

ESTRUTURAS DE PARTICIPAÇÃO NO CANTO DA CASTANHEIRA

Lucia Quental (UFRJ)
Ismael Tressmann (UFRJ)

RESUMO

O estudo procura mostrar a necessidade das análises buscarem uma postura ética (em oposição a êmica), para se chegar a um resultado válido sobre eventos de fala em uma cultura ou sub-cultura. Para tanto, apresenta-se uma análise das estruturas de participação de um evento, o Canto da Castanheira, um canto (Marakã) dos Mai, temidos deuses dos Araweté, que habitam a aldeia celestial. A análise focaliza, portanto, os arranjos estruturais da interação, um nível de organização crucial para o entendimento do evento.

Palavras-chave: estruturas de participação; evento de fala; ético-êmico.

INTRODUÇÃO¹

O presente trabalho focaliza a estrutura de participação em um *Mai Marakã* – canto de pajé² dos Araweté. O *Mai Marakã*, a música dos deuses, e a música dos inimigos, cantada pelos guerreiros, são os dois grandes gêneros poético-musicais Araweté. Em ambas as modalidades de canto, entoam-se palavras dos “outros”, seja dos deuses ou dos inimigos. Ao contrário dos espíritos da mata e da água, os *Mai* e os mortos são antes de tudo música, *marakã*, manifestando-se essencialmente por meio dos cantos cujo veículo é o pajé. Neste momento, as divindades e as almas dos mortos descem à terra trazidas pelo pajé em suas viagens ao mundo celeste.

A complexidade dos cantos xamanísticos Araweté reside em seu regime enunciativo, ou seja, em sua estrutura de participação. Os *Mai Marakã* são musicalmente um solo vocal, mas do ponto de vista discursivo são uma polifonia em que falam diversos personagens. No canto dos deuses - comenta Viveiros de Castro (1992: 141) - há tipicamente três posições enunciativas: um morto, os *Mai*, e o pajé. Acrescentamos a este elenco a audiência, um tipo de ouvinte com deveres e direitos diferentes dos ouvintes tomados individualmente. O morto é o principal enunciadador ou animador, transmitindo ao pajé o que disseram os *Mai*. O pajé canta algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto, referente, por exemplo, a ele (pajé).

O repertório retórico dos cantos xamanísticos lança mão de metáforas características, alusões míticas e imagens exemplares. Entre as qualidades de um bom canto estão a reorganização de temas e figuras de linguagem semi-fixos e um novo arranjo enunciativo. É positivamente avaliada a enunciação de temas cosmologicamente relevantes, que põem em cena mortos (ou vivos) do grupo e, a partir daí, cria informação.

A autoria destas canções é atribuída unicamente aos *Mai*. O pajé não as aprende de outros pajés e não tem controle sobre elas. O *Mai Marakã* não é tampouco um mito cantado. Para os Araweté, é a divindade que, *aqui e agora*, está se manifestando pela boca do pajé. É sempre palavra alheia, mesmo quando usa trechos da tradição.³ Um pajé entoa um *Mai Marakã* uma única vez. Estas músicas, porém, podem ser repetidas por qualquer outra pessoa e muitas delas viram sucessos populares.

O CONTEXTO CULTURAL

Há um enorme contraste entre a vida diurna e noturna da aldeia Araweté. O mundo diurno, humano da aldeia contrasta com o mundo noturno dos deuses e dos mortos. Durante o dia, há caçadas e pescarias, tumultuadas refeições coletivas, trabalhos artesanais, a colheita e a preparação dos alimentos. À noite, estas atividades cedem lugar à vida na aldeia celestial e, nela, ao canto dos pajés. Empunhando o *aray*, chocalho, e fumando seus longos charutos, um ou mais pajés canta noite a dentro, cessando apenas quando despontam as primeiras luzes do dia.

A música dos deuses é a atividade mais freqüente dos pajés, independente de situação de crise ou doença. A fumaça de tabaco e o chocalho são os instrumentos terapêuticos com os quais realiza diversas operações de prevenção e cura como, entre outras, a dispersão das ‘flechas’ alimentares, a morte de espíritos malignos (que envolve animais peçonhentos, os espíritos terrestres e aquáticos), além do fechamento e tapagem e da recondução da alma, *imone*. Estas operações são realizadas diretamente com o *aray*.

