

ANTÔNIO AUGUSTO HORTA LIZA

**ENTRE MUNDOS, GESTOS E PALAVRAS:
MEMÓRIA CORPORAL, LITERATURA E HISTÓRIA
NO BALLET-DRAMA K'ICHE' RAB'INAL ACHI**

Belo Horizonte

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

2006

ANTÔNIO AUGUSTO HORTA LIZA

**ENTRE MUNDOS, GESTOS E PALAVRAS:
MEMÓRIA CORPORAL, LITERATURA E HISTÓRIA
NO BALLET-DRAMA K'ICHE' RAB'INAL ACHI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2006

Pa ukxtabal re ri nuqaw
Antônio Italo Liza

jay

re ukxtabal re ri chomalaj
*tikaneweex re chijaa (Paxil).**

* Em memória de meu pai, *Antônio Italo Liza*, e da agradável população de Rab'inal (Guatemala).

RESUMO

Esta pesquisa objetiva a realização de um estudo inter e multidisciplinar da obra *Rab'inal Achi*, considerada, até o presente momento, o principal remanescente da arte dramática mesoamericana. O *Rab'inal Achi* é reconhecido como patrimônio cultural da Guatemala, destacando-se, sobretudo, na condição de relíquia viva da comunidade *k'iche'-achi*, assentada no município de Rab'inal (Departamento da Baixa Vera Paz).

Devido à longevidade e ao valor cultural deste objeto-tema de estudo, fez-se necessário construir uma abordagem que: primeiro, expusesse o processo de sua conformação como arquivo literário (século 19) *k'iche'-achi*, depois, atentasse para o seu valor como texto dramático e, por fim, destacasse os aspectos pertinentes à sua faceta de texto espetacular. Isso foi feito com base nas informações obtidas em um trabalho de campo (janeiro de 2005) e por intermédio do diálogo constante e complementar entre sete disciplinas, a saber, teoria da literatura, história, filosofia, antropologia, lingüística, arqueologia e semiótica teatral.

Concluimos que o *Rab'inal Achi* foi concebido para ser uma versão dramatizada e alegórica dos fatos históricos que, desencadeados naquela região durante a época pré-hispânica, originaram a atual comunidade *k'iche'-achi rab'inalense*. É, portanto, um fragmento da memória histórico-cultural dessa comunidade indígena. Esse fragmento se apresenta com duas faces: uma escrita (memória do arquivo) e outra, corporificada (memória do corpo).

Palavras-chave: *Rab'inal-Achi*, arte dramática mesoamericana, patrimônio, Guatemala, *k'iche'-achi*, memória.

ABSTRACT

This research aims at developing an intra and multidisciplinary study of the work *Rab'inal Achi*, which is hitherto the main remaining piece of the Mesoamerican dramatic art. The *Rab'inal Achi* is known as Guatemala's cultural patrimony, especially due to its being an alive relic of the *k'iche'* community, located in the province of Rab'inal (Departamento da Baja Vera Paz).

Due to the longevity and cultural value of this study object, it was necessary to build an approach which would first show its formation as a *k'iche'-achi* literary archive (19th century), then explore its value as a dramatic text and finally highlight the relevant facts to its facet as a spectacular text.

We have concluded that *Rab'inal Achi* was created to be a dramatised and allegoric version of historical facts which, having occurred at that region during the pre-Hispanic epoch, originated the *k'iche'-achi Rab'inal* community. It is therefore a fragment of the historical and cultural memory of such indigenous community, a fragment which is presented not only as a written memory (archive memory) but also as an embodied one (body memory).

Key words: *Rab'inal-Achi*, mesoamerican dramatic art , patrimony, Guatemala, *k'iche'-achi*, memory.

AGRADECIMENTOS

* à Profa Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez, por ter compartilhado comigo seus vastos conhecimentos literários e experiência, orientando-me na concretização deste sonho acadêmico;

* à Profa Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, por ter acreditado na viabilidade e importância deste projeto sobre o *Rab'inal Achi*;

* à Profa Dra. Haydée Ribeiro Coelho, pelas sugestões que culminaram na minha transferência para a Faculdade de Letras;

* aos Profs. Doutores Brice e Marcos Alexandre, pela leitura minuciosa e pelas sugestões;

* aos ex-colegas do mestrado, pelo aprendizado;

* aos ex-professores e colegas da Universidade Nacional Autónoma do México (U.N.A.M.), pela rica formação cultural mesoamericana e pelos anos de fecunda convivência;

* aos amigos mexicanos Rosana de Almeida, Miguel Ángel Guzmán, Dionísio Rodríguez Cabrera, Rafael Portillo e membros da família Parker;

* a Carlos A. Aldana, guia guatemalteco, pela inesquecível viagem à cidade de Rab'inal;

* a José León Coloch Garniga e aos atores e músicos da *Xajooj Tun*, pela receptividade, carinho e pelas lições de preservação da memória cultural *k'iche'-achi*;

* a Joaquín Cajbón e todos os funcionários do *Museu Comunitário Rab'inal Achi* (Guatemala), pela hospitalidade, confiança e apoio técnico;

* a meus pais e irmãos, pelas vibrações positivas;

* a Heleno Ribeiro Horta e Bruno Horta Liza, pelo auxílio no manejo das novas tecnologias;

* à Maria Cristina Novaes Raposo, pelo incentivo constante, leitura paciente e comentários críticos, mas, sobretudo, por compreender a importância dos momentos de solidão produtiva;

* e, como não poderia faltar, a minha profunda gratidão ao *Todo-poderoso Coração do Céu, Coração da Terra (Ri ajaweel Uk'u'x Kaaj Uk'u'x Uleew)*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	– Rede de tradução (Construção do <i>Arquivo 2</i> ou <i>brasseuriano</i>).....	58
FIGURA 2	– Ruínas do sítio arqueológico de <i>Kajyub'</i>	70
FIGURA 3	– <i>Ajaw Job' Toj</i>	77
FIGURA 4	– <i>Rab'inal Achi</i>	79
FIGURA 5	– <i>K'iche' Achi</i>	80
FIGURA 6	– <i>Ixoq Mun</i>	83
FIGURA 7	– <i>Princesa das Plumas Verdes</i>	85
FIGURA 8	– <i>U Chuuch Q'uuq'</i>	88
FIGURA 9	– <i>B'aalam</i>	90
FIGURA 10	– <i>Koot</i>	90
FIGURA 11	– <i>B'aalam</i> (detalhe posterior)	92
FIGURA 12	– <i>Koot</i> (detalhe posterior)	92
FIGURA 13	– Apresentação no átrio da Igreja de São Paulo – janeiro de 2005	170
FIGURA 14	– Acessórios usados nas apresentações	177
FIGURA 15	– <i>Xajooj Tun</i> como memória corporal	186

SUMÁRIO

1.	PRIMEIRAS PALAVRAS: A TÍTULO DE APROXIMAÇÃO TEMÁTICA	15
1.1.	O <i>Rab'inal Achi</i> como objeto-tema de estudo	15
1.2.	As metas: duas hipóteses de trabalho	18
1.3.	As fontes da pesquisa	19
1.4.	Os procedimentos metodológicos: a estética arqueológica	23
2.	ESCAVAÇÕES HISTÓRICAS – DA TRADIÇÃO ORAL E CÊNICA AO REGISTRO ESCRITO: REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM ARQUIVO	27
2.1.	Considerações sobre a tradução	27
2.2.	A tradução como (re)construção da memória e a constituição do arquivo literário	33
2.2.1.	Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg: o sacerdote arquivista.....	33
2.2.2.	A captura do ballet-drama: a história da construção de um arquivo literário	39
2.2.2.1.	O método tradutório	52
2.3.	Palavras conclusivas: o <i>Rab'inal Achi</i> como arquivo <i>k'iche'</i>	59
3.	ESCAVAÇÕES LITERÁRIAS – O TEXTO DRAMÁTICO <i>RAB'INAL ACHI</i>	62
3.1.	Conhecendo o texto	62
3.1.1.	O título e seu significado	62

3.1.2.	Classificação, estrutura e contexto histórico do enunciado	66
3.2.	Os personagens da trama	72
3.2.1.	Os protagonistas	73
3.2.2.	Personagens com figuração especial	84
3.2.3.	Figurantes secundários	93
3.3.	A interpretação dos atos	94
3.3.1.	Primeiro ato: da captura ao interrogatório de <i>K'iche' Achi</i>	95
3.3.2.	Segundo ato: a (in)decisão do rei e a decepção do Q'alel rab'inalense	105
3.3.3.	Terceiro ato: a caminho do "Umbigo do Mundo"	116
3.3.4.	Quarto ato: situações irônicas e o sacrifício apoteótico de <i>K'iche' Achi</i>	118
3.4.	O Rab'inal Achi como arquivo literário k'iche'	128
4.	ESCAVAÇÕES CÊNICAS – DOS VESTÍGIOS À SEMIÓTICA TEATRAL DA XAJOOJ TUN	131
4.1.	Primeiras observações: luzes sobre a nomenclatura e notas sobre a abordagem	131
4.2.	Vestígios cênicos da <i>Xajooj Tun</i> : das notícias do século 18 aos estudos do século 20	134
4.2.1.	Frei Francisco Ximénez (1668-1729?) e Charles-Étienne Brasseur (1814-1874)	134
4.2.2.	As pesquisas do século 20: o redescobrimento histórico	141
4.3.	Pesquisas do século 21: o trabalho de campo e as escavações de janeiro de 2005	149
4.3.1.	Preâmbulo: a <i>Xajooj Tun</i> como objeto de pesquisa	149
4.3.2.	A memória corporal em cena: os textos espetaculares de 2005.....	151

4.3.2.1.	Localização espaço-temporal do objeto de pesquisa	151
4.3.2.1.1.	Os locais das apresentações	154
4.3.2.1.2.	A duração e seu significado	162
4.3.2.2.	O grupo rab'inalense e os preparativos	164
4.3.2.3.	Considerações acerca da semiótica teatral	166
4.3.2.3.1.	A materialidade dos figurinos e seu significado	167
4.3.2.3.2.	As cores	171
4.3.2.3.3.	Acessórios e outros signos teatrais	177
4.3.2.3.3.1.	Os machados	178
4.3.2.3.3.2.	Os pratos	179
4.3.2.3.3.3.	As máscaras	180
4.3.2.3.3.4.	Chapéus e penachos	181
4.4.	A <i>Xajooj Tun</i> como memória corporal	186
5.	CONCLUSÃO – À GUISA DE INVENTÁRIO: CONTRIBUIÇÕES E DESAFIOS EM FORMA DE PROJETOS	189
5.1.	Fim da primeira temporada de escavações: reflexões sobre o ponto de chegada.....	189
5.1.1.	As camadas estratigráficas	191
5.2.	Avanços no front: notícias sobre a preservação do <i>Rab'inal Achi</i>	194
5.3.	Desafios em forma de projetos	197
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	200

ANEXO 1	MAPA DA MESOAMÉRICA, ARIDOAMÉRICA E OASISAMÉRICA	211
ANEXO 2	MAPA POLÍTICO DA GUATEMALA	212
ANEXO 3	SEPARAÇÃO IDIOMÁTICA SEGUNDO TERRENCE KAUFMAN (1974)	215
ANEXO 4	MAPA DO DEPARTAMENTO DA BAIXA VERA PAZ	216
ANEXO 5	CHARLES-ÉTIENNE BRASSEUR DE BOURBOURG	219
ANEXO 6	FACÍMIL DO 1º FÓLIO DO MANUSCRITO PÉREZ	221
ANEXO 7	PARTITURA DA XAJOOJ TUN	222
ANEXO 8	TAMBORES PRÉ-HISPÂNICOS	223
ANEXO 9	MÚSICOS MAIA (<i>QUARTO 1, BONAMPAK, MÉXICO</i>)	224
ANEXO 10	ÁREA Q'EQCHI'	225
ANEXO 11	DESENHO PANORÂMICO-RECONSTRUTIVO DE KAJYUB' (TATIANA PROSKOURIAKOFF)	227
ANEXO 12	ÁREAS ACHI' E K'ICHE'	228
ANEXO 13	REPRESENTAÇÃO DOS RUMOS CÓSMICOS E CORES ASSOCIADAS	230
ANEXO 14	O TZOLK'IN OU MAYAB' CHOLQ'IJ (FUNCIONAMENTO).....	232
ANEXO 15	EXEMPLOS DE ESCUDOS (CULTURA MAIA)	234
ANEXO 16	HUIPIL K'ICHE'	236
ANEXO 17	QUETZAL (<i>Pharomachrus mocinno</i>)	237
ANEXO 18	YAXCHÉ: A ÁRVORE SAGRADA DO POVO MAIA (<i>Ceiba pentandra</i>)	238
ANEXO 19	GUERREIROS MESOAMERICANOS	239

ANEXO 20	BRINCOS E ADORNOS PARA O NARIZ	240
ANEXO 21	RITUAIS DE AUTO-SACRIFÍCIO	241
ANEXO 22	EXEMPLOS DE INCRUSTRAÇÕES DE JADE E ESCORIAÇÕES-TATUAGENS	243
ANEXO 23	ÁREA <i>POQOMAN</i>	244
ANEXO 24	EXEMPLOS DE GLIFOS MAIA	245
ANEXO 25	REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DE SACRIFÍCIOS HUMANOS NA ÁREA MAIA	246
ANEXO 26	CALVÁRIO (<i>RAB'INAL</i>): CONCENTRAÇÃO PARA O DESFILE FOLCLÓRICO	247
ANEXO 27	COREOGRAFIAS DA <i>XAJOOJ TUN</i> SEGUNDO SÍLVIA ÀLVARES	248
ANEXO 28	GRUPO RAB'INALENSE DA <i>XAJOOJ TUN</i>	250

*De vez en cuando
camino al revés,
es mi modo
de recordar.*

*Si caminara
sólo hacia adelante,
te podría contar
cómo es el olvido.*

Humberto Ak'abal, *Camino al revés.*

CAPÍTULO 1

PRIMEIRAS PALAVRAS: A TÍTULO DE APROXIMAÇÃO TEMÁTICA

1.1. O *Rab'inal Achi* como objeto-tema de estudo

A presente pesquisa tem por objeto-tema de estudo o *Rab'inal Achi* (*O Varão de Rab'inal*), texto dramático referente a uma dança-drama de origem mesoamericana¹, conhecida como *Xajooj Tun* (*Dança do Tun*)². Essa dança de tradição secular é patrimônio cultural intangível da comunidade *k'iche'-achi*³, assentada no município guatemalteco de

¹ A origem mesoamericana se deve ao seu pertencimento cultural à área pré-hispânica denominada *Mesoamérica*. Esta área corresponde à grande parte do atual território do México, à Guatemala, Honduras, El Salvador, Belize e a partes da Nicarágua e da Costa Rica. É importante destacar que o termo *Mesoamérica* está, umbilicalmente, vinculado aos povos e tradições do *período pré-hispânico*, não equivalendo, de forma absoluta, ao conceito geográfico de América Central, que excluiria o México e incorporaria o Panamá, por exemplo (ANEXO 1).

² No decorrer deste texto, aparecerão vocábulos da língua *k'iche'*, cujas pronúncias, na maioria das vezes, podem ser inferidas a partir da própria ortografia. Esse é o caso, por exemplo, da expressão *Ixoq Mun*. Contudo, há momentos em que a pronúncia não pode ser inferida diretamente da ortografia, como no caso de *Rab'inal Achi* e *Xajooj Tun* que devem ser lidos, respectivamente, como, “*Rab'inauatchi*” e “*Xarrortum*”. Todos esses casos que não podem ter a pronúncia inferida, na verdade, seguem o seguinte padrão de correspondência entre ortografia e pronúncia: quando ocorrer ortograficamente “*j*”, lê-se como se pronuncia, no português, o “*r*” em início de palavra -“rato”- ou em final de sílaba -“cantor”-, ou ainda como o “*rr*” entre vogais -“carro” (escrita: *Xajooj* → pronúncia: “*Xarroor*”); quando ocorrer ortograficamente “*ch*”, lê-se “*tch*” – como se pronuncia em “*tchau*” e “*tchê*” (escrita: *Achi* → pronúncia: “*atchi*”); quando ocorrer o símbolo apóstrofo (’), estaremos diante de uma pronúncia glotalizada da consoante anterior a tal símbolo (em *Rab'inal*, a consoante “*b*” é glotalizada na pronúncia).

³ A Guatemala é um país multilíngüe composto por 25 idiomas. Além do espanhol, fala-se em seu território o garífuna, o xinca e 22 idiomas do tronco lingüístico maia (ANEXO 2). Segundo as pesquisas de Terrence Kaufman, o *tronco lingüístico maia* está composto por 4 famílias, 6 ramos, 12 grupos e 32 idiomas (ANEXO 3). A Guatemala é sede de 8 desses grupos, que, por sua vez, totalizam os 22 idiomas aludidos. Dentre os grupos guatemaltecos, destaca-se o *k'iche'*, composto por 7 idiomas, a saber, o *k'iche'*, o *kaqchikel*, o *achi*, o *uspanteko*, o *tz'utujil*, o *sakapulteko* e o *sipakapense*. O *k'iche'* é o principal idioma indígena do país, contando com 1.896.007 falantes (cf. CAB *et al.*, 2003, p.10 e NOJ, 2003, p.42). Já o *achi* - que também pode ser chamado de *k'iche'-achi* ou *maia-achi* – é falado atualmente por 58.000 pessoas, das quais 31.580 se encontram distribuídas no município de Rab'inal (ANEXO 4) e seus arredores.

Rab'inal. Em termos autorais, o *Rab'inal Achi* vem sendo classificado pelos pesquisadores como obra de “*assinatura plural*”, ou seja, de produto coletivo, já que não se conhece(m), individualmente, seu(s) autor(es).

Considerado uma das principais fontes históricas para o estudo da cultura maia, o *Rab'inal Achi* revela-se um objeto-tema de estudo marcado pela seguinte ambivalência: ora é visto e tomado como texto que incorpora pela escrita os argumentos de um antigo espetáculo indígena (texto dramático), ora é o próprio espetáculo (texto espetacular). Não se pode falar de um sem se levar em consideração o outro. Por esse motivo, embora a nossa preocupação resida na questão literária, faremos com que as considerações sobre os espetáculos não só estejam presentes, mas que estejam entrelaçadas e relacionadas àquela.

A transformação do espetáculo *Xajooj Tun* em registro feito sobre o suporte de celulose com o acabamento estético de livro é algo bem posterior ao período da colonização espanhola (1524-1821). Na verdade, é um projeto que remonta os esforços do abade francês Charles-Étienne Brasseur⁴, quem, nas primeiras décadas da segunda metade do século 19, encarregou-se de capturar e arquivar os enunciados dessa dança-drama pré-hispânica em um manuscrito bilíngüe (francês e *k'iche'*) que, mais tarde, foi impresso com o título de *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du tun* (1862). Desde então, formatado e reconhecido como arquivo literário, o *Rab'inal Achi* passou a circular no ambiente intelectual europeu, sendo considerado pelos estudiosos da história antiga das Américas como um dos mais significativos registros da memória cultural dos *k'iche'-achi*⁵ e, até onde se sabe, o único remanescente do teatro indígena mesoamericano.

⁴ Vide ANEXO 5.

⁵ A rigor, esquematizado em termos concêntricos e partindo da instância macro-histórica para a micro-histórica, o nosso objeto de estudo se apresenta dentro da seguinte configuração temática: Mesoamérica → cultura maia → grupo etnolinguístico *k'iche'* → subgrupo etnolinguístico *k'iche'-achi*.

Entretanto, apesar dessa aura valorativa, até o presente momento, a obra sequer mereceu uma tradução para o português ou foi objeto de estudo em nosso país, tornando-se, por esse motivo, uma “ilustre desconhecida”, quer no âmbito editorial, quer na própria esfera intelectual brasileira. Nesse sentido, urge introduzir tal obra nos debates acadêmicos, possibilitando seu (re)conhecimento e (re)valorização. Enquanto produção literária, o contexto de enunciação, o discurso e a forma tradicionalmente adotada para apresentá-lo (encenação em espaços públicos) revelam-nos facetas não só da sua condição de obra mesoamericana, mas, o que, para nós, é ainda mais apropriado, facetas das técnicas de construção e preservação da memória cultural na área *k'iche'-achi*.

Organizado em quatro atos, o *Rab'inal Achi* retrata o drama vivido por um prisioneiro de guerra de nome *K'iche' Achi (Varão ou Guerreiro K'iche')*, capturado no momento em que seu povo, os *k'iche'* de *K'umarcaaj* (também chamada de *Utlatán*), disputava com os habitantes de *Rab'inal (Kajyub')* a hegemonia político-territorial na província de *Zamanib*. O desfecho dado a este drama espelha uma das principais crenças religiosas mesoamericanas, qual seja, a da manutenção da dinâmica do cosmos a partir da oferta de sangue e corações humanos aos deuses.

Para compreendermos a complexidade contemporânea das realidades latino-americanas, é necessário considerarmos as cores ou variantes locais e, dentre outros fatores, seus inegáveis componentes culturais indígenas. O estudo do *Rab'inal Achi* provoca uma remissão ao passado, sobretudo àquele que é relativo ao período pré-hispânico e à formação do núcleo populacional *k'iche'-achi*. Isso faz com que caminhemos para trás ou, como diz o poeta Humberto Ak'abal, que façamos o “*camino al revés*”. E nessa caminhada retrospectiva, nossa preocupação incidirá tão-somente sobre uma das inúmeras raízes indígenas que contribuíram para a configuração histórico-cultural desse complexo etno-

rizomático hoje denominado República da Guatemala. Esperamos que este estudo nos ajude a compreender um pouco mais a cultura desse país.

1.2. As metas: duas hipóteses de trabalho

A meta mais ampla deste estudo consiste em produzir e desenvolver uma proposta de leitura do *Rab'inal Achi*, cujo enfoque prime pela liberdade de trânsito entre sete disciplinas afins a esse objeto-tema (teoria da literatura, história, filosofia, antropologia, lingüística, arqueologia e semiótica teatral), tornando-o mais apreensível. Por outras palavras, pretendemos submetê-lo a um acurado e inovador tratamento *inter e multidisciplinar*, fundamentado em contribuições da teoria literária, história, filosofia, antropologia, lingüística, arqueologia e semiótica teatral. A demanda por esse procedimento de abordagem proveio da natureza *ambivalente* do objeto-tema pesquisado, que, como vimos, configura-se como *texto escrito* sobre um espetáculo pré-hispânico carregado de informações históricas e culturais, e também como textos espetaculares ou *performances antropológicas*⁶ refletidas por esse registro e/ou inspiradas nele. Portanto, o diálogo, a interação e a complementaridade dos discursos das sete disciplinas acadêmicas selecionadas serão o diapasão deste projeto de divulgação da memória cultural *k'iche'-achi rab'inalense*.

No campo das especificidades, nosso objetivo consiste em destacar a importância desse expoente do teatro indígena mesoamericano como representante da

⁶ Estamos chamando de *performance antropológica* ao empenho de alguns membros da comunidade *k'iche'-achi rab'inalense* em perpetuar a tradição cênica do *Rab'inal Achi*.

memória histórico-cultural *k'iche'-achi* e como uma das fontes de aproximação da cultura maia guatemalteca. Dito de outro modo, pretendemos mostrar que o *Rab'inal Achi* é um texto histórico-literário no qual se representa o confronto político-territorial entre os *k'iche'* de *K'umarcaaj* e os de *Rab'inal (Kajyub')*, sob o ponto de vista destes últimos. Pretendemos mostrar, ainda, que tal texto, ao ser divulgado (pela encenação e/ou pela escrita), funciona mnemonicamente como instrumento explicativo e legitimador da permanência dos rab'inalenses nas paragens guatemaltecas sobre as quais se assentaram e desenvolveram sua cultura. A organização discursiva do *Rab'inal Achi* nos leva a pensar que ele foi forjado para ser a versão oficial (local) dos fatos históricos, uma espécie de certidão cultural que não só reconhece a separação histórica entre os *k'iche'* rab'inalenses e seus parentes de *K'umarcaaj*, mas ainda apresenta-nos uma explicação (questionável, é claro) para o ocorrido. O *Rab'inal Achi* é um fragmento histórico-cultural, uma representação da realidade sob o olhar e os interesses discursivos dos *k'iche'-achi*. Conhecendo esse fragmento da realidade rab'inalense, vamos agregando mais uma peça ao mosaico étnico que conforma a cultura maia da Guatemala.

Essas são as duas hipóteses que, a partir deste instante, passam a nortear confecção do nosso trabalho.

1.3. As fontes da pesquisa

É necessário explicitar aos leitores quais são os mananciais relativos ao texto dramático que abasteceram, com dados, nossa fundamentação discursiva.

Devido à impossibilidade de consultarmos um dos raros exemplares do *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du tun* (1862)⁷, que estão guardados a sete chaves, em algumas bibliotecas européias e americanas e exigem complicados trâmites institucionais para acessá-los, desenvolvemos nossas reflexões com base em *três fontes escritas*, notadamente acessíveis no mercado editorial hispano-americano, que mantém com o aludido texto brasseuriano vínculos tradutórios ou temáticos. Todas as fontes pesquisadas são traduções, sendo que uma delas é considerada de *primeiro nível* (tradução direta) e as demais de *segundo* (tradução de uma tradução direta). Pese o caráter não-primário dessas fontes, convém destacar que, como trio, elas ainda foram pouco exploradas, sobretudo no que tange à confrontação de seus elementos morfológicos, de seu conteúdo e à estética dos seus enunciados. Comparadas, elas podem nos capacitar a empreender uma leitura mais profunda, consistente e inédita do *Rab'inal Achi*.

Listando-as em ordem de aparição cronológica e pelo critério de sua filiação tradutória, começemos por citar aquela fonte que já se consagrou como referência nos estudos *rab'inalenhos*, justamente por ser a primeira tradução para o espanhol do referido registro brasseuriano. Falamos da obra ***Rabinal-Achí: el varón de Rabinal; ballet-drama de los índios quichés de Guatemala***, publicada na Guatemala entre 1929-1930, cujo exercício tradutório ficou a cargo do poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992)⁸. Nesta obra, Aragón verte para o espanhol a revisão que, em 1928, Georges

⁷ Obra organizada pelo abade francês Charles-Étienne Brasseur (1814-1874), publicada na França em 1862 como segundo volume da *Collection des documents dans les langues indigène pour servir à l'étude de l'histoire et de la philologie de la Amerique ancienne*.

⁸ Luis Cardoza y Aragón, além de poeta, foi um dos mais importantes ensaístas e críticos de arte e literatura latino-americanas do século passado. Participou da Revolução de outubro de 1944, fundou e dirigiu a *Revista de Guatemala* e, em 1952, exilou-se no México, sua “segunda pátria”, onde permaneceu até a sua morte. Dentre suas principais publicações, destacam-se: *El Brujo*, *Miguel Ángel Asturias casi novelas*, *Guatemala, las líneas de su mano*, *Canción de las razas* e *Apolo y Coatlicue*.

