
'dono-do-peixe'	kupáti-wíkíti	ipirawiyat	kága-óto

que surge em grande quantidade, nessa época, na beira do rio Kuluene, vindos, provavelmente, dos igarapés e riachos. As plêides marcam o início do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'veranico',		típap	

a estação seca. Aparentemente, caminham para leste, onde deixam de ser visíveis a olho nú. É também, para leste que caminham, tranqüilamente, as almas dos mortos,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
	yakulá	aäng	akúga

ainda fantasmas, para encontrar-se com os pássaros, em sua aldeia-do-céu e lutar. (Cf. Maria Heloisa Fénelon-Costa, 1986: 43). Lutarão até que um mate o outro. As almas que se saírem vencedoras, passarão a ser classificadas como "sombas", e não

mais simples "almas".

Nas aldeias altoxinguanas, os índios comemoram essa vitória da sombra de um parente morto, sobre os pássaros, com uma simulação de batalha, uma "luta ritual". No Alto Xingu esse é o tempo das cerimônias dos

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dardos—lançados—por propulsores'.	iraláka	yawarí (tucum)	haḡáka

Trata-se de um ritual intertribal, embora participem da simulação de luta, apenas dois grupos constituídos como combatentes. Confrontam-se, frente-a-frente, com as referidas armas, quais sejam: 1. propulsor com esporas em uma das extremidades e empunhadura uniforme de tábua de laterais côncava com orifício digital; 2. dardo de cana de ubá, com ponta em rombo, confeccionado em

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'algodão',		amĩnyu	

revestido de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cera—preta—animal',		iraitĩ	isaki

com um coco tucum de orifício sibilante preso a meio comprimento da haste. (Cf. Eduardo Galvão, 1950: 353-368, e Figs. 51 e 52).

Assistimos ao final de uma cerimônia de lançamento de dardos por propulsores em 1978, na aldeia Kamayurá, da qual participavam os hospedeiros Kamayurá, constituindo um grupo de combatentes, juntamente com os Yawalapíti. Dentre os convidados, os quais identificamos "a posteriori", havia indivíduos Mehináku e Wau3rá, constituindo um segundo grupo à parte, e indivíduos Kuikuḡo e Kalapalo, constituindo um terceiro grupo. Pedro Agostinho (1974b: 162-163) presenciou semelhante acontecimento, tendo como participantes, os mesmos grupos que constatamos posteriormente. Segundo suas observações, parece haver tendência a duplicar o número de participantes segundo a filiação lingüística a relações de parentesco. Na realidade todos são parentes, uns mais próximos e outros mais afastados. Os casamentos intertribais são os grandes responsáveis pela dimensão de consangüinidade que norteia as relações de aliança no Alto Xingu. A ética que envolve os encontros intertribais promoveu o estabelecimento de determinadas regras com o único propósito de orientar os combatentes no sentido de respeitar e proteger a vida e a dignidade do adversário tanto quando o de si mesmo. Pelejam, apenas, primos cruzados entre si:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gaviões e		kuyahú-	
passarinhos',	kutipira	-īwīraī	tólo
'gaviões e		kuyahú-	
gaviõezinhos';	kapúti	-yapakani	túte
'gaviões e		kuyahú-	
onças em geral'.	yamumaká	-yawara	ekéḡe

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono—do—javari'	iralaka—wikīti	yawari—wīyat	haḡáka—óto

é função hereditária. Se a tutela pertencer a uma mulher, seu marido assume as funções

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cerimoniais'	apa		

até que um filho possa assumi-la.

Durante os preparativos, o "dono—da—festa" providencia

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sapé'	itishī	yapé	

para restaurar a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—das—flautas'	kuakúti	tapwĩn	kwakútu

Essa tarefa pode ser realizada por intermédio de um

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'esforço—coletivo'	wanati		

sob convocação da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coletividade— —masculina'	apapálu	yakuí	kaḡitô

○ restante da matéria prima é utilizada na

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'confecção—de—uma— —réplica—de—gente'	umá—apá—pitála—tishi—pá (feito—verbalizador—desenho—corpo—...)		

denominado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'figura—de— —gente'	ipunhinhiri—pitála—tishi	kawa—t—aäng—ap	kúḡe—hutóho

Disseram—nos, alguns índios, que a "figura—de—gente" verdadeira era feita de palha—de—buriti, porque tem melhor consistência para os treinos de pontaria. Assim massacravam, simbolicamente, o adversário. Treinavam a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'noite—inteira'	kumi—atsha		

e o dia inteiro. Preparavam—se tomando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'eméticos'	ataya		emputá

de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'folhas-de-...'		yawaip	
'raiz-de-...'		apo	
'raiz-de-...'		maitsēnēng	

masceradas em água. A seguir, vomitavam todos, simultaneamente, na lagoa. Então se abstinham de alimentos até a distribuição do "peixe do cerimonial". Às

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'03:00 h das manhã'	awtsanha		inla

começava a "cantoria de acordar as pessoas" para a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'festa-do-javari'	iralaka-itsati	yawarí-torip	Haḡáka-eḡitsu

Os grupos de parentes saudavam-se e aos outros, no

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-da-aldeia'.	wíkuka	kawīterip	hugógo

Aguardavam que os visitantes entrassem pela

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'entrada-formal— —da—aldeia'.	putishitico—nápu		taginhĩ—amá

Por volta das 05:00 h da manhã, quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—entra',	kukámi—putúka		ḡiti—ahēḡitaḡĩ

entraram, também, os visitantes na aldeia Kawayurá, com seus propulsores e dardos apoiados sobre os outros. Cantavam forte—vibrante, e dançavam, até que seus chefes comandaram a interrupção do canto. Segundo nos informaram, posteriormente, alguns índios presentes, o canto era alusivo ao valor do próprio grupo na peleja, baseado em combates do passado. Os mais velhos se adiantavam com seus pés batendo no solo, e os dardos, nos propulsores. Formavam fileiras ombro—a—ombro que avançavam e recuavam, ao redor da "figura de gente". Em dado momento, por volta das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'06:00 h—da—manhã',	yazitsha		mitóte—ḡiti—atái

todos atiraram seus dardos sobre a tal figura, como se fosse um inimigo comum. As saudações surgiram de todos os participantes. A partir desse momento, um por um dos guerreiros evoluía em círculos ao redor da "figura", ameaçando—a com o dardo, até que atirava, sob cumprimentos gerais. Terminado o treino, organizaram—se as equipes, que deram início ao jogo, por volta das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'10:00 h—da—manhã'.	kukami—tutimá		getilópo—ḡiti—atái

(Cf. Fig. 118).

O jogo consiste no arremesso de dardos pelos propulsores, os quais devem atingir os adversários, da cintura até os pés. O adversário tem como defesa um feixe de varas. Caso um dos disputantes seja atingido pelo dardo, é imediatamente assistido por seus companheiros. O vitorioso é envolvido pelos seus aliados que, orgulhosamente o cumprimentam.

O confronto físico é individual. Dois indivíduos sem quaisquer tipos de relações estabelecidas pelo sistema de parentesco, devem lutar entre si. Dois participantes que possuam relacionamento classificado como

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'irmãos',	tutaká		

mesmo pertencentes a grupos tribais opostos no combate, não devem confrontar-se. Aqueles que real ou supostamente se considerem

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'primos—cruzados'	italunhīri		

devem, preferencialmente, duelar-se.

A "pintura corporal" deve retratar a posição de cada indivíduo combatente no sistema de parentesco que envolve os grupos participantes. Isso implica que os

indivíduos saibam, antecipadamente, quais serão seus prováveis oponentes, para que represente o ponto de vista do usuário. As mais comuns são

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'gavião		kuyahú	
'onça'	yanumaka	yawara	ekéḡe

A

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'duração'	iwáku		wolke;tsubiḡi (demora)

do ritual foi o tempo gasto pelo sol para

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'virar—do—outro— —lado—da—aldeia'.	kakámi—tutimá		

Ao término das disputas, foi servido

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'mingau'	ulunhī	kawĩn	lisinhī

em grandes

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'panelas—de—barro'.	maiatakalá	makula	akukḡu

em frente a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa—das—flautas'	kwakúti	tapwĩn	kwakútu

recém restaurada.

Quando estava o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—baixo'	itirá—kámitishí		kohótsí—ḡíti—atai

os "grandes—capitães—de—linhagem, representantes de cada grupo de combatentes quebraram cada um, um dardo, e os colocaram sobre as

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'bordas; beigo'	kira		

das painelas de mingau. Iniciaram, então, um prolongado

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'choro—ritual'		ieremimimo—apa;ieremimimo,...	

em sentimento pela perda do companheiro, para quem, em memória, organizaram a festa. O choro se prolongou até o sol ficar

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'do-outro-lado— —da-aldeia'.	itirá-kámi-tishi (outro-sol-corpo)		ikató-téli-ḡiti-atái (lenha-trazer-sol- agora/assim)

Em seguida trocaram-se presentes e dançaram ao som das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas-duplas'.	wīpī	uruá	

Quando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-afundou'	kámi-iputshitshá		ḡiti-entḡaḡī

os visitantes retornaram a suas aldeias, levando

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'peixe	kupáti	ipirá	kága
e			
'beiju'	ulahi	meyũm	ikíne

para a viagem.