O fechamento e tapagem são realizados tanto para impedir que substâncias entrem quanto que a alma saia. Já a *imone* é uma operação que antecede à tapagem. Primeiro o pajé re-assenta a alma, e depois fecha o corpo do paciente para que ela não escape novamente. A alma, nesta operação, é carregada de volta, dentro do chocalho.

“A música dos deuses é a área mais complexa da cultura Araweté. Única fonte de informação sobre o estado atual do cosmos e a situação dos mortos no céu, ela é o rito central da vida do grupo” (Viveiros de Castro 1992, 140). Os *Mai Marakã* são fonte imediata de informação cosmológica.

COSMOLOGIA ARAWETÉ

A cosmologia Araweté se inclui entre aquelas em que os nomes e as entidades vêm de fora, remetem ao exterior da sociedade. Tudo se passa como se a sociedade Araweté estivesse submetida a uma dinâmica centrífuga, a um voltar-se para o exterior (Viveiros de Castro 1986: 26). O universo Araweté é habitado pelos deuses, os *Maï*, pelos humanos, por espíritos da floresta e da água. A mais importante espécie de *Maï*, são os *Maï hete*, ‘deuses verdadeiros’, que transformam as almas dos mortos em seres imortais.

As almas dos mortos, ao chegarem ao *Maï pi*, lugar dos mortos, são mortas e devoradas pelos *Maï*, que depois as ressuscitam, a partir dos ossos. Depois da devoração e do banho da imortalidade, a alma do morto é transformada em um ser divino e eternamente jovem. As crianças mortas, após o banho mágico, se tornam adolescentes, sem passar pela devoração. Os guerreiros, igualmente, não precisam passar pela transformação canibal no céu. Eles gozam de um *status* especial no Além.

OS MAÏ E OS MORTOS

O complexo das relações entre humanos e deuses é o fio condutor para a compreensão da sociedade Araweté. Esta sociedade mantém uma relação vertical com os deuses, os *Maï*. A relação entre a humanidade e os deuses é, portanto, o eixo da cosmologia araweté.

A relação de afinidade⁴ entre humanos e os *Maï* se manifesta de duas formas: (i) pelo casamento das almas dos mortos com os deuses e (ii) por um sistema ritual de oferendas alimentares. Esta relação de afinidade com os *Maï* fica patente nos cantos xamanísticos. O pajé trata e é tratado pelos *Maï* conforme o vocabulário da afinidade: o deus é um cunhado, um genro, ou um marido da mãe.

As oferendas de comida, por sua vez, acontecem nas festas, em que alimentos produzidos coletivamente são oferecidos aos visitantes do Além antes de serem consumidos pelos humanos. Entre os alimentos rituais mais importantes estão jabotis, mel, açai, guaribas, peixes e chicha (cauim) de milho.

Para o povo Araweté, os *Maï* são Araweté ideais e, ao mesmo tempo, canibais perigosos. Os *Maï* são citados como modelo de ação, de ornamentação corporal, como padrão de interpretação de eventos, e fator de novidades. Mas a obsessão dos Araweté pelos *Maï* está associada à importância dos mortos, que vêm à terra com os deuses. Os mortos estão presentes tanto no âmbito da conversação cotidiana quanto na vida cerimonial. Eles “povoam os discurso cotidiano, a história e a geografia do grupo” (Viveiros de Castro 1986: 56).

É através da pajelança que os mortos se apresentam na vida Araweté. Por meio dos cantos xamanísticos *Maï Marakã*, os Araweté ficam sabendo o que os mortos estão

dizendo, o que fazem, sua aparência e gestos, seus tiques e seus traços. No Além, as almas recomeçam uma nova vida, casando-se e tendo filhos com os *Maï*. O vínculo afetivo e de parentesco, porém, continua a existir com os humanos na terra. As almas dos que partiram, até duas gerações, freqüentemente retornam a terra nos cantos dos pajés, para falar com os parentes e narrar as delícias do céu, bem como para tomar parte numa cauinagem, em um banquete de jabuti, peixe ou mel.

OS DADOS: O CANTO E OS ATORES

O canto analisado foi coletado e traduzido da língua Araweté por Viveiros de Castro (1986, 550 ss.; 1992, 143-45). O mesmo foi produzido pelo pajé Kãñi-paye-ro, na madrugada de 26 de dezembro de 1982, fruto de inspiração não vinculada a qualquer ritual, mas que se desdobrou em um tratamento *imone* da esposa, que tinha dores no peito. O motivo principal do evento, portanto, é o ritual de cura da esposa do pajé.