Raynaud⁹, membro da Escola de Altos Estudos de Paris, fizera dos textos brasseurianos. Apesar de essa tradução ser de segundo nível e não ter disponibilizado aos seus leitores latino-americanos o texto em *k'iche'*, ela é considerada um gesto inédito e emblemático, na medida em que temos um poeta guatemalteco resgatando, ou melhor, traduzindo para o idioma espanhol esse remanescente do teatro indígena da Mesoamérica. A primogenitura, a acessibilidade e a *carga genética brasseuriana* dessa fonte fazem com que a tomemos como ponto de partida em nossas argumentações. Ao longo do presente estudo, em várias ocasiões, iremos identificá-la com a sigla LCA, correspondente às letras iniciais do nome completo de seu tradutor.

As outras duas fontes de pesquisa estão geneticamente associadas ao documento conhecido como *Manuscrito Pérez* (MP)¹⁰, descoberto em 1957 por Carroll Edward Mace e que, nos dias de hoje, se encontra em poder do senhor José León Coloch Garniga, o guardião e diretor da *Xajooj Tun*. Trata-se de um texto manuscrito que contém os enunciados relativos ao etnodrama *Rab'inal Achi* registrados no idioma *k'iche'* e que, ao final, traz a data de 12 de junho de 1913 e a discreta assinatura que explica a sua nomeação científica: *Pérez*. Assim sendo, por constituírem traduções do dito manuscrito, nossas duas fontes são geneticamente classificadas de *pérezianas*. Surgidas nas últimas décadas do século passado, tais fontes seguem lançando novas luzes sobre o estudo do etnodrama rab'inalense, pois não só contribuem para divulgar a existência do *Manuscrito Pérez*, como podem ser confrontadas diretamente com as interpretações brasseurianas, ou, como demandou o nosso caso, com a de seu principal tradutor para o espanhol (LCA).

⁹ Georges Raynaud, ex-diretor e professor titular da cadeira de *Estudos sobre as religiões pré-hispânicas* da Escola de Altos Estudos de Paris reviu a tradução de Charles-Étienne e fez uma nova tradução do *k'iche'* para o francês. Esta, por sua vez, serviu de original para a primeira tradução ao espanhol, realizada por Luis Cardoza y Aragón.

¹⁰ Vide ANEXO 6

Nossa primeira *fonte péreziana* é uma tradução direta do referido manuscrito para o espanhol, feita pelo historiador guatemalteco Hugo Fidel Sacor Quiché. Originária de um projeto inter e multidisciplinar (1986-1991) sob a coordenação do antropólogo Carlos René García Escobar, essa tradução foi denominada ***Rabinal Achi o Danza del Tun*** (1990) e trouxe, como anexos ao texto, um estudo musicológico e um outro estudo sobre as coreografias executadas nos espetáculos contemporâneos. Como já se pôde notar nessas escassas linhas, no âmbito dos *estudios rab'inalenhos*, volta e meia, há um intelectual guatemalteco lutando para preservar a memória dessa vetusta dança-drama. Todavia, não podemos nos esquecer de mencionar aqueles que, apesar de pertencerem a outras nacionalidades, foram ou são solidários a esse projeto mnemônico-cultural. Dentre os muitos solidários, desde meados do século 19, os franceses ocupam um lugar de destaque.

A propósito, desde os anos oitenta do século passado, o antropólogo e etnohistoriador francês Alain Breton vem estudando a cultura maia *in loco*. Precisamente, aos estudos desenvolvidos por esse pesquisador, devemos a existência de nossa terceira fonte de pesquisa, a saber, a obra ***Rabinal Achi. Un drame dynastique maya du quinzième siècle*** (1994). Os méritos dessa obra residem em trazer uma reprodução facsimilar do *Manuscrito Pérez*, uma transcrição atualizada e analítica de tal texto, além da rica tradução comentada. Já que, durante a realização do presente estudo, utilizamos a tradução espanhola dessa obra – ***Rabinal Achi. Un drama dinástico maya del siglo XV*** (1999) – para efeitos de coerência acadêmica, o livro bretoniano foi tomado como fonte de segundo nível. Agregada às duas anteriores, essa obra completa o nosso *tripé de fontes*, o nosso manancial de informações sobre o texto dramático *Rab'in al Achi*.

Em relação ao texto espetacular (*Xajooj Tun*) contemporâneo, nossas considerações estão embasadas em observações diretas, fruto do trabalho de campo que

realizamos no município de *Rab'inal*, de 21 a 27 de janeiro de 2005. Naquela ocasião, durante a Feira Patronal de São Paulo, acompanhamos oito apresentações da *Xajooj Tun*, fizemos pequenas entrevistas com os atores, visitamos o sítio arqueológico de *Kajyub'*, consultamos o acervo do *Museo Comunitário Rabinal-Achi* e realizamos registros fotográficos, que serão parcialmente disponibilizados ao longo deste estudo.

1.4. Os procedimentos metodológicos: a estética arqueológica

Falar de metodologia é o mesmo que elucidar o caminho que planejamos para concretizar as metas. Neste caso, significa apresentarmos aos leitores os instrumentos e as técnicas de abordagens que foram adotados na construção e no desenvolvimento deste projeto de pesquisa. Em primeiro lugar, cabe esclarecer que a metodologia empregada neste estudo multi e interdisciplinar do *Rab'inal Achi* é o reflexo ou síntese estético-científica do nosso próprio horizonte de experiência acadêmica. A graduação em história (licenciatura), o estreito interesse pelos temas pré-hispânicos, os estudos de pós-graduação realizados no México¹¹ (de agosto de 1993 a julho de 1995), a recente escolha pelo campo dos estudos literários e, em especial, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para desenvolvermos este projeto sobre a memória cultural indígena guatemalteca, apontaram as diretrizes e, obviamente, forneceram a moldura teórica para a construção do método de pesquisa que aqui adotamos.

¹¹ Referimo-nos às quinze disciplinas relativas ao programa de mestrado e doutorado em Estudos Mesoamericanos – oferecido pelo setor de pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autónoma do México (U.N.A.M.) – que foram cursadas no período compreendido entre agosto de 1993 e julho de 1995.

Considerando que o nosso objeto-tema de estudo possui longevias raízes culturais mesoamericanas e se apresenta sob a ambivalência de escritura e espetáculo, concluímos que a melhor maneira de estudá-lo é considerar a combinação de três aspectos que o perpassam, quais sejam, o *histórico*, o *literário* e o *espetacular*. Em função disso, decidimos estruturar este estudo como se estivéssemos realizando uma escavação arqueológica. Essa inspiração no modelo de trabalho oriundo da arqueologia exigiu que nos convertêssemos em arqueólogos temporários, não só no que tange às adaptações vocabulares, mas, sobretudo, na estética dos procedimentos. Assim, seguindo tal raciocínio, elevamos o nosso *objeto-tema* à condição de *sítio arqueológico* e transformamos cada um dos três aspectos supracitados em uma *camada estratigráfica* que, por questões didáticas, foram esquadrihadas em separado. O resultado obtido com a adoção dessa estratégia de abordagem foi a concepção de três capítulos, seqüenciais a este, e assim intitulados: *Escavações históricas*, *Escavações literárias* e *Escavações cênicas*.

No capítulo 2 (*Escavações históricas*), priorizamos as questões ligadas à história do *Rab'in al Achi* sob a ótica da *memória dos arquivos*. A preocupação norteadora dessa etapa exploratória consistiu em apresentar de maneira sucinta, mas historicamente contextualizada, por um lado, o *Rabinal-Achí* (texto *brasseuriano*) e, por outro, o *Manuscrito Pérez*, ambos na condição de arquivos seminais dos estudos rab'in alenhos e “pais genéticos” de nossas três fontes de pesquisa.

Preocupados em criar capítulos que primassem pela fluidez e que tivessem seus tópicos interligados, achamos conveniente, logo de entrada, expor algumas considerações sobre a nossa concepção de *tradução*, de tal forma que os leitores pudessem tomá-las como texto preparatório para o tópico seguinte, e que, mais adiante, entendessem o que passou pela nossa mente quando nos aventuramos à prática de pequenos exercícios tradutórios. Na

sequência, descemos verticalmente no terreno histórico até alcançarmos a subcamada estratigráfica correspondente ao século 19. Lá encontramos vestígios das *iniciativas arquivísticas* de Charles-Étienne Brasseur e, com base nesses elementos, realizamos uma breve reconstrução histórica do processo de passagem da *Xajooj Tun* de seus domínios oral e cênico para o registro escrito, evidenciando tal processo como forma de *preservação da memória cultural k'iche'*. Seria inapropriado, quando não enfadonho, listar aqui os nomes de todos os autores com os quais tentamos “dialogar” ao longo do segundo capítulo. Por isso, protelamos essa responsabilidade para aqueles espaços que, já existentes e legitimados dentro dos próprios capítulos, são os mais apropriados para fornecerem as explicações de tal natureza. Falamos, obviamente, das notas de rodapé. Contudo, gostaríamos de adiantar que as contribuições teóricas do historiador italiano Carlo Ginzburg, em particular as que se relacionam a seu *paradigma indiciário* ou *detetivesco* e a chamada “*slow reading*”¹², não só foram fundamentais para a construção do capítulo *Escavações históricas*, mas também, de uma maneira geral, ajudaram-nos a conduzir todo o estudo. Seguindo suas orientações, procuramos nos manter em alerta para não deixar escapar aqueles detalhes que, sendo vistos aparentemente como triviais, após uma leitura atenta e vagarosa, se convertem nos sonhados *pormenores reveladores*.

Escavando um pouco mais o objeto-tema, fomos deixando para trás a camada correspondente à história do(s) texto(s)-arquivo(s) e nos aproximando do segundo nível estratigráfico, qual seja, o literário. Pode-se dizer que, a partir desse momento, mudamos de foco, pois saímos da análise contextual e exterior das fontes e migramos para o estudo hermenêutico do *Rab'inal Achi*, ou seja, iniciamos nossas *Escavações literárias* (capítulo 3), sempre tomando como referência a confrontação dos dados disponibilizados por nossas

¹² Cf. GINZBURG, 1989, p. 143-180.

três fontes de pesquisa. Na primeira escavação literária, objetivamos explorar o significado nominal da dança-drama, justificar sua identificação com a literatura *k'iche'* e explicitar a estrutura organizacional do texto. Complementando-a, veio o segundo trabalho escavatório, que consistiu em um estudo pormenorizado dos personagens da trama, no qual se destacam nomes, os tipos de participações (orais e /ou figurativas) e a frequência destas. E por último, enveredamos pela análise hermenêutica dos atos que compõem a peça.

Embora estivessem implícitas nos conteúdos dos capítulos anteriores, sentíamos que as questões relativas ao(s) texto(s) espetacular(es) mereciam maior destaque e, por isso, decidimos organizá-las em um capítulo que denominamos de *Escavações cênicas (capítulo 4)*. O título pode soar um tanto quanto paradoxal, mas ilustra o desejo de vasculhar testemunhos escritos de pessoas que, em algum momento, viram e/ou pesquisaram a *Xajooj Tun*. Neste capítulo, exploramos a semiótica teatral e fizemos uma (re)composição dos “vestígios cênicos” dentro de um corte cronológico balizado pelas primeiras notícias no século 18 e pelas observações, *in loco*, que efetuamos em janeiro de 2005.

Feitas todas as escavações, fechamos este trabalho por intermédio de uma conclusão-inventário (*capítulo 5*), espécie de relatório que sintetiza o que foi feito e lança luzes sobre outros projetos, complementares e ou transversais a esta temática.

CAPÍTULO 2

ESCAVAÇÕES HISTÓRICAS – DA TRADIÇÃO ORAL E CÊNICA AO REGISTRO ESCRITO: REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM ARQUIVO

2.1. Considerações sobre a tradução

A palavra *tradução* pode ter muitos significados. Dentre eles, entendemos que o ato de traduzir implica na capacidade de representarmos idéias próprias ou alheias, através de um ou mais tipos de linguagem, como, por exemplo, a corporal, a escrita, a pictórica, a musical, ou através da junção de várias delas, como ocorre na conformação dos textos espetaculares. Independente da maneira que se escolha para conceituar *tradução*, o fato é que não há quem consiga retirar-lhe o estigma identitário que a acompanha desde o seu nascimento: o de ser um produto interpretativo e o de, esteticamente, apresentar-se como uma transposição (re)codificadora de idéias.

Quando se faz uma tradução, submete-se todo o contexto autoral enunciativo – real, fictício ou mesclado, culturalmente próximo ou distante –, aos procedimentos de *captura, transporte e metamorfose* em nosso *duto mental*¹³, conferindo-lhe, na saída,

¹³ A partir deste momento, usaremos o termo *duto mental* para referirmo-nos à atuação da mente humana como canal de recepção, transformação, transporte, e transmissão de enunciados cognitivos.

sempre um *novo formato de inteligibilidade*. Tais procedimentos prenunciam as responsabilidades atribuídas aos tradutores, que, sendo intérpretes de pensamentos próprios e/ ou alheios, são testados socialmente no domínio de habilidades mentais capazes de proporcionar-nos (re)codificações seguras das mensagens que lhes foram confiadas.

Para obter resultados cada vez mais seguros, os tradutores tentam maximizar o *nível de fidelidade*, ou seja, elevar o grau de coerência de seus trabalhos com os núcleos das enunciações primordiais (mensagens) sobre os quais eles se debruçam. Dito de outra forma, eles se esforçam para conseguir a coesão máxima entre a sua ação (re)codificadora e o sentido daquelas idéias que, uma vez capturadas em sua mente (decodificadas por ela), desencadearam sua intervenção tradutória. Nesse sentido, assumir-se como tradutor significa compromissar-se eticamente em ser um intérprete confiável, aqui entendido como aquele que prima pela segurança e honestidade com que transpõe idéias para um tipo de linguagem mais acessível, comunicando-se com o outro. Isto mesmo, antes de tudo, a tradução é um exercício cultural de comunicação, voltado para atender as demandas e expectativas intelectuais das alteridades.

Na medida em que constrói um elo cognitivo com o enunciado/ mensagem a ser (re)codificado e o (re)passa adiante em direção aos destinatários potenciais, o tradutor cumpre o papel social que lhe confiaram na rizomática rede de comunicação pela qual circulam os saberes humanos: o de ser *portador* da voz, dos sentimentos e das intenções estéticas dos autores. Usamos, por empréstimo, a categoria deleuziana de *rizoma*¹⁴ para

¹⁴ *Rizoma* é uma categoria deleuziana bastante usada por alguns críticos literários contemporâneos. A palavra é oriunda da morfologia vegetal e serve para designar o tipo de caule radiforme, cujo crescimento é normalmente horizontal e subterrâneo. O rizoma tem, como características, a apresentação de nós e a propriedade de ramificar-se para dar origem a novas plantas. Por analogia visual, Gilles Deleuze denomina de *rizoma* a possibilidade de uma determinada situação ou circunstância analisada poder se ramificar e gerar outras, criando uma rede ou malha de pontos de contato (*nós*) que podem se multiplicar *ad infinitum*. Cf. DELEUZE, 1994, p. 11-37 *passim*.

reforçar, visualmente, a noção de que a tradução, como exercício mental, demanda e gera o estabelecimento de vários pontos de contato (nós), conexões intra e interpessoais, através das quais se compartilham os conhecimentos e se efetua a comunicação.

Em geral, pode-se dizer que as traduções são pontes cognitivas que os tradutores arquitetam e constroem para intermediar e aproximar os *autores* – enunciadores e codificadores de mensagens – de seu *público* – receptores/decodificadores das mensagens (re)codificadas pelo tradutor. Mas nisto há um detalhe relativo à questão autoral que, apesar de requerer maior atenção, normalmente passa despercebido. Vejamos o caso. Sabe-se que os autores são pessoas que se dedicam a criar algo e torná-lo, de alguma maneira, acessível e assimilável a alguém. Ora, se durante o processo de concepção de uma obra, os autores vertem suas idéias para os códigos de linguagem de sua predileção estética, socializando-as e tornando-as inteligíveis aos outros, não podemos deixar de ver aí a presença da primeira instância tradutória. A rigor, isso corresponde a afirmarmos que os autores são *tradutores primários* de seu mundo de idéias. Em síntese, queremos dizer que a palavra *autor* expressa uma convenção discursiva que, normalmente, esconde ou relega o caráter de que este, como criador, é o primeiro intérprete de si mesmo (de seus próprios pensamentos); detalhe extremamente importante quando o tema abordado é a rizomática rede de comunicação tradutória. Embora tenhamos forte inclinação por separar autores de tradutores, não podemos nos esquecer de que isto é mera convenção discursiva, pois qualquer tradução, pelo simples fato de existir, já passou pela instância criadora, que bem poderia ser chamada de *tradução autoral*. Concluindo, estamos diante de um processo complexo no qual o autor é o tradutor primário da sua mensagem/ obra, da mesma forma que, em instâncias subseqüentes, os *tradutores posteriores* – os que possuem ofício socialmente reconhecido e legalizado – se convertem em seus novos tradutores/ autores, ou melhor, adotando-se um

neologismo compatível com essa peculiar situação funcional, transformam-se em *tradutores* daquela mensagem/ obra.

Retomando a descrição do processo tradutório, é sabido que, ao transitarem pelo *duto mental* do tradutor, seja este *primário* ou *posterior*, os enunciados são submetidos à *sua capacidade de apreensão, (re)criação e representação das coisas*. Durante esse percurso cerebral, o conjunto de informações que constitui o sentido original dos enunciados é filtrado e transformado, ou seja, além de estar sujeito a sofrer significativas baixas, recebe uma intervenção (re)modeladora destinada a atender às necessidades de assimilação final da mensagem. Assim, o sentido original, uma vez resgatado, apreendido e transportado, ganha, em trânsito, outras formas enunciativas para ser difundido e, paradoxalmente, preservado. Isto ocorre porque, como já dissemos, o tradutor se incumba da arrojada missão de fazer com que tais informações cheguem inteligíveis aos outros, ao mesmo tempo em que tenta preservar o núcleo original da mensagem, o que identificamos acima como *nível de fidelidade*. Se assim não procedesse, o tradutor poderia até realizar uma cópia (*imitatio*), mas nunca, uma tradução.

Dissemos *tenta*, porque, na verdade, sua ação tradutória nada mais é do que uma possibilidade interpretativa, uma versão modeladora desse núcleo. Por limitações pessoais ou por fatores exógenos – tempo, pressões psicológicas, o distanciamento físico e/ ou cultural –, alguns autores conseguem apenas tangenciar esse núcleo. Quando isso ocorre, ficam restritos à superfície dos enunciados e acabam comprometendo a qualidade final de seus trabalhos de intérpretes. Estas ações tradutórias merecem ser escritas com “tês” minúsculos, porque são resultantes de interpretações superficiais pouco convincentes. Em contrapartida, há ocasiões nas quais os tradutores, por competência e meticulosidade, conseguem penetrar o núcleo da mensagem, logrando não só resgatar dali os enunciados

que o conformam, mas, sobretudo, (re)codificar a sua essência, entregando ao público uma tradução mais “preservada”, porque tentou-se fazer esta o mais próximo possível do pensamento do autor. Por serem bem fundamentadas e consistentes, tais traduções merecem ser escritas com “tês” maiúsculos.

No caso específico da literatura, este tipo de trabalho com “tê maiúsculo” surge quando o tradutor busca estreitar a sua sintonia com o estilo do autor (a métrica, os ritmos de divulgação dos enunciados, as expressões idiomáticas, o cuidado com a eleição do vocabulário, etc.). Respaldados pela crítica especializada, tais trabalhos podem, inclusive, ser classificados de “definitivos” e paradigmáticos, no sentido de serem traduções que, de tão criteriosas, chegam a ser consideradas “insuperáveis” e exemplares. Contudo, sabemos que, no mundo das traduções, esses títulos são, em geral, efêmeros e visam tão-somente reconhecer a dedicação e eficácia dos tradutores no que tange à qualidade alcançada.

Na condição de exercício intelectual (*performance cognitiva*), entendemos que a tradução possibilita conectar mundos, horizontes de experiência, unindo referências culturais enunciativas dispersas no tempo e no espaço. Em termos metafóricos, poderíamos afirmar que ela corresponde ao esperado momento de desembarque das idéias – mensagens próprias ou não – no território da alteridade, com roupagem mais adequada (código de linguagem) à sua estadia (comunicação). Já na condição específica de categoria literária, a tradução constitui o relato semiótico e hipertextual da viagem mental exploratória do tradutor pelo pensamento íntimo (insistimos nisto!) ou alheio. É uma espécie de “registro de viagem”, a síntese enunciativa da expedição encarregada de capturar, interpretar, produzir e (re)transmitir sentidos por intermédio da escrita. Como afirma Pierre Lévy, “a operação elementar da atividade interpretativa é a associação; *dar sentido ao texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos*, e portanto é o mesmo que construir um

hipertexto”¹⁵ (itálicos nossos). E, teoricamente, construir um hipertexto consiste em construir uma “rede original de *interfaces*”¹⁶, ou seja, um conjunto de nós (palavras, páginas, imagens, sequências sonoras) ligados por conexões mentais que nos auxiliam na aquisição de informações, na organização dos conhecimentos ou dados obtidos e na criação de um efetivo ato de comunicação. Portanto, traduzir significa viajar semioticamente pelas redes de interfaces ou, se preferirmos, pelos hipertextos.

Neste capítulo, transferiremos a problemática da tradução para o campo da literatura indígena mesoamericana. Analisaremos o processo de tradução do *Rab’inal Achi*, *dança-drama k’iche’* cujas origens remontam o período pré-hispânico guatemalteco. Levando em consideração o fato de que a literatura indígena é “um fenômeno editorial recente que não tem mais de um século e meio de existência”¹⁷, e que, até o presente momento, o *Rab’inal Achi* constitui o mais significativo texto dramático mesoamericano, dispomos de dois bons motivos para não postergar este périplo literário-reflexivo. Soma-se a isso um terceiro motivo, bem específico da nossa posição enunciativa: não dispomos, no mercado editorial brasileiro, de nenhuma tradução desse texto dramático *k’iche’* para o português. Por isso, lancemo-nos, sem demora, aos procedimentos de resgate e divulgação

¹⁵ Cf. LÉVY, 2004, p. 72.

¹⁶ *Interface* é uma noção quase onipresente nos textos de Pierre Lévy associados às tecnologias da inteligência (recursos culturais utilizados na difusão do conhecimento). Transcendendo o seu significado especializado no mundo da informática, Pierre Lévy propõe considerarmos a *interface* como superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços ou meios heterogêneos. A *interface* funciona como dispositivo de captura (armadilha) e ajuda a definir o modo pelo qual se capturam as informações. Remete-nos à comunicação (transporte) e aos processos transformadores necessários ao sucesso de uma transmissão. Por intermédio da interface, realiza-se a passagem de um meio a outro e promove-se a junção do movimento com a metamorfose. *Interfacear* significa, dentre outras coisas, articular, transportar, interpretar, desviar, transpor, traduzir, filtrar e transmitir. Cf. LÉVY, 2004, p. 176-184 *passim*.

¹⁷ CATELLI, 1998, p. 128. No original, está: “*un fenómeno editorial que no tiene más de siglo y medio de existencia*”.

desse fragmento mnemônico-cultural da comunidade rab'inalense¹⁸, conferindo-lhe o formato de estudo histórico-literário.

2.2. A tradução como (re)construção da memória e a constituição do arquivo literário

2.2.1. Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg¹⁹: o sacerdote arquivista

Em meados do século 19, na comarca guatemalteca de San Pablo de Rab'inal, hoje município de Rab'inal, Departamento da Baixa Vera Paz, o abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874) e os indígenas Bartolo Sis, Tecu e Nicolás [Colásh] López protagonizaram um momento histórico de capital importância para o âmbito literário. Reunidos, mas com interesses bem distintos, esses quatro personagens praticamente inauguram o estudo compilatório e escritural da arte dramática mesoamericana da Guatemala. Durante cerca de doze dias, eles estiveram reunidos para tratar de um importante assunto relacionado com a *tradição* e a *memória do povo k'iche'*, que estava sendo esquecido já há alguns anos²⁰. Sua missão era desentranhar da tradição oral indígena e preservar, através da escrita alfabética europeia, o que, até os nossos dias, é

¹⁸ *Rab'inaleb* é a voz indígena correspondente à 3ª pessoa do plural (-eb), utilizada para designar as pessoas naturais da área de Rab'inal. Há autores que resolvem usar a forma *os rabinais* para obter o mesmo efeito. No entanto, como já se pôde notar, nós optamos por usar a construção aportuguesada *o(s) rab'inalense(s)*, mantendo o mesmo sentido da adjetivação *k'iche'-achi*.

¹⁹ Charles-Étienne Brasseur, às vezes, é nomeado nos documentos ou nos livros de *Brasseur de Bourbourg*, seja numa referência direta à sua cidade natal, seja na intenção de destacar a importância que o sacerdote conferia aos títulos nobiliários, auto-aplicando-se o pomposo título “*de Bourbourg*”.

²⁰ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 17.

considerado o principal remanescente do teatro mesoamericano: o ballet-drama *Rab'inal Achi*.

Desde que tocara o solo guatemalteco, em fevereiro de 1855, Brasseur de Bourbourg deixara sinais de que, além de suas evidentes preocupações sacerdotais, possuía um profundo interesse em conhecer a cultura nativa. Aliás, ele tinha antecedentes que o corroboravam. Homem erudito e poliglota (estima-se que falava 12 idiomas), já vinha lendo e pesquisando, por conta própria, a história dos antigos habitantes do México e da América Central, muito antes de ser nomeado cura de Rab'inal. A impressão, em 1851, da obra intitulada, *Lettres pour servir d'introduction a l'histoire des anciennnes nations civilisée du Mexique*, editada simultaneamente em francês e espanhol, é um bom exemplo desse interesse. De certa forma, tais antecedentes ajudam-nos a esboçar o perfil intelectual desse sacerdote, fornecendo-nos, inclusive, alguns elementos elucidativos para compreendermos a “rapidez” com que, no final do lustro seguinte, ele já conseguia “ler e se expressar” em duas línguas do grupo *maia-k'iche'*, a saber, a língua *k'iche'* e a *kaqchikel*²¹. Sabemos que além de ter participado do processo de resgate do *Rab'inal Achi*, o abade francês estudou e, mais tarde, elaborou versões de outras obras imprescindíveis ao estudo dos povos indígenas da Guatemala, como, o *Popol Wuuj*, o *Memorial de Tecpán-Atitlán* ou o *Anales de los Kaqchikeles* e o *Título de los Señores de Totonicapán*. Graças ao seu interesse pelo passado das Américas e aos conhecimentos lingüísticos dele derivados, Brasseur de Bourbourg construiu uma significativa interface literária com o mundo pré-hispânico, facilitando o diálogo entre a cultura cristã europeia do século 19, representada por ele, e a longa e hipertextual história mesoamericana, representada, no caso, pelos indígenas maias do grupo *k'iche'* com os quais conviveu na Guatemala. Ele uniu estes mundos através da interface

²¹ Cf. CAB *et al.*, 2003, p. 10.

escrita, grafando palavras à maneira européia e recriando textos que, hoje, classificamos como verdadeiros arquivos literários, por trazerem em seu solo escritural dados relevantes sobre a memória cultural de alguns povos da Mesoamérica. Esses textos são *arquivos* porque, parafraseando a pesquisadora estadunidense Diana Taylor, eles constituem recursos materiais permanentes e tangíveis, sempre disponíveis para a revisão e a interpretação científicas²². Eles não só preservam, mas transmitem fragmentos da memória de um determinado povo.