Julho é tempo de derrubar a mata e abrir novas roças.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fazer-roça'			ihétu

É, também, tempo de terminar a colheita da roça plantada no ano anterior. Araras, garças, colhereiros e outras aves voam em formações, bandos e casais. Buscam lagoas e igarapés. Gaivotas, patos e marrecões afluem às praias descobertas, pela vazante. Jacarés e tracajás descem dos troncos de árvore que permaneceram aflorados durante as cheias. Procuram aquecer-se ao sol, nas praias. As pequenas aves, tais como arajaris, papagaios, periquitos, curicas, tuins, etc., voam em todas as direções, ao final de abril. Os tucanos assobiam para o acasalamento. Procuram os galhos mais altos das árvores.

Agosto-setembro tem início a maturação do pequi. É também o tempo das grandes

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'queimadas'	sínhá-wapá-pīnhī	tata-rwiyap	uḡa-toho
	(fumaça-tempo—	(fumaça/fogo—	(queimar-feito/
	—continuidade)	—grande)	para)

anuais. A bruma constante dispersa a fumaça que se eleva das coivaras. As águas encontram-se represadas durante os meses de agosto e setembro. Facilitam, assim, as grandes pescarias comunitárias com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'timbó'	tyúma	tsímo	

Basta tocar o peixe e encurralá-lo. Em seguida bater o cipó-timbó. Os peixes boiam por falta de oxigênio na água. Vezes ocorrem em que são construídos currais, para impedir o retorno ou a passagem dos peixes.

O altoxinguano atua coletivamente, como vimos no início do capítulo, em várias atividades econômicas. Todo esforço coletivo masculino que vise produção de bens é realizado de forma extremamente ritualizada. Fazem, todos, parte do complexo das "flautas—cerimoniais".

As pescarias coletivas visam sempre alguma atividade que implica em trabalho a ser realizado coletivamente ou algum grande ritual. O peixe é alimento ritual por excelência. As pescarias coletivas se tornam necessárias para a construção de casas, para derrubada da mata e abertura de roças. São atividades normalmente reservadas à participação do grupo doméstico. Eventualmente outros parentes participam. Um grupo de pessoas que atua em derrubadas é menor que um grupo participante de outras atividades masculinas coletivas. Participam tanto homens quanto meninos impuberes. Reduz-se a quantidade do trabalho empregado proporcionalmente, à capacidade física.

Ao final de agosto, a constelação Orion surge invertida no horizonte, bem

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cedo'	awtsá		infla

por volta das 03:00 h da manhã. Orion é a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'constelação—pato'	upikú	tsiwe	ohógo

que tem seu corpo na estrela Alfa—Orion, como dissemos anteriormente. (Cf. Fig. 114b). As estrelas que conformam a "asa direita" do "pato", se deslocam para frente,

no mês de setembro, avisando que os tracajós desovavam

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'durante-a-noite'	kunú-atshá		kohó

nas praias. Às 03:00 h da manhã ocorre a temperatura mais baixa da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jornada'			iḡotí

nessa época. É muito

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'muito-cedo'	awtsánha		unila-tsué (cedo-muito)

mas o trabalho recomeça. Essa é a hora em que as mulheres saem de suas casas para apanhar água. Essa é a "hora da solidariedade feminina", que se opõe à "hora da solidariedade masculina", observada por Eduardo Viveiros de Castro (1977: 104), a qual ocorre cerca de doze horas mais tarde (horário essa exatamente oposto ao anterior)

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'entre 17:00 h e 18:00 h'	itirá-kámi-tishi		kohotsí-ḡiti-atái (escurece-sol-agora/assim)

(Cf. Fig. 117 e 118).

Esse momento do despertar para o dia é, via de regra, indicado para que todos os homens da aldeia violentem alguma mulher que, eventualmente, tenha visto o equipamento ritual masculino, promovendo uma

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cópula-coletiva; trabalho;esforço- coletivo'	wanáti		

Gaviões e urubus chegam às praias nesse horário. Revolvem as areias procurando as ninhadas de tracajás. Permanecem nas praias até

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'clarear-o-dia'.	kuká-wawatsha		mitóte-ḡiti-atái (clareia-sol-agora/assim)

Quando o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-entra',	kukami-putúka		ḡiti-ahēḡitari

é chegada a hora do banho matinal dos rapazes

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tomar-banho'.			gakagn

Fazem-nos compenetrados em suas obrigações do dia. O altoxinguano indica os

momentos do dia, com movimento de braço semelhante a um ponteiro de relógio, mantendo a mão espalmada — quatro dedos juntos e rígidos, e o polegar apoiado na palma — e diz:

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'quando—sol—estiver assim'.	kami—kuká		inté—ḡiti—atái (...—sol—agora/assim)

É

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tempo—de—festa',	itsati—pīriku	torī	eḡiku—wake (festa—tempo/de)

dos grandes cerimoniais e de providenciar a plantação de mandioca na nova roça. A constelação Orion é, na posição que ocupa nessa época, também considerada um grande

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'jirau'	yulá		oḡó

de secar mandioca. (Cf. Fig. 114c).

Quando o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—já—nasceu',	kuká—wawatstá		mitote—ḡiti—atái

homens e mulheres estão indo para as roças. Lá permanecem até por volta das 10:00 h da manhã,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'hora-do-regresso das-roças'	yazitsha		getilópo-ḡiti-atái

Entre 10:00 h da manhã e 15:00 h da tarde, com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-virando-por cima-da-aldeia',	kukamitutimá		

o altoxinguano se envolve com uma série de afazeres: de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'10:00 h-da-manhã- até-meio-dia'			hápuḡa-ḡiti-atai

os homens pescam para a segunda refeição do dia. As mulheres trabalham a mandioca, nos jiraus dispostos

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'atrás-das-casa'.	páshanáka		

Em seguida comem a segunda refeição do dia. O almoço se prolonga até por volta do meio-dia. De meio-dia até 14:00 h,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'descanso',			elipuḡá-keipaḡá-ḡiti-atái

uma pequena sesta após o almoço. Em seguida, as famílias segmentares se dirigem para o banho conjunto. (Cf. Fig. 118).

A

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'constelação-pato'	upílu	tsiwe	ahogo

anuncia o início dos preparativos de grande cerimonia intertribal que comemora a libertação da 'sombra' de um morto, após um ano de lutas e caminhadas além-túmulo. (Cf. Fig. 126e). Trata-se do

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'kwaríp'	amakakati	kwaríp	eḡiku

Ocorre, nessa época, uma grande vazante anual do rio Kuluene, provocando maior concentração de peixes. As mulheres estocam o polvilho e os homens se preparam para as pescarias coletivas que duram, em média, três dias a uma semana.

Entre 14:00 h e 15:00 h da tarde, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol-luta'.	kari-kámi-kuká		kindené-ḡiti-atái

São todas tardes muito ensolaradas. Essa é a hora reservada para os treinos de

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'luta—corporal'.	kari	yoetikawa	kindéne

De 15:00 h a 17:00 h da tarde, quando

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—está—baixo'	yaiyatshá		ikato—t̃li—ḡiti—atái
			(trazer/lenha—...—sol—agora/assim)

marca o fim das atividades produtivas do grupo. É a 'hora de trazer lenha'. De 17:00 h às 18:00 h,

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—do—outro lado';	itirá—kómi—tishi		kohotsi—ḡiti—atái
'sol—do—lado oposto';	itirá—pálu—kámi—tishi		

quando

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—afunda',	kámi—iputshitshá		ḡiti—entḡári

dirigem—se os homens para o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-da-aldeia',	wíkuka	kawiterip	huḡóḡo

reunindo-se à frente de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-das-flautas'.	kwakuti	tapwĩn	kwahútu

(Cf. Fig. 118).

Os homens

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'conversam'			itaḡĩnhu

e

'fumam',		petĩm	
----------	--	-------	--

os rapazes

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ouvem'			tá

e participam quando solicitados. Está

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'na-hora'			iḡé-huntá

dos homens se solidarizarem. ○ pōr do sol é hora propicia para o consumo dos

alimentos rituais do sobrenatural patrono das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas—cerimoniais',	Apapálu	yakuí	kaḡató

oferecidos pelo

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono—da—festa'.	itsati—wíkīti	torīpwīyat	eḡitsu—óto

De 18:00 h a 18:30 h, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sol—abaixou'	itira—kámi—tishi		kohótsi—ḡiti—atái

e, em seguida,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'(sol)afundou'	kámi—iputshitshá		ḡiti—entḡari

para, em pouco tempo,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer'.	ki—kunú—a—káti		ohuḡutéli

(Cf. Fig. 117).