O texto está dividido em três cenas ou blocos. O primeiro momento acontece no Além; o segundo na terra e o último, novamente no Além. Há marcadores lingüísticos e paralingüísticos que evidenciam onde se passa a cena, tais como entoação da voz, pausas mais prolongadas, batidas de pé.

O canto/teatro, que põe em cena mortos, deuses e vivos, é composto pelos seguintes personagens:

- (i) *Kãñi-paye*, uma filha do pajé que morreu com dois anos de idade em 1978, e agora é adolescente. Ela é a enunciativa principal, que não é nomeada em momento algum;
- (ii) *Modida-ro*, “avô” da menina já falecido;
- (iii) *Arariñã-no* (Tio 1), irmão do pajé, falecido;
- (iv) *Yowe’i-do* (Tio 2), irmão morto do pajé, (por eles considerados também “pai” da menina);
- (v) *os Maï (deuses)*: no canto os deuses lançam pedidos, reclamando sem cessar e expressam, assim, as duas coisas que são exigidas aos humanos: almas (querem se casar com a filha do pajé, o que finalmente conseguem) e alimentos. Eles voltam ao Além sem comer jabotis porque a ocasião não era de festa;
- (vi) *Pajé, pai da menina*. A voz do pajé, enquanto sujeito das suas palavras, aparece mais nitidamente em (27), seguido de (28b) e (29).

Há, ainda, ouvintes “reais” ou vivos, uma pequena audiência formada pela esposa do pajé e alguns outros membros da tribo.

No evento acontecem duas barganhas entre o pajé e os deuses: (i) esses devolvem a alma capturada da esposa do pajé e, em contrapartida, ficam com a menina morta, casando-se com ela; (ii) os deuses ameaçam devorar o pajé pelo fato de terem descido a terra (cena II) e nada terem comido, além de não contarem ainda com o aval do pai para se

casarem com a filha. O pajé garante a sua incolumidade no Além, concordando, enfim, com o casamento, passando, então, a ser sogro dos deuses.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: AS ESTRUTURAS DE PARTICIPAÇÃO

Como visto acima, a complexidade dos cantos dos Araweté reside em seu regime enunciativo, em sua estrutura de participação em que há uma polifonia de vozes dos deuses, dos mortos e dos vivos.

A estrutura de participação é um nível privilegiado para o estudo da interação face-a-face, que nos permite determinar de maneira mais segura “o que se passa aqui e agora no discurso”. Origina-se com Phillips (1972), que a define como “os arranjos estruturais da conversa”. O termo é utilizado basicamente para referir-se ao conjunto de comportamentos comunicativos observados em interações face-a-face.

Erickson e Shultz (1977; 1982) associam a estrutura de participação ao papel discursivo e à identidade desempenhada. Estes autores definem o termo como conjunto de direitos e deveres comunicativos associados aos papéis dos interagentes e ao desempenho de uma identidade social, os quais são sinalizados por mudanças de *footing*.

Neste trabalho, privilegamos uma vertente de estudos sobre a estrutura de participação que se inicia com *footing* de Goffman (1981), um artigo em que o autor analisa aspectos estruturais da interação face-a-face relacionados com mudanças de *footing* ou alinhamento e sua relação com as noções de falante e ouvinte. No artigo, Goffman demonstra a necessidade de se re-analisarem os conceitos primitivos de falante e ouvinte, que encobrem uma série de aspectos da identidade social e discursiva, relevantes para a análise da interação, e propõe substituí-los pelas noções de *formatos de produção* e de *arcabouço de participação*. O esquema a seguir dá uma idéia bastante resumida desses conceitos, que envolvem um nível de complexidade que não caberia discutir nesta breve exposição.

A categoria de falante encobre as seguintes possibilidades, chamadas por Goffman de *Formatos de Produção*:

1. **Animador.** Quem *fala* o discurso. Um exemplo seria o de um ator ou o de um leitor de poesias que anima as palavras de um personagem ou de um autor, mas não é, ele próprio, autor das palavras.
2. **Autor.** O agente, o dono do *script*, quem criou. O autor de uma peça teatral ou alguém que conversa na calçada representam esta categoria. Ou seja, o autor pode ou não estar presente no evento.
3. **Interessado.**¹ Estamos traduzindo aqui “principal” no sentido jurídico daquele que é a razão de ser do evento, quem o motiva ou provoca e dele se beneficia; parte interessada; beneficiário; mandante.