Uma advertência: os arquivos não são meros depósitos de enunciados mortos e amorfos. Pelo contrário, a prática arquivista, como ato de recuperação, define-se pelo “seu valor diferencial que *congrega e permite*, ao mesmo tempo, a *susbsistência dos enunciados* e sua regular *transformação*. Daí não ser o *arquivo descritível* em sua totalidade, mas por *fragmentos, regiões e níveis [...]*”²³ (itálicos nossos).

De acordo com o poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, responsável pela primeira tradução do *Rab'inal Achi* para o espanhol²⁴ – realizada no final dos anos 20 do século passado a partir da versão (desaparecida) elaborada pelo professor francês Georges Raynaud –, o “ocultamento” desta obra, desde o período colonial até meados do século 19, deveu-se, sobretudo, ao zelo catequizador da maioria dos religiosos, que consideravam todo “rastros profano como superstição, heresia, como perversidade de idólatras”²⁵. Mas há quem questione ou, pelo menos, relativize a extensão deste ocultamento, como é o caso, por exemplo, de Francisco Monterde que, no prólogo de sua conhecida obra *Teatro Indígena*

²² Cf. TAYLOR, 2002, p. 15.

²³ Cf. MIRANDA, 2003, p. 36.

²⁴ RABINAL-ACHI, 1992, p. 3.

²⁵ RABINAL-ACHI, *op. cit.*, P. XIII (Prólogo). No original, está: “*todo rastro profano se considero como superstición, como herejía, como perversidad de idólatras*”.

(*Rabinal-Achi*)²⁶, levanta a possibilidade de que as autoridades civis e eclesiásticas, mesmo durante o domínio espanhol, permitiram e até estimularam a apresentação de algumas peças indígenas, como diversões públicas, nos dias em que se homenageavam os santos padroeiros das comunidades. E, ainda, o autor acrescenta que esta possibilidade teria contribuído para a preservação de algumas das tradições locais, inclusive, a do próprio *Rab'inal Achi*, como texto espetacular.

Seja como for, o fato é que o *Rab'inal Achi* parece ter sobrevivido até o século 19, por um lado, graças à persistente força da tradição oral rab'inalense, ainda que esta estivesse confinada a um número bastante limitado de pessoas e, por outro, devido às raras apresentações que foram toleradas, para usarmos um termo mais exato e alusivo às pressões exercidas pelos partidários do esquecimento. Entretanto, acredita-se que “o total *carácter pagão* do ballet-drama o transformou em clandestino, fez com que ele se sentisse perseguido, que o fora, que se tornara secreto”²⁷(*itálicos nossos*). Paradoxalmente, vemos que o maior obstáculo para a difusão do ballet-drama era a sua originalidade mesoamericana, o seu carácter não-cristão. Então, vejamos como se deu o processo de conversão do *Rab'inal Achi* em arquivo literário.

No dia 18 de maio de 1855, Charles-Étienne se instalou definitivamente no município de Rab'inal com a missão eclesiástica de administrar a paróquia de mesmo nome. Pouco tempo depois, no dia 3 de junho, o sacerdote endereça uma carta escrita em espanhol ao colecionador guatemalteco José Mariano Padilla, na qual afirma estar trabalhando muito no entendimento e na tradução do manuscrito denominado *Códice Padilla*, atualmente conhecido como *Anales de los Kaqchikeles*. Nessa missiva, Charles-

²⁶ MONTERDE, 1955, *apud* RABINAL-ACHI, *op. cit.*, p. XII (Prólogo).

²⁷ RABINAL-ACHI, 1992, p. XIV(Prólogo). No original, está: “ *El total carácter pagano del ballet-drama lo volvió clandestino, hizo que se sintiera perseguido, que lo fuera, que se tornara secreto*”.

Étienne revela ao amigo que, apesar do pouco tempo de residência em Rab'inal e de sua dedicação ao referido códice, já tinha “[...] *descubierto* aqui [em San Pablo de Rab'inal], entre las manos de un tío de un criadito mío, otro *manuscrito*; es el *texto del diálogo y historia del bayle antiguo de Rabinal Achi*, los héroes de Rabinal [...] C'est une *bonne trouvaille*”²⁸ (itálicos nossos). Até onde nossa pesquisa conseguiu apurar, este trecho é a primeira e *única* referência textual na qual o Brasseur *admite* a existência de um manuscrito relacionado ao texto dramático *k'iche'*. Como afirmaria o historiador italiano Carlo Ginzburg no exato momento da constituição do seu paradigma indiciário ou semiótico²⁹, essa carta coloca-nos diante de um valioso “*pormenor revelador*”, um “*detalhe aparentemente insignificante*”, que exploraremos mais adiante em nosso estudo, quando tecermos considerações sobre a *problemática do descobrimento* e o processo da tradução em questão. Atentemos para o fato de que essa missiva revela, ao que nos parece em primeira mão, a existência de um *manuscrito inédito*, correspondente aos diálogos dos personagens de uma antiga dança performatizada por alguns moradores de Rab'inal. Como podemos notar, trata-se de uma referência explícita ao nosso ballet-drama *k'iche'*.

A característica de inédito, por si só, já pressupõe a elevação do mencionado manuscrito à categoria de grande achado, de objeto cujo conteúdo é intelectualmente cobiçado. Assim, presumimos que, nas entrelinhas do trecho supracitado, existe um desejo camuflado do abade em reforçar a construção de sua imagem de dedicado estudioso dos povos indígenas da Guatemala, pelo menos perante o amigo colecionador de raridades documentais. Aliás, o abade gostava de criar situações nas quais fosse possível aludir à sua erudição. A expressão francesa que usa para concluir a notícia de sua recente “descoberta”

²⁸ Cf. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia* (Guatemala), XVI, 4, p. 302.

²⁹ Cf. GINZBURG, 1989, p. 143-179 *passim*.

– importante indício textual da construção de sua auto-imagem como pesquisador – permite-nos inferir um desejo latente em explorá-lo, entenda-se, por isso, conhecer o seu enunciado e, depois, quem sabe, até traduzi-lo à semelhança do que dizia estar fazendo com o *Códice Padilla*. É bem provável que isto trouxesse ao abade maior projeção como americanista, sobretudo, no âmbito das amizades intelectuais. Há até a possibilidade de que ele estivesse esperando um aval do amigo para empreender essa exploração, e que já estivesse também se justificando, por antecipação, caso houvesse algum atraso na análise do referido códice, quebrando o pacto estabelecido pelos dois, bem antes da dita “descoberta”. Entretanto, verificar isso demandaria outro nível de pesquisa e desviaria o nosso foco reflexivo. Ora, uma “descoberta precoce” – ocorrida dezoito dias após a sua chegada –, e dessa magnitude, pressupõe boa dose de sorte e aguça a curiosidade de qualquer pesquisador, sobretudo, a de um abade arquivista do século 19, interessado no mundo mesoamericano que estava vivendo em uma época de intenso frenesi documental. Por isso, seguindo os indícios textuais da carta, podemos, inclusive, antever a próxima investida intelectual do abade: submeter o tal manuscrito rab’inalense ao seu *duto mental*.

Antes, porém, cabe destacar que, de acordo com suas primeiras sondagens feitas *in loco*, Brasseur concluiu que fazia praticamente três décadas que o *Rab’inal* não era encenado. E o que era ainda mais grave, constatou que, perpetuando-se tal situação, o ballet-drama parecia encaminhar-se, irreversivelmente, em direção à inexorável contraparte da memória: o esquecimento. Diga-se, de passagem, que não existe memória sem a ameaçadora presença do esquecimento e vice-versa. Ambos coexistem e se complementam. Um dá vida ao outro.

Diante desse quadro, o abade percebe que urgia transformar o ballet-drama em arquivo para que ele não se perdesse em definitivo. Conseqüentemente, tecer e armar a rede

de captura dos enunciados seriam os próximos e decisivos passos a serem dados pelo nosso sacerdote arquivista.

2.2.2. A captura do ballet-drama: a história da construção de um arquivo literário

A história da captura dos enunciados e da transformação do *Rab'inal Achi* em arquivo literário é tão interessante quanto polêmica. Apesar de, no século 19, ainda persistirem pressões de membros do clero cristão no sentido de fomentar o esquecimento das “coisas dos antigos”, consideradas culturalmente nocivas e não recomendáveis àquelas gentes cristianizadas, houve quem se esforçasse por mantê-las vivas. Tal foi o caso do ancião rab'inalense Bartolo Sis. Desconsiderando esse tabu religioso, Sis assumiu os riscos e decidiu discorrer sobre a antiga dança-dramática na presença de nada menos do que Charles-Étienne Brasseur, o recém-chegado administrador da paróquia. A julgar pelos antecedentes e pelo fato de que o sacerdote cristão ainda era uma incógnita, tal atitude foi, sem sombra de dúvidas, bastante arrojada. Contudo, graças a essa iniciativa reveladora, hoje em dia, podemos desfrutar de um importante fragmento da memória cultural *k'iche'*, preservado no formato de arquivo literário. Mas como ocorreu esse arquivamento?

Há duas vertentes explicativas da conversão do texto espetacular *Rab'inal Achi* ou *Xajooj Tun* (*Dança do Tun*, no idioma *k'iche'-achi*) em arquivo. Ambas partem do relato de Bartolo Sis, mas divergem em relação ao caráter da descoberta que o abade se auto-atribuiu. A primeira delas, ignorando parcial ou integralmente o conteúdo da carta supracitada – que só foi objeto de estudo e publicação por volta de 1940 –, destina os

méritos da descoberta do ballet-drama ao abade francês, destacando o seu esforço exemplar em preservar a tradição *k'iche'* no formato de arquivo. Todavia, não nos deixa de causar estranheza a paradoxal atitude de Brasseur, um dedicado sacerdote arquivista europeu que, vivendo numa época de pleno furor documental, negligenciasse a aplicação do princípio arquivístico aos seus próprios textos, incluindo aqui, obviamente, os de natureza epistolar. Na qualidade de escritor de uma carta reveladora contendo informações para um amigo, ele nos surpreende com a ingenuidade de acreditar que essas revelações ficariam apenas restritas à esfera do privado. E se levarmos em conta o fato que o destinatário da carta era um colecionador, esse lapso expande suas dimensões.

Apesar de os *detalhes* ou *pormenores reveladores* da carta endereçada à Padilla colocarem em xeque o seu título de “descobridor do ballet-drama”, já que revelam a pré-existência de um manuscrito, eles não invalidam em nenhuma hipótese o seu trabalho como arquivista. É particularmente isso o que nos interessa abordar neste capítulo.

Os adeptos dessa vertente reconhecem a participação dos indígenas Bartolo Sis, Nicolás López e Tecu no empreendimento arquivístico, porém relativizam-na, destacando o *faro investigativo* de Brasseur como o grande responsável pelo atual conhecimento do ballet-drama, o que não deixa de ser parcialmente correto. Vale lembrar que esta linha interpretativa tem como referência primordial a versão dos fatos apresentada pelo próprio Brasseur no século 19. Nesse sentido é natural que ela reforce o papel do abade como arquivista, seja no intento de apresentar-nos sua versão sobre a captura da histórica *Xajooj Tun*, seja na maneira de preservá-la na forma escritural européia, de texto dramático, de opúsculo consultável, enfim, de livro. Com base no que foi exposto, já podemos perceber o valor do *Rab'inal Achi* como texto dramático e um dos mais importantes arquivos histórico-literários dos *k'iche'*.

São expoentes desse grupo o próprio Brasseur (1862) e seus tradutores: o professor Georges Raynaud (1928), Luis Cardoza y Aragón (1929-1930), José Antonio Villacorta Calderón (1942), Thomas Irving Ballantine (1985), Anita Louise Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi (1991)³⁰.

A tradução efetuada pelo poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, de grande circulação na área hispano-americana e referência constante na maioria dos estudos sobre a dança-drama *k'iche'*, ainda contribui positivamente para a difusão dessa corrente interpretativa. Em certo sentido, cremos que essa tradução cumpriu o importante compromisso de “repatriar” a obra literária para o mundo hispano-americano. Não obstante tal esforço, gostaríamos de destacar que uma parcela expressiva da população guatemalteca ainda desconhece o *Rab'inal Achi* no seu formato de texto dramático impresso. Talvez, com a recente indicação do dança-drama (texto espetacular) para a candidatura de patrimônio cultural da humanidade em 2005 e com a adoção de novas políticas de educação, esse quadro possa ser revertido e, quem sabe, o texto dramático consiga atrair mais leitores. Se a situação já é grave no seu país de origem, imaginemos o que ocorre no Brasil, o nosso lugar de enunciação, onde, tanto o texto dramático quanto o espetacular, salvo honrosas e raríssimas exceções acadêmicas, permanecem integralmente desconhecidos. Aliás, como já dissemos, o público brasileiro sequer foi contemplado com uma tradução da referida obra em nosso idioma.

Contrapondo-se à primeira linha de raciocínio por não tomarem a tradução brasseuriana como fonte principal em seus trabalhos, encontram-se os seguintes

³⁰ Em 2004, Dennis Tedlock lançou uma nova versão do ballet-drama intitulada, *Rabinal Ach: a mayan drame of sacrifice*, publicada pela Oxford University Press. Durante nossa pesquisa, não conseguimos ter acesso a tal versão e, por isso não tivemos condições de inseri-la em nenhuma das vertentes interpretativas aqui propostas.

pesquisadores: René Acuña (1982), Hugo Fidel Sacor (1991)³¹, Alain Breton (1999)³² e Ruud von Akkeren (2000)³³. Eles partem da premissa de que, desde 1850, Bartolo Sis já possuía um manuscrito – hoje desaparecido – do ballet-drama em língua *k'iche'* (que, por questões didáticas, chamaremos, a partir deste momento, de *arquivo I*), fato parcialmente confirmado pela escrita do próprio Brasseur, em trecho da carta supracitada que foi destinada ao amigo Padilla. A partir desse argumento, desenham-se dois caminhos que poderiam originar o arquivo brasseuriano. Vejamos quais são eles.

Em primeiro lugar, é possível que, a exemplo do que fizera o frei dominicano Francisco Ximénez quando, no século 18, encontrara o *Manuscrito de Chichicastenango (Popol Wuuj)*³⁴, Brasseur também tivesse elaborado uma transcrição do suposto manuscrito de Bartolo Sis (*arquivo I*)³⁵. Essa idéia não pode ser descartada, principalmente se considerarmos a admiração que o sacerdote dos oitocentos nutria pelos passos investigativos daquele frei que o precedera nos estudos da cultura maia e se cruzarmos tal idéia, na sequência, com a informação oferecida pela carta. Nesse caso, o texto, até aqui chamado de *arquivo brasseuriano*, seria considerado, na verdade, uma transcrição de outro arquivo.

Com base nas principais formas de difusão memorialística da comunidade rab'inalense, a saber, a oralidade e as performances espetaculares (apresentações de danças

³¹ Cf. RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN, 1996, p 1-65.

³² Cf. BRETON, *Rabinal Achi; un drama dinástico maya del siglo XV*, 1999. Destaque para a inédita edição facsimilar do *Manuscrito Pérez*.

³³ Cf. VAN AKKEREN, *Place of the Lord's daughter; Rab'inal, its history, its dance-drama*, 2000.

³⁴ O *Manuscrito de Chichicastenango ou Popol Wuuj* (Livro do Conselho) é o livro sagrado dos *maia-k'iche'* e um dos principais representantes da literatura produzida na Mesoamérica. Seu principal divulgador foi o frei dominicano Francisco Ximénez, quem o descobriu no século 18, em Santo Tomás Chuilá, atual cidade de Chichicastenango (Departamento El Quiché) e elaborou uma cópia manuscrita. O *Popol Wuuj* descreve a origem e a constituição material do homem, as aventuras dos semideuses *Junajpú* e *Xbalanqué* no inframundo (*Xibalba*), as guerras e as distribuições dos povos indígenas da Guatemala. É, sem sombra de dúvida, uma privilegiada porta de acesso à cosmovisão *maia-k'iche'*.

³⁵ Alain Breton sugere não descartarmos tal possibilidade.

e peças teatrais), envereda-se pelo segundo caminho, a saber, aquele que contempla a possibilidade de que, durante os vários encontros do abade com Bartolo Sis, este último lhe tivesse *ditado de memória* e em *k'iche'* o texto-argumento do ballet-drama. A propósito, Brasseur insufla essa suposição ao redigir, no texto introdutório da publicação de 1862, um pequeno indício revelador: “Ele [Bartolo Sis] terminou propondo-me que eu *transcrevesse o que ele me ditasse*” (itálicos nossos)³⁶. Passar para a escrita o que estivesse sendo ditado, eis o breve recado textual. Assim sendo, encontramos elementos para crermos que o conteúdo do *Rab'inal Achi* fora oralizado em *k'iche'* por Bartolo Sis e que, mais tarde, esse relato fora divulgado na Europa por Brasseur, no formato de arquivo literário bilíngüe, ou seja *k'iche'-francês* (que aqui será identificado como *arquivo 2 ou brasseuriano*)³⁷.

Sintetizando, tal quadro de idéias muda, de maneira substancial, a vertente interpretativa anterior, na parte relacionada aos créditos da descoberta, pois, além de questionar o título de “descobridor” que, com freqüência, atribui-se ao abade francês, esse quadro revela-nos a existência de, no mínimo, *dois arquivos literários (arquivos 1 e 2)*, duas versões escritas da antiga dança-drama *k'iche'-achi*. Dissemos *no mínimo*, porque a discussão continua aberta. Vejamos por quê.

Alain Breton, por exemplo, supõe que o caderno manuscrito³⁸ encontrado por Carroll E. Mace nas mãos de Esteban Xolop – o rab'inalense responsável pela *Xajooj Tun* em 1957 – seja uma transcrição do manuscrito hoje desaparecido, que teria pertencido a

³⁶ *Il termina en me proposant de le transcrire à mon tour sous sa dictée*. Cf. BRASSEUR, 1862, p. 19 *apud* BRETON, 1999, p. 22.

³⁷ A obra em questão é *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du tun* (1862). De acordo com Anita Padiál Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi, há escassos exemplares desse livro disponíveis para consulta (Cf. GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 15). Talvez este seja o momento ideal para reeditá-lo, ou, quem sabe, até armazená-lo no suporte eletrônico digital de cd-rom.

³⁸ Este caderno encontra-se em poder do rab'inalense don José León Coloch Garniga (“*José Tun*”), genro de Esteban Xolop. Desde a segunda metade do século passado, José León vem organizando as apresentações da *Xajooj Tun*, nas quais acumula as funções de diretor e ator (esporadicamente), além de ser o guardião dos adereços, instrumentos e roupas usadas pelos atores.

Bartolo Sis (*arquivo 1*), cuja existência foi mencionada por Brasseur na carta de junho de 1855. Há bons indícios favoráveis a essa hipótese. Primeiro porque o dito caderno, que traz textos redigidos no idioma *k'iche'*, contém um prólogo “assinado por Bartolo Sis” e está datado de outubro de 1850, ou seja, “foi confeccionado” cinco anos antes da chegada de Brasseur a Rab'inal. E também porque, no final do caderno, há uma discreta assinatura “Pérez” – que se supõe ser relacionada ao nome de um ex-proprietário do manuscrito ou, quem sabe, de seu último copista – e a data 12 de junho de 1913, o ano suposto de sua transcrição. Ademais, o fato de o manuscrito ter pertencido aquele que era o responsável pelo ballet-drama, por um lado, corrobora a idéia de que a sua guarda era mesmo uma questão de compromisso, ou melhor, uma tradição familiar³⁹ e, por outro, alimenta a possibilidade de que se tratasse de uma provável cópia do *arquivo 1*, feita devido ao desgaste provocado pelo tempo e pelo contínuo manuseio. Seja como for, com essa reflexão, um outro arquivo (a transcrição) entra em cena. Chamemo-lo de *arquivo 3*.

O *arquivo 3* é conhecido no meio científico como *Manuscrito Pérez (MP)*, em homenagem a seu “antigo proprietário”, o senhor Manuel Pérez. O manuscrito tem o formato de um caderno escolar forrado de pele, com a dimensão de 21,2 x 16 centímetros e um total de 76 páginas, das quais 65 apresentam “um texto cuidadosamente caligrafado com uma escrita apertada mas legível”⁴⁰. Direta ou indiretamente ligado à figura de Bartolo Sis, esse manuscrito constitui a principal fonte de pesquisa da segunda corrente interpretativa do *Rab'inal Achi*, que apareceu no final do século passado, tendo como seus expoentes o quarteto composto por René Acuña, Hugo Fidel Sacor Quiché, Alain Breton e Ruud van Akkeren.

³⁹ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18.

⁴⁰ Cf. BRETON, 1999, p. 31.

Infelizmente ainda carecemos de dados contundentes para podermos emitir uma opinião mais segura acerca da real correspondência dos ditos manuscritos (saber se o *arquivo 3* é uma transcrição do *I*). E talvez nunca se chegue a comprová-lo. A problemática do descobrimento, no século 19, nos remete aos incômodos provocados pelas aporias. Mais do que esclarecedora, ela mostra-nos o quanto ainda há por fazer no campo dos estudos rabinalenhos. Portanto, deixemos de lado essa questão da descoberta e fiquemos satisfeitos com a idéia de que há, no momento, dois arquivos disponíveis para a nossa consulta, confronto e interpretação: o *Manuscrito Pérez (arquivo 3)* e o *brasseuriano (arquivo 2)*. Como neste momento temos tão somente o interesse em focar as etapas da confecção do último, retomemos o nosso raciocínio e vejamos como Brasseur capturou o antigo ballet-drama *k'iche'* e o transformou em arquivo literário.

Se havia um tabu relacionado a qualquer tipo de menção explícita ao *Rab'inal Achi*, o que teria levado Bartolo Sis a mudar de idéia e decidir quebrá-lo? De que maneira ele o fez? Como o sacerdote cristão Brasseur conquistou a confiança de Bartolo Sis? Para sairmos deste labirinto de questionamentos, precisamos ser cautelosos e irmos por partes.

Se dermos crédito à versão brasseuriana dos fatos, quando, em 1862, esta apresentou, em termos editoriais, o *arquivo 2* na Europa, verificaremos que dois foram os motivos que levaram Bartolo Sis a confidenciar-lhe o seu segredo cultural. Primeiro, ele o fez por gratidão ao abade, já que o sacerdote o havia ajudado a se recuperar de uma enfermidade, oferecendo-lhe um eficaz remédio de sua “farmácia de viagem”. Nesse caso, o relato constituiria uma espécie de “pagamento de uma dívida pessoal” que Sis contraíra com o abade. E aqui, não se pode negligenciar a combinação positiva do fator sorte com o oportunismo do curioso abade. Já o segundo motivo, seria o de Bartolo Sis ter percebido a importância de capturar e perpetuar uma parte da então ameaçada memória oral de seu

povo, através de outra forma mnemônica: a escrita alfabética europeia. Como integrante do povo *k'iche'-achi*, Bartolo Sis havia herdado de seu pai o compromisso de transmitir esse legado cultural a seus filhos, e já que não podia reiterá-lo através da tradicional apresentação pública do texto espetacular, pelo menos poderia fazê-lo ajudando o abade a transformar o seu relato em texto-dramático, usando, para tal, o suporte escritural europeu (fase elaboratória do *arquivo 2*).

Considerando-se que a suposta existência do *arquivo 1* era totalmente ignorada pelos seus leitores do século 19 – à exceção do amigo Padilla – e que o mesmo ocorreu com a maioria dos que leram o *arquivo 2* como texto dramático ao longo do século 20, a segunda justificativa se mostrará revestida de um caráter, simultaneamente, oportunista e ambíguo. O oportunismo vem do duplo interesse do abade em omitir uma parte da história, legitimando, por um lado, a sua auto-imagem de “descobridor” do manuscrito do *Rab'inal Achi* – fato dissensual – e, por outro, a de destacado arquivista – fato consensual. Já a ambigüidade ocorre porque, uma vez fundamentado na luta de Bartolo Sis contra o esquecimento do ballet-drama, o segundo motivo faz emergir um questionamento e, com ele, um detalhe revelador. Se Bartolo Sis queria realmente manter a memória do antigo ballet-drama no formato de manuscrito (arquivo literário), por que ele não ficou com uma cópia disso? Será que ele estaria renunciando sua função social de “homem guardião da memória” e transferindo para o abade o dever de divulgar o *Rab'inal Achi*? Achamos isto pouco provável. Preferimos acreditar que o abade foi enganado, e que Sis já possuía um manuscrito do ballet-drama (*arquivo 1*). O argumento que sustenta o segundo motivo apresentado por Brasseur é simplesmente contraditório. Ele revela não revelando. E isto é o mais intrigante. Somente os conhecedores da carta endereçada à Padilla dispõem de elementos-chave para entender esse procedimento e crer que o rab'inalense Bartolo Sis foi

mais astuto do que o próprio abade. Esta é uma das vantagens de podermos olhar à distância, sobretudo, aquela que diz respeito ao tempo. Vejamos por quê.

É interessante observar que, com a quebra do tabu, Bartolo Sis resolve duas questões cruciais de uma só vez. Por um lado, vislumbra a (outra) possibilidade de preservação do ballet-drama por intermédio da construção do arquivo brasseuriano (*arquivo 2*), pagando a sua dívida pessoal com o abade e, por outro, não se compromete perante as autoridades religiosas, já que não se apresenta para o relatório, portando o comprometedor e já referido manuscrito (*arquivo 1*) pagão. Vale dizer que, durante vários dias, ele ditou a obra ao abade francês. Isso lhe garantiu, inclusive, a alternativa de poder consultar o dito manuscrito em casa, com tranqüilidade e segurança, caso não se lembrasse dos diálogos, o que seria imperdoável para um ator do *Rab'inal Achi*⁴¹. O fato de ter *ditado de memória* o livrou de qualquer suspeita sobre a possibilidade de manter sob a sua guarda o tal manuscrito e mais, de vê-lo confiscado, em definitivo, pela Igreja. Também esse fato reforça a difundida idéia de que, para a comunidade rab'inalense do século 19, as *memórias oral e corporal (repertório)* eram bem mais relevantes do que a memória capturada pela rede da escrita. Isto porque poucos rab'inalenses se dedicavam à confecção e leitura de textos escritos, quer sejam os formulados em sua língua natal (raríssimos), quer sejam os elaborados em espanhol (mais comuns). René Acuña, descobridor de um velho caderno encontrado há três décadas e meia em Rab'inal, que contém fragmentos escritos e assinados por Bartolo Sis, se surpreende ao constatar que, *mesmo sabendo ler e escrever*, este rab'inalense fez *todas* as suas *anotações em espanhol*, deixando suspeitas de que “ele não

⁴¹ Alain Breton assinala que don José León Coloch Garniga é capaz de recitar, de memória, os quase três mil versículos do *Manuscrito Pérez*. Seguindo a tradição memorialística rab'inalense, supomos que Bartolo Sis fosse igualmente capaz de realizar esse feito.

escrevia ou, pelo menos, *não escrevia freqüentemente* na língua dos antigos”⁴² (itálicos nossos), qual seja, a língua *k'iche'*. Assim, levando-se em conta tais raciocínios e o fato de ser Bartolo Sis o guardião do ballet-drama *Xajooj Tun*, percebem-se os motivos que o levaram a quebrar o antigo tabu.