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fogos'		táta	itó

são acesos nessa hora, próximo às

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'redes'	amáka		iti

de quem deseja levantar-se mais

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cedo'.	antsanha		iníla

Esse período que se inicia por volta das 18:30 h

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'noite'	hikunú		kohó

é reservado para o convívio familiar, próxima às redes, a espera do primeiro sono, o qual terminará por volta da

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'meia-noite',	inhá		

quando os fogos ainda estão acesos. ○ segundo sono,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'de-noite',	kunú-atsha		

só terminará por volta das 03:00 h da manhã, bem

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cedo',	awítshanha		infla

quando os índios reacendem os fogos próximos às redes, para esperar o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'novo'	awítsha		

dia. (Cf. Figs. 117 e 118).

O período que transcorre entre as 18:30 h da noite e as 03:00 h da manhã do dia seguinte, é, muitas vezes, utilizado, pelos índios, para observar a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lua'	kīri	yatsi	gúne

(Cf. Figs. 95 e 117).

Os altoxinguanos observam o tempo transcorrido entre as lunações. Lunação, ou revolução sinódica, é o espaço de tempo despendido pela lua para mostrar-se duas vezes, consecutivas, com o mesmo aspecto, isto é, mostrar-se com a mesma face, como por exemplo, duas vezes o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'quarto-crescente'	kīri-k-uká-wawīsha (lua-...-já-...-começou)		gúne-ahēḡitarī-atái (lua-começou-agora/assim)

Entre ambos os quartos-crescentes transcorre uma luação, sucedem-se três fases, ou três faces, constituindo um ciclo. As fases são:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lua-cheia'			gúne-tsekeḡai-atái (lua-grande-agora)
'quarto- -minguante'	kīri-k-uká-pakihī (lua-...-já-sentada)		gúne-isakanaḡa-atái (lua-sentou-agora/assim)
'lua-nova'			gúne-imīhisu-atái (lua-esconde/casa-agora/assim)

Assim, quando se referem a índios ao transcurso de uma luação, a referência incide sobre as fases que delimitam o período. No caso do exemplo do quarto-crescente, diz-se:

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lua-já-começou, já-começou'	kīri-k-uká-w-awīsa, k-uká-w-awīsa		gúne-ahēḡitarī-atái, ahēḡitarī-atái

ou, então,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'lua-já-começou'	kīri-pawá-kuká-wawĩtsa		
-uma-vez'			
já-começou-outra-vez'	purzinyana-k-uká-wawĩtsa		

De modo geral, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer'	hi-kunú		kohô-tsi
representa			

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tristeza',	katupa		

que está associada à quietude, ausência de fala e individualidade. Contrapõe-se a coisas alegres e barulhentas, tais como

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'algazarra',	tzumualhi		

que estão associadas à coletividade. Triste é o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'canto-noturno'	kanupa		

das

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas—cerimoniais'.	apapálu	yakui	kaḡitó

Caso não seja bem executado, torna—se

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'perigoso'.	kawikarí		ineḡétu

Pode atrair doenças e tornar a vida

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dolorosa'	kahiuti		sini

de viver, permanecendo, o individuo, nesse estado de depressão, até que proceda adequadamente, junto ao

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sobrenatural—tutelar'.	apapálu	yakui	kaḡitó

(das—flautas—sobrenaturais)

As fases ou faces da lua refletem seu poder multifacetado sobre o céu, a terra e, principalmente sobre as

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'trevas'.	kunú		kohó

Observamos que foi a partir desse espaço da imaginação altoxinguana, que os modelos míticos, o pensamento estético, ou mesmo a produção artística altoxinguana têm sido

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fabricados'	umá		

ao longo dos séculos. Esse era um "espaço aberto", um mundo sem fronteiras, do qual o homem altoxinguano, em sua "viagem pessoal" na busca da identidade, representou uma pequenina parte.

Esse encontro com o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer',	hi-kunú		kohótsi

ou com as

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'trevas;noite',	kunú		kohó

ao qual o recluso também é submetido, via de regra, sugere um confronto com o mundo transpessoal, onde os limites individuais estão diluídos. Num primeiro momento o "ego" e o sentido de direção parecem perdidos, tal qual a

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'alma'	yakulá	akang	akúga

após a morte, que vagueia sob a forma de "fantasma". Entretanto, o objetivo de vida de todo altoxinguano é esse: atravessar essa "escuridão" e atingir a luz-do-sol, como ser social e, ao final, transpor o "mundo-das-trevas", pós morte, entrando por sua

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'porta'	kunú	ápenap	

principal, no

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-da-aldeia',	wíkuka	kawiterip	huḡóḡo

a "porta-do-túmulo". (Cf. Figs. 19; 25 e 69a;b). Para isso, necessita de uma espécie de veículo-condutor, o qual tem o mesmo

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'desenho-da-porta-do-túmulo',	kunú-pitála	ápenap-taangap	

e que constitui seu

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'estrado-esquife'.	kunú		

Dessa maneira, o indivíduo espera pelo próprio renascimento: simbólico, quando, em vida, seu neto usa seu próprio nome, "concreto", quando ideologicamente renascer em um bisneto. A esperança é uma situação de espera. Personifica algo maior que a capacidade individual para obter conhecimento e clareza das idéias. O treinamento para enfrentar a

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'escuridão'	kunú		kohó

procede no dia a dia, quando ao final da jornada, ao

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'anoitecer',	hi-kunú		kohotsí

o

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'dono-da-casa'	pá-wikiti	hok-wiyat	iné-oto

fecha sua

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'porta-da-casa'	kunú		

para dormir com sua família.

Quando

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pato'	upilú	tsiwe	ogogo

está invertida a 30° no horizonte, os altoxinguanos realizam a cerimônia de liberação da sombra do morto, o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'kwarĩp'	itsati	torĩp	eḡitsu

(Cf. Fig. 114d; Pedro Agostinho, 1974a, já referido).

Caso ocorram várias cerimônias, em aldeias diferentes e distantes, os eventos deverão ser não-coincidentes e manter, entre eles, um espaço de tempo suficiente para que todos tenham oportunidade de comparecer, mesmo que não compareçam. Dois eventos desse nível jamais deverão ser coincidentes.

A bebida usual é

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'mingau-de-mandioca'	ulunhi	kawĩn	lisinhĩ

temperado com

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'pequi'.	aká	pekei	impé

É servido em

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'panelas'	maiatacalá	makúla	akukuḡu

acompanhadas de

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'cabaças'		iá	kisu

comuns a cada grupo de convidados. A

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'comida'	ulikĩnhĩ	temyun	ege; tinhampa

oferecida aos visitantes e convidados durante as comemorações, relacionadas às

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'flautas—cerimoniais'			
e ao			
'kwarĩp'.	itsati;	torĩp;	eḡitsu;
	amakakati	kwarĩp	wēḡohi

São computadas na rede, sempre renovada, de prestações de bens e serviços, fundamental no equilíbrio das relações intra e intertribais. A ausência ou escassez de comida implica na ruptura unilateral das relações de reciprocidade estabelecidas nas regras de "saber praticar o pacifismo". Cortesia é fundamental nas relações sociais altoxinguanas.

O objeto central da festa do kwarĩp é a "figura do morto", representada por meio de um segmento de tronco corte de uma árvore de mesma espécie que aquele que originam as mulheres de pau,

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'Humira balsamitera'	mĩri	kamiĩwa	wēḡohi

(Cf. mito, pp. 156-157; 203-204).

É uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'figura-de-gente'	ipunhĩnhĩri- -pitala	kawataangap	kuḡe-hutóho

esculpida e decorada com pintura corporal e adornos de plunária, algodão, caramujo, etc., que definem a estética altoxinguana do corpo.

○ lugar definido dessa figura é o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'centro-da-aldeia',	wíkuka	kawiterĩp	hugógo

entre a

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'casa-das-flautas'	kwakúti	tapwin	kwakútu

e o

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'túmulo',	pawá-úti	ĩwĩkwat	

com a face voltada para c

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'nascente'.	kami-putúka-inawkála		itú-ḡiti-ahēḡitaḡi

Existe, uma variante, na qual os troncos não são individuais, mas coletivos. Simbolizam todos os mortos daquele ano, e/ou aqueles que ainda não foram citados em kwarĩp anteriores. As figuras permanecem voltadas para leste. Diferem, entretanto, no final da festa, quando as figuras não são roladas para a água.