4. **Figura do Discurso.** Pessoa ou pessoas que entram no discurso como personagem, como menção ou referência. Um personagem de narrativa que é introduzido pelo falante que, freqüentemente, lhe dá voz, é um exemplo possível para figura do discurso.

A categoria de ouvinte ou *Arcabouço de Participação* inclui as seguintes possibilidades:

1. **Participantes Ratificados.** São pessoas que estão na co-presença uns dos outros e que estão oficialmente engajados em conversa. O nível e qualidade de atenção, bem como os direitos e deveres a eles alocados depende do tipo de participação. O ouvinte primário deve estar pronto para entrar na conversa e dar sua contribuição, o mesmo não sendo esperado do ouvinte secundário.

1.1. Pessoa a quem a fala é dirigida especificamente (ouvinte primário para Erickson e Shultz, 1977; 1982)

1.2. Pessoa a quem a fala não é dirigida especificamente (ouvinte secundário para Erickson e Shultz, 1977; 1982)

2. **Participantes Não-ratificados.** São pessoas presentes no contexto físico da conversa, mas não oficialmente. O tipo de participação e comportamento dependem de serem oficialmente não ratificados, ou simplesmente de se aproveitarem de uma situação para ouvir a conversa sem serem notados. No primeiro caso, há comportamentos específicos associados ao *status* de ouvinte não oficial, por exemplo, fingir que não está ouvindo. Estes participantes são:

2.1. Ouvinte inadvertente (over-hearer/bystander)

2.2. Ouvinte subreptício (eavesdropper)

O esquema restringe-se a interações informais, tais como conversas, mas Goffman observa que “A fala, afinal, pode ocorrer tanto no pódio da aldeia como no chafariz [...] e quando a fala vem do pódio, quem a ouve é uma platéia” o que implica uma maneira diferente de ouvir. Quanto ao formato de produção, o autor inclui inúmeras possibilidades, inclusive a de termos uma *figura*, como veremos na análise, alguém que pertence ao mundo do discurso e não ao mundo em que se passa a fala.

ANÁLISE PRELIMINAR

O canto está dividido em três cenas ou blocos e cada cena ocorre num determinado contexto, a saber: (i) Além; (ii) Aldeia; (iii) Além. Os *settings* ocorrem, assim, em dois ambientes, ou seja: na aldeia celeste e na aldeia terrena. Pausas mais longas marcam a passagem de um bloco/cena a outro. Elas permitem também que o contador-cantor ganhe tempo para planejar as próximas estrofes. No último bloco, o mais extenso, entra em cena o pajé como autor.

A enunciadora principal do canto não é nomeada em momento algum. Trata-se de Kãñi-paye, uma filha do pajé que morreu com dois anos de idade. Utilizando-se de um sistema de perguntas e respostas, ela se dirige aos deuses, ao pai, a um “avô” morto,

Modida-ro, e a um irmão de seu pai, Arariñã-no (Tio1). Ainda fala a alma de Yowe'i-do (Tio2), irmão morto do pai da menina (por eles considerado "pai"), nomeado em (23), mas já mencionado em (17). Este canto põe, assim, em cena mortos e vivos de uma parentela restrita, próxima à seção residencial do pajé.

Na cena I, o pajé fuma um charuto e, em transe, ouve as vozes dos parentes mortos e as transmite em canto, na verdade um evento de cura, para uma pequena audiência (aldeia). Sua esposa e assistente no evento de cura é a única participante obrigatória.

REFRÃO *Nai dai dai*

- Filha para Deus: (1) por que você empluma a grande castanheira?
 Filha para Avô: (2) por que os deuses estão emplumando a grande castanheira, Modida-ro?
 (3) por que os deuses solteiros emplumam a face da castanheira?
 Filha para Tio 1: (4) eis aqui os deuses, a emplumar a face da castanheira, Arariñã-no
 (5) eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira.