O relato de Bartolo Sis é significativo não apenas pelo fato de ser ele um ancião e tio de Nicolás López, o principal criado do sacerdote francês. A verdadeira dimensão de seu relato deve ser buscada na relação direta que ele estabelece com a representação da *Xajooj Tun*. De acordo com Charles-Étienne Brasseur, Bartolo Sis era integrante do grupo fixo de atores e tinha participado da última montagem da dança-drama, ocorrida três décadas antes de sua chegada ao município de Rab'inal⁴³. Portanto, o ancião rab'inalense configura-se como uma preciosa *testemunha corporal e oral*, pois seu corpo reescreveu as tradições, performatizou, tanto individual quanto coletivamente, algumas páginas da arte dramática *k'iche'* e não se esquivou da responsabilidade de (re)escrever esta história, ou melhor, de (re)traduzi-la, de (re)apresentar a sua versão oral para os fatos memorizados. Neste caso, seu corpo funcionou como uma espécie de “superfície de contato, de tradução, de articulação” entre os espaços vistos, pisados, sentidos ou imaginados, indo ao encontro daquilo que Pierre Lévy entende por imensa rede de interfaces, pois “tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface”⁴⁴, complementa. Naquele momento do distante século 19, Bartolo Sis era a memória viva da dramaturgia rab'inalense, literalmente corporificada. Era ele quem merecia ser qualificado de “*une bonne trouvaille*”, e não o dito manuscrito. Bartolo era o arquivo vivo, humanizado e disponível para a consulta.

⁴² Cf. ACUÑA, 1975 *apud* BRETON, 1999, p. 27.

⁴³ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18.

⁴⁴ Cf. LÉVY, 2004, p. 181.

Assim, imbuídos da complicada tentativa de capturar um antigo texto espetacular *k'iche'* com as redes da escrita alfabética e transformá-lo em texto dramático nos moldes europeus, Bartolo Sis, Nicolás López, Tecu e Brasseur de Bourbourg estabeleceram um canal de comunicação/ tradução que envolveu, inicialmente, a utilização instrumental de duas línguas, a saber, o *k'iche'* e o espanhol.

A seqüência de doze dias dedicados ao intenso labor de captura revela o ritmo e a quantidade de tempo investida no registro cuidadoso do enunciado da peça. É o próprio Bartolo Sis quem nos deixa pistas desta intenção, ao dizer que estaria disposto a fornecer “todos os detalhes” que o abade desejasse. Percebe-se, portanto, que o tempo e a vontade dos envolvidos nesse *empreendimento memorialístico* foram aspectos relevantes para o resgate do antigo ballet-drama *k'iche'*.

No que tange às etapas do processo tradutório, Brasseur de Bourbourg relata que Bartolo Sis e o jovem Tecu, respectivamente, nossos emissores principal e secundário do enunciado, “se mostraram muito capacitados para o papel que lhes foi designado; *não sabiam nada de gramática*, mas é incrível a lucidez com que explicaram as formas e a composição das frases do drama indígena”⁴⁵ (itálicos nossos). Conforme antecipamos, o relato foi feito em *k'iche'*, língua maiense comum naquela época e região, que circulava com vigor sob a predominante forma da expressão oral. Embora os maias clássicos (250 a 900) tivessem desenvolvido uma das mais sofisticadas formas de escritas hieroglíficas da Mesoamérica, os rab'inalenses do século 19 não a usavam.

No parágrafo acima, a expressão “*não saber nada de gramática*” acena para a ausência de um padrão lingüístico que conferisse ao *k'iche'* uma organização estrutural –

⁴⁵ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18. No original: “[...] se mostraron muy capacitados para el papel que se les confiara; no sabían nada de gramática, pero es algo increíble la lucidez con que explicaron las formas y la composición de las frases del drama indígena”.

leia-se gramatical – bem semelhante a das línguas latinas conhecidas pelo sacerdote francês. Vale lembrar que o horizonte de experiência intelectual do Brasseur é predominantemente europeu, por isso suas comparações tomam como referência a sistematização gramatical usada na Europa ocidental. A diferença estrutural do idioma *k'iche'*, ou seja, a existência de um padrão lingüístico pouco explorado, punha em xeque o modelo analítico eurocêntrico do sacerdote cristão – seu referencial para as comparações – e indicava que, neste caso, era melhor dizer que os nativos não entendiam nada da(s) gramática(s) européia(s) do que entrar profundamente, nas questões da alteridade lingüística *k'iche'* e dos muitos estudos que ainda estavam por fazer. Tenhamos em memória o fato de que, quando o relato foi feito, Charles-Étienne Brasseur ainda era considerado um neófito na língua *k'iche'*. Apesar disto, tudo indica que o abade reagiu positivamente a esse desafio, pois, devido ao seu interesse, ele solicitou *vários esclarecimentos* aos indígenas (lançou várias vezes a sua rede cognitiva) e estes lhe explicaram “as formas e a composição das frases do drama”⁴⁶. Assim, aliando-se a disponibilidade e a qualificação dos informantes com a vontade do abade em compreender o enunciado, muitas dificuldades foram, enfim, transpostas. No entanto, não podemos nos esquecer de que, com a ajuda deles, o abade construiu tão-somente *uma tradução do texto dramático*, dentre as tantas que foram ou são possíveis, e a transformou, desde então, em arquivo literário.

Conforme assinalamos, naquela época, o uso e a prática escritural do espanhol também eram muito restritos entre os rab'inalenses, a não ser por aqueles poucos que executavam funções civis ou eclesiásticas. Por este motivo e pelo próprio interesse cultural, alguns sacerdotes cristãos se esforçavam por registrar as línguas nativas usando os

⁴⁶ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18.

caracteres gráficos europeus. O poliglota Brasseur foi um deles. As principais obras histórico-linguísticas e os primeiros vocabulários, que, na área guatemalteca começaram a ser confeccionados desde o final do século 17, resultaram desse importante esforço intelectual⁴⁷, que contou, ainda, com a participação esporádica de alguns leigos instruídos e bem intencionados. Recordemos que, durante a segunda metade do século 19, vigorava na Europa e América, a concepção de que a escrita, os documentos e, conseqüentemente, os livros, eram as melhores maneiras de se preservar a história de um povo. Naquela época, o livro ainda exercia o papel hegemônico dentro do universo das chamadas tecnologias da inteligência e, muito particularmente, dentro da visão historiográfica dominante. Seguindo tal raciocínio, entende-se por que o suporte de celulose, material básico para a confecção dos arquivos literários, reinou absoluto e com certa margem de tranqüilidade ao longo dos oitocentos.

2.2.2.1. O método tradutório

O método tradutório usado pelo Brasseur de BourBourg foi o da *tradução literal*. O abade francês assinala que, após reproduzir o relato *k'iche'* usando os caracteres

⁴⁷ Os vocabulários de frei Angel, Domingo de Basseta e Thomas de Coto relativos ao século 17 e às obras histórico-linguísticas elaboradas por Francisco Ximénez – que viveu dez anos em Rab'inal, no século 18 – ilustram bem o caso. Aliás, as obras deste último não só foram lidas pelo abade, como estimularam sua ida para a paróquia rab'inalense e suas pesquisas.

latinos, ele fazia “uma tradução para o espanhol, *palavra por palavra*”⁴⁸ (itálicos nossos). Bartolo Sis e Tecu colaboravam, dando-lhe todos os dados possíveis em *k'iche'* para que ele pudesse capturar a mensagem/ enunciado geral e, na seqüência, vertê-las, com certa margem de segurança, para o espanhol. No entanto, não podemos negligenciar a atuação mediadora/ tradutora de seu ajudante Nicolás López, quem deve ter auxiliado o abade na confecção de boa parte dos registros (rascunhos do *arquivo 2*), tornando-se um *tradautor*, já que, naquela ocasião, Brasseur ainda não dominava a língua *k'iche'*⁴⁹ e Bartolo Sis tampouco demonstrava habilidades no manejo escritural da “língua dos antigos”. Contudo, fica difícil dimensionar o peso das intervenções do criado, principalmente porque a obra só foi publicada em 1862, época na qual o abade já dispunha de conhecimentos lingüísticos suficientes para lançar-se a uma solitária revisão dos registros (rascunhos do *arquivo 2*).

A rede de tradução/ comunicação que norteou os trabalhos parecia funcionar mais ou menos assim: o relato era feito oralmente em *k'iche'* e registrado primeiro nesta língua, porém com caracteres gráficos europeus, sendo mais tarde, ao fim de cada página, vertido para o espanhol⁵⁰. Devido às limitações lingüísticas dos dois maiores interessados (o informante e Brasseur), o trabalho de conversão da linguagem do texto espetacular – memorizado corporalmente por Bartolo Sis – em texto dramático, exigiu o formato de manuscrito bilíngüe. A colaboração efetiva dos três indígenas na constituição dessa rede de tradução hipertextual confere, pelo menos nessa etapa, um caráter mais coletivo ao empreendimento tradutório. Ao longo desta fase de registros escritos, Brasseur de

⁴⁸ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 18. “El abate no estava muy al corriente de la lengua quiché”.

⁵⁰ No campo da lingüística, esse procedimento de mudanças de códigos é chamado de *code switching* ou *troca de código*. A *troca de código* também pode ocorrer quando, durante uma conversa, uma pessoa se expressa em uma determinada língua e seu interlocutor responde em outra, ou ainda, quando uma pessoa começa a se expressar em uma língua e, no meio da sua fala ou da construção de uma sentença escrita, muda repentinamente para outra. Cf. RICHARDS *et al.*, 1992, p. 58.

Bourbourg solicitou informações, confrontou dados e passou a peça a limpo. Mais tarde, desta vez solitariamente, criou uma nova interface com a cultura européia, pois dedicou-se a traduzi-la para a sua língua natal: a francesa. Este “esboço tradutório” serviu de base para a tradução final (*arquivo 2*) que – integrando-o ao segundo volume da sua obra arquivística *Collection de documents dans les langues indigène, pour servir à l'étude de l'histoire et de la philologie de l'Amérique ancienne* com o título de *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du Tun*, precedido de uma *Gramática k'iche'* e vários comentários seus –, a partir de 1862, conferiu certa notoriedade ao *Rab'inal Achi* na Europa. Devemos, inclusive, ao sacerdote arquivista, a escolha do termo *Rab'inal Achi* para nomear essa obra dramática dos *k'iche'*.

O conhecimento e a leitura do texto dramático *k'iche'*, em 1855, aguçaram a curiosidade de Brasseur de Bourbourg. Uma vez que a peça já tinha sido capturada pela escrita, restava-lhe agora conhecer o *mecanismo inverso*, ou seja, a sua *interpretação/tradução espetacular*, vê-la “representada como nos tempos antigos”⁵¹, pelos herdeiros culturais daqueles que a criaram. Porém, havia um obstáculo: Brasseur de Bourbourg teria que convencer os outros atores e alguns membros da comunidade local a vencer a desconfiança e apoiar o seu projeto de preparação de uma versão espetacular do *Rab'inal Achi*. Na verdade, esse era o grande problema, pois a crise de memória cultural que assolara os atores e músicos da peça por três décadas, ao contrário do que pensava o abade arquivista, era muito mais fruto da falta das apresentações espetaculares em espaços públicos do que da suposta carência de um suporte difusivo de papel. Para superá-lo, o sacerdote arquivista preparou um ardil e, ao seu estilo, o performatizou diante dos indígenas. Consultando os manuscritos do texto dramático (os rascunhos do *arquivo 2*), *memorizou* alguns trechos e passou a recitá-los na presença de alguns líderes indígenas,

⁵¹ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18.

impressionando-os pela maneira com que capturara as palavras de sua sagrada tradição oral. O abade gabou-se de ter tido acesso a esse conhecimento e dizia saber/ lembrar “todas essas histórias e todas essas tradições melhor” do que os próprios nativos⁵², acrescentando que era justamente por este motivo que ele estava vivendo ali no meio deles. Com este discurso arrogante, no qual se apresentava como sendo “aquele que sabia das coisas”, Brasseur acabou conseguindo aumentar sua credibilidade junto à comunidade *k'iche'-achi* local, logrando convencê-la da pertinência de realizarem uma apresentação espetacular do *Rab'inal Achi*. Enfim, o reinado cíclico do esquecimento estaria com os seus dias contados “*sob o céu e sobre a terra*”. Os guerreiros da lembrança davam sinais de que estavam dispostos a lutar para reinstaurar o reino da memória em San Pablo de Rab'inal, desta vez, com o inesperado apoio de um interessado sacerdote cristão.

Aos poucos, vamos percebendo, com clareza, a forma pela qual a noção de rede tradutória foi se configurando nesta história e enriquecendo semioticamente a noção de texto traduzido. Na verdade, ela vai transcendendo a própria noção do texto escrito, da memória do arquivo, revelando-nos uma interface deste com a memória do corpo e com a categoria do repertório. No caso do *Rab'inal*, a exemplar junção dos textos dramático e espetacular, representa mais uma possibilidade de tradução, de produção de sentido. E como tal, não deixa de ser um avanço no processo de apreensão da riqueza semiótica que constitui a trama.

Contudo, ainda havia outro empecilho a ser superado pelo abade arquivista, só que dessa vez de ordem material. Os indígenas afirmavam que seria difícil encenar a peça “*como nos tempos antigos*”, porque eles estavam mais pobres e não tinham dinheiro para comprar as penas e os tecidos necessários à confecção do figurino, tampouco dispunham de

⁵² Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 18.

tempo hábil para estudar os papéis e preparar a montagem. E como ninguém conseguia demover Charles-Étienne de seu desejo de ver o texto espetacular e poder capturar, mentalmente, sua mensagem enunciativa, ele não só conseguiu o dinheiro demandado, mas deu aos indígenas um prazo de três meses para organizarem a montagem. Chegou, inclusive, a fixar uma data bastante oportuna para a apresentação: 25 de janeiro de 1856, dia em que celebrariam a conversão de São Paulo, o padroeiro da comarca de Rab'inal⁵³. O esperado encontro com a memória corporificada dos atores foi, enfim, determinado. As memórias cristã e pagã tinham desta vez um encontro marcado. Reiteradas lado a lado e no mesmo dia, elas proporcionariam aos rab'inalenses um ambiente de dupla religiosidade e festa.

A pesquisadora estadunidense Diana Taylor assinala que a *memória do corpo* é uma das maneiras vivas de preservarmos e transmitirmos a memória, pois “transmitimos acontecimentos, pensamentos, lembranças não apenas através de nossos escritos literários e históricos documentados, mas também por nossos *atos e performances corporais*” (itálicos nossos)⁵⁴. Os atos que normalmente são concebidos como *conhecimento efêmero* – portanto, não-reproduzíveis, incapturáveis, como as performances, os gestos, a dança, o canto e a música – constituem uma categoria da memória corporal chamada de *repertório*. No repertório, “a coisa nunca permanece a mesma”, mas “mesmo que a corporificação se modifique, *o sentido pode permanecer o mesmo*”, lembra-nos Taylor⁵⁵.

E foi justamente a possibilidade de ver essa permanência do *sentido original*, o tal “*como nos tempos antigos*” na performance dos atores rab'inalenses, o que motivou

⁵³ Até hoje os rab'inalenses mantêm a tradição de apresentar a *Xajooj Tun* durante as festividades do padroeiro municipal. E isto, devemos, senão na íntegra, pelo menos em parte, à intervenção do nosso abade arquivista em 1855.

⁵⁴ Cf. TAYLOR, 2002, p. 18.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 17.

Brasseur a buscar essa outra linguagem de tradução: a do texto espetacular ou cênico. O texto espetacular com o qual ele interagiu em meados do século 19 ampliou sua noção de tradução e lhe possibilitou a criação de um hipertexto, no qual pôde estabelecer conexões, interfaces com outras linguagens semióticas como, por exemplo, a música, a dança, os cantos e as partituras corporais. Aliás, foi durante essa apresentação espetacular que dois de seus ajudantes, o inominado músico da igreja de Rab'inal e seu melhor aluno, Nicolás López, puderam traduzir ou, se preferirmos, transpor para a linguagem cifrada das partituras⁵⁶, os sons (re)produzidos pelos músicos indígenas em seus tradicionais instrumentos, a saber, o *tun* (tambor) e duas trombetas (uma alta e outra baixa)⁵⁷. Ao que nos consta, o *Rab'inal Achi* é o único texto dramático pré-hispânico que dispõe de um anexo com partituras, o que nos permite, se assim o desejarmos, realizar uma análise semiótica da trilha sonora indígena.

Mesmo sendo tradutor circunstancial de uma peça de teatro, é bem provável que Brasseur de Bourbourg soubesse que aquele texto espetacular não era idêntico ao que fora encenado trinta anos antes. Mas, com certeza, era o mais próximo que se podia chegar dele naquele momento e sob aquelas determinadas condições materiais. Brasseur estava diante de uma interpretação ímpar, que, embora fosse diferente das anteriores na forma e na linguagem espetacular, tentava preservar ou fazer ecoar o sentido do enunciado ancestral *k'iche'-achi*. Sem dúvidas, era uma experiência bem distinta da que tivera ao resgatar o texto dramático com a ajuda de seus informantes. Agora ele teria que decodificar,

⁵⁶ Ver ANEXO 7.

⁵⁷ O *tun* é um termo genérico usado para nomear os tambores feitos de troncos de árvores, cujas origens remontam à época clássica maia (250 a 900). Nos textos espetaculares de Rab'inal, utiliza-se o *tun* horizontal, feito de um tronco oco, que tem uma das laterais cortada no formato de uma letra H. Tangido por duas baquetas de madeira com pontas de borracha (hule), é capaz de produzir três sons diferentes (agudo, médio e grave). Já os dicionaristas Domingos de Basseta (1698) e Thomás de Coto (1690) registram *tun* como *trombeta*, instrumento musical de sopro ou “de ar”. Na área mexicana, esse tipo de tambor era conhecido como *teponaztli* (ANEXOS 7, 8, 9).

semioticamente, a mensagem, que, transformada em espetáculo, desta vez, tinha cor, som, cheiro, luz, movimento e, sobretudo, muitas partituras corporais. No diálogo entre os mundos e suas culturas, sempre há corpos, cujos gestos e palavras estão à espera da nossa decodificação/ tradução semiótica.

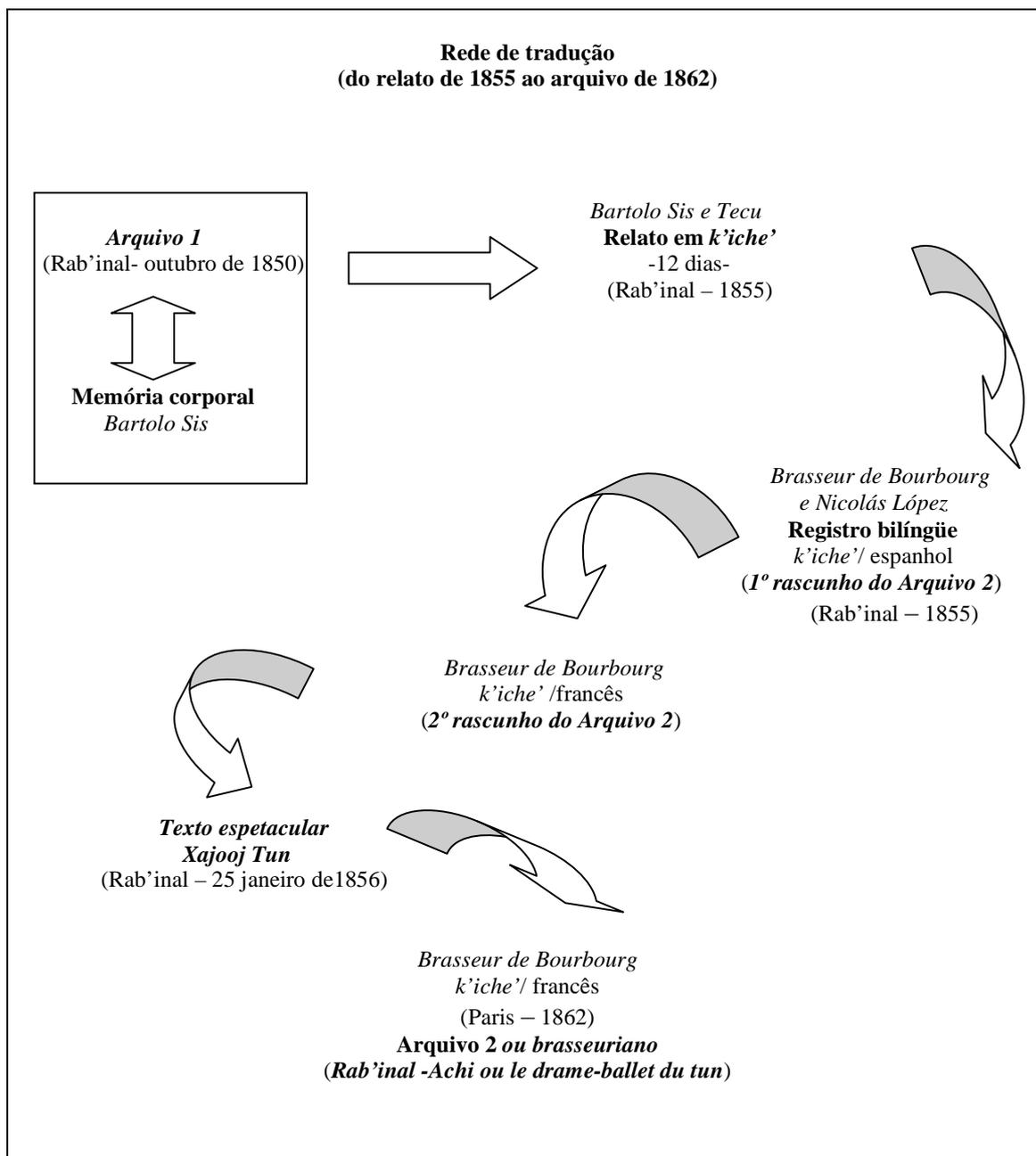


FIGURA 1 – Rede de tradução (Construção do Arquivo 2 ou *brasseuriano*)

2.3. Palavras conclusivas: o *Rab'inal Achi* como arquivo *k'iche'*

A história do *Rab'inal Achi* é, por si mesma, uma rede de traduções, de interfaces, um verdadeiro hipertexto cultural. Desde o momento em que foi comunicada pela primeira vez na época pré-hispânica, esta obra sujeitou-se às inúmeras interpretações/traduções e, conseqüentemente, às constantes reiteraões de seu sentido. Isto vale tanto para as etapas em que foi transmitida apenas espetacularmente, quanto para aquelas posteriores à sua captura pela escrita européia. Não se sabe, com segurança, a época em que o *Rab'inal Achi* foi criado, embora há quem afirme, como Charles-Étienne Brasseur, que sua origem cronológica remonte ao século 12. Outros, baseando-se em décadas de trabalhos arqueológicos, históricos e lingüísticos, como é o caso do antropólogo e etno-historiador francês Alain Breton⁵⁸, contestam essa localização temporal e sugerem uma origem mais recente, no século 15. No entanto, apesar das incertezas, não se pode negar que o seu contexto enunciativo pertença à Mesomérica e que seu sentido esteja particularmente relacionado ao universo cultural do povo *k'iche'-achi*, assentado em San Pablo de Rab'inal.

Até este ponto, optamos por fazer um recorte temporal que nos ajudasse a (re) construir uma das etapas tradutórias do *Rab'inal Achi*: a de meados do século 19. Naquela época, o grande desafio era traduzir para a linguagem escrita, confinar ao exíguo espaço da superfície de papel, o ballet-drama que, em outros tempos, era encenado em amplos espaços, usava várias linguagens e contava com a cumplicidade visual e auditiva do público.

⁵⁸ Cf. BRETON, 1999, p. 32-40.

Tradução é passagem, transporte, interpretação, intervenção. E, para que a *Xajooj Tun* não fosse devorada pelo esquecimento, foi necessário intervir, capturando-a com as malhas da escritura. A idéia de “capturar no papel” os argumentos do texto espetacular que estava inscrito na memória do corpo foi, sem dúvida alguma, impactante e bastante paradoxal para aqueles rab’inalenses que não usavam, cotidianamente, a escrita como mnemotécnica. Ao mesmo tempo em que garantia a preservação de um aspecto da memória coletiva de Rab’inal, Brasseur de Bourbourg alterava os seus principais suportes de difusão, substituindo-os pela noção de memória do arquivo. Em outras palavras, Brasseur estava rompendo com as duas principais formas de expressão da dramaturgia *k’iche’*: a oralidade e o repertório.

Desta forma, estabelecendo uma zona de contato – *interface* – do mundo *k’iche’* pré-hispânico com a cultura européia da segunda metade do século 19, Brasseur coordenou um processo tradutório que objetivou transformar os gestos, as partituras corporais da memória coletiva *k’iche’-achi* em registro histórico, escritura, arquivo literário. Tendo como referência cultural o horizonte grafocêntrico da Europa, segundo o qual fazer história era, antes de tudo, produzir registros escritos e elaborar arquivos, o abade francês usou todos os recursos gráficos disponíveis para ter êxito nesse empreendimento tradutório. Prova disto foi o fato de ter recorrido à confecção de partituras – *registros ou traduções musicais escritas* – para incorporar outro aspecto da semiótica teatral – a música indígena – ao seu texto interpretativo. Concluiremos esse parágrafo, parafraseando o poeta português

Vasco Graça Moura que diz o seguinte: “a tradução é uma foto preto-e-branco. Reconhece-se o retrato, embora saibamos que, na vida real, ele tem cor”⁵⁹.

Conforme dissemos na introdução deste capítulo, começamos a realizar uma viagem, um périplo reflexivo em torno desta que é, até os dias atuais, a mais representativa obra teatral mesoamericana. Neste ponto, faremos a nossa primeira escala, preparando-nos para a próxima investida: a análise literária. Estamos cientes de que o caminho percorrido por este texto-dramático, desde o século 19 até o presente, é longo, envolve outros níveis de tradução, muitos debates e outros agentes (tradutores), informações demasiado extensas, para serem abordadas no exíguo espaço destinado a este estudo. Seu trajeto pressupõe, igualmente, as noções de processo e de hipertexto, acima aludidas. Cremos que essa história é apenas uma das muitas interfaces culturais desta longa aventura hipertextual, que começou há muito tempo, quando alguns indígenas da Guatemala resolveram performatizar uma outra captura, a de um guerreiro *k'iche'*, feita por um nobre varão, que vivia nos arredores do atual município de Rab'inal.