○ céu permanece limpo, até fins de setembro. ○ veranico cede, lentamente, espaço ao retorno do "inverno de águas". Setembro-outubro retoma o ciclo.

CAPÍTULO X

CONCLUSÕES

A análise da casa altoxinguana e da percepção que dela têm seus ocupantes revela uma forma possível de ocupação do espaço e oferece informações significativas sobre o mundo perceptivo desta cultura. Percebe-se, por exemplo, que não se trata apenas de simples mecanismo de adaptação ecológica, mas, sobretudo, de forma diferenciada de apropriação e hierarquização do espaço.

A primeira observação a fazer é que a conformação final da casa altoxinguana não resultou apenas de um fator causal, ou seja, da função de abrigo. Admitimos que as técnicas construtivas adotadas permitem que se chegue àquela forma. Entretanto, a escolha dessas técnicas se deve ao fato de serem mais adequadas à obtenção de determinados efeitos na conformação da casa considerada "verdadeira", ideal e concretizada na prática construtiva característica da cultura do Alto Xingu.

Assim sendo, a forma resultou de uma série de fatores sócio-culturais considerados em termos mais amplos. Poderia ser modificada pelo entorno físico, que possibilita algumas características e não facilita outras. Poderia ser alterada pelos instrumentos disponíveis, pelos métodos construtivos, etc. Entretanto, a visão que os índios altoxinguanos têm da vida ideal decidiu a forma de sua habitação e modelou seus espaços e suas relações. Decidiu na medida em que essa visão determinou os métodos e as técnicas construtivas e o tipo de matéria prima dentre as disponíveis na região, a utilizar na construção da referida habitação coletiva familiar extensa.

Para efeito de entendimento inicial, propomos pensar a casa altoxinguana 'verdadeira' como uma reprodução do universo, em tamanho reduzido, uma maquete

do universo. É um instrumento mediante o qual os índios comunicam suas crenças. Ela denota a concepção indígena sobre a maneira de habitar: revela a representação do universo tal como concebida pelas tribos dessa cultura. Não nos parece, portanto, legítimo medir, apenas, segundo critérios geométricos, um espaço que tem lugar na imaginação de um grupo indígena.

Dizendo de outra maneira, é possível pensar a casa altoxinguana como materialização de um ambiente ideal um mecanismo físico que reflete a visão-do-mundo, do ethos, etc., do grupo étnico, ao mesmo tempo em que auxilia na sua recriação e preservação. Pode-se considerar que a socialização reflete as atitudes culturais e contribui no moldar do altoxinguano ideal; que a família extensa é um dispositivo para transmitir e guardar o ethos, bem como para formar o carácter étnico através do índio altoxinguano ideal; e que a crença na realidade mítico/místico define o ethos. De maneira idêntica, a casa e a aldeia como forma de assentamento podem servir como dispositivo físico para perpetuar, facilitar e induzir o estilo-de-vida. É nesse contexto que se pode observar as forças sócio-culturais atuando de distantes maneiras. O termo 'estilo-de-vida' compreende todos os aspectos culturais, místicos, materiais e sociais que afetariam a forma de casa altoxinguana. O componente sócio-cultural do estilo-de-vida parece ser aí resultado ou resumo das noções de cultura, ethos, visão de mundo e carácter étnico. (Cf. Robert Redfield, 1953: 85). Nesse caso o autor entende por mito uma forma autônoma de pensamento e de vida que atua junto à natureza da tradição e à continuidade da cultura; por intermédio da interação maturidade e juventude e da atitude indígena em relação ao passado. Sua função social é reforçar a tradição e emprestar-lhe maior valor e prestígio, unindo a tradição à realidade sobrenatural dos acontecimentos iniciais, ou seja, primordiais. Ele, o autor, atribui à cultura um sentimento de equipamento total de idéias, instituições e atividades convencionais de uma étnia; ethos seria a concepção organizada dessas características culturais individuais e distintas; visão-de-mundo, o

modo como as pessoas apreciam o mundo; e caráter étnico, é o tipo de personalidade de uma etnia, a classe 'ser humano' que se encontra nessa sociedade. Podemos afirmar, então, que moradias e assentamentos são expressão física do estilo-de-vida e que este constitui sua natureza simbólica.

A idéia de casa como mecanismo de controle social é bastante forte nas culturas: vários grupos se utilizam de casas especiais para socializar jovens. Quando não, constroem camarinhas para os períodos de reclusão no interior da moradia. O contato com a sociedade nacional, prenhe de controles formalizados e/ou institucionalizados destruiu parcialmente tal símbolo em alguns grupos tribais. Tal situação, no entanto, não desapareceu totalmente. A figura da casa permanece ainda 'revelando alguma coisa' sobre a vida e as atitudes que se espera das novas gerações, tais como formalidade, informalidade e generosidade. Continua a casa seu discurso silencioso. Por seu caráter formal e estrutural, a aldeia pode ser considerada um sistema de comunicação semelhante a uma linguagem específica. Se, por um lado, percebemos a linguagem da aldeia de forma muito confusa e/ou redundante, por outro lado, essa linguagem técnica, específica de um grupo restrito de indivíduos resulta enriquecedora. Observamos que, devido a aculturação dos vários grupos lingüísticos, a relação entre língua e aldeia, bem como entre língua e casa, e o espaço habitado, em geral, nos parecem esclarecedora. Principalmente no que diz respeito à antropomorfização das "coisas do mundo".

Consideramos alguns aspectos que percebemos no pensamento indígena altoxinguano sobre a imagem do espaço habitado:

1. a noção de aldeia, ou seja, da representação de aldeia nos desenhos espontâneos, elabora no signo "aldeia modelo mítico" uma distinção entre o

significado, de um lado, e as idéias tradicionais de identidade e estrutura da forma, do outro. Não acreditamos que tais idéias sejam específicas do papel íntimo da forma circular, mas de essência;

2. as representações de aldeia em desenhos espontâneos são suscetível de desenvolvimento e de tratamento distintos como projeto. Mostra-se organizadas em vários esquemas operativos bem como suas interrelações. Dente tais esquemas percebemos claramente caminhos, cruzamentos, referências, limites e setores públicos e/ou mais íntimos e particulares;
3. as representações são sempre determinadas do ponto de vista do usuário concreto, sociologicamente definido. Parecem não levar em conta a questão da historicidade de tal percepção. Efetivamente não levam em conta sua mudança no tempo e nem sua relação de "colocação" no modelo de cultura.

Tratamos de uma ideologia que levou o altoxinguano à contemplação pacífica da vida, do mundo e do homem, para indagar sobre a origem dos seres. Vemos que ele obteve uma resposta que não revelou um

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuño
'nada',			ahiki

nem um deus criador ou sequer um demiurgo. O altoxinguano obteve como resposta um "espaço-aberto". Desde então tem se confrontado com todas as suas conseqüências. Esse espaço-aberto altoxinguano pode ser caracterizado como uma

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'matéria—prima—orgânica—			
—informe—a—espera—de—			
—organização'	ipú—la		
	(broto/começo—...)		

Esse espaço foi povoado por seres que a ele se adequavam através de algumas características comuns. Eram seres sombrios, de tonalidade escura e praticavam sexo—reprodução indiscriminadamente.

Jatobá, um dos ancestrais, é uma árvore alta, copada, tronco resinoso apresentando coloração escura. Morcego é um mamífero ambíguo, porque alado, de pelagem escura e sedosa. É instrumento polinizador de alguns vegetais, inclusive o jatobá. Nesse caso, parece ocorrer incidência de dois tipos de morcego: um grande e outro pequeno, tal qual na "dança ancestral dos gêmeos".

	Yawalapíti	Kamayurá	Bakaiḡi
'dança—morcego—grande—e—			
—morcego—pequeno'		mukanári	Tumehí—Tumeng

O escuro é a ausência de luz, portanto, o "nada" é impensável, entre os altoxinguanos. Não aceitam quaisquer possibilidades do surgimento de algo a partir do nada. Tampouco do desaparecer algo do real concreto para o nada absoluto. Tal fato pode ser comprovado pelas reações individuais e coletivas em épocas de eclipses do sol e da lua, quando se preocupam, apenas, com a estabilidade da relação ordem/desordem.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'ordem'	atati-ruru	ye-ikatu	taydek-ekuḡu
	(certo/alinhado— —verdade)	(1ª.pos.—direito/ alinhado)	(ordenar/verdade)
'desordem'	atati-málu	ye-pokwaïn	tayde-hiḡi
	(certo—alinhado—falso)	(1ª.pos.—errado/desalinhado)	(ordenar—falso)

A origem dos seres primordiais altoxinguanos também não está ligada a uma geração direta de paternidade e maternidade. É fruto de uma concepção mental, formulada para explicar a criação do mundo, das

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coisas'	yakáwaká		
e dos			
seres animados	ipúla		

Segmentaram a vida em instantes ideais, atitudes ideais, situações ideais e regiões ou setores ideais. Transpuseram esses tipos-ideais para o mito. Tais são os vários fenômenos da vida altoxinguana. Acontecem de maneira tão surpreendente e misteriosa, tão ordenada e contínua. O mito cosmogônico, é uma recorrência histórica. Surgiu como resposta ideológica às solicitações da realidade, embricada com um desejo intransferível de saber. Essa ânsia contínua que o altoxinguano carrega em seu interior, nos parece ser condição "sine qua non" de sua racionalidade.