Refrão: *nai dai dai*

[pausa]

Na primeira cena o pajé encontra-se no além e surpreende uma conversa entre mortos e deuses. Todo o bloco é enunciado por Kãñiy-paye, a menina morta, filha do pajé que é ratificado como ouvinte na linha (9). "Porque deseja sua filha, disse o deus, por isto ele disse – *'vamos emplumar a grande castanheira'*". A primeira frase é uma interpelação a um *Mai*, ao referir-se ao pronome "você". Já nos versos (2) e (4), a filha dirige a pergunta-motivo, respectivamente, ao "avô" e ao Tio 1.³

A cena II passa-se na aldeia. O pajé continua seu canto, aumentando o volume de voz e imitando os passos dos deuses e mortos que chegam à aldeia. Há, ainda, o uso de dêiticos, tais como *aquí*, *cá* e *aí*. A encenação da chegada na aldeia vai dos enunciados (6) a (8).

Nesta cena o pajé, na voz de sua filha, repete a mesma pergunta com algumas variações e ouve um dos tios dizer que os deuses emplumam a castanheira porque a desejam. No enunciado (10), os deuses reclamam de não terem comido jabotis, o que é de praxe, sempre que vêm à aldeia. E em 13 o pajé reclama que seu charuto apagou. Em (15), efetua a cura ou restauração da alma de sua mulher. Veja-se a seqüência dos enunciados:

- (6) [voz alta, batidas de pé] "Eis aqui os deuses emplumando a face da castanheira, ei-los!"
 (7) [batidas de pé] "Por que assim fazem os deuses, emplumando a grande castanheira?"
 [.....]
 (9) "Porque deseja sua filha, disse o deus, por isto ele disse - *'vamos emplumar a grande castanheira'*"
 (10) "Foi isto que disse o deus: - *'as pessoas não comeram a coisa'* (jabotis), disse o deus..."
 [.....]
 (13) "*'Acenda meu charuto jogado fora'*, disse o deus" [mulher acende o charuto do pajé]
 [.....]
 (15) [Forte, batendo o chocalho sobre o peito da esposa] "Eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira, ei-los!"
 [.....]
 (17) "Porque desejam a nossa filhinha, por isto os deuses disseram: *'vamos emplumar a grande castanheira'*".
 (18) "Por que fazem assim os deuses, emplumando a face da castanheira?"

Assim termina a cena II, marcada por alguns minutos de pausa, em que o pajé, agachado, fuma e bate o chocalho. A terceira e última cena passa-se novamente no Além. As pistas de contextualização são a expressão "de manhã" (já que os dois mundos - o dos vivos e o dos mortos - funcionam em oposição: se é de noite na aldeia, é de manhã no além) e a alteração na qualidade da voz.

- (19) "Por que você empluma a face da castanheira, de manhã?"

Nesta parte, há uma continuação da pergunta que serve de fio condutor do evento, porém com maiores variações. Há perguntas, respostas, queixas dos deuses (que não comeram jabotis) e ameaças de devorar o pajé, única parte em que este anima sua própria fala:

- (26) [Forte, tom mais grave, entonação macabra] "Por que os deuses emplumam assim a face da castanheira?"; "'- Vou devorar o finado Kãñi-paye-ro', disse o deus" (referindo-se ao pajé)

- (27) [Forte] Assim o deus me levará, para cozinhar-me em sua grande
 panela de pedra ...
- (28) [Forte] “- ‘Comeremos o seu *finado pai*, os deuses disseram
 repetidamente”; Vão cozinhar-me em sua panela de pedra, disseram
 os deuses
- (29) [Forte] Enfim, mais uma vez os deuses vão me devorar do outro lado
 do céu - eis o que disseram

Nesta terceira parte, intensifica-se e torna-se dramática a ação. Finalmente, em (36), o pajé aceita a demanda dos deuses, tornado-se seu sogro:

- (36) “Eeh! Quanto àquilo de ‘*passar filha para mim*, que disseram os
 deuses; para mim os deuses (desnecessariamente) disseram (tal
 coisa)

O *grand finale* do canto já se faz presente no verso (43). A inspiração do pajé está terminando porque os deuses consumiram todo o seu tabaco. No último verso, a menina conta ao pai o que os deuses dizem a ela, sobre o perfume que impregna o chão celeste que pisam, exalado pela árvore. Em suma, os deuses solteiros conseguem o objeto de sua cobiça: a filha do pajé. A barganha entre humanos e deuses, que se iniciou em (15), é consumada no final da última cena. O pajé, então, torna-se sogro dos deuses e volta para a aldeia terrestre. O canto termina com a pergunta “Por que os deuses emplumam a face da grande castanheira?”, seguida de refrão e esmorecimento da voz.