⁵⁹ Vasco Graça Moura, em entrevista concedida a Frederico Mengozzi (revista *Época*, n. 365, 6 de maio de 2005, p. 125), comentando a positiva recepção de seu mais recente trabalho tradutório: uma edição bilíngüe do clássico *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

CAPÍTULO 3

ESCAVAÇÕES LITERÁRIAS – O TEXTO DRAMÁTICO *RAB'INAL ACHI*

3.1. Conhecendo o texto

3.1.1. O título e seu significado

Vimos, no capítulo anterior, como Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg conseguiu transformar em arquivo os enunciados correspondentes a uma antiga dança dramática *k'iche'*: a *Xajooj Tun* ou *Dança do Tun*. Para lograr essa tradução da arte dramática em escritura, o abade teve que recorrer tanto à tradição oral (relato de Bartolo Sis) quanto à observação do repertório apresentado pelos atores rab'inalenses, em janeiro de 1856. Assim, confinada ao suporte de celulose, a antiga dança *k'iche'* metamorfoseou-se em texto dramático, virou opúsculo e arquivo literário, batizado pelo abade de *Rab'inal Achi*⁶⁰. Hoje é memória escrita, espacializada, durável, na qual os enunciados, ao serem

⁶⁰ Anita Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi questionam esse título brasseuriano e propõem a sua substituição por *Quiché Vinak* (*K'iche' Winak* = *O homem* do [território] *k'iche'*), em consonância com a tragédia pessoal vivida pelo guerreiro *k'iche'*. GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 9-22 *passim*.

lidos (acionados), ganham vida e nos acompanham numa longa viagem mental até o distanciado mundo maia pré-hispânico.

A propósito, o que significa *Rab'inal Achi*? De entrada, sabemos que Rab'inal é o nome de um dos mais antigos municípios do atual Departamento guatemalteco da Baixa Vera Paz, importante pólo cultural *k'iche'-achi*. Atribui-se sua fundação aos freis dominicanos Bartolomé de las Casas e Pedro de Angulo que, no ano de 1537, estabeleceram, naquela região, um assentamento de índios com o nome inicial de San Pablo, sendo mais tarde chamado de San Pablo (de) Rab'inal. Todavia, segundo o antropólogo holandês Ruud van Akkeren, ao contrário do que muita gente pensa, Rab'inal não é uma palavra do idioma *k'iche'-achi*, mas do *q'eqchi'*⁶¹, uma língua maiense do ramo *k'iche'*, hoje falada em 14 municípios dos Departamentos da Alta Vera Paz e do Petén. Para esse autor, *Rab'inal* significa o “*lugar da filha do homem*”, tendo a conotação de “*filha do senhor*” e, em termos etmológicos, deriva da junção de *rab'in* (*filha do homem*) com o locativo *-al*⁶². Akkeren acredita que os primeiros habitantes da região onde hoje se encontra a cidade de Rab'inal falavam o idioma *q'eqchi'*. Para corroborar sua hipótese, destaca que muitos dos *q'eqchi'* atuais prestam homenagens a seus antepassados acendendo velas e fazendo oferendas nos sítios arqueológicos de *Kajyub'* e *Chwitinamit*⁶³, localizados nas montanhas que circundam Rab'inal, ou seja, eles mantêm um vínculo sentimental com

⁶¹ Consultar ANEXO 10.

⁶² Cf. VAN AKKEREN, 2003, p. 40.

⁶³ *Kajyub'* (ka = ?, juyub'?= montanha; aldeia) é o nome de um sítio arqueológico situado no alto de uma montanha e que é visível de qualquer ponto da atual cidade de Rab'inal (e vice-versa). Acredita-se que este sítio sediou a segunda capital dos rab'inalenses e que é o local de enunciação do *Rab'inal Achi*. Como o *Memorial de Sololá* relaciona *Kajyub'* aos *poq'om* e não aos rab'inalenses, é possível que os primeiros possam ter construído e nomeado essa cidadela, e que, devido a sua posição estratégica, ela estivesse sendo disputada por esses dois povos. Essa hipótese, construída com base no *Memorial de Sololá*, uma vez comprovada, explicaria um dos motivos pelos quais os *poq'om* incursionavam sobre o território rab'inalense: reaver *Kajyub'*. *Chwitinamit* (*chwi* = ? e *tinamit*, derivada da palavra náhuatl *tenamitl* = cidade, povoado ou ainda fortificação de uma cidade) é o nome de outro sítio arqueológico pré-hispânico contemporâneo de *Kajyub'*, situado a alguns quilômetros de distância desta e também posicionado sobre montanhas (ANEXO 11). Há quem afirme que *Chwitinamit* significa “em cima do povoado” (Cf. JANSSENS, 2003, p. 32).

aquelas terras, considerando-as os sagrados berços de seus venerados ancestrais. E acrescenta: alguns sobrenomes rab'inalenses, como, *Sis*, *Ib'oy*, *Tum* e *Ca'al* são, na verdade, reminiscências de antigos sobrenomes pertencentes às linhagens pré-hispânicas dos *q'eqchi'*⁶⁴. Por sua vez, isso indica que alguns *q'eqchi'* permaneceram e foram absorvidos culturalmente pelos novos moradores que introduziram o idioma *k'iche'* na região.

Divergindo de Ruud van Akkeren no que tange ao significado da nomenclatura, Robert Carmack propõe outra tradução, sugerindo a sua leitura como “*tecedor, fiandeiro*”. Esta proposta reforça a idéia de que a fiação e a tecelagem seriam as principais vocações artesanais dos rab'inalenses e, por isso, o seu maior diferencial em relação aos povos vizinhos. Ademais, leva-nos a dimensionar o peso que essa vocação têxtil teria na economia de Rab'inal.

Preferimos nos posicionar ao lado do pesquisador holandês, porque sua proposta interpretativa é, até o momento, a mais consistente e compatível com os últimos dados analisados pelos arqueólogos, historiadores e língüistas que estudaram aquela região. Contudo, voltemos à pergunta inicial: qual é o significado de *Rab'inal Achi*?

O vocábulo *achi* é em um termo genérico usado para designar o *homem*, o *varão*, o *princípio masculino*. Alain Breton ressalta que os dicionários coloniais raramente fazem distinção entre *achi* e *achij*, cujo significado é *combatente, soldado, guerreiro*⁶⁵, termos bem mais apropriados ao contexto enunciativo da obra dramática *k'iche'-achi*. Portanto, *Rab'inal Achi* pode ser traduzido como *O Varão de Rab'inal*, tal como fez o poeta Luis Cardoza y Aragón ao vertê-lo para o espanhol, ou ainda, de acordo com a nossa

⁶⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁵ Cf. BRETON, 1999, p. 313.

preferência semiótica, considerá-lo equivalente a *O Guerreiro de Rab'inal*. Conseqüentemente, o significado completo do nome seria *O Guerreiro do lugar da filha do senhor*. Uma vez elucidada a significação nominal, gostaríamos de ressaltar que, durante as nossas reflexões, manteremos *Rab'inal Achi* intraduzível, visando proporcionar mais fluidez ao nosso texto⁶⁶. Dessa maneira, *Rab'inal* passa a representar, em nossas reflexões, apenas o lugar de enunciação (o espaço) do texto dramático, composto pelo atual município e seus arredores, enquanto que *Rab'inal Achi* designará, ora um dos protagonistas, ora o próprio arquivo literário.

Um último esclarecimento: por ser polissêmica, a palavra *achi* também nomeia um dos idiomas maienses derivados do *k'iche'* e, por extensão, o grupo étnico que o preserva. Há autores que preferem dizer *k'iche'-achi* ao invés de *achi*, *achi'* ou *maia-achi*. Trata-se obviamente de uma escolha, mas nós preferimos o primeiro termo, já que nele evidencia-se, por um lado, a relação de parentesco lingüístico do *achi* com o *k'iche'* clássico, e, por outro, a separação lingüística que, com o passar do tempo, se processou entre essas duas tribos⁶⁷. Deve ficar bem claro que não estamos falando de dialetos, mas de idiomas maienses emparentados⁶⁸. O *k'iche'-achi* é o idioma indígena predominante em oito municípios do Departamento da Baixa Vera Paz, incluindo Rab'inal, e parte de Tactic e San Cristóbal Verapaz, ambos localizados no Departamento vizinho da Alta Vera Paz. De

⁶⁶ Seria bastante inconveniente insistirmos na tradução completa, todas as vezes em que tivermos que mencionar um dos protagonistas da trama ou designar o texto dramático homônimo.

⁶⁷ Os estudos de Terrence Kaufman confirmam que a separação idiomática entre o *k'iche'* e o *achi* ocorreu há mais de dois séculos. Cf. KAUFMAN, 1974 *apud* CAB, 2003, p. 10.

⁶⁸ O lingüista Otto Schüman fez questão de nos enfatizar isso em uma comunicação pessoal (UNAM, 1993). Mas há divergências a esse respeito. Alguns autores consideram o *achi* como sendo uma variante lingüística (um dialeto) do *k'iche'*. Outros, como o próprio Schüman, levando em consideração a quantidade de mudanças estruturais ocorridas em relação à língua *k'iche'*, não hesitam em classificá-lo como outro idioma desse grupo (ANEXO 12).

acordo com os últimos dados oficiais, hoje há na Guatemala cerca de 58.000 falantes de *k'iche'-achi*.

3.1.2. Classificação, estrutura e contexto histórico do enunciado

Acompanhando o processo de transformação da antiga *Xajooj Tun* no arquivo literário intitulado *Rab'inal Achi*, percebe-se o quanto a história, a literatura e a memória corporal estão ali entrelaçadas. Nesse sentido, o *Rab'inal Achi* é simplesmente extraordinário, pois sua complexidade cultural não só antecede como extrapola os limites que lhe impõe o texto-dramático. Há nele tantas interfaces culturais – aspectos ligados à história, à religiosidade, às relações sociais e à hierarquia militar, por exemplo – que, quando desconsideradas pelo estudioso, empobrecem, sobremaneira, o sentido da trama *k'iche'*, comprometendo, portanto, a apreensão mais abrangente de seu enunciado. Parafraseando Guerchoux, por seu intermédio, o leitor entra na alma, nas vivências dos antigos *k'iche'*⁶⁹. E justamente por isso, suas leituras textual e espetacular não são fáceis. Por trás da aparente simplicidade do texto dramático se esconde um bem elaborado tesouro cultural mesoamericano. Eis a justificativa intelectual que precisávamos para tentar escavá-lo com o máximo de cuidado.

Ao que parece, o professor Georges Raynaud foi o primeiro pesquisador do século passado a reconhecer e enfatizar essa complexidade, quando, no final dos anos vinte,

⁶⁹ Cf. GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 11.

incluiu o *Rab'inal Achi* na categoria dos chamados *dramas completos*⁷⁰. Segundo Raynaud entende-se por *drama completo* a obra que foi concebida para ser um *espetáculo* e que explora, além dos essenciais diálogos, outros elementos semióticos, como, por exemplo, a participação de músicos, a coreografia, o vestuário apropriado e os adereços. Por ser *drama completo*, o *Rab'inal Achi* emprega vários tipos de linguagem ao mesmo tempo, exigindo de seus receptores (leitores e espectadores) uma apurada habilidade decodificadora.

Naquela ocasião, Raynaud queria deixar bem claro aos interessados que o drama conhecido como *Rab'inal Achi* era tão somente uma manifestação literária da complexa *Xajooj Tun* (texto espetacular). Pese a importância dos diálogos do texto dramático, alertava-nos para o fato de que deveríamos pensar na *música*, na *dança*, nas *máscaras* e no *figurino* especialmente criados pelos rab'inalenses para compor o enunciado geral do espetáculo dramático. Por outras palavras, no século passado, Raynaud já preconizava o quanto o texto literário devia ao texto espetacular.

Um parêntese pertinente: apesar de pertencer ao gênero dramático, o *Rab'inal Achi* não chega a integrar a categoria ocidental da ópera porque faltam-lhe, sobretudo, a força estética e a onipresença do canto. Mas em termos da área mesoamericana, não tenhamos dúvidas de que, até este momento, ele representa o principal paradigma das complexidades artística e semiótica da dramaturgia autóctone. A tragédia descrita no *Rab'inal Achi* evidencia, dentre outras coisas, “o grau de perfeição expressiva e o sentido do argumento que podiam alcançar os antigos moradores da antiga Mesoamérica”⁷¹.

Como o leitor já deve ter percebido, de acordo com as proposições até aqui apresentadas, estamos advogando a idéia de reconhecer o *Rab'inal Achi* como *arquivo*

⁷⁰ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 8.

⁷¹ Cf. GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 15.

literário-dramático k'iche'. Já esclarecemos, no capítulo anterior, a questão do arquivo, porém resta-nos dizer agora em que consiste o seu teor literário-dramático. Começamos, então, refletindo sobre a literalidade do enunciado textual.

O *Rab'inal Achi* relata, em forma dialogada, o infortúnio de um guerreiro *k'iche'* que, ao ser capturado pelos ex-aliados rab'inalenses, pode escolher entre permanecer definitivamente no meio destes, ou morrer na pedra dos sacrifícios, durante a celebração de um ritual. Por ter vocação guerreira, esse personagem não teme o seu destino, nem expressa qualquer intenção de querer mudá-lo. Procura agir honrando a tradição de lutar sempre, mesmo diante das situações que parecem não ter saída. Para ele, viver é sinônimo de nunca se entregar, é seguir lutando até o último suspiro, como fazem os verdadeiros homens beligerantes nos campos de guerra. É assim que, podendo passar o resto de seus dias em *paz* entre os rab'inalenses, o orgulhoso guerreiro *k'iche'* opta por não fazê-lo, eliminando de vez quaisquer propostas conciliadoras vindas de seus captores. Entre paz e guerra, a propensão a esta última sempre fala mais alto. E obviamente, essa escolha acaba por determinar o seu extermínio.

Devido ao enfoque privilegiado que se dá ao drama pessoal desse protagonista invasor, alguns autores acham equivocado nomear esse texto de *Rab'inal Achi*⁷². Questionando a nomenclatura brasseuriana, eles crêem que o mais correto seria chamá-lo de *Quiché Vinak*⁷³, cuja tradução seria *O Homem K'iche'*, pois, para eles, o guerreiro *k'iche'* é o único e verdadeiro herói do drama.

⁷² Dentre eles, destacam-se: René Acuña (*Introducción al estudio del Rabinal Achi*, 1975), Anita Padial Guerchoux e Manuel Vázquez-Bigi (*Quiché Vinak*, 1991).

⁷³ A propósito, rever a nota de número 60. Mantemos a grafia arcaica proposta por esses autores.

No que concerne à parte estrutural da obra, o texto é normalmente dividido em *quatro atos*, embora Brasseur preferisse dizer quatro cenas⁷⁴. O primeiro e o terceiro atos são exteriores e ocorrem diante da fortaleza, que LCA identifica pelo nome de *cak-yug-zilic-cakacaonic-tepecanic*⁷⁵. Segundo pesquisas recentes, essa fortaleza corresponde ao sítio arqueológico de *Kajyub'* (FIG. 2), apontado como a “segunda” capital dos rab'inalenses. Já os atos pares transcorrem dentro das muralhas, provavelmente na sala do trono, diante da família real e de alguns servidores. Essa alternância dual e antonímica fora/dentro, exterior/ interior das muralhas é muito significativa e será explorada devidamente durante a análise dos atos, quando estivermos tratando do paralelismo como recurso retórico-estilístico.

De acordo com a obra *El teatro en la América Colonial*, de Pedro Henríquez Ureña, podemos afirmar que o texto dramático *k'iche'*, em comparação com os seus congêneres europeus, está bem próximo da dramaturgia ritual grega de Quérilo e Frínico⁷⁶. Na estrutura do *Rab'inal Achi* “não há semelhanças com o teatro de estilo medieval que os sacerdotes espanhóis trouxeram para o Novo Mundo, muito menos com o teatro espanhol dos Séculos de Ouro: faz pensar nas origens da tragédia ática [...]”⁷⁷, ressalta Ureña.

⁷⁴ Essa divisão em quatro partes é muito sugestiva em termos simbólicos, já que coincide com a cosmovisão maia, segundo a qual existem quatro rumos ou direções cósmicas, mais ou menos equivalentes a nossos pontos cardeais. Cada rumo cósmico encontra-se associado a uma cor (branco, amarelo, vermelho e preto) e a um complexo de divindades específicas. Ao centro deste cosmos, associam-se as cores verde e azul (ANEXO 13).

⁷⁵ O nome completo dessa fortaleza segue intraduzível, embora já tenham surgido algumas tentativas pouco convincentes de fazê-lo. Georges Raynaud propôs traduzi-lo como “irritação das calmas (ou de víbora) chagas vermelhas (ou ardentes)”, em oposição à sugestão de interpretá-la como “fogo guardado da víbora que se arrasta irritada”. Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 28 e 29.

⁷⁶ Tespio, Quérilo, Pratino e Frínico formam o quarteto de poetas primordiais do teatro grego. Contemporâneo de Ésquilo, Frínico criou uma representação para a tomada da cidade de Mileto pelos persas, que, segundo a *Paidea*, chegou a arrancar lágrimas do público.

⁷⁷ Cf. UREÑA, 1960 *apud* RABINAL-ACHÍ, 1992, p. XVII.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 2 – Ruínas do sítio arqueológico de *Kajyub'*

Tal como ocorre no teatro grego, o *Rab'inal Achi* parece ter sido criado para ser representado pelos atores ao ar livre, sob a luz do dia e em amplos espaços públicos, fazendo-nos crer que estamos diante de uma dramaturgia originalmente voltada para construção semântica do espaço⁷⁸. E, no caso em questão, com seus templos, residências, praças e muralhas, o sítio arqueológico de *Kajyub'* seria esse espaço semântico. Um espaço que, arquitetonicamente, não só assume a função do *théatron* grego, qual seja, a de ser um “*lugar onde se vê*”, mas ainda funciona como o local onde as coisas acontecem, o seu cenário real. Em outras palavras, *Kajyub'* além de ser o lugar de enunciação do *Rab'inal Achi* é o local onde os personagens se encontram e se desenrola a trama.

⁷⁸ Como muitos pesquisadores, os arqueólogos Bárbara e William Fash acreditam que os amplos espaços que encontramos no centro de quase todas as antigas cidades do povo maia serviam para comportar espetáculos dessa natureza, além, é claro, de desempenhar as inúmeras funções político-religiosas teatralizadas. Acredita-se que as pessoas podiam se sentar nas escadarias que ladeiam esses espaços, à maneira das atuais arquibancadas dos estádios, e acompanhar comodamente as performances dos atores. Se levarmos em conta a associação do ballet-drama com o local onde hoje se encontram as ruínas arqueológicas de *Kajyub'*, verificaremos que o sítio oferecia essas condições espetaculares. Dessa forma, cremos que estamos diante de uma *dramaturgia do espaço*, ou seja, de uma concepção dramática que considera o espaço como sendo um construtor semântico.

Percebe-se também que, tanto no exemplo grego quanto no mesoamericano, poucos atores têm direito à fala, e as máscaras exercem importantes funções semióticas, pois representam, de fato, as identidades dos personagens. Não obstante tais similaridades, o *Rab'inal Achi* é, genuinamente, mesoamericano, sobretudo, no que tange ao seu enunciado e à peculiar forma de apresentação deste (relato dialogado). É um texto que nos impressiona por ser o menos contaminado de todos os textos pré-hispânicos que chegaram até o nosso conhecimento⁷⁹. Sobre esse aspecto, passemos a palavra para Georges Raynaud, que diz, com muita propriedade, ser o *Rab'inal Achi* “um magnífico diamante da coroa literária da Guatemala”⁸⁰. E como ocorre com os melhores diamantes, ele também precisa ser bem polido para luzir, encantar os seus leitores/ espectadores e ser devidamente valorizado.

Voltando nossas atenções para o contexto histórico retratado na obra, constatamos que a trama se desenvolve tendo como pano de fundo uma disputa política e territorial envolvendo os *k'iche'*, os *kayub'enses* (*rab'inalenses*) e os *poq'om*, bem como as alianças militares e as relações de dominação econômica que estes estabelecem entre si e com outros povos secundários. Sabe-se, hoje em dia, que os embates envolvendo esses três grupos tribais pertencentes ao ramo lingüístico *k'iche'* realmente existiram. Portanto, o contexto histórico enunciativo da peça reflete um momento real da história *rab'inalense*, ou melhor, representa uma tradução literária-espetacular dele. E na condição de reflexo, isso nos obriga a lê-lo com cautela, no estilo *slow reading*⁸¹, tentando distinguir o que ali se encontra em concreta sintonia com a(s) verdade(s) científica(s) contemporânea(s).

⁷⁹ Cf. GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 188.

⁸⁰ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 5.

⁸¹ Procedimento metodológico recomendado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg para a adoção do seu paradigma indiciário de pesquisa.

É preciso aclarar que, se por um lado, a crítica literária especializada não hesita em classificar o *Rab'inal Achi* como obra dramática ficcional de inegáveis alicerces contextuais históricos, por outro, temos que considerar que os próprios atores rab'inalenses não só consideram reais os fatos ali narrados, como também acabam por incorporá-los à história sagrada de seus antepassados. Lembremo-nos de que, para eles, não existe a clássica distinção que fazemos entre *história* – prática discursiva oriunda de estudos científicos, que se propõe a reconstruir e explicar, ainda que parcialmente, o acontecido, almejando o *status* de verdade – e *mito* – na condição de representação narrativa da realidade, de estilo alegórico ou fantasioso, cuja credibilidade está, normalmente, fundamentada na força da tradição oral e no poder imaginativo de seus criadores. Portanto, cabe aos que, em nome do saber científico contemporâneo, se intrometem, em seu mundo, o dever de apreender e respeitar essa alteridade cultural. Daí conclui-se que peneirar e interpretar os fragmentos verdadeiros e verossimilhantes dispersos pelo texto ficcional *k'iche'* resulta ser tarefa tão difícil quanto intelectualmente necessária. Na verdade, traduz-se em um estimulante desafio.

3.2. Os personagens da trama

Antes de tecermos nossas considerações sobre os atos, faz-se necessário apresentar os personagens que compõem essa trama mesoamericana. Destacaremos os seus nomes, significados, suas principais características, bem como o número de suas intervenções orais e performáticas. Para fundamentar essa apresentação, usaremos os dados

coletados na versão de Luis Cardoza y Aragón/ George Raynaud (1929-1930) – cuja fonte é brasseuriana (*arquivo 2*) e que, na seqüência, chamaremos de **LCA** – e nos trabalhos tradutórios que Hugo Fidel Sacor (1996) e Alain Breton (1999) realizaram, em separado, com base no *Manuscrito Pérez* (**MP**), apontado por alguns estudiosos como uma suposta cópia do *arquivo 1*.

Em Luis Cardoza y Aragón, encontramos um texto no qual se mantêm as didascálias inseridas pelo Brasseur, logo após sua leitura do texto espetacular de 1856. Nele, as falas dos personagens simplesmente se sucedem, sob a destacada nomeação do orador. Já o(s) autor(es) do *Manuscrito Pérez*, ao contrário, se preocupa(m) apenas em ordenar tais falas, destacando o número de intervenções feitas pelos personagens, como se observa, por exemplo, na seguinte frase: “*K’iche’ Achi fala pela décima-sétima vez*”⁸². Prossigamos então, enfocando os personagens que têm direito à fala no corpo de nosso arquivo literário *k’iche’*.

3.2.1. Os protagonistas

Respeitando a posição hierárquica dos protagonistas, iniciaremos nosso enfoque com *Ajaw Job’ Toj* (MP) ou *Cinco-Chuva/ Hobtoh* (LCA), a autoridade suprema, rei dos rab’inalenses. Este personagem é bastante curioso por ser o único da trama a possuir um *nome calendárico*, composto pelo cardinal *Job’* (*cinco*) e pelo signo *Toj* (“*t tormenta ou*

⁸² *K’iche’ Achi habla por decimoséptima vez (u-wuq-lajuj-mul ka-ch’aw-i k’iche’achi)* Cf. BRETON, 1999, p. 287.

tempestade”). A combinação dos *números da trezena* (série composta por 13 números) com os *signos da vintena* (série composta por 20 signos) forma o ciclo de 260 dias, um dos mais importantes referenciais cronológicos e rituais da cosmovisão maia, comumente chamado pelos pesquisadores de *tzolk'in*⁸³.

Sabe-se que o ciclo de 260 dias era adotado em várias partes da Mesoamérica, e que era costume os indivíduos receberem nomes calendáricos, referentes ao dia de seu nascimento ou “batismo” (espécie de apresentação social). Entretanto, como tal ciclo aludia às influências dos deuses⁸⁴ sobre os homens, ele também funcionava como fonte para superstições, dando margem a interpretações e prognósticos bem semelhantes àqueles que, hoje em dia, são feitos a partir da análise dos signos zodiacais. Assim, conhecer o nome calendárico de alguém na época pré-hispânica era algo bastante perigoso, pois permitia ao conhecedor ter o acesso direto ao conjunto de forças sobrenaturais que regiam o destino daquele indivíduo no curso de sua existência. Por isso, não nos causa estranheza o fato de que, por cautela religiosa, muitos indivíduos adotassem outros nomes, socialmente menos perigosos ou comprometedores, e que mantivessem os dias de seus nascimentos sob absoluto segredo familiar⁸⁵.

Diante desse quadro, percebemos que *Ajaw Job' Toj* configura uma notável exceção, pelo menos para o(s) autor(es) do *Rab'inal Achi* que faz(em) questão de identificá-lo textualmente assim. Mas por quê? Acreditamos que seu nome calendárico é um dos muitos pormenores reveladores que se encontram espalhados pelo corpo do texto. Não é gratuita essa nomeação, ela está repleta de intencionalidade. Só podemos

⁸³ O termo *tzolk'in* é maia-iucateco e significa “*conta dos dias*”, equivalendo-se, em função, ao *tonalpohualli* dos mexicas. Na área k'iche,' ele é conhecido, atualmente, como *mayab' cholq'ij* (ANEXO 14).

⁸⁴ O povo maia acredita que os números e os dias eram forças cósmicas, emanações divinas e, por isso, tinham um cuidado todo especial no registro e interpretação do transcurso do tempo.

⁸⁵ De acordo com as últimas interpretações epigráficas, essa prática era muito comum entre a realeza maia. Cf. MARTIN; GRUBE, *Crónica de los reyes y reinas mayas*, 2000, p. 14-16.

dimensionar a importância de seu nome na apreensão do enunciado geral da obra, quando o conectamos, hipertextualmente, com a história rab'inalense e com algumas crenças religiosas *k'iche'*. Vejamos como isso se dá.

Em termos de contexto dramático, o reinado de *Ajaw Job' Toj* está associado, por analogia temporal, ao *fechamento de um ciclo* histórico de Rab'inal e ao *início de outro*. Por um lado, observamos que, durante o seu governo, ocorre o rompimento definitivo das influências políticas *k'iche'* sobre os rab'inalenses, e, por outro, inicia-se a fase, na qual estes últimos passam a ter o controle político sobre os habitantes da província de *Zamanib*. Como se tais considerações não bastassem, o nome *Ajaw Job' Toj* ainda relaciona-se ao importante *complexo cíclico da água* – nas suas variantes de chuva forte, tempestade, tormenta⁸⁶ – e ao poder que esta exerce no imaginário agrícola das sociedades mesoamericanas. Recordemos que esses povos têm uma concepção dualista, porém complementar, do elemento água, qual seja, a água que, potencialmente, é capaz de *destruir* é a mesma que também pode fecundar as sementes e *gerar a renovação cíclica do mundo*. Este pensamento era, de fato, muito difundido e respeitado nessa área cultural pré-hispânica. Portanto, concluímos que *Ajaw Job' Toj* é apresentado, textualmente, como o *divisor de água* dos rab'inalenses, o governante em cujo reinado se leva, a cabo, uma etapa de *renovação cíclica*, determinando, metaforicamente, o fim de uma era e o início de outra. Sob o seu reinado, ocorre tanto a *destruição* do invasor *k'iche'* e o *fim* do caos político militar por ele representado, quanto a *fecundação*, o *surgimento* de uma nova ordem, marcada, desta vez, pela autonomia política e pelo controle territorial de *Zamanib*, a primeira capital dos rab'inalenses.