4. A mãe do deus único criador deve ter sido afastada na medida em que

perceberam que tudo que existia, embora orientado por uma força vital única, apresentava várias formas. Essa idéia cairia em contradição. Perderia sua unidade criadora essencial no momento da criação. Nesse momento, o deus único criador não poderia deixar escapar tal variedade de criaturas e fenômenos contraditórios. Urgia uma situação "colo-de-útero" para encubar o embrião da ordem. Daí o espaço-aberto altoxinguano apresentado como algo já existente, rude e carente de estrutura.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'escuro'	kunu		kohó
e			
'fétido'		i-tsaren	
		(3 ^a .p.pos.—cheiro/podre)	

A ocorrência de forças interiores e não-manifesta, pode, então, quando organizada, produzir e perpetuar a vida daquela humanidade anterior à humanidade atual. Nesse caso, o espaço-aberto altoxinguano não foi uma consolidação da desordem, da confusão. O espaço-aberto altoxinguano era a possibilidade potencial de realização de algumas ordens. Operou-se uma opção em seu interior. Realizou-a um personagem gerado da parca matéria prima orgânica existente. Nasceu no próprio espaço envolvente.

Todos os heróis subseqüentes nasceram, de alguma maneira, dessa mesma matéria. Esse herói imprimiu em árvore as primeira matrizes geradoras de próto-humanos da humanidade atual.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'árvore-matriz'	mīri	kamiīwa	wēḡohi

Essa força, que executou tal ordenação no espaço aberto altoxinguano, deixou, nas entranhas do espaço terreal, uma multiplicidade de poderes geradores que engendraram outras formas na superfície ainda difusa. Essa superfície difusa era uma zona litigiosa entre o céu e a terra, que, mais tarde, seria definida com o divórcio entre ambos. Seres animais, vegetais e elementais povoavam-na. Traziam, dentro de si, a própria natureza da qual foram gerados, responsável pelas maneiras de sobre-ser: antropomorfos. Eram os

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'sobrenaturais-tutelares'	apapalutapa	mamaēn	tséke
'donos-de-...'	wikīti	...-yayat	...-óto

alguma coisa.

A esta plêiade de especialistas em aspectos culturais e seus bens materiais correspondentes, mais tarde, se oporiam os protagonistas atuais da ordenação cultural-material altoxinguana.

Aqui se alimentam as raízes do mito altoxinguano da criação; forma imaginária de penetrar os esconderijos daquilo que os índios não explicam de outra maneira: o mistério do existir altoxinguano.

Organizado, o espaço-aberto altoxinguano manifestou caráter de universo. Então, antes de um par de gêmeos conquistar o controle da claridade do dia, e de alterná-lo com a escuridão da noite, não existia a organização do universo altoxinguano. Existia, apenas uma razão nesse espaço-aberto, ou, a antilogia do espaço-aberto. Entretanto, até esse espaço-aberto tinha uma lógica interna. Poderia

não ser adequada ao propósito dos gêmeos, mas era uma forma de organização. Esse espaço-aberto é a matriz do universo altoxinguano. Lá se situam os germes das oposições que o mundo altoxinguano manifesta. A partir do espaço aberto germinaram contrastes e a permanente tensão entre luz e sombra, unidade e pluralidade, vida e morte, espírito e matéria, natureza e sobrenatureza, centro e periferia, xinguanos e não xinguanos. Constituem todos pares de opostos que marcam, toda a concepção estética e a produção artística altoxinguanas.

O mito original do espaço aberto altoxinguano apresenta os antagonismos propulsores do universo já expressos desde o início, na cópula entre a filha de Jatobá e o Morcego. Jatobá é um vegetal, base sólida de todas as coisas dessa civilização da palha; cópula é o tênue princípio de todo impulso gerador.

Outro aspecto da dualidade fundamental altoxinguana surge na oposição entre ordem e desordem. Os sobrenaturais, forças tempestuosas daquela natureza, tutelares de bens culturais e materiais, e a primeira geração de humanos representada por sol e lua travaram uma guerra que durou muitos anos. Ao final desses anos, os heróis vencedores se tornaram heróis culturais. Estabeleceram, então, uma nova hierarquia de poder sobre a terra, ou seja, na região. Essa vitória representou a afirmação de uma ordem sobre a outra. Convencionou-se denominar essa "outra" de "desordem", porque a "ordem" foi iniciada com a alternância sucessiva, periódica e constante entre os dias e as noites. Os Gêmeos tiraram dos sobrenaturais toda a materialidade como forma opcional de vida, deixando-lhes, apenas, a espiritualidade. Ver ou não ver essas entidades já seria outro problema. É questão de vidência individual do índio.

Esses sobrenaturais eram, na realidade, a personificação das forças da natureza material que sempre opunham dificuldades e obstáculos à afirmação definitiva das forças ordenadas e constantes da vida. Correspondem à primeira etapa da *gestação*.

evolutiva das forças da natureza, guardadas nas entranhas da terra. Representam toda a transformação ou conformação da face da terra e do mundo. Prepararam-no para receber as diversas espécies animais e, posteriormente, a humanidade atual.

O altoxinguano imaginou entidades dispostas a ordenar e coordenar o universo. Conservaram um padrão de estética absolutamente uniforme, de fácil decodificação e recuperável a quaisquer solicitações. Conseguiram criar figuras impalpáveis, reservando-lhes espaço e forma, sentimentos e paixões, nomes e atitudes. Os índios povoaram de seres sobrenaturais o céu, a terra, o mato, as águas (principalmente os lagos) e o mundo subterrâneo, situado entre este que ocupam, e um antípoda, ocupado por mortos. Os índios cantam esses seres em suas festas e em seus rituais, atividades que se confundem, com sua fantasia desperta para as mais belas construções ideais.

Heróis míticos e homens compartilham alegrias, ódios e outros sentimentos. Os próprios heróis maiores se tornavam fracos diante de um elemento feminino, e só se afastavam após concretizarem a tão desejada cópula. Parece que, nesse sentido, nada mudou. Viver o mito implica uma experiência mística, embora a experiência não se identifique com uma religião. O mito altoxinguano não liga o homem ao herói, senão por uma forma de reprodução, explicitada na relação entre modelos-arquétipos e atualização desses modelos, conforme observou Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 53) entre os Yawalapiti. Entretanto, embora modelos ideais, não devem ser copiados, mas observados. O altoxinguano pode questionar todas as atitudes envolvidas, as dos heróis e as de si mesmo. Não existe um sentimento de contrição em função da não observação de preceitos. Viver o mito significa conhecer a si mesmo. O altoxinguano segue sua natureza e nela encontra apoio para modelar sua vida. Heróis não podem revelar muito aos homens, porque o gênero dos homens é igual. Entendem-se por gênero um conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns

convencionalmente estabelecidos. Assim, 'contar-muito' de seu saber aos homens, arriscam-se, os heróis, a eliminar as diferenças classificatórias entre humanos e sobre-humanos.

O mito altoxinguano não deixa de expressar profundos anseios místicos, aspirações morais, e necessidades de aprimoramento espiritual. Entretanto, não chega a estabelecer um esquema de leis e normas. Sequer promete recompensas aos bons ou reprime os maus segundo uma base normativa e constante. O esquema existe na forma de prestações e contraprestações de bens e serviços, com os mesmos pesos e medidas para naturais e sobrenaturais, antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos, formalmente perenes ou efêmeros. A forma mutável dos sobrenaturais não deve ser vista como instabilidade, mas como uma multiplicidade formal previsível dentro do pensamento estético altoxinguano. Os sobrenaturais procedem um redimensionamento formal que consiste em se configurar consoante o meio. Eles são objetivos, adotam um discurso direto, imitando gente, reproduzindo gesto, voz e palavras de seu interlocutor. Realizam um complexo mimese.

O mundo místico altoxinguano consiste no mundo em seu conteúdo essencial, qual seja, a totalidade das forças que nele operam. É a vida contemplada numa multiplicidade de figuras míticas heróicas e imortais. O misticismo altoxinguano parte desse substrato ao ditar normas de conduta moral para o homem, conferindo aos personagens míticos e heróis a figura humana, mesmo que esporadicamente antropomorfia. Entendemos misticismo como crença em elemento misterioso e espiritualmente alegórico ou figurado. Contudo, a forma humana da humanidade atual, não contribui para desligá-los da ordem da natureza e das coisas da vida.