A ESTRUTURA DE PARTICIPAÇÃO DO CANTO DA CASTANHEIRA

À luz de Goffman (1981), esboçamos a seguir uma análise da estrutura de participação do *Canto da Castanheira*. Encontramos no *Canto da Castanheira* uma estrutura de participação complexa, que pode ser interpretada a partir de duas óticas: do ponto de vista dos Araweté ou do ponto de vista dos não Araweté. Para estes, uma só pessoa - o pajé - é autor e encena toda a narração, desde a conversa dos deuses e mortos no Além, até sua chegada na terra e, novamente, seu retorno ao Além. O pajé anima a voz dos mortos e estes a dos *Mãĩ*, que são apenas *figuras* do *discurso*.

Entretanto, o pajé atribui a autoria destas canções unicamente ao *Mãĩ*. Para os Araweté os deuses são os *autores* e o pajé é animador do que vê e ouve. No depoimento dos informantes de Viveiros de Castro, o pajé é descrito como um amplificador, um rádio, ou seja “a mouthpiece” nas palavras de Goffman. Ainda deste ponto de vista, a filha é ora *animadora*, ora *autora* e predomina como falante, animando sua própria voz e as vozes dos deuses, que pouco participam como falantes. O avô [em (2)] e o Tio 1 [em

(4)] são ouvintes ratificados. Quando a palavra é dirigida a um deles, os demais são ouvintes secundários. No canto, a posição de ouvinte do pajé é de ouvinte sub-reptício, não-ratificado, já que apenas surpreende uma conversa que se dá entre mortos e deuses em sua aldeia no Além.

Na cena II, que se passa na aldeia Araweté, o pajé é ouvinte e falante ratificado, ao mesmo tempo em que é visto como animador das vozes de mortos e deuses (metáfora do rádio). Os mortos são ouvintes e falantes ratificados. A esposa (bem como os membros da tribo) são parte interessada no evento. A esposa é também a beneficiária, já que é o objeto da cura, além de participante obrigatória.

Os mortos, os deuses e o pajé são falantes na cena III. O pajé fala, enquanto autor de suas palavras em (28b), (29), (36) e (37), (41) e (43). Ali ele assume o *footing* de falante propriamente dito e não apenas de animador. Os deuses são falantes primários em (23b), (24a), (33b) e (39) e ouvintes ratificados em (19), (21a) e (22). Em (23b) os deuses falam diretamente para o pajé e em (24a) eles mesmos respondem à filha que reporta suas palavras ao pai, explicando por que emplumam a face da castanheira: “por causa de você” (da filha do pajé).

Em cada enunciado do canto, praticamente, encontramos uma estrutura de participação diferente. O pajé – personagem principal no evento - muda constantemente seus *footings*, ao longo de sua fala. Estas mudanças, que têm como consequência principal a mudança de contextos ou de cenários, estão vinculadas à linguagem bem como a marcadores paralingüísticos, tais como pausas, intensidade/volume da voz, entoação, figuras de linguagem, batidas de pé. Não estamos, portanto, diante de uma única estrutura de participação, mas de uma sequência de contextos com diferentes estruturas de participação. A complexidade e sofisticação de arranjos estruturais do canto estão associados a níveis distintos e simultâneos de “realidade”, comparáveis, por exemplo, a eventos de mídia, tais como o que leva Erickson (1977) a se perguntar “onde está o evento?”.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, pretendemos demonstrar: (a) que diferentes culturas percebem e projetam em um mesmo evento diferentes estruturas de participação; (b) que as estruturas de participação são interpretações que fazemos a partir de uma cultura; (c) que essas estruturas colaboram na interpretação que fazemos do que poderíamos chamar, como Goffman (1974), de “realidade, em algum sentido dessa palavra”.

Estes fatos são relevantes não apenas para a comunicação trans-cultural, mas, principalmente, para a relativização da maneira como vemos o mundo que habitamos e sua imensa diversidade. São relevantes, ainda, para a teoria sócio-interacional, demons-

trando que as categorias que usamos em nossas análises (por ex.: Goffman (1981)) são válidas para algumas culturas, mas devem ser checadas para cada situação e evento de fala, de cada cultura. Para os Araweté, por exemplo, os deuses que falam pela boca do pajé não são figuras, mas participantes ratificados.

Notas

¹ Agradecemos à D^{ra} Maria Cláudia Coelho por suas valiosas sugestões.