⁸⁶ Breton reforça, parcialmente, nosso raciocínio ao dizer que, em Rab'inal, algumas pessoas ainda associam o personagem *Job' Toj* com a chuva, crendo que ele está enterrado na acrópole do sítio arqueológico de *Kajyub'*, local onde fazem seus costumeiros rituais de petição de chuvas. Cf. BRETON, 1999, p. 43, nota 51.

Explorando as correspondências entre o nome/ título do personagem e o local de enunciação da peça, é possível ainda relacionar, dinasticamente, *Ajaw Job' Toj* com a divindade *JunToj/Tojil (Um Tormenta)*, o nune protetor dos rab'inalense, o senhor das tormentas e do raio, aquele que fornece o fogo em troca de sangue, mas que também envia, quando necessário, a chuva para apagá-lo. Nessa linha de raciocínio, seu nome/ título se reveste de outro componente semiótico, desta vez, vinculado a um ancestral divinizado (*Jun Toj*), cujo nome calendárico, por sua vez, integra o complexo aquático acima aludido. A relação nominal com esse antepassado divinizado acaba por conferir um grau de legitimidade ao reinado de *Ajaw Job' Toj*, destacando-o como um de seus sucessores e membro dessa linhagem divina. Depois dessas reflexões associativas, podemos constatar a riqueza de sentidos que se esconde por trás do enigmático nome *calendárico* e *dinástico* desse rei. Afinal, precisamos estar atentos para o fato de que os “nomes são relações e carregam diferentes sentidos em contextos também diversos”, adverte-nos Lília Moritz Schwarcz⁸⁷.

Ajaw Job' Toj intervém oralmente, em dois atos da peça. Sua participação se concretiza em 9 falas, sendo três no 2º ato e seis no 4º ato (LCA e MP), e na realização de duas danças (início e final da peça).

⁸⁷ Em recente artigo publicado pelo jornal *Folha de São Paulo*, intitulado, *Quem tem medo do politicamente correto?* (Caderno Brasil, 15 de maio de 2005).



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 3 – *Ajaw Job' Toj*

O segundo protagonista é *Rab'inal Achi* (MP) ou *Varão de Rab'inal/ Galel*⁸⁸ - *Achí* (LCA), filho do governante *Ajaw Job' Toj*. *Rab'inal Achi* ou *O Guerreiro de Rab'inal* é, textualmente, nomeado de *u-q'alel achi rab'inal achi*, expressão cujo valor designativo corresponde ao de *chefe de guerra* (ministro do exército) e *conselheiro* de *Rab'inal*. Segundo Robert Carmack, cabe ao *u-q'alel* o papel social “de explicar, interrogar, testemunhar, denunciar e, fazendo isto, o de ajudar (o governante) [...] a tomar decisões importantes⁸⁹. Dennis Tedlock⁹⁰ propõe considerar *u-q'alel* uma derivação de *q'alunel* (“aquele que traz algo em seus braços”⁹¹) ou, ainda, destacar, como já propusera o próprio Brasseur, sua aproximação com *q'alq'ab* (“adorno de mão” e, por extensão, “bracelete de

⁸⁸ *Galel* é o arcaísmo gráfico de *q'alel*.

⁸⁹ CARMACK, 1981 *apud* BRETON, 1999, p. 45.

⁹⁰ TEDLOCK, 1985 *apud* BRETON, 1999, p. 45.

⁹¹ Há monumentos maia, como o altar Q de Copán (Honduras) e o Lintel 3 de Yaxchilán (México), nos quais os chefes-guerreiros portam espécies de protetores na região dos antebraços, que são interpretados pelos iconografistas como “escudos”. Esses protetores iam da região dos punhos até a metade dos antebraços. Ao cruzarem seus braços diante das próprias faces, os guerreiros conseguiam defender-se de porretadas, socos e ataques com lanças ou flechas (ANEXO 15).

pedras preciosas”, provavelmente de jade), numa clara referência à insígnia de alto prestígio social, que tanto *Rab’inal Achi* quanto seu oponente bélico, supõe-se, deveriam portar. Diante do que nos foi apresentado, concluimos que o termo *u-q’alel*, no contexto dramático, confirma a presença de um guerreiro que obteve êxito nos campos de batalha e que portava algum tipo de insígnia (*escudo? bracelete? outro?*) com *tripla função mnemônica*: destacar suas *façanhas militares*, indicar seus *vínculos com a nobreza* e legitimar o seu inalienável *direito à voz* nos conselhos. Em algumas passagens do texto, mais precisamente quando se fala em demarcações territoriais ou campanhas militares, notamos que o personagem *Rab’inal Achi* assume uma identidade coletiva, representando a si mesmo e a seus comandados, pois é óbvio que ele não lutava sozinho. O mesmo ocorre com seu rival, o personagem *K’iche’ Achi*.

De acordo com LCA e Hugo Fidel Sacor, *Rab’inal Achi* participa da trama com 10 falas, assim divididas: seis (1º ato), três (2º ato) e uma (3º ato). Já o antropólogo e etno-historiador francês Alain Breton apresenta uma distribuição com números um pouco diferentes: 12 falas no total, sendo oito no 1º ato, três no 2º e uma no 3º. Em relação às danças, as participações de *Rab’inal Achi* coincidem com as de seu pai, o *Ajaw Job’ Toj*.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 4 – *Rab'inal Achi*

K'iche' Achi (MP) ou *Varão K'iche'/ Galel Vinak* (LCA) é o terceiro protagonista da peça. Trata-se do guerreiro *k'iche'* que foi capturado por *Rab'inal Achi* nos arredores de *Kajyub'*. Textualmente apresentado como *kaweq k'iche' winak/achi*, ou seja, como membro da histórica linhagem *k'iche'* dos *Kaweq*⁹², filho de *balam ajaw balam achi balam k'iche'* (“Jaguar rei, Jaguar homem, Jaguar *k'iche'*”)⁹³, o “soberano dos estrangeiros de *Kunen* e de *Chajul*”⁹⁴. Como guerreiro invasor, *K'iche' Achi* personifica a ameaça constante, o poder dos inimigos vizinhos que impedem a constituição da hegemonia rab'inalense na província de *Zamanib*. Aliás, o guerreiro *k'iche'* se autodefine no

⁹² Cf. POPOL VUH, 1993, p. 139-161 *passim*.

⁹³ Aqui nota-se uma presença eponímica, pois o pai de *K'iche' Achi* agrega a seu nome ou título a denominação *Balam K'itze'*, fazendo uma referência explícita a seu antepassado, fundador da linhagem *Cawek*. CARMACK; 1981 *apud* BRETON, 1999, p. 50.

⁹⁴ Esse pormenor revelador, permite-nos estabelecer uma relação cronológica aproximativa para a obra. Dizer que o pai de *K'iche' Achi* era o soberano de *Kunen* e *Chajul*, povoados situados ao norte do rio *Chixoy*, no maciço dos *Cuchumatenes*, remete-nos aos últimos cinquenta anos do período pré-hispânico, época na qual os *k'iche'* dominaram vários grupos, inclusive, os *kunen*. Assim, cruzando esses dados, inferimos uma equivalência temporal que corresponderia à segunda metade do século 15, o que reforça a tese defendida por Alain Breton e destaca o fundo histórico que perpassa o *Rab'inal Achi*. CARMACK, 1973 *apud* BRETON, 1999, p. 50, nota 71.

Manuscrito Pérez, dizendo: “Eu, eu sou a cólera, sou a força (braço armado) do soberano dos *yaki Kunem*, dos *yaki* de *Chajul*”⁹⁵.

K'iche' Achi é o personagem que realiza o maior número de intervenções orais no drama. Segundo os dados brasseurianos de LCA, ele tem dezesseis falas, sendo sete no 1º ato, uma no 3º e oito no 4º ato. Em contrapartida, os nossos principais pesquisadores do Manuscrito Pérez apresentam dados divergentes em relação ao número e à distribuição das falas no texto dramático. Sacor organiza as dezoito intervenções de *K'iche' Achi* da seguinte forma: sete no 1º ato, uma no 3º e dez no último. E Breton, por sua vez, confere a *K'iche' Achi* mais uma fala no 1º ato e diminui uma no 4º, totalizando também dezoito falas. Apesar das divergências numéricas e distributivas das falas, essas três traduções mantêm uma boa sintonia semântica.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 5 – *K'iche' Achi*

⁹⁵ Cf. BRETON, 1999, p. 157. A palavra *yaqui* tem, nesta citação, o sentido conotativo de *estrangeiro*.

Nosso último protagonista é um personagem bastante curioso que, com frequência, gera certa confusão nos leitores e, sobretudo, nos leitores-espectadores⁹⁶. É identificado como *Ixoq Mun/ Achi Mun* (MP), enfatizando a diferenciação dos gêneros ou, simplesmente, como *Mun* (LCA), sem distingui-los. Não há consenso entre as fontes consultadas, nem mesmo entre os dois estudiosos do MP. Para Hugo Fidel Sacor Qiché, trata-se de *dois escravos*, um homem (*Achi Mun*) e uma mulher (*Ixoq Mun*), que são propriedade do personagem *Rab'inal Achi*. O curioso é que, mesmo sendo escravos, ambos têm o direito a pequenas intervenções orais.

Baseando-se em várias passagens do quarto ato, nas quais *Ajaw Job' Toj* usa a forma dupla *achij mun ixoq mun* (homem-escravo, mulher-escrava) para nomear esse enigmático personagem, Alain Breton, nosso outro pesquisador *péreziano*, propõe manter a grafia *Ixoq Mun* em duas passagens, mas destaca que ela se refere a um personagem do texto dramático que tem uma função espetacular dupla. Ora atua como personagem masculino, ora como feminino. É, simultaneamente, escravo e escrava de *Rab'inal Achi*.

Para Breton, os textos espetaculares atuais podem lançar algumas luzes sobre a identidade desse personagem ambíguo. Nos espetáculos de janeiro de 2005, que tivemos a oportunidade de conferir *in situ*⁹⁷, o personagem *Ixoq Mun* causou-nos um certo *estranhamento*, devido a sua natureza híbrida. Não conseguíamos distinguir o aspecto masculino do feminino e nos perguntávamos se essa não seria a verdadeira intenção do diretor da peça, inspirado, obviamente, em uma suposta fidelidade às crenças pré-hispânicas. A nossa estranheza só foi devidamente eliminada quando, muito tempo depois da apresentação, já na casa de don José León Coloch, descobrimos que era um ator quem se

⁹⁶ Estamos levando em conta a reação de estranhamento que tivemos ao assistir às apresentações espetaculares, ocorridas durante a Feira Patronal de janeiro de 2005 (Rab'inal, B.V, Guatemala).

⁹⁷ Referimo-nos ao trabalho de campo realizado em Rab'inal (janeiro de 2005).

escondia por trás da máscara (*nuk'ooj*) e das roupas de *Ixoq Mun*. O personagem era feito por um homem que usava peruca (longos cabelos negros), estava vestido com uma saia, um *huipil*⁹⁸ típico da região *q'eqchi'*, e ainda usava uma lustrosa máscara dourada, na qual se destacava um expressivo bigode preto, determinando o gênero facial masculino. Soma-se a isso o fato de que, nos textos espetaculares, em duas ocasiões, ele ergue o seu machado em atitude de guerra e se lança em defesa de *Ajaw Job' Toj* e *Rab'inal Achi*, enquanto que, em outro momento, está semioticamente ligado às funções femininas da tecelagem e dos afazeres domésticos. Seu figurino, excetuando a máscara, era idêntico ao das outras personagens femininas da peça. De qualquer forma, constatamos que o texto espetacular contemporâneo dirigido por José León Coloch reproduz a ambigüidade do personagem, incitando a imaginação dos espectadores atentos aos detalhes. Cremos que, agindo dessa forma, sua intenção seja a de deixar transparecer, nas atitudes de (*Ixoq*) *Mun*, as manifestações das essências feminina e masculina, que integram o complexo dual constitutivo dos corpos humanos e, obviamente, do cosmos mesoamericano.

Por sua vez, seguindo os passos brasseurianos, LCA identifica ali a presença de dois personagens, um masculino e outro feminino, ambos qualificados de serviçais. No entanto, diverge de Sacor quanto ao significado da palavra *mun*, pois acha o termo escravo muito pesado e pouco adequado para quem tem direito à fala. Em relação à proposta de Breton, a principal discordância consiste em enxergar dois personagens onde este vê apenas um, com dupla função social de gênero.

No que concerne ao número e aos momentos das participações, Sacor destaca que *Ixoq Mun* realiza duas intervenções (3º e 4º atos), enquanto que *Achi Mun* apenas uma

⁹⁸ O *huipil* é uma palavra de origem náhuatl (*huipilli*), usada para designar os blusões característicos do vestuário feminino mesoamericano (ANEXO 16).

(4º ato). Considerando *Ixoq Mun* um personagem marcado pela ambigüidade, Breton reconhece duas intervenções orais sob este nome (3º e 4º atos) e duas (4º ato) usando a abreviada forma de *Mun*, sem distinção de gênero, totalizando quatro falas. Para LCA, a serviçal intervém uma vez no 3º ato e duas no 4º ato, já o serviçal faz duas rápidas intervenções no último ato.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 6 – *Ixoq Mun*

A pequena participação oral desse ambíguo personagem em situações corriqueiras de subalternidade não pode apagar a total exclusão da voz feminina nas questões político-militares que configuram a trama. E aqui é interessante observarmos como o afastamento político imposto às mulheres mesoamericanas encontra-se refletido nesse texto produzido pela pequena comunidade maia rab'inalse⁹⁹. Excetuando as falas

⁹⁹ Segundo o inventário epigráfico de onze reinos maia, realizado por Simon Martin e Nikolai Grube, foram identificados 152 reis e somente 4 rainhas. Esse resultado demonstra o quão exígua foi a participação das mulheres na política. Os pesquisadores acrescentam ainda que esses raros governos femininos correspondem, no geral, a períodos de transição e vazios de poder. Cf. MARTIN; GRUBE, 2002, p. 22-23.

atribuídas à serviçal/ escrava, as demais mulheres, mesmo sendo nobres, sequer têm direito à voz. Esta observação é válida tanto para o texto dramático (LCA e MP) quanto para o texto espetacular *colochiano*.

Além das danças coletivas que ocorrem ao início e ao final da peça, *Ixoq Mun/ Achi Mun* dança, mais uma vez, no 4º ato, acompanhando a personagem feminina *U Chuuch Q'uuq' U Chuuch Raxon*.

Até aqui, percorremos o grupo dos protagonistas do drama. Vejamos, agora, o grupo dos personagens que, sem direito à fala, tem sua participação restrita à figuração especial e às performances em algumas danças.

3.2.2. Personagens com figuração especial

A primeira figurante especial é identificada como *Xoq'ojaw* (MP) ou *A senhora/ Xok Ahua* (LCA). Esta personagem é esposa de *Ajaw Job' Toj*. Acredita-se que seu nome, o melhor seria dizer título, seja uma junção de [*i*]xoq e *ajaw*, tendo a conotação de “mulher-soberano”, ou, se preferirmos, de “rainha”¹⁰⁰. O texto dramático traz poucas informações sobre essa figurante.

¹⁰⁰ Apesar das semelhanças com o termo mexica *Cihuacóatl* (“mulher serpente”), que designava, simbolicamente, a contraparte feminina do poder exercida por um homem (espécie de primeiro ministro), aqui este título alude a um poder de fachada “exercido” por uma mulher, no caso, a esposa do rei. A sua exclusão do grupo de protagonistas e, conseqüentemente dos diálogos, reforça esse nosso raciocínio.

Nas montagens atuais colochianas, exclui-se essa personagem e agrega-se, em seu lugar, a *Princesa das Plumas Verdes*¹⁰¹. À semelhança de *U Chuuch Q'uuq'*, esta figurante especial da peça não usou, durante os espetáculos de janeiro de 2005, nem máscara, nem pintura facial. Entrou em cena, no 2º e 3º atos, representando a nata da nobreza local, sempre ao lado de *Ajaw Job' Toj* e de sua (futura) nora *U Chuuch Q'uuq'*.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 7 – *Princesa das Plumas Verdes*

U Chuuch Q'uuq' u Chuuch Raxon ri Yamanik Xtekoq (MP) ou *U Chuuch Gug u Chuuch Raxon Ri-Yanim Xtecoh* (LCA) é a personagem feminina que representa, em algumas versões, a consorte de *Rab'inal Achi* (LCA e Breton) e, em outras, a princesa que lhe foi prometida (Sacor Quiché)¹⁰². Indubitavelmente, o nome desta personagem não é apenas o mais longo do drama *k'iche'*, mas é, de longe, o mais

¹⁰¹ Personagem inserido nos textos espetaculares colochianos. Trata-se de uma inovação espetacular contemporânea, que, por se tratar de um figurante adicional, não é identificado nos textos dramáticos do *Rab'inal-Achi* (LCA) e do *Manuscrito Pérez* (MP).

¹⁰² Há quem proponha considerá-la uma *princesa-numem*. GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 237.

polissêmico de todos. Uma das traduções possíveis seria a de considerar *U Chuuch Q'uuq' u Chuuch Raxon ri Yamanik Xtekoq* como a “Aquele que é nomeada Mãe do Quetzal, Mãe dos Pássaros Verdes, Aquele das Preciosas Pedras”. Esclarecemos que, nessa proposta, o *u-* assinala o pronome possessivo seu (na variação dele), *Chuuch* significa mãe, e a palavra *Q'uuq'* corresponde ao nome da ave conhecida como quetzal (*Pharomachrus mocinno*)¹⁰³, proporcionando-nos sua leitura, como, “a mãe do quetzal” e, por extensão simbólica, da preciosa plumagem caudal verde-azulada que o caracteriza. A palavra *Raxon* refere-se a um tipo de ave identificada por Adrián Recinos, como pertencente à espécie *Cotinga amabilis*¹⁰⁴, que possui uma plumagem cor de musgo e tem as asas cobertas por penas azuis. Conforme podemos notar, *Q'uuq'* e *Raxon* são aves que têm um simbolismo cromático convergente: ambas possuem as cobiçadas penas verde-azuladas (*rax*)¹⁰⁵ que, na Mesoamérica, eram utilizadas, exclusivamente, para confeccionar os cocares, roupas e penachos daqueles que estavam ligados aos detentores do poder político. Além do que já foi exposto, na cosmovisão maia o verde/ azul é também a cor que representa a grande ceiba¹⁰⁶, a árvore sagrada que se localiza no centro do mundo, estabelecendo as conexões da humanidade com os deuses dos mundos superior e inferior. Em outras palavras, seguindo o pensamento de Mircea Eliade, a grande ceiba é o *axis mundi* maia. Assim, na segunda parte do nome/ título dessa personagem, reitera-se o seu vínculo com o complexo

¹⁰³ Ave-símbolo da Guatemala e do poder político mesoamericano. Pássaros detentores de exuberantes e cobiçadas plumagens caudais (compridas e brilhantes) verde-azuladas. Sua importância na área mesoamericana era tamanha que se chegou, inclusive, a trocar a semântica da palavra *quetzal* que, de substantivo próprio, passou a designar, em determinadas situações, o adjetivo *precioso* (ANEXO 17).

¹⁰⁴ RECINOS, 1977 *apud* BRETON, 1999, p. 45.

¹⁰⁵ Para os falantes do idioma *k'iche'*, lingüisticamente, não há distinção nominal entre o verde e o azul, ou seja ambos são *rax*, na forma arcaica, ou *rex*, na forma atualizada. Já os falantes de *k'iche'-achi*, começam a inserir no seu léxico a palavra *asuul*, para referir-se a cor azul, diferenciando-a de *rax* (verde). Cf. CAB, 2003, p. 260-261 e K'AAK' UB'EE CH'A'TEEM MAYA' ACHI, 2001, p. 62.

¹⁰⁶ Essa árvore é conhecida entre os maístas como *Yaxché*. Seu nome científico é *Ceiba pentandra* (ANEXO 18).

simbólico das plumas verde-azuladas e, por conseguinte, sua relação com o poder da nobreza maia. Para não deixar dúvidas quanto a isso, o(s) autor(es) do texto dramático agrega(m) a expressão *ri Yamanik Xtekoq*, na qual o demonstrativo *ri* precede as palavras que significam, respectivamente, *pedrarias* e *pedras preciosas*¹⁰⁷, ambas relacionadas às gemas verde-azuladas. De preferência, essas gemas eram os jades ou jadeitas, as cobiçadas pedras de tom esverdeado, usadas exclusivamente pela nobreza maia na confecção de adornos, como, colares, brincos, braceletes, tornozeleiras, separadores de cabelo e até máscaras funerárias. O que nos interessa é constatar que, com a inclusão da expressão *ri Yamanik Xtekoq*, fecha-se o complexo cromático, que aparece no paralelismo sinonímico formador do nome da personagem.

Por sua vez, Breton propõe uma tradução mais diplomática para esse imbróglio interpretativo. Respeitando a riqueza polissêmica do nome/ título da personagem, sugere traduzi-lo como, “*Mãe das parafernálias verdes*”, no qual a palavra *parafernália* armazenaria o conjunto de objetos preciosos (penas de quetzal, pedras de jade e “outras coisas verde-azuladas”) relacionados ao simbolismo da nobreza, refletindo, fidedignamente, o sentido da mensagem nominal. Até que essa saída tradutória não é, de todo, má.

Em termos cênicos, *U Chuuch Q’uuq’*¹⁰⁸ exerce figuração especial nos atos pares da peça, sendo que, no último deles, aguça a ira e os ciúmes de *Rab’inal Achi*, dançando com o guerreiro invasor.

¹⁰⁷ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 27, nota 16.

¹⁰⁸ A partir deste momento, usaremos essa forma simplificada do seu nome para identificá-la.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 8 – *U Chuuch Q'uuq'*

Nossos “terceiros figurantes” são os *Kab'lajuuq Q'anal Koot B'aalam* (MP) ou *Doze Águias Amarelas, Doze Jaguares¹⁰⁹ Amarelos* (LCA). Estes personagens são bastante curiosos, porque representam as coletividades dos Guerreiros Águia e Jaguar, principais patentes militares do alto comando dos exércitos¹¹⁰ mesoamericanos. A palavra *Kab'lajuuq*, que corresponde ao cardinal *doze*, e o adjetivo *Q'anal* (*amarelado, maduro*) se aplicam, simultaneamente, a *Koot* (águia) e a *B'aalam* (jaguar), proporcionando-nos uma primeira leitura do nome como, *As Doze Águias e Jaguares Amarelados*. Nessa proposta, o adjetivo *amarelados* estaria sinalizando para uma possibilidade interpretativa desses personagens que levasse em consideração o contexto cromático-simbólico na cosmovisão

¹⁰⁹ Os jaguares mesoamericanos correspondem aos felinos que nós conhecemos como onças pintadas (*Panthera onca*). Nos textos coloniais, é comum chamá-los, erroneamente, de tigres (*Panthera tigris*), animais inexistentes na Mesoamérica. Cf. MIL BICHOS, fichas n. 4 e n. 350.

¹¹⁰ As ordens militares da águia e do jaguar constituíram a elite dos exércitos mesoamericanos do período Pos-clássico (século 10 ao século 16). Seus integrantes possuíam privilégios sociais (alimentação, moradia, instrução) e se apresentavam, nas batalhas, adornados com penas, peles e espécies de elmos que simbolizam esses animais. Entre os mexicas, elas equivaliam aos guerreiros denominados, respectivamente, *quauhtl* e *ocelotl* (ANEXO 19).

maia. Assim as Águias e os Jaguares estariam vinculados, em primeira instância, ao rumo cósmico *q'an*, cuja cor simbólica é o amarelo, e que, em termos de organização espacial, corresponde ao sul e ao lugar onde reside o mal (ANEXO 13). Portanto, eles são apresentados, nominalmente, como *amarelados (q'anal)*, no sentido de manterem vínculos simbólicos com esse rumo e tudo o que ele significa para o pensamento religioso maia-*k'iche'*.

No que tange à simbologia dos animais sagrados mesoamericanos, a águia representa o sol na sua manifestação diurna, a luminosidade, o céu (o elemento aéreo) e as coisas cálidas. Já o jaguar encontra-se associado ao sol noturno e à viagem deste astro pelo inframundo. Seus domínios são assinalados pela escuridão, pelo térreo e também pela umidade. Por conseguinte, ao simbolizar a elite de suas forças militares com esses dois animais sagrados, os *k'iche'* reproduzem o aspecto dual do pensamento religioso mesoamericano. Juntos, esses animais de características comportamentais tão díspares, simbolizam o equilíbrio das forças cósmicas, representado pela união dos pólos diametralmente opostos, porém complementares.

Supõe-se que, originalmente, vários atores representavam essas classes de militares no texto espetacular. De acordo com o conhecimento atual, não se sabe o porquê de os autores insistirem no número doze que, diga-se de passagem, parece não ter nenhuma relevância para o povo maia. Talvez ele se refira ao número dos atores que interpretavam os papéis ou, quem sabe, até esteja aludindo a uma influência, por exemplo, do pensamento cristão (número dos apóstolos de Cristo que é doze). Mas são apenas suposições. De concreto, só sabemos que, hoje em dia, dois atores rab'inalenses estão incumbidos de representá-los.

Nos textos espetaculares que acompanhamos em janeiro de 2005, os guerreiros *Koot* e *B'aalam* participaram, como figurantes, em três atos, a saber, 1º, 3º e 4º. Com frequência, víamos esses dois personagens quebrarem a monotonia visual nos momentos mais tensos da peça, como, por exemplo, aqueles em que *Rab'inal* e *K'iche' Achi* travam uma acirrada batalha discursiva. Nesses momentos, os personagens *Koot* (Águia) e *B'aalam* (*Jaguar*) imprimiam mais dinamismo cênico, se deslocando de um lado para o outro, alternadamente ou não, mas sempre no sentido linear. O figurino multicolorido (FIG. 9 e 10) faz com que eles exerçam uma função espetacular equivalente a de cenários humanos ou, se preferirmos, de adereços humanos móveis, preenchendo vários espaços cênicos com seus enormes arranjos (cabeça e costas), com sua coreografia e com a sonoridade dos guizos, que trazem atados aos seus tornozelos. Dança, imagem (figuração) e sonoridade constituem o tripé semiótico desses dois personagens coletivos.