A palavra mitologia significa dois conceitos: um conjunto de mitos e histórias de uma certa cultura; e os estudos do mesmo. A palavra teve origem na grega

'mythos', que significa fábula(s), e 'logos', que significa tratado, razão, ordem. O interior da narrativa mítica, 'prologos', oculta um aspecto de uma verdade. A fábula se refere a acontecimento do imaginário, sem interferir na condição humana, como tal.

Várias definições foram dadas para mito. Uma delas diz que mito é uma história não verdadeira. Tal perspectiva nos parece válida no sentido de aqui: que pode ser irreal em termos concretos, mas pode ser absolutamente verdadeira, a nível interno: como uma espécie de experiência subjetiva. Mito relata uma história verdadeira na medida em que se refere ao homem enquanto ser moral organizado em sociedade, produtor da própria subsistência e submetido a imprevistos de ordem elemental.

A palavra mito pode significar, também, um esquema ou um plano, conceito que devemos levar em conta ao analisar mítica. Nos parecem firmes as representações esquemáticas que descrevem, em linguagem poética, as experiências fundamentais. Os padrões de desenvolvimento alucinatório existem em todas as pessoas que nasceram de cima, e em todas as etapas, desde a infância até ao fim desta jornada.

Mitos descrevem padrões-de-vida por meio de parábolas, histórias e representações iconográficas. A mitologia astoquinguana é exemplo vivo da eternidade e solidificação da essência do homem. A música fala com voz transpessoal. Atravessando décadas ou séculos, se atualiza, trespassando todos os grupos sociais astoquinguanos. Descreve vitórias e tragédias humanas tornadas míticas. É uma técnica de acesso ao inconsciente. A memória transdita de histórias de viagens do mundo. O homem e sua história são vivos e presentes, e, apenas, na memória mítica. O mito atualiza-se sempre no presente, e o passado não é passado, é presente.

recupera e reproduz nas narrativas.

Os acontecimentos se repetem conforme os modelos das origens, em detrimento da temporalidade. Assim são perenizados. É nisso que o mito consiste: na história dos acontecimentos eternos porque se repetem. Reconhecem em cada ato cotidiano a participação dos ciclos-da-vida, uma repetição dos ciclos-modelos-mitológicos, conferindo ao existir uma dimensão lúdica, cíclica, que se contrapõe a uma outra dimensão temporal de causa e efeito, linear. Cumprir a vida é jogar bem o modelo mítico, é saber movimentar seus personagens sobre um determinado tabuleiro contido no círculo da aldeia. Lembramos que, cada modelo mítico possui seu próprio tabuleiro. Tal situação leva o homem a participar da grande eternidade mítica, em detrimento da real transitoriedade. Vive intemporalmente com as origens — mentalidade mítica — dimensão espaço-temporal, onde a própria morte tem o sentido da última repetição de modelo mítico. Uma atitude de reintegração às origens, a qual é confirmada pela orientação do caminho da sombra do morto na direção do Morená, enquanto aldeia mítica.

Eduardo Viveiros-de-Castro (1977, 5) usa a palavra "modelos arquetípicos" para descrever esses padrões de caráter universal. Tais modelos ideais são uma questão de fascínio eterno para o homem. Essas experiências não estariam ligadas, entre si e ao mito, pela casualidade, mas pelo significado. O significado, aqui, se constitui em um aspecto da causalidade.

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuêc
'coisas-originais-	um anhi		
-existentes-no-mito	um á-nhi		
	teite/cna-tooc'		

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'fazer'	umá—a pá		
	(feito/cria—verbalizador)		

Ocorrem outros padrões, que não os concretos, operando dentro do indivíduo. Contrastam, com normas e padrões de sua socialização. Entretanto, é possível que as conclusões de ambas as orientações se ajustem coincidentemente. Parece existir um significado associado. Talvez seja, exatamente, o que a cultura altoxinguana quer dizer com o nascimento, a morte e a puberdade, enquanto experiências externas e internas.

O altoxinguano se depara com essas experiências com vários níveis e em diferentes momentos da vida. Haverá sempre um ritual, uma interferência da sociedade ou da organização social instalada, num momento em que o indivíduo esteja experimentado, talvez interiormente, aquela situação ideal. A forma na qual a sociedade opera ao nível da previsão nada mais é que reflexo da psique. A natureza ideal das imagens do mito aciona um reflexo no indivíduo. O indivíduo vislumbra uma situação, talvez conhecida. Uma espécie de 'insight', em relação ao indivíduo, revelando, assim, aparentemente, coisas que não ocorreriam ou que não se realizariam em nenhuma outra circunstância racional. Representam, na verdade, a conscientização do altoxinguano de seus padrões ideais míticos, que atuam em suas vidas, e que são refletidas pelas imagens modelos.

O conhecimento de si mesmo implica no conhecimento dos inúmeros impulsos e instintos de ordem psicológica. O conhecimento de si mesmo implica no conhecimento dos ciclos de desenvolvimento atuantes dentro do ser humano.. Esses ciclos de desenvolvimento são vencidos e comemorados, entre os altoxinguanos, tanto a início quanto ao término por períodos de recusa.

O nascimento é uma dessas experiências ideais. Obviamente, verdadeiro a nível concreto. Todos, em algum momento muito particular vêm ao mundo. Contudo, o nascimento também é uma atualização do modelo mítico. Toda vez que o altoxinguano começa algo, ou entra em uma fase nova de sua vida, existe o sentido do nascimento. O sentido do nascimento faz-se acompanhar do necessário período de reclusão. Incluem-se jejum, dietas e rituais formais adequados. Isso também implica outros estados subjetivos. Nascer significa deixar a umidade quente, o sereno conforto do útero materno.

A puberdade também é uma dessas experiências. Todos passam pelas mesmas profundas alterações físicas e emocionais dessa fase situada entre dez, doze e quinze anos, aproximadamente. Contudo, é possível realizar essa mesma passagem outras vezes na vida, interna e subjetivamente. Ocorre cada vez que um indivíduo muda um ponto de vista infantil e inocente para uma postura mais desafiadora e madura com relação à vida. A imagem da passagem da puberdade é a dor da separação do mundo dos pais e a entrada na vida desconhecida. Representa, também, a imagem de uma experiência do indivíduo tentando se agarrar a pontos de vista imaturos, quando, na realidade, se vê obrigado a descobrir a vida e suas dimensões, pela própria experiência. As reclusões pubertárias resguardam o indivíduo do contato com forças extra-sociais. O confinamento doméstico é uma forma de proteção.

A morte é uma outra experiência no gênero. É certo que todos morram um dia. Contudo, a morte também é simbólica. O homem e a vida mudam. Cada vez que se conclui alguma coisa, existe o sentido de morte. Morrer é, para o altoxinguano, uma situação em qualquer outra, sujeita a graduações, tais como "morrer-pouquinho", "morrer-quase", etc., até chegar à morte verdadeira, irreversível. A cada mudança de ciclo vital ou aquisição de novo status, morre-se um pouquinho e renasce-se para

uma nova vida.

A explicação altoxinguana da criação põe em jogo a reciprocidade de duas forças: matéria e energia, conteúdo e forma. Entendemos que existe um caminho aberto para poder ou não poder efetivar a ressurreição. Tal sentido, parece, refletiu-se na ética e na estrutura da aliança entre Ancestral e os homens da humanidade atual. A significação é, de parte-a-parte, histórica e não espacial. A grande narrativa mítica dos primórdios altoxinguanos interpreta no próprio cerne, sua existência histórica: sua exegese.

O tempo põe a nu a realidade das coisas. Há uma coexistência entre o tempo e os seres. Há o tempo enquanto existem os seres, e os seres existem enquanto houver tempo, enquanto têm tempo para existir. Existe o mesmo grau de realidade entre os seres e o tempo. Se os seres são considerados reais ou irrealis, o tempo participa do mesmo grau de realidade.

A maneira como o altoxinguano experimenta as condições e as dificuldades de sua existência transparece na linguagem e nas formas do comportamento. Narrar uma passagem do mito significa consignar as palavras que são atribuídas ao ancestral comum, ou aos heróis culturais geminados, e os atos que praticaram com a autoridade que possuíam em vista de suas posições e de suas virtudes. O tempo altoxinguano reflete-se, portanto, na linguagem e nas formas de agir. Existe todo um vocabulário do tempo e uma certa lógica da concepção e da organização do tempo, tanto nas palavras quanto na vida. É importante distinguir entre a maneira de medir o tempo e a maneira como ele é experimentado.