² Falantes de uma língua da família lingüística Tupi-Guarani, o povo indígena Araweté auto-denomina-se *bide*, que significa 'nós', 'os seres humanos'. A população é de 206 pessoas ([censo de 1992] Viveiros de Castro, 1992: 22). Atualmente os Araweté habitam uma única aldeia junto ao Posto Indígena Ipixuna, às margens do igarapé Ipixuna, afluente da margem direita do Médio Xingu, no Estado do Pará.

³ Pajé/pajelança e xamã/xamanismo são termos sinônimos. Na literatura etnológica freqüentemente utiliza-se o termo pajé quando se trata das sociedades Tupi em geral e xamã, das não-Tupi.

⁴ O pesquisador Viveiros de Castro, ao perguntar aos Araweté se podia gravar um *Mai Marakã*, teve como resposta que "a música não é nossa (do pajé), é dos *Maã*" (1986, 543). Neste sentido, os humanos nada tinham a decidir quanto ao fato de poder gravar ou não. Do mesmo modo, certa vez, ao tentar comentar com um pajé sobre o que ele havia cantado, sua reação foi evasiva: "não cantei nada, quem cantou foram os *Mãã*" (1986, 543). O pajé é comparado pelos Araweté a um rádio, significando que "ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do pajé." Não incorpora as divindades e os mortos, ele narra/canta o que ouve (1986, 543), ou seja é um mero animador das palavras de outrem.

⁵ Os deuses estão emplumando a grande castanheira-do-pará celeste com a plumagem branca da harpia, que assim fazem sua "face" (folhagem) brilhar à distância. A razão dos deuses assim procederem fundamenta-se, segundo os nativos, no seu ardente desejo/ira pela filha do pajé. Essa associação entre o ato de emplumar a castanheira e o sentimento dos deuses não fica explicitada. O próprio pesquisador afirma não tê-la entendido bem. Tanto a harpia quanto a castanheira-do-pará (árvore muito alta, onde a ave faz o seu ninho) são temas que evocam o discurso do céu.

⁶ O termo *afinidade* aqui é entendido em contraposição ao conceito de consangüinidade.

⁷ Estamos traduzindo "principal" como interessado ou parte interessada (termo jurídico) e não como mandante, como propõem Ribeiro e Garcez, por este ser mais abrangente. Em outras palavras, todo mandante é também interessado, mas nem todo interessado é mandante.

Referências bibliográficas

- Erickson, F. e Shultz, J. (1977). When is a context? Some issues and methods in the analysis of social competence. In: *Quarterly Newsletter of the Institute for Comparative Human Development* 1 (12): 5-10.
- Erickson, F. e Shultz, J. (1982). *The Counselor as Gatekeeper: Social Interaction in Interviews*. New York: Academic Press.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. New York: Harper and Row.
- Goffman, E. (1981). Footing. In: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 124-59.

Phillips, S. U. (1972). Participant structures and communicative competence. Warm Spring children in community and classroom. In: C. Cazden, V. John e D. Hymes (orgs.). *Functions of Language in the Classroom*. New York: Academic, 370-394.

Quental, L. (1990). *Alinhamentos e Estruturas de Participação em uma Entrevista Terapêutica*. Brasília: Universidade de Brasília.

Viveiros de Castro, E. (1986). *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

(APÊNDICE)

O CANTO DA CASTANHEIRA

I

(Refrão inicial e final na forma "Naj dai dai")

- (1) "Por que você empluma a grande castanheira?"
 - (2) "Por que os deuses estão emplumando a grande castanheira, Modida-ro?"
 - (3) "Por que os deuses solteiros emplumam a face da castanheira?"
 - (4) "Eis aqui os deuses, a emplumar a face da castanheira, Araríña-no"
 - (5) "Eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira".
- (pausa)

II

(Refrão inicial e final na forma Ka-ine-kãñi); aumento do volume vocal)

- (6) (com batida de pé) "Eis aqui os deuses emplumando a face da castanheira, ei-los!"
- (7) (com batida de pé) "Por que assim fazem os deuses, emplumando a grande castanheira?"
- (8) (com batida de pé; forte, alto) "Cá estão os deuses, cá estão, emplumando a face da castanheira, cá estão, cá estão os deuses!" (bate o pé repetidamente).
- (9) "Porque deseja sua filha, disse o deus, por isto ele disse - *'vamos emplumar a grande castanheira'*"
- (10) "Foi isto que disse o deus: - *'as pessoas não comeram a coisa'*, disse o deus..."
- (11) "Por que fazem assim os deuses? Por que disseram: - *'vamos emplumar a grande castanheira'*?"