FIGURA 9 – *B'aalam*



FIGURA 10 – *Koot*

Fotos: Antônio Augusto Horta Liza

Entretanto, ao constatarmos que nenhum deles estava usando um figurino que privilegiasse a cor amarela, refletimos e chegamos à conclusão de que talvez a melhor tradução para o sentido da palavra *q'anal* não fosse o sentido de cor *amarela* (LCA), mas o de *maturidade* ou, se preferirmos, da *experiência* dos guerreiros naquela elite do exército. No *Diccionario K'iche'*¹¹¹, encontramos que o adjetivo *q'an* pode ser interpretado como *amarelo* ou *maduro*. Portanto, há, no texto espetacular atual, uma pista semiótica que nos ajuda a pensar na possibilidade tradutória da palavra *q'anal* como uma metáfora referente à *experiência* militar dos dois guerreiros rab'inalenses. Ora, se o título de guerreiro águia ou jaguar só é conferido àqueles que se distinguem no domínio e no exercício das artes bélicas, acreditamos que a interpretação que acabamos de propor seja muito mais apropriada ao enunciado bélico da peça, do que àquela interpretação anteriormente associada à cor amarela e seu vínculo com o rumo cósmico homônimo. Convenhamos que representar dois *amadurecidos* guerreiros da elite das águias e dos jaguares, com a conotação de homens com *longa vivência naquela função*, é bem distinto do que mencionar dois guerreiros pouco experientes, embora qualificados.

Coincidência ou não, na montagem atual coordenada por José León Coloch, dois *anciãos* representam os papéis dos belicosos *Koot* e *B'aalam*. Ambos trazem seus rostos cobertos nas laterais por um pedaço de tule branco, na tentativa de ocultar e/ ou dificultar o seu reconhecimento facial. Aliás, na Mesoamérica do período pós-clássico, exigia-se muito mais a identificação coletiva desses guerreiros do que a revelação de sua identidade individual.

Eles tinham um destacado papel político-ideológico na legitimação do militarismo e mexiam com o imaginário coletivo dos guerreiros. Topar nos campos de

¹¹¹ Cf. TUM *et al.*, 2001, p. 291.

batalha com os *Koot* e *B'aalam* era o mesmo que encarar a ferocidade dos animais que eles representavam, o que quase sempre correspondia a deparar-se com a morte. Por esse motivo, padronizavam-se suas insígnias e os seus complexos trajes de guerra.

Os únicos detalhes semióticos que, nos textos espetaculares rab'inalenses, identificam os guerreiros como, *Koot* e *B'aalam*, são as esculturas em madeira com representações desses animais, que são fixadas em um adereço estilo mochila, pendurado por meio de alças, nas costas de ambos os personagens (FIG. 11 e 12).

Apesar de não possuírem falas, as participações figurativas de *Koot* e *B'aalam* merecem destaque. Basta dizer que o clímax da peça, qual seja, o sacrifício de *K'iche' Achi*, ocorre sob a intervenção cênica desses dois personagens.



Fotos: Antônio Augusto Horta Liza

FIGURA 11 – *B'aalam* (detalhe posterior)

FIGURA 12 – *Koot* (detalhe posterior)

Passemos, agora, ao terceiro e último grupo de personagens, o dos chamados *figurantes secundários*.

3.2.3. Figurantes secundários

Guerreiros (*achijab*), numerosos serviçais ou *escravos (alabil)*¹¹² e mulheres (*ixoq*) compõem um grupo de figurantes à parte, cuja função é representar o povo rab'inalense e participar de algumas danças. São *os figurantes/ dançarinos secundários* da dança-drama.

Nos textos espetaculares apresentados em Rab'inal, em janeiro de 2005, os figurantes secundários, simplesmente, não existem. Cremos que os pesados compromissos espirituais – como os longos períodos de jejum, as orações e a disponibilidade de tempo para os ensaios – inibem, de certa forma, novas adesões ao grupo, composto por oito atores, três músicos e alguns eventuais substitutos¹¹³. Um outro fator que poderia justificar a ausência deles seria o alto custo dos trajes. Para os atores, os textos dramático e espetacular estão revestidos de uma intensa aura de sacralidade. São heranças dos tempos antigos e de seus venerados antepassados, independente de os pesquisadores os considerarmos míticos ou não¹¹⁴. Mais do que uma mera questão de ponto de vista, trata-se de uma profunda manifestação de religiosidade, um reflexo de sua rica cosmovisão.

¹¹² *Alabil* designa, em *k'iche'* clássico, os escravos ou servidores.

¹¹³ Presenciamos algumas substituições ou revezamentos dos atores entre um espetáculo e outro. Por exemplo, o diretor do grupo, don José León Coloch Garniga, substituiu, em uma ocasião, ao ator/ dançarino José Manuel Román que fazia o papel de *Rab'inal Achi* no espetáculo. O mesmo ocorreu com a atriz Maria Gabriela Avelar Tlaxcaco, que fazia o papel de *U Chuuch Q'uuq'* e o cedeu a Suzana Corazón Ixpata, irmã do músico Héctor Aníbal Corazón Ixpata.

¹¹⁴ Sugerimos a consulta da interessante obra de Patrícia A. McAnany intitulada, *Living with the ancestor; kinship and kingship in ancient maya society*, 1995, p. 1-63.

3.3. A interpretação dos atos

Depois de conhecermos alguns aspectos dos personagens, agora enfocaremos, em separado, cada um dos quatro atos que compõem o *Rab'inal Achi*. Nossa intenção é destacar os enunciados gerais de cada parte, permeando-os com nossas considerações de cunho interpretativo.

No corpo do texto, encontram-se várias formas de *paralelismos* (antônimos, sinônimos e complementaridades), nas quais os nexos que vinculam os termos (céu e terra, quetzal e pássaro verde-azulado, águia e jaguar, por exemplo¹¹⁵) funcionam como “um jogo de forças contrastivas, auxiliares ou opostas, que contribuem para o que poderíamos chamar de uma ‘*poesia do significado*’”¹¹⁶. Essa *poesia do significado* pode ser percebida no paralelismo dos pares de palavras, nas relações que um par estabelece com outro e, até mesmo, na estruturação geral da obra, dividida em atos cujas ações se desenrolam fora e dentro das muralhas. Operando nos níveis sintático e semântico, o paralelismo exige do leitor uma apurada disposição intelectual para jogar com os sentidos das palavras, das frases, dos discursos, percebendo ali a multiplicidade dos significados. Segundo Munro Sterling Edmonson, “o paralelismo pode ser considerado como um dos critérios permanentes para distinguir a ‘*literatura*’ da não-literatura”¹¹⁷ (itálicos nossos). E, no caso do *Rab'inal Achi*, o uso desse procedimento retórico estilístico não só lhe confere essa aura de literalidade, como ajuda a produzir um bem acabado discurso histórico-dramático, de comprovada autenticidade *k'iche'* pré-hispânica.

¹¹⁵ Em *k'iche'*, *kaaj* e *uleew*, *q'uuq'* e *raxon*, *koot* e *b'aalam*.

¹¹⁶ Cf. BRETON, 1999, p. 57.

¹¹⁷ Cf. EDMONSON, 1973 *apud* BRETON, 1999, p. 56, nota 86.

A ausência de um narrador é outro aspecto que merece ser destacado. Isso porque ela levará o(s) autor(es) do *Rab'inal Achi* a erigir(em) sua obra sobre os pilares dos discursos-diálogos. Tampouco há, no texto, uma temporalidade linear ou seqüencial bem definida que possibilite ao leitor fazer uma leitura clara no primeiro contato com a obra. As labirínticas retrospectivas tornam-se simplesmente incompreensíveis, quando não são conectadas a outros textos, sobretudo, os relativos à história maia. Atuando como aquele precioso novelo de Teseu, essas conexões logram mostrar-nos que, para entendermos o significado dos enunciados, temos que entrar com coragem, nos labirintos textuais, matarmos os minotauros da nossa ignorância, refazermos o caminho de entrada – desta vez, no sentido inverso –, e repetirmos a façanha, tantas vezes quantas forem necessárias. Nisto consiste, sob certo aspecto, nosso desafio epopéico-literário.

Creemos que, agora, de posse dessas informações, já podemos iniciar a abordagem interpretativa dos atos. Para tal, usaremos, como guia, as didascálias brasseurianas, recuperadas pela tradução de Luis Cardoza Aragón (LCA). Que todos sejam bem-vindos ao mundo dramático *k'iche'*!

3.3.1. Primeiro ato: da captura ao interrogatório de *K'iche' Achi*

O primeiro ato inicia-se com uma *dança coletiva*, em forma de círculo (uma roda), ocorrida nas proximidades da fortaleza de *Kajyub'*. Em um determinado momento da performance grupal, *K'iche' Achi* se desloca para o centro desse círculo e começa a

ameaçar *Rab'inal Achi* com sua lança. Eis o pretexto para desencadear a ação dialógica, o confronto verbal que esses dois protagonistas travarão ao longo do ato.

A troca de provocações começa quando *K'iche' Achi*, do lado de fora das muralhas, endereça uma série de palavras ao governante rab'inalense. Personificando a ira, a invasão e as tensões político-militares que assolavam a região de *Zamanib*, o guerreiro *k'iche'* clama pela presença imediata de *Ajaw Job' Toj* junto às muralhas de *Kajyub'*, chamando-o de “soberano esburacado, soberano perfurado”¹¹⁸. Brasseur de Bourbuorg detectou, nessa passagem, a presença de palavras cujos significados são um verdadeiro atentado ao pudor, reação de certa forma esperada, advinda de um sacerdote cristão do século 19 que dava seus primeiros passos no entendimento da cultura maia-*k'iche'*. Todavia, do ponto de vista contextual, não há dúvidas de que o guerreiro invasor se dirigia ao soberano de Rab'inal, manifestando o especial desejo de (re)vê-lo e persegui-lo, para acertarem algum tipo de pendência. Daí, infere-se a existência de um contato prévio entre os dois, no qual o monarca rab'inalense pudesse ter saído *ferido, perfurado* por *K'iche' Achi*. Tanto o encontro, a saber, o rapto e o cativo de *Job' Toj*, assim como o tipo de pendência, ou seja, a inesperada fuga do monarca, são confirmados em trechos posteriores da obra. Apesar disso, não se menciona nada sobre os prováveis *ferimentos* ou *perfurações* que *Ajaw Job' Toj*, supostamente, teria sofrido. Inclusive, a partir desse *detalhe revelador*, pode-se pensar que tais ferimentos não fossem físicos, mas sim de natureza moral, frutos de humilhações possivelmente perpetradas durante o seu rapto e o cativo.

Avançando um pouco mais na decodificação da mensagem textual dessa passagem, podemos aceitar a sugestão de Alain Breton e considerar a fórmula “soberano

¹¹⁸ *Worom ajaw k'aqom ajaw*. O verbo *wor* significa *perfurar, esburacar, furar*, e o termo *worom* é seu particípio passado. Já *k'aqom* deriva do verbo *k'aq* (lançar, arremessar, atirar), sendo usado para caracterizar aquele que foi atingido por um projétil (lanças ou flechas). Cf. BRETON, 1999, p. 144-145, nota 15.

esburacado, soberano perfurado” como um *exórdio de guerra*. Nela, encontra-se presente “uma característica corporal do rei, que alude a alguns de seus órgãos perfurados”¹¹⁹. Essa interpretação ganha força se levarmos em conta as informações que temos sobre as cerimônias de investidura dos soberanos *kaqchikel*, uma das tribos maias que compõem o grupo *k’iche’*, nas quais perfuravam-se os narizes dos recém-entronizados. Não podemos olvidar que “o nariz perfurado era, portanto, um atributo do rei, uma marca da sua posição social e de seu poder”, conclui o pesquisador francês¹²⁰.

Ao transferirmos, momentaneamente, nossos olhares para a iconografia maia¹²¹ do período clássico tardio (ano 600 a 900), encontraremos inúmeras representações da nobreza em rituais de auto-sacrifício, extraindo sangue das mãos, lábios, línguas a até de órgãos genitais, *perfurando-os* com instrumentos punçantes¹²² ou cordões especiais com saliências pontiagudas. A título de exemplo¹²³ desses rituais sangrentos, citamos os lintéis 17 e 24 de *Yaxchilán*, o 2 de *La Pasadita* e uma das paredes do Quarto 3, de *Bonampak*. Ademais, é sabido que os reis maias tinham o costume de usar enormes jóias-insígnias nos lóbulos das orelhas e no nariz, além de incrustar pedras de jade nos dentes e que, às vezes, chegavam até a fazer escoriações nas faces para produzir marcas pessoais, espécies de cicatrizes-tatuagens¹²⁴. Da mesma forma, sabe-se que uma forma de *humilhar* o nobre, quando este era capturado, consistia em despojá-lo de seu traje e de suas prestigiosas insígnias (jóias) ou simplesmente mutilá-las¹²⁵. A ausência desses acessórios aumentaria o número de orifícios visíveis na região facial dos prisioneiros, o que justificaria a idéia de

¹¹⁹ Cf. BRETON, *op cit.*, p. 144, nota 15.

¹²⁰ Cf. BRETON, 1999, p. 144, nota 15 (ANEXOS 15 e 20).

¹²¹ Cf. SCHELE; MILLER, 1986, p. 175-204.

¹²² Feitos de ossos, do espinho caudal das arraias ou de obsidiana.

¹²³ Vide ANEXO 21.

¹²⁴ Vide ANEXO 22.

¹²⁵ Cf. DEL VILLAR. La indumentaria en los cautivos mayas del clásico. *Arqueología mexicana*.v. III, n. 17, p. 66-71, jan-fev 1996.

usar as formas depreciativas de *esburacados*, *perfurados* sempre que fosse necessário insultá-los. Sabe-se que a situação de despojamento é bastante constrangedora, humilhante e traumática. É nesse contexto que emerge nossa proposta das *feridas morais*, tal como sugerimos linhas acima. Afinal, trata-se de um abrupto rebaixamento político-social, no qual o indivíduo que perdia o poder de dar ordens e comandar o destino de muitas pessoas (seus subalternos), estava privado de sua liberdade, e era obrigado a assumir outro papel social: o de cativo. *Ajaw Job' Toj* passou por isso, foi ferido e, por conseguinte, ficou traumatizado. Suas feridas podiam continuar abertas ou estarem devidamente cicatrizadas. A análise da auto-estima do governante (segundo ato) pode lançar mais luzes sobre essa questão.

Apesar de só podermos afirmar com segurança que *Ajaw Job' Toj* estava sendo chamado de “soberano *esburacado*, *soberano perfurado*” e que já estivera em algum momento sob a guarda de *K'iche' Achi*, acreditamos ser importante considerar as reflexões supracitadas. Seja tomando-as em seu conjunto, seja combinando-se alguns de seus elementos, elas permitem leituras muito mais próximas do aludido mundo da nobreza maia e do contexto belicoso enunciado na e pela obra.

Retomando nosso raciocínio, constata-se que as evocações de *K'iche'* não apenas mostraram-se infrutíferas como despertaram a ira de *Rab'inal Achi*, que saiu em defesa de seu soberano, capturou o invasor com seu laço e começou a por em prática um extenso interrogatório. Impossibilitado de reconhecer a identidade integral de *K'iche' Achi*, talvez porque este estivesse usando traje ou pintura apropriada para a guerra, *Rab'inal Achi* trata o rival com deferência protocolar, tentando obter dele as informações de que tanto necessita. O fato de ambos falarem o idioma *k'iche'* facilita a comunicação, faz com que

eles se sintam “emparentados”, que fiquem “à vontade”, que expressem um paradoxal sentimento de irmandade.

Os diálogos que travam entre si obedecem uma retórica, cujo padrão é seguido à risca. Após o pronunciamento de cada personagem, o seu interlocutor reconstrói a fala daquele, como se estivesse “pensando em voz alta” e, na seqüência, tece a sua réplica, fechando o seu discurso com a expressão protocolar “que o *céu* e a *terra* estejam convosco” (*keje kaaj uleew chi k’oji uk’la*). A propósito, o *Popol Wuuj*, o livro sagrado dos *k’iche’*, registra que *Coração do Céu* e *Coração da Terra* formam o casal divino responsável pela criação do mundo¹²⁶. Assim, por compartilharem língua e crença religiosa, os guerreiros em questão adotam uma expressão protocolar referente aos seus deuses criadores, usando-a como espécie de rogativa, para que o casal divino abençoasse os seus destinos, a partir do instante em que interrompessem seus discursos.

No *Manuscrito Pérez*, o nosso **arquivo 3**, os discursos de *K’iche’ Achi* e de *Rab’inal Achi* começam, quase sempre, com o grito *¡Eja! ¡Eja!*, que não se sabe, com segurança, se deve ser tomado como saudação ou como advertência. Enquanto o pereziano Hugo Fidel Sacor o traduz como *¡Ajá!*, e Alain Breton propõe não traduzi-lo, nós, por reconhecermos que estamos diante de uma interjeição com valor contextual de irritação, proporíamos, tentativamente, sua tradução como: “*Alto lá!*”¹²⁷. Lembremos que *K’iche’ Achi* e *Rab’inal Achi* mais do que dialogando, estabelecem, entre si, um duelo retórico, em que os argumentos de defesa e ataque se intercalam. A forma “*Alto lá!*” adverte o interlocutor de que aquele que acabou de recuperar a palavra irá fazer retificações no rumo

¹²⁶ Cf. POPOL VUH, 1993, p. 25. Nota-se a presença da dualidade entre os deuses criadores.

¹²⁷ “*Alto lá!*” seria a nossa proposta para a correspondência mais culta do termo. No entanto, numa linguagem mais coloquial (popular), os termos sugeridos seriam “*Epa!*” e “*Peraí!*” (“*Espera/e aí!*”).

da conversa. Um argumento a favor de nossa proposta pode ser encontrado no interior dos próprios discursos, pois os protagonistas usam, logo após o *eja*, o termo *oyew achi*, cujo significado remete tanto às manifestações de *cólera* (impaciência, raiva e irritação) quanto aos *atributos guerreiros* (bravura, crueldade e cólera), para se autoneomarem e/ ou designarem o seu oponente. Isso indica que ambos estavam impacientes, irados, um com a fala anterior do outro.

Dando início ao interrogatório, *Rab'inal Achi* pede ao guerreiro capturado que lhe revele “*onde estão suas montanhas e onde estão os seus vales*”, ou seja, que lhe diga o nome de sua localidade de origem. Na qualidade de *q'alel*, vimos que *Rab'inal Achi* tinha o dever de conseguir o maior número de informações possíveis e levá-las ao conhecimento do rei, para que este, enfim, pudesse levar, a cabo, o julgamento do prisioneiro. No entanto, para o desespero do guerreiro rab'inalense, seu interlocutor tergiversa, mostrando-se pouco disposto em colaborar com suas sondagens. Agindo com muita precaução, *K'iche' Achi* insite em preservar o enigma de sua identidade.

Destarte, em um clima cada vez mais tenso, o interrogatório prossegue até que, em um determinado momento, quando tudo parecia estar definitivamente perdido, de repente, *Rab'inal Achi* consegue decifrar a enigmática identidade de *K'iche' Achi*, obtendo assim outra grande vitória sobre o guerreiro invasor. Agora, além de tê-lo capturado, ele identificara, devidamente, o seu cativo: não se tratava de um prisioneiro qualquer, mas do principal guerreiro dos *k'iche'*, um membro da nobreza e filho do soberano *B'aalam Ajaw B'aalam Achi B'aalam k'iche'*.

A partir desse momento, *Rab'inal Achi* verbaliza a sua satisfação em ter capturado o afamado guerreiro, deixando pistas de que o mesmo já tinha semeado a tristeza entre os rab'inalenses, prejudicando os interesses de seu povo e, em especial, atentado

contra a vida de seu rei. Tomando um rumo mais digressivo e fatorialmente revelador, o diálogo vai reconstruindo os incidentes históricos que geraram a rivalidade entre os *k'iche'* e *achi*. Não é à-toa que o primeiro ato é o mais longo e detalhado de toda a peça, ocupando quase a metade do texto dramático. De fato, ele configura-se em código-chave para a apreensão do contexto geral da obra. Façamos, então, um breve apanhado explicativo de suas principais informações, advertindo que, muitas delas, devido ao seu caráter de micro-história, exigiram o estabelecimento de algumas conexões hipertextuais para que pudéssemos entendê-las.

A primeira e a mais complicada delas refere-se à questão histórica das linhagens¹²⁸ *k'iche'*, aspecto fundamental para a compreensão do parentesco dos protagonistas e para a contextualização do enunciado. Rezam os textos *k'iche'* do período colonial¹²⁹ que, após uma longa fase de errância (do século 10 ao 12), seus antepassados fizeram uma parada na serra dos *Chuacús* e realizaram um conselho na localidade de *Chi Pixab* (“*Lugar das Consultas*”). Ali instalaram seus deuses, consagraram a supremacia das linhagens *k'iche'* e, na seqüência, se dispersaram pelas terras altas da Guatemala. Os *kaqchikel* foram para *Chuwilá* (atual *Chichicastenango*), os *tz'utujil* rumaram para a região do lago *Atitlán*, os *rab'inalenses* se dirigiram para *Zamanib*, enquanto que os *k'iche'* (linhagem *Kaweq*) decidiram permanecer no local e ali fundar sua primeira capital *Jakawitz* (*Chujuyub'*).

Mais tarde, já assentadas nesses territórios, essas linhagens teriam constituído uma espécie de “confederação”, organização política cujo centro do poder era a cidade de *Utlatán* (*K'umarcaaj*), controlada pelos *kaweq*. Pouco a pouco, os membros dessa

¹²⁸ Dá-se o nome de *linhagem* ao grupo de pessoas que descendem dos mesmos ancestrais, ou seja, que são parentes. Cf. VAN AKKEREN, 2002, p. 36.

¹²⁹ O *Popol Wuuj*, o *Título de los Señores de Totonicapán* e os *Anales de los Kaqchikeles*.

confederação vão expandindo seus domínios, buscando controlar eixos fluviais estratégicos e ocupar as planícies mais férteis, o que, quase sempre, determinava a transferência de suas capitais. Foi o que aconteceu com os rab'inalenses, que transferiram sua sede política de *Zamanib* para a localidade de *Kajyub'*.

Do final do século 14 ao último quartel do século 15, ocorre a expansão da confederação *k'iche'*. Colonizam-se mais províncias, reforça-se o sistema administrativo e dissemina-se a coleta de tributos, o sustentáculo econômico de seu poderio. O problema é que essa vasta dominação territorial beneficiava a linhagem dos *kaweq*, em detrimento das demais, o que provocou, tanto a médio como a longo prazos, inúmeras desavenças entre as linhagens e várias lutas de cunho sucessório. O resultado dessa crise interna foi a fragmentação da organização política confederativa (1475-1524)¹³⁰. A partir desse momento, configura-se um quadro de movimentos emancipatórios, disputas e demarcações territoriais, que se prolongará até a conquista espanhola.

Cruzando essas informações com os dados obtidos no *Rab'inal Achi* e no *Manuscrito Pérez*, entende-se porque as relações entre os *k'iche'-kaweq* e os rab'inalenses estavam um pouco desgastadas. De acordo com esses arquivos, percebemos que Rab'inal ainda não tinha conseguido obter sua emancipação plena da esfera de influências dos *k'iche'-kaweq*. Na condição de subalterno, o povo de *Ajaw Job' Toj* seguia sua vida e pagava tributos aos *kaweq*, enviando-lhes precisamente cargas de *pataxte* (cacau silvestre).

A fertilidade do solo rab'inalense, onde se produzia milho, feijão e uma diversidade de abóboras, atraía a presença de invasores, dentre eles, os odiados *p'oqomab* e

¹³⁰ A cronologia está baseada em CARMACK *et al.*, 1975, *apud* BRETON, 1999, p. 33-36 *passim*.

os *uxab*¹³¹. Embora estivesse em plena atividade, o exército rab'inalense (informação implícita) comandado por *Rab'inal Achi* raramente permanecia em *Kajyub'*. O clima de insegurança geral fazia com que os guerreiros se deslocassem, ora para expulsar os invasores, ora para demarcar e proteger as instáveis fronteiras. Essa situação incômoda demandava uma intervenção imediata do soberano rab'inalense, no sentido de solucioná-la em definitivo.

Sem dispor de meios para fazê-lo sozinho, *Ajaw Job' Toj* ordena que um mensageiro parta de *Kajyub'* (que é também o local de enunciação do texto dramático) com destino à capital dos *Kaweq*¹³², objetivando buscar auxílio militar para a luta contra os invasores *p'oqom* e os *ux*. Deste apelo endereçado aos *k'iche'-kaweq*, infere-se a existência de uma aliança militar entre essas duas tribos, o que pressupunha, obviamente, um acordo de não-agressão dos seus componentes. A mensagem chegou ao seu destinatário, porém distorcida. Algo se perdeu no percurso fazendo com que ela fosse mal passada e/ ou mal interpretada pelo rei *B'aalam Achi B'aalam k'iche'*. Pensando tratar-se de um comunicado de insubordinação e/ ou de uma declaração de guerra, vinda do aliado *Ajaw Job' Toj*, repassou-a de imediato para o bravo *K'iche' Achi*, que partiu irado para os campos de batalha. É precisamente, neste ponto, que encontramos a origem da *mais recente insatisfação* dos rab'inalenses com os *k'iche'-kaweq*: um mal-entendido, uma inexplicável

¹³¹ Os *poq'om* (ANEXO 23) e os *ux* eram vizinhos dos rabinalenses, com quem travavam constantes disputas territoriais. Segundo Alain Breton, esses grupos étnicos estão ligados a uma *constelação metafórica* cuja origem é apícola e que, em última instância, parece remeter à questão dos sacrifícios humanos. O etnônimo *poq'om* significa “colméias castradas”, aludindo ao método de coleta do mel que consiste na desoperculação das coberturas de cera que cobrem as cavidades da colméia. Já a palavra *ux* designa “mosca”, no caso, “uma mosca de mel”. Assim, quando fazem referências textuais aos “animais de mel”, os rab'inalenses falam, por intermédio de metáforas, dos *uxab poq'omab*. Em tempo, o sufixo *-ab* é um marcador de plural. Cf. BRETON, 1999, p. 332-335.

¹³² A capital dos *k'iche'* é identificada em alguns trechos como, *B'aalam Ajaw B'aalam K'iche'*, que é também o nome do rei. Trata-se de uma construção eponímica, ou seja, o nome do governante é usado para nomear o lugar que ele governa.

distorção dos fatos. Dissemos *mais recente*, porque, no momento em que tais fatos são revelados pelos discursos dos personagens, já tinha ocorrido a identificação do guerreiro invasor, desencadeada pela lembrança de seus delitos anteriores, quais sejam, o seqüestro e o extermínio de alguns rab'inalenses (os “meninos brancos”¹³³) e, inclusive, a captura do próprio rei, enquanto este se banhava em *Chatinibal* (mais um argumento favorável à hipótese das feridas morais). Assim, representados pela figura de seu principal guerreiro, os *k'iche'-kaweq* não só deixaram de atender o pedido de *Ajaw Job' Toj*, como permitiram que os invasores (*p'oqom* e os *ux*) escapassem ilesos e sem punição. E mais, enviaram *K'iche' Achi* para desafiar os rab'inalenses diante de suas muralhas (gesto declarativo de guerra), quebrando o pacto de não-agressão e cutucando uma velha ferida que parecia não estar bem cicatrizada. Desse modo, volta-se a uma questão que não ficou bem resolvida (memória traumática rab'inalense), reacende-se a rivalidade entre os aliados e muda-se a condição social de *K'iche' Achi*. De nobre e aliado para cativo e inimigo, de perseguidor implacável para a condição de perseguido. O outrora vencedor converte-se, enfim, em réu. Abre-se, então, em *Kajyub'*, o processo contra o infrator *K'iche' Achi*, representante dos interesses dos *k'iche'-kaweq* de *K'umarc'aj*.