Várias culturas têm concepções implícitas e/ou explícitas do tempo em relação a um surgimento de palavra (ou do verbo). Tal situação cria, em benefício de um

evento de "discurso fundador", um conjunto das experiências, dos comportamentos e das interpretações. Esse conjunto constitui a experiência de vida própria e característica dessa cultura. Se a linguagem diversifica as concepções é, fundamentalmente, nesse sentido, que tais concepções sejam singularizadas pelo evento do discurso que as fundamenta. As coisas ditas são aquelas que se inserem no mito. Uma singularidade é, portanto, uma diversidade. Tal singularidade pode resultar da maneira como a dimensão histórica ocorreu na linguagem. Ocorre ser essencial captar o sentido que levam os informantes a atribuir uma narrativa, durante a sua exegese. (Cf. Paul Ricoeur, 1975: 15-39).

O mito da criação, por exemplo, inclui dois nascimentos, que são os de espaço e de tempo. A noção da criação concentra, em si, tanto os problemas de espaço quanto os de tempo. Assim, todos os assuntos são resolvidos de uma só vez. Por mais fundamental que seja a posição de uma narrativa com relação ao mito, a narrativa tem o caráter único de se referir ao princípio de tudo. Quando da explicação da origem do mundo, ao citar o jogo da reciprocidade entre duas forças, matéria e energia, forma e conteúdo, tínhamos claro que o espaço causa limitação nas formas e o tempo na ação.

Num recomeço o tempo se pôs em movimento. Daí em diante a história prosseguiu sem opor-lhe resistência. O evento que liberou os caminhos, se prolongou e se espelhou nas narrativas que contam a vida de seres cuja tarefa especial consiste em manter esse caminho aberto. As várias narrativas, preenche de interpretações pessoais, exprimem o sentido prospectivo da história altoxinguana, qual seja, sua oscilação entre as mãos dos parceiros da aliança supra referida: o ancestral comum e o homem altoxinguanos.

A humanidade atual altoxinguana constitui uma civilização agrária, arcaica,

onde a noção de tempo se confunde com a mais concreta e menos diversificada noção de estações. Em todo o Alto Xingu o ano conhece, apenas, duas estações: a estação das chuvas e a estiagem; entretanto, ambas têm consistência notável. A partir dessa noção de estação é muito fácil conhecer a época, o período ou o ano. O que quer que se queira dizer ou fazer, pode ser mais curto ou mais longo que uma estação, ou mesmo que seu ciclo econômico ritual. Trata-se, no entanto, de um tempo qualificado. A quantificação procede na medida da repetição desse tempo. Tomemos como exemplo a qualificação do termo pela maturação do pequi. A quantificação surge com a especificação das vezes em que uma pessoa presenciou a maturação do pequi. Assim, a estação indica, igualmente, a sucessão dos tempos. As estações são caracterizadas pelo fato de se suceder em meses.

O tempo tem reflexo na ação humana. Há determinados trabalhos para determinados dias. Isso implica na idéia de uma situação, de uma conjuntura que, sendo favorável, constitui uma ocasião ou um momento propício. O vir a ser, enquanto lei universal altoxinguana, não reflete o modo de ser da realidade histórica exterior, ou mesmo uma explicação dos acontecimentos. Antes, reflete o modo de ser da própria realidade histórica, sutil, quase imperceptível. A reflexão sobre o vir a ser é, antes de tudo, uma reflexão sobre as causas dos acontecimentos. A modificação de vi a ser de alguém é a noção adequada que devemos compreender do acontecimento. Computamos incidências e realizações; não lidamos com ocorrências. Está presente um aspecto da liberdade do altoxinguano face a seu próprio vir a ser: seu caráter histórico intrínseco. O caráter que faz com que seu passado determine seu presente e seu futuro, e que nenhuma de suas ações seja perdida e permaneça sem repercussões. A estrutura da realidade parece basear-se nessa historicidade. Permite as interações mútuas no mundo, em um esquema altoxinguano de solidariedade universal.

Entretanto, como também observou Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 118),

o tempo histórico não é o objeto de elaboração entre os altoxinguanos. Organizam-no através de eventos significativos, focalizando confrontações. Não percebemos marcas relevantes de um tempo histórico coletivo. Confirmamos que, os eventos comemorados em algumas cerimônias, referem-se a ocorrência dentro do tempo mítico. Outras vezes, são lembrados por intermédio de nomes próprios de aldeias, lugares ou acidentes geográficos. Entende o autor, que o mito não se liga ao presente, como um passado que o antecede cronologicamente. Fá-lo por intermédio de uma relação de "arquétipo e atualidade". O mito é a explicação última das ações rituais. O que se faz no ritual é algo que está descrito no mito. O mito nada mais é que a gestação social do povo; o tempo em que essas sociedades se estruturaram como tal. O ritual apenas celebra a impossibilidade de repetição.

A noção de história tem variações conceituais tais como: história propriamente dita, modo de viver a história; dimensão histórica do homem. Trata-se de descobrir as instituições altoxinguanas e de situá-las em seu universo de pensamento, onde ocupam, talvez, um lugar homólogo ao ocupado pela história de nosso pensamento eurocidental.

Eduardo Viveiros-de-Castro (1977: 111-112) investigou o modo de ver as coisas do mito, entre os Yawalapiti, isto é, o modo próprio de entender o que, para nós, pesquisadores, significa a história. Concluiu que os Yawalapiti distinguem mito de história ou estória, através da forma e do conteúdo da narrativa. A narrativa do mito é denominada

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'mito',	awnati	orīyarīy	
	a-w-nati	(nossos/avós)	
	(1ª.p.pos.—pluralizador—avós)		
'avô',	natu		

A modalidade histórica de narrativa é denominada

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'história;			
estória',	inutayá	neēng-ikatu	akinhã
		(palavra—	aki-nhã
		—verdadeira)	(palavra—portador/atribuição)
'contar;	inutaya-tá-pá		akinhã-iha
narrar',	(história—verbalizador)		(história—mostrar)

A visão que o altoxinguano tem da história revela a maneira como compreende seu próprio passado e o assimila no presente. É o modo de viver e reviver o passado mítico que testemunha a atitude altoxinguana face à história. Parece-nos que, no momento em que ocorra uma ruptura, isto é, uma crise profunda na tradição, surge uma concepção precisa da história e outra do modo de ser da realidade histórica. Sempre que a tradição foi questionada, ou ameaçada, foi necessário um recuo para refletir. Os Villas Boas provocaram um desses recuos, responsável por reviverem os índios, as festas e os rituais. Ultimamente ocorreram atitudes semelhantes, desde as tomadas de cena de uma película cinematográfica para a qual instalaram os sets de filmagens no interior de determinada aldeia. Alguns índices ficaram impedidos de trabalhar a terra, e outros, sofreram influências ilusórias provocadas pela abundância de bem circulante — moeda — e se esqueceram da própria subsistência. Quando lá

estivemos, em 1991, festas e rituais estavam sendo revividos sob a responsabilidade da geração mais nova, que também assumia a chefia das respectivas casas.

O altoxinguano viveu seu passado muito mais por seus mitos que pela interpretação de sua história enquanto lembranças dos acontecimentos passados. Sua lembrança não está de todo ausente. Falta-lhes, entretanto, critérios de diferenciação entre mito e história. São, provavelmente, diferentes das nossas concepções da história. Nosso mito próprio é, precisamente, a história (conforme G. Dimézil, 1968: 239, V. I). As concepções altoxinguanas substituem a história e prestam os mesmos serviços às famílias tradicionais na busca da preservação, da ancestralidade, bem como aos ouvintes ansiosos por um passado tribal glorioso. Trata-se, portanto, de um mito que preenche funções homólogas às da história. As expressões lingüísticas consagradas para a história mítica ou para o mito histórico parecem ser as mesmas.