- (12) “Eis aqui, veja os deuses emplumando a face da castanheira, Modida-ro!”
 (13) “- *Acenda meu charuto jogado fora*, disse o deus”
 (14) “Eis aí os deuses a emplumar a face da castanheira, veja, Arariña-no”
 (15) (Forte, batendo o chocalho sobre o peito da esposa) “Eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira, ei-los!”
 (16) “Eis o que os deuses disseram: - *vamos emplumar a grande castanheira*, eles se entredisseram”
 (17) “Porque desejam a nossa filhinha, por isto os deuses disseram: - *vamos emplumar a grande castanheira*”.
 (18) “Por que fazem assim os deuses, emplumando a face da castanheira?”
 (alguns minutos de pausa, em que o pajé, agachado, fumava e batia o chocalho)

III

- (19) “Por que você empluma a face da castanheira, de manhã?”
 (20) “Por que você empluma a face da castanheira?”; “— *Acenda o meu charuto abandonado*, disse o deus”
 (21) “Por que você empluma a face da castanheira?”; “Por desejar nossa filhinha, disse o deus a si mesmo, Arariña-no”
 (22) “Por que os deuses ficam assim, a errar suas flechas nos grandes tucanos?”
 (23) “Por que você, deus, empluma a face da castanheira?”; “— *Ande, passe sua filhinha para mim*, disse o deus”
 (24) “— *Por sua causa, realmente, se emplumam as castanheiras*”; “*Não fui servido de coisa alguma*, disse o deus”
 (25) “Por que os deuses solteiros emplumam assim a face da castanheira, Modida-ro?”
 (26) (Forte, tom mais grave, entonação macabra) “Por que os deuses emplumam assim a face da castanheira?”; “— *Vou devorar o finado Kãñi-paye-ro*, disse o deus”
 (27) (Forte, ...) Assim o deus me levará, para cozinhar-me em sua grande panela de pedra ...
 (28) (Forte, ...) “- *Comeremos o seu finado pai*, os deuses disseram repetidamente”; Vão cozinhar-me em sua panela de pedra, disseram os deuses
 (29) (Forte, ...) Enfim, mais uma vez os deuses vão-me devorar do outro lado do céu - eis o que disseram
 (30) - *Peça à sua filhinha*, disse o deus, - *para nós dois irmos flechar os grandes tucanos*, disse o deus
 (31) “Por que você unta de urucum a face da castanheira?”
 (32) (Forte, batendo o pé) “Cá estão os deuses, untando completamente a face da castanheira”

- (33) “Por que os deuses iluminam (acendem) assim a face da castanheira, Yowe’i-do?”; - *Ande, passe sua filhinha para mim!*
 (34) “— *Eeh! um comedor-de-pequenos-jabotis espantou os grandes moneme!*”, disseram os deuses”; “— *Nossa futura comida fez debandarem as grandes juritis*, disseram os deuses”
 (35) “— *A plumagem das grandes araras-canindé-eternas, dos moneme*”, disseram os deuses”; — *Ande, vamos flechar os grandes tucanos!*
 (36) “Eeh! Quanto àquilo de *passar filha para mim*, que disseram os deuses; para mim os deuses (desnecessariamente) disseram (tal coisa)
 (37) — *Nada me foi oferecido, ande, (dê) pequenos-jabotis para mim!*, disse o deus
 (38) “Por que você empluma a face da castanheira?”
 (39) “— *Eeh! Nossa futura comida fez debandarem as grandes juritis!*”
 (40) “Por que você empluma a grande (árvore) itsiri’i?”
 (41) “Por vontade de levar mulher para caçar, o deus empluma a face da castanheira ...
 (42) “Porque você unta (de urucum) a face da grande itsiri’i?”
 (43) Por que os deuses acabam o meu tabaco ?
 (44) “— *Nossa terra é perfumada*, disse o deus; — *Assim que tiver untado a grande árvore perfumar-nos-emos um ao outro (com a resina da árvore)*, disse o deus
 (45) “Por que os deuses emplumam a face da grande castanheira?”
 (A partir do último verso, a voz vai morrendo aos poucos, repetindo o refrão)