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'primeiro;	ipú	oroanera	
		oro-anera	
		(1 ^a .p.esp.—primeiro)	
antigo;		imawe	wáke
ancestral'	ipú-ka		ótomo
'nossos—			
—ancestrais'	awípúka		
	a-w-ipúka		
	(1 ^a .pos.pl.pluralizador—brota/cresce)		
'os antigos'	shikunha-law		
'mito'	awɪ.ati	moreneta	akinhã

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'coisas—			
—míticas'	yaka—waká (...—ontem)		
'os—de—ontem'	tishi—wáka—law (corpo—ontem—pluralizador)		
'começo—do—			
—tempo'	shinhá—waká—pīnhī (fumaça—ontem—continuativo)		kuhīrī—i—wáke (fora/do/tempo—cop— —antigo)
'um—outro—			
—tempo'	kumã—iwakú (outro—tempo/duração)		kuhīrī (fora/do/tempo)

Para a história épica os termos são mais específicos, tais como:

	Yawalapiti	Kamayurá	Kuikuḡo
'história'	inutaya	moreneta	akí—tsu (fala—narrativa)
'narrativa—			
—antiga'	tirá—wáku— yayakatuáli (palavra/do/fundo) (palavras/afastadas)	moreneta	akí—nhã (fala—antiga)
'fala—			
verdadeira'	yayakatuáli— ruru	nheēng—ikatu	akí—ekúru

	Yawalapíti	Kamayurá	Kuikuḡo
'tempo—período;			
época'	pīríku	angtete	atái

A relação entre mito e história não deve ser concebida como uma relação entre lenda e verdade, mas como duas maneiras distintas de ver o mesmo horizonte da realidade. Uma relação entre lenda e verdade mostraria, apenas, os limites dessa mesma realidade. Quem está fora, interpreta como mito, quem está dentro, como história. Aquilo que a cultura européia—ocidental tem para preencher a função de história, a cultura altoxinguana também tem. Entretanto, um indivíduo de cultura eurocidental chama de mito. Aquilo que o ocidental chama de história, é vivido pelo altoxinguano como mito. O mito é, precisamente, tudo aquilo que tem importância na consciência histórica do povo altoxinguano.

Os personagens e os acontecimentos que marcaram profundamente e inspiraram a vida dos altoxinguanos formam, necessariamente, mitos. Todo acontecimento que possui uma consistência existencial entra no mito. A presença do homem branco é uma delas. Entrou no mito só na segunda metade do século XIX. O grau de realidade do mito é muito maior que o da história. Entretanto, o processo de criação do mito não terminou. O altoxinguano se interessa muito mais pelos modelos ideais, que, propriamente, pela unidade da situação histórica.

A partir do momento em que aceitamos que essa consciência mítica corresponde à ocidental consciência histórica, nos termos de preservar o passado e integrá-lo ao presente, entendemos que o altoxinguano não refletiu sobre a história, mas assimilou-a de modo orgânico no mito. A humanidade atual altoxinguana não vive um tempo único. Ao lado do ser natural existe o sobrenatural. A continuidade étnica e a lembrança do passado acham-se presentes no espírito do altoxinguano. Ele

se sente responsável pela preservação do estilo de vida que vem, através de séculos de exogamia tribal, fundindo os povos em uma única etnia. O contraste do tempo de vida terrestre efêmera e a eternidade do mito no Morená, bem como a passagem da primeira para a segunda etapa, determinam o "continuum" espaço-tempo do ciclo vida—morte—reencarnação altoxinguana. (Cf. A. Y. Gourevitch, 1975: 263—283).

Toda a história do gênero humano aí aparece sincrônica. O tempo surge imóvel, onde passado, presente e futuro se encontram no tempo atual. A contemporaneidade de todos os compatriotas tribais, aldeados como hóspedes no Morená, aproxima, ao máximo, as diferentes temporalidades, não apenas umas das outras, mas também da eternidade. O sistema de pensamento, tanto o Morená quanto a aldeia dos motos, se funda no contraste entre a eternidade e o curso terreno. O tempo da existência humana se opõe à eternidade mítica.

Essas representações altoxinguanas do tempo têm caráter de componentes essenciais da consciência social. A estrutura reflete ritmo e regularidade da inquietação social e cultural. O modo do índio perceber e de se dar conta do tempo revela aspectos e tendências fundamentais desta sociedade e dos indivíduos que a compõem. O tempo ocupa lugar de relevo no modelo do mundo que caracteriza a cultura, juntamente com outro componente desse modelo, o espaço.

A cada desenvolvimento da produção, da evolução das relações sociais, bem como do progresso e autonomia do homem em relação ao ambiente natural corresponde uma maneira de ver o mundo. Nesse sentido, as categorias tempo, espaço e relação entre mundo natural e mundo sobrenatural refletem a prática social. Contribuem ao mesmo tempo para conformar a prática segundo o modelo do mundo existente.

Não compreendemos o tipo historicamente particular de estrutura da personalidade altoxinguana sem desvendar seus modos próprios de sentir o tempo. O sentimento do tempo é considerado um dos parâmetros essenciais da personalidade altoxinguana. Tempo acarreta problema de história cultural na medida em que desvenda variáveis adequadas com época e cultura. Precisamos conhecer sua atitude diante dele e a maneira como ele é apreendido e vivido.

Os sistemas temporais altoxinguanos revelam razoável grau de elaboração. Tempo e espaço são pensados como abstrações que permitem formar a imagem de um mundo unificado e conceber a idéia de um universo único e coerente.

O tempo está ligado aos fenômenos que se desenrolam na consciência mitológica. A categoria não existe sob forma de abstração na medida em que o pensamento altoxinguano é sobretudo concreto, objetivo e sensível. Um evento que se realizou ou que ainda se realiza no momento, pode, em certas condições ser percebido como fenômeno situado num mesmo plano. (Como se se desenrolasse no mesmo espaço de tempo). Nestas condições, a estrutura do tempo corresponde aos conceitos fundamentais da sociedade. O sentimento de tempo tende a estender-se apenas ao redor do atual. Oscila entre um futuro mais próximo e um passado recente. Envolve a atividade em curso e os fenômenos do ambiente imediato do índio. Para além desses limites, os eventos são percebidos de modo vago. São pouco coordenados no tempo e pertencem ao domínio do mito. Temos então que na consciência altoxinguana o tempo aparece sob aspecto de uma força sobrenatural no sentido de que rege todas as coisas, a vida dos homens e dos heróis míticos.

Por isso o sentimento de tempo surge saturado de valor efetivo. Pode ser bom ou mau, favorável a certas formas de atividade e nefasto a outras. Quando o altoxinguano diz que é tempo de festa é porque o tempo é propício. Não apenas para a

representação ou teatralização do mito. É, principalmente, porque as atividades preparadoras do evento têm grande chance de se realizar. Daí a viabilização do mesmo.

O tempo que percebemos se desenrolar na sociedade altoxinguana de maneira linear do passado ao futuro, nos parece, na realidade, ora imóvel, ora cíclico. Os acontecimentos retornam à atualidade a intervalos determinados pelo ciclo ecológico, e assim, se ordenam. Ocorre um tempo onde as consciências estão tomadas pelo misticismo. É o tempo de festa, de se escarificar e de atualizar o mito no ritual. É um tempo em que se coloca o cotidiano fora de circuito, embora se aproveite de boa colheita, de boa pesca, e do bom processamento da mandioca e do pequi.

Tal concepção cíclica e ordenada da assimilação do tempo encontra-se ligada ao fato de que o altoxinguano jamais se desliga da natureza, enquanto sua consciência permanece subordinada às estações. O ritmo da vida social depende destas alternâncias e dos ciclos de produção a elas adaptados. Por conseguinte, as interpretações das esferas natural e social nos moldes das categorias míticas produzem no observador uma sensação de crença no eterno retorno. Ato humano tendem a repetir fatos outrora realizados pelos heróis culturais. Os antepassados renascem nos descendentes. Daí o mito ser modelo de comportamento e atualizador da realidade. Pela mesma razão os netos têm os nomes dos avôs. Parece que a consciência não se permite ser orientada para perceber as modificações. Ela é levada a encontrar o antigo no novo. Por isso o futuro nem sempre é distinto daquilo que foi o passado ou da realidade atual.

No entanto nada impede a realização de uma atitude inovadora. Embora, por sua própria essência, a sociedade altoxinguana tenha limitada as suas possibilidades de modificação. Possivelmente sua estabilidade só pode ser garantida mediante um

mecanismo rígido e abrangente de controle social. Acreditamos que a idéia do eterno faça parte deste mecanismo.

Ao conceito de tempo mitológico se liga a idéia de que todos os modos do tempo: passado, presente e futuro estão dispostos de certa maneira num único plano. São, em certo sentido, simultâneos.

Este é o fenômeno da espacialização. O tempo é vivido da mesma maneira que o espaço. O presente se encontra no mesmo conjunto temporal formado pelo passado e pelo futuro. O altoxinguano sente e vê o passado e o presente estendendo-se em torno dele, interpenetrando-se e explicando-se um ao outro. O passado sempre dura. Pela força de sua realidade em nada o passado perde para o presente.

Sobre esta representação se fundamenta o culto aos antepassados durante um ano após sua morte (Kwarip). Sobre esta representação todos os modelos míticos se renovam quando realizam o mito e os ritos nos períodos de festas. A observação das tradições mantém o passado materializado e perenizado dominando o presente. O futuro é observado pelo presente através da pajelança e da feitiçaria. É nesse contexto de espaço e tempo tão real quanto o resto do mundo que os mitos dialogam e se atualizam. Espaço e tempo são dados tão concretos na experiência altoxinguana que formam os elementos que a constituem. É impossível separá-los do viver o dia-a-dia.