Os delitos que incidem sobre o réu são os seguintes: ter insultado o rei e tentado tomar *Kajyub'* dos rab'inalenses, quebrando o pacto de não-agressão; estabelecer aliança com os *ux* e os *poq'om*, facilitando-lhes a fuga; atacar localidades do interesse das gentes de *Kajyub'*; exterminar alguns “meninos brancos”; e levar, a cabo, dois seqüestros, sendo que um deles teve o rei como vítima. Listadas na ordem inversa de sua ocorrência, essas

¹³³ Os textos (LCA e MP) usam a expressão “meninos brancos” (*saqiil al saqiil k'ajool*, de *saqiil* = brancura; claridade, mas com a conotação de excelência, *al*= filho(a) de mulher e *k'ajool*= filho(a) de homem) para referir-se aos súditos de *Ajaw Job' Toj*. É uma maneira carinhosa de nomear os rab'inalenses que estão sob a tutela do rei e de seu filho. Note-se também que, no corpo dos textos, aparece a forma “brancas (claras) montanhas, brancos (claros) vales” para mencionar o território onde vivem os “meninos brancos”.

acusações tinham que ser submetidas à apreciação de *Ajaw Job' Toj*, que, na condição de rei-juiz, decretaria a sentença final. Assim, uma vez arrolados os delitos de *K'iche' Achi*, o *q'alel rab'inalense* dedica-se a outra de suas funções: levar as notícias ao conhecimento, ou melhor, “à face” de seu soberano. Antes porém, por precaução, *Rab'inal Achi* amarra o guerreiro invasor a uma árvore, evitando-lhe a fuga.

3.3.2. Segundo ato: a (in)decisão do rei e a decepção do Q'alel rab'inalense

Conforme antecipamos linhas acima, o segundo ato se desenrola no interior da fortaleza de *Kajyub'*, dando continuidade ao paralelismo cênico-estrutural expresso no jogo antonímico fora/ dentro, exterior/ interior, periferia/ centro. É o momento em que *Rab'inal Achi*, na qualidade de líder dos guerreiros e conselheiro real (*u q'alel*), se apresenta diante do pai/ rei/ juiz para trazer-lhe as informações obtidas durante o interrogatório do invasor recém-capturado. Em seu palácio, na sala do trono real, *Ajaw Job' Toj* o aguarda na companhia de *Xoq'ojaw*, alguns serviçais, guardas palacianos e guerreiros das patentes águia e jaguar.

A eleição da cidadela de *Kajyub'* como local de enunciação do segundo ato não é fortuita. Além de evidenciar o supracitado paralelismo estrutural da peça, o fato de os personagens falarem dentro da cidade-capital amuralhada remete-nos a um leque de interpretações, cujos significados estão diretamente conectados ao contexto histórico retratado na peça.

Recordemos que havia um ambiente belicoso, marcado por deslocamentos tribais, pela demarcação de territórios, bem como pelo questionamento de supostas alianças militares e das fronteiras. Digamos que esse ambiente conflituoso e instável constitui a moldura cognitiva subjacente do ato. Pois bem, a menção textual de um centro urbano guarnecido por muralhas, indica, por parte da comunidade rab'inalenses, uma clara necessidade de proteger os patrimônios territorial e humano ali contidos. No âmbito simbólico, a grande muralha funciona como “a *cinta protetora* que *encerra* um mundo e *evita que nele penetrem influências nefastas*”¹³⁴ (itálicos nossos) vindas do exterior. Assim, devidamente inserida nesse clima de insegurança, a “cinta protetora” construída ao redor de *Kajyub'* materializa a função matemática e ambivalente dos limites, a natureza intrínseca das fronteiras, qual seja, a de separar os que já vivem do lado de dentro (estão incluídos no conjunto que é o mundo kayub'ense) daqueles que estão ou vivem do lado de fora (os excluídos deste conjunto ou mundo). Neste ponto, constata-se um interessante jogo paradójico: a idéia de pertencimento ao interior do limite (ao conjunto *Kajyub'*), ou seja, a *inclusão espacial* se fortalece por intermédio da noção da *exclusão*, do não-pertencimento ao território que está do outro lado, no além-fronteira, alhures, fora desse limite. O mesmo raciocínio é válido em sentido inverso. Dessa maneira, um indivíduo passa a pertencer a um determinado grupo, na medida em que deixa de fazer parte ou estar contido em outros grupos. As muralhas (cintas) criam espécies de arquipélagos populacionais, ilhas de isolamento humano dentro do oceânico mundo (territorial e extra-muro) que as rodeia. Aos amplos recursos naturais disponíveis, à complexa alteridade e aos desafios oferecidos por essa vastidão oceânica, a ilha-muralha contrapõe-se na sua condição de reduto e obra

¹³⁴ Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 626.

humanos, de pequeno mundo, ilha-território, cujos interesses estão centripetamente voltados para si mesma, ou seja, para a preservação da *vida nua*¹³⁵ rab'inalense.

Abraçados pelos resistentes muros, os moradores de *Kajyub'* reforçam, entre si, a noção de identidade ou pertencimento através da preservação de seus corpos e de sua tradição. Em nome da segurança, vêm-se psicologicamente sufocados, obrigados a encasular-se. Aceitam essa sina de confinamento, porque dela depende o seu futuro, a sua própria sobrevivência. Aliás, esse é o preço que pagam por viverem em uma época marcada pela insegurança generalizada. Seus contatos com o mundo exterior ocorrem, basicamente, por intermédio de seus guerreiros e, em ocasiões cada vez mais raras, pela ação de seus mercadores.

Destaquemos que os guerreiros se transformam em corpos-muralhas ou, se preferirmos, em escudos humanos, quando operam no exterior (além-fronteira), onde predominam os movimentos constantes e as fragmentações políticas e territoriais. Diante do que foi exposto, cada guerreiro deve ser visto como se fosse uma pequena barreira a ser tombada, transposta ou destruída. Já os mercadores, além de intercambiarem seus produtos agrícolas e artesanais, atuam como observadores da alteridade, exercendo o importante papel de informantes. São espiões disfarçados de mercadores a serviço da vontade do *ajaw*. Em síntese, são os olhos e os ouvidos do rei.

Transpondo a perspectiva analítica para o campo da política, constata-se que a cidade “umbigo do mundo” é a residência do soberano *Job' Toj*, que acumula *corporalmente* as funções de governante, legislador e juiz. Longe de ser apenas idealizado,

¹³⁵ Aparece aqui, por primeira vez, o termo que Giorgio Agamben usa para designar a *vida biológica matável* (o corpo vivente foucaultiano), aquilo que os gregos entendiam por *zoé* e opunham a *bíos* (modo particular de vida). Com ele, já podemos visualizar a representação de uma incipiente experiência biopolítica entre os rab'inalenses.

o seu poder é, sobretudo, físico, corpóreo, tem concretude e também limites (reconhecimento intramuros). As muralhas demarcam o território-residência (a sede) do poder soberano, assumindo, simultaneamente, a condição de tribuna, de onde emana o discurso oficial rab'inalense, no caso em questão, materializado no e pelo texto dramático.

Em *Kajyub'*, encontramos uma interessante sobreposição de espaços físicos organizados de forma concêntrica, para compor o cenário do discurso: em primeira instância, está o corpo do rei (que governa, faz e representa a lei, além de julgá-la), em seguida, englobando-o, vem o palácio (o lugar onde, regularmente, ele enuncia a lei, administra seu povo e leva, a cabo, os julgamentos), e, por último, incorporando estes dois, encontram-se as muralhas (delimitador espacial da cidade, da soberania e da aplicação restrita da lei). Eis, então, outros significados para os muros: abrigar o soberano e, com ele, estipular um espaço socialmente reconhecido para a aplicação imediata das leis. Se levarmos em conta que, para os kajyub'enses, sua capital amurallhada era considerada o “*umbigo ou centro do mundo*”, entenderemos a pertinência de se levar a cabo um discurso, no caso, a história da captura, o julgamento e a aplicação da sentença ao guerreiro *K'iche' Achi*, dentro da “cinta protetora”, no local onde não apenas faz-se a lei, mas onde esta vive, reside e aplica-se restritivamente.

Portanto, ao deslocar-se do exterior para o interior da cidade, indo ao encontro do soberano *Job' Toj*, o guerreiro *Rab'inal Achi* performatiza uma consulta à lei, a busca de uma legalidade para solucionar o caso do delinqüente guerreiro *k'iche'*. Submetê-lo ao crivo do rei equivale, a partir desse instante, a sujeitá-lo à legislação rab'inalense.

Em termos de legalidade e jurisdição, os problemas cruciais do segundo ato podem ser assim resumidos: como a lei (o rei) julgará um guerreiro que, mesmo tendo cometido delitos contra os rab'inalenses, nasceu e viveu em outras terras (no além-

muralha), sendo por natureza considerado um *fora-da-lei* (não estava contemplado espacialmente por ela)? De que maneira as leis rab'inalenses julgariam as ações de um estrangeiro que insultou e agrediu sua gente, *fora do espaço* da reconhecida aplicação ou validade dessas leis? E finalmente, em que consiste a legislação rab'inalense? Em síntese, essas são as questões jurídicas que, imbricadas, permeiam os discursos do segundo ato.

Começemos pelo final. Apesar de os maias terem desenvolvido uma sofisticada escrita, não há indícios que comprovem a existência de códigos escriturais à semelhança do paradigmático e afamado texto legislativo de Hammurabi, por exemplo. Sabemos que isso não descarta a possibilidade de terem existido leis escritas entre os k'iche', contudo, a julgar pelos indícios materiais disponíveis, achamos isso pouco provável. Tal situação nos exorta a pensar que a vontade do rei transformava-se na lei, ou melhor, era a própria lei. Ela não precisava ser escrita, apenas aplicada e socialmente aceita ou tolerada. Sobre este último e polêmico ponto, o filósofo italiano Giorgio Agamben ressalta que “o soberano é o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência traspasa em direito e o direito em violência”¹³⁶. Para eliminar a desordem e garantir a segurança de todos, como há séculos já clarificava o pensador Thomas Hobbes (1588-1679), estipula-se um *contrato social* entre governante e governados, no qual confere-se ao primeiro o direito de intervir em nome e benefício dos segundos, mesmo que, às vezes, isso implique em usar a violência e contrariá-los. Tal era o caso dos rab'inalenses que viviam em *Kajyub*'sob a administração de *Job' Toj*.

Por inferência contextual, percebe-se que a finalidade da legislação rab'inalense consistia em reiterar a soberania de *Ajaw Job' Toj* sobre os seus súditos, o que implicava em *priorizar*, como estratégia política, a *preservação* de suas *vidas nuas*. Exatamente aqui,

¹³⁶ Cf. AGAMBEN, 2002, p. 38.

detectamos o cuidado que *Job' Toj* dispensa à *vida natural* de seus súditos e a maneira como promove a inserção de sua conduta governamental na esfera do *biopoder*. Começamos a ver ali, bem à maneira foucaultiana, “os modos concretos com que o poder penetra no próprio corpo de seus sujeitos e em suas formas de vida”¹³⁷. Dessa forma, coloca-se em evidência o quase imperceptível ponto de interseção, o vínculo secreto entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico do poder rab'inalense. Em síntese, verifica-se como a legislação rab'inalense demonstra que “a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário – ainda que encoberto – do poder soberano”¹³⁸ de *Job' Toj*.

Seguindo as trilhas desse modelo biopolítico e o raciocínio do personagem *Rab'inal Achi*, verificamos que, para os súditos de *Job' Toj*, o espaço de aplicação da lei não era estático, tampouco estava confinado à localidade de *Kajyub'*, embora ali se concentrasse, por excelência. Pelo contrário, aplicava-se a lei em qualquer circunstância onde houvesse a necessidade de preservação da vida nua de “um *menino branco*”, caracterizando-se antes pela corporeidade e pela dinâmica, do que pela espacialidade e a inação. Em outras palavras, a concepção de território para os rab'inalenses tem fundamentos corporais e, por isso, trabalha implicitamente com a noção de patrimônio humano. Isso elimina as dúvidas levantadas pelas primeiras perguntas, feitas a exatos três parágrafos acima. Embora os delitos de lesa-majestade (*crimen lesae maiestatis*) e aqueles cometidos contra os “*meninos brancos*” fossem perpetrados fora dos reconhecidos limites territoriais da cidade “*umbigo do mundo*”, eles são contemplados pela legislação rab'inalense, na medida em que afetam seus interesses biopolíticos. Os corpos, as vidas

¹³⁷ Cf. AGAMBEN, 2002, p. 13.

¹³⁸ Cf. AGAMBEN, 2002, p. 14.

naturais ou nuas dos rab'inalenses são patrimônios humanos, espécies de “territórios ambulantes” e pedaços da soberania de *Ajaw Job' Toj*. Assim sendo, cabe a este defendê-los, onde quer que se encontrem. Este é o espírito da lei usada para julgar um estrangeiro que, não obstante ter nascido fora-da-lei rab'inalense, foi incorporado por esta, a partir do momento em que atentou contra a integridade corpórea (soberania) de *Job' Toj* e seu povo.

Inventariando os enunciados de nossas fontes textuais (LCA e MP), chegamos ao seguinte quadro síntese do ato. Cumprindo as exigências protocolares de seu posto de *q'alel*, *Rab'inal Achi* informa ao rei que, finalmente, conseguira aprisionar o valente guerreiro *k'iche'*, que, “durante *duzentos e sessenta dias*, durante *duzentos e sessenta noites*, além dos grandes muros, além da grande fortaleza”¹³⁹ (itálicos nossos), aterrorizava os guerreiros rab'inalenses, tirando-lhes o necessário sono.

Na citação acima, o paralelismo dia/ noite expressa o jogo poético da composição claridade/ escuridão, referindo-se à unidade cronológica correspondente ao dia. Isso indica a leitura da frase como o *transcurso de 260 dias*, numa clara menção ao *calendário ou ciclo religioso*. Esse paralelismo, com finalidade cronológica, permite-nos excogitar e destacar duas possíveis interpretações.

A primeira delas está ligada à duração das perseguições ou combates travados entre os *k'iche'* e os guerreiros de *Rab'inal Achi*. De acordo com a versão rab'inalense dos fatos, travou-se uma série de desgastantes conflitos no curso de “treze vezes vinte dias, treze vezes vinte noites”¹⁴⁰. Já vimos que tal balizamento cronológico corresponde ao ciclo ritual de 260 dias, mas não mencionamos ainda a sua função textual. A sintonia entre os fatos, a precisão numérica de sua duração (conta exata, redonda, de 260 dias) e seu

¹³⁹ Cf. RABINAL-ACHI, 1992, p. 55.

¹⁴⁰ Cf. BRETON, 1999, p. 225.

significado religioso indicam que os rab'inalenses estavam considerando o momento da captura e julgamento de *K'iche' Achi* como o desfecho privilegiado de mais um ciclo calendárico ritual. E esse raciocínio, por sua vez, nos coloca diante da segunda interpretação proposta. Vejamos como isso ocorre.

Entendemos que, após cumprir sua missão – captura e interrogatório do inimigo – *Rab'inal Achi* transfere para o rei, o supremo legislador e juiz, a *responsabilidade* e a *honra* de decretar o *fim de um ciclo* de infortúnios. Nesse momento, por intermédio de uma decisão jurídica, o rei tem, diante de si, uma oportunidade única: a de fechar, com chave de ouro, o período das ameaças *k'iche'*, fazendo-o coincidir com o término de mais uma etapa da cronologia ritual. Essa coincidência simbólica é, na verdade, um bem planejado estratagema retórico do(s) autor(es) do *Rab'inal Achi*. O feito não só reforça o pensamento cíclico maia, como amplia o prestígio político de *Job' Toj*, colocando-o na galeria dos grandes reis da história rab'inalense. Por outras palavras, sua decisão dar-lhe-ia a oportunidade de entrar para a tradição local, pelo menos em termos de memória coletiva, com o “status” de ser o seu grande “divisor de águas”, o governante que dividiu a história de seu povo em dois períodos: o das lutas com os *k'iche'* e o da plena soberania rab'inalense. Determinar o fim de um período caótico, violento e ameaçador da *vida nua* – direcionando seu povo para a prosperidade e fortalecendo, cada vez mais, o seu biopoder e, com este, o direito inalienável de permanecer naquelas terras de ricas montanhas e férteis vales – era uma imagem que o(s) autor(es) do *Rab'inal Achi* queria(m) ver associada e perpetuada pelo nome *Ajaw Job' Toj*. A julgar pelos efeitos dessa história no imaginário rab'inalense contemporâneo, verifica-se que a narrativa ainda mantém o papel que, há séculos, lhe foi outorgado: o de servir como *versão local dos fatos históricos*.

Entretanto, contrariando as expectativas de *Rab'inal Achi* que esperava uma punição rápida e violenta para o invasor, o rei “esburacado”, cuja auto-estima estava ameaçada pela reminiscência dos acontecimentos traumáticos, titubeia e começa a divagar sobre a importância do momento. Pensativo, recorre às suas convicções religiosas para tentar entender o significado e as conseqüências que poderão advir dessa privilegiada situação. Por fim, acredita que, se o “céu e a terra” possibilitaram a captura do invasor, é necessário proceder com sabedoria e prudência, captando e interpretando os sinais dos deuses.

Dando prosseguimento às suas elocubrações, *Job' Toj* começa a levar em consideração a possibilidade de preservar a vida nua de *K'iche' Achi*, incorporando-o como súdito e estreitando, ainda mais, o seu laço de “parentesco” (via pertencimento) com os “meninos brancos”. Afinal, ele poderia: ser integrado ao grupo das águias ou dos jaguares, fortalecendo o seu exército, assumir o controle de um povoado que estivesse sob a esfera de influência rab'inalense, provar as doze bebidas embriagantes, usar os tecidos especiais criados por *Xoq'ojaw* ou, até mesmo, desposar *U Chuuch Q'uuq*, constituindo uma espécie de aliança matrimonial¹⁴¹. De acordo com seu raciocínio, tanto o extermínio da vida nua de *K'iche' Achi*, quanto a sua inserção no grupo rab'inalense pelas vias do matrimônio e da convivência poderiam ser benéficos. As duas possibilidades o satisfazem, ainda que de formas bem diferenciadas. No entanto, qual delas deveria ser a escolhida? Deveria *Job' Toj* se apressar em fazê-lo? Por isso, talvez com medo de uma repreensão divina e agindo com a prudência de um grande rei/ juiz, hesita em estabelecer uma sentença imediata. Indeciso,

¹⁴¹ O antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro estudou este fenômeno de incorporação do outro, por via matrimonial, entre os índios brasileiros, chamando-o de “*cunhadismo*”. Vide a obra *O povo brasileiro*, na parte intitulada *Gestação étnica*, p. 81 a 85.

ordena a seu *q'alel* que comunique essa (in)decisão ao invasor e que o traga para o interior das muralhas.

Nesse instante, *Rab'inal Achi* resolve depor suas armas (flechas, arco e escudo) pedindo ao rei que as guarde. Age como se estivesse reivindicando ao rei que ele e seus homens faziam jus a um merecido descanso, após a desgastante campanha militar de 260 dias. *Job' Toj* indefere o pedido do guerreiro alegando que, sem o seu braço armado, seu povo ficará vulnerável, ou seja, suas vidas nuas ficariam expostas à cobiça dos inimigos, o que constituiria uma ameaça à sua biopolítica e ao seu biopoder.

Essa passagem do texto tem gerado interpretações bem distintas. Alguns estudos, atentos ao enunciado direto do texto, não conseguem ver ali nada mais além da simples deposição simbólica das armas, ocorrida depois de uma extenuante jornada, cuja missão, bem o sabemos, foi cumprida com êxito. Nós, entretanto, nos somamos ao grupo dos pesquisadores que consideram haver ali algo mais significativo, que precisa ser escavado com maior profundidade. Assim, ao aprofundar um pouco mais no texto, encontramos um conjunto de enunciados que, devidamente relacionados ao fato aludido, ampliam-lhe o significado. Agindo dessa maneira, concluímos que, com esse gesto ambíguo, *Rab'inal Achi* demonstra o quanto estava decepcionado com a (in)decisão do rei. Ele tinha motivos de sobra para agir assim. Primeiro, porque antes de se apresentar a *Job' Toj*, ele já havia elaborado um pré-julgamento e decretado uma pré-sentença, que consistia em ceifar a vida do orgulhoso oponente que, literalmente, lhe tirara várias vezes o sono. *Rab'inal Achi* queria conduzi-lo até a pedra dos sacrifícios, em um sinal de suprema gratidão e adoração aos deuses. Ele esperava que o soberano legitimasse a sua sentença-vontade, tornando-a oficial, o que acabou por não ocorrer. O segundo motivo, derivado da recusa anterior, refere-se à possibilidade aventada pelo soberano de incorporar o guerreiro

inimigo à elite militar rab'inalense, o que os colocaria, de novo, frente a frente e reacenderia as antigas desavenças. E, por último, aquela que talvez fosse a mais cruel de todas as possibilidades: a oferta da mão de *U Chuuch Q'uuq*¹⁴² ao rival. Portanto, não há como negar a insatisfação do *q'alel* rab'inalense com a (in)decisão de *Job' Toj*, o soberano cuja vontade é oficialmente conhecida como lei.

Apesar de vitorioso no confronto direto com o invasor, *Rab'inal Achi* sai de cena ferido, tanto no seu orgulho de *q'alel* quanto no de homem. O mais grave é que tais feridas sequer foram provocadas pelos inimigos nos campos de batalha, mas, ao contrário, pela decepcionante e inesperada (in)decisão do pai/ rei/ juiz. Em outras palavras, o que provoca a deposição de armas é muito menos o aparente fim do conflito e o cansaço dos guerreiros do que o seu adiamento. É, inclusive, por isso que *Job' Toj* lhe devolve simbolicamente as armas.

Contrariado, mas fiel ao cumprimento da vontade soberana, *Rab'inal Achi* vai ao encontro do *Guerreiro K'iche'* para notificá-lo sobre o arbítrio real. Assim termina o segundo ato.

3.3.3. Terceiro ato: a caminho do “Umbigo do Mundo”¹⁴³

Dando prosseguimento ao supracitado jogo estrutural, volta-se ao ambiente exterior, ao mundo além-muralhas, onde encontramos o belicoso *K'iche' Achi* atado a uma árvore, aguardando o pronunciamento da decisão do soberano *Job' Toj*.

¹⁴² *Esposa* (?) segundo LCA e Breton, ou a *pretendida*, segundo Sacor Quiché.

¹⁴³ A exemplo de outros povos, os rab'inalenses também nomeiam sua capital de *umbigo* ou *centro do mundo*.

Estamos diante do menor e mais objetivo dos quatro atos que compõem a peça. Nele, há apenas três falas, sendo reservada uma para cada protagonista. A novidade fica por conta da pequena, mas providencial, intervenção do personagem, cujo gênero vimos ser bastante obscuro. Estamos falando, é claro, de *Ixoq Mun*. Passemos, então, para nossas considerações de cunho analítico, seguindo os passos textuais do *q'alel* rab'inalense.

Depois de inserir o caso do invasor *k'iche'* no âmbito da legalidade rab'inalense e de, na sequência, submetê-lo à apreciação do supremo árbitro, *Rab'inal Achi* volta trazendo consigo a (in)esperada (in)decisão do soberano. Sem delongar-se muito, ainda decepcionado com a sentença conciliatória proposta, *Rab'inal Achi* põe em prática as ordens que lhe foram delegadas, reconstruindo a contragosto, mas com fidelidade (eis a importância da tradução!), o discurso proferido pelo pai/ rei/ juiz. Afinal, como chefe do exército rab'inalense, ele sabe que a vontade do soberano, quando verbalizada, transforma-se em lei inquestionável, já nascendo respaldada pela aquiescência dos súditos através do *contrato social*. É desse modo que *Rab'inal Achi* verbaliza a (in)decisão do soberano ao seu interlocutor, acrescentando que este deverá acompanhá-lo até o interior da capital, mais especificamente ao palácio de *Kajyub'*. O *Q'alel* rab'inalense transmite a idéia de que o valente cativo será admirado por seu povo desde que siga as instruções do soberano *Job' Toj*, a saber, não gesticular nem reclamar e “que seu rosto esteja inclinado ao cruzar o limiar da grande cidadela [...] no *umbigo do céu*, no *umbigo da terra*”¹⁴⁴(itálicos nossos), em um gesto de suprema humildade e submissão. Como urgia conduzir o prisioneiro ao interior de *Kajyub'*, o *Q'alel* rab'inalense termina afirmando, secamente, que não tinha mais nada para declarar. De fato, com essas palavras, sela-se a sua participação oral no ato e na peça. *Rab'inal Achi* só voltará no final do próximo ato, desta vez, apenas na condição

¹⁴⁴ Cf. BRETON, 1999, p. 243.

de dançarino. Por esse motivo, procede à imediata soltura das cordas que prendiam *K'iche' Achi* ao tronco da árvore, devolvendo-lhe a liberdade e suas armas.

Uma vez liberto das amarras, *K'iche' Achi*, que até então tudo ouvira em absoluta concentração, sente-se revigorado pela (in)decisão do soberano *Job' Toj* e retoma a palavra, usando um tom mais desafiador ainda. Como esteve atento à reconstrução do discurso-sentença de *Ajaw Job' Toj*, o réu percebeu que não só sua destreza militar havia sido levada em conta nessa (in)decisão, mas que, graças a ela, poderia, inclusive, desfrutar de alguns privilégios, caso aceitasse a proposta incorporativa elaborada pelo supremo juiz de *Kajyub'*. Contudo, a exigência de entrar cabisbaixo e de se humilhar diante do soberano rab'inalense mexia com os seus brios militares. Isso era simplesmente inadmissível para um guerreiro do seu nível.

Depois de implorar ao “céu e à terra” para que lhe dessem a chance de golpear o rei no interior da muralha, parte para cima de *Rab'inal Achi*, no intuito de descarregar sobre o guerreiro rival parte de sua ira. Se não fosse a intervenção de *(Ixoq) Mun*, começaria ali mesmo a sua vingança sobre a comunidade rab'inalense.

Embora breve, essa intervenção de *(Ixoq) Mun* caracteriza um gesto em defesa da *vida nua* de todos os seus conterrâneos. A ação desse personagem beneficia seu povo, na medida em que preserva a *vida nua* daquele que não só é o grande guerreiro rab'inalense, mas que também representa, cenicamente, a coletividade dos guerreiros por ele comandados, cuja principal responsabilidade é zelar pela integridade física dos “meninos brancos”. Em outras palavras, preserva a vida daquele que representa os que cuidam do patrimônio humano rab'inalense, que é, bem o sabemos, a verdadeira fonte da soberania de *Job' Toj*.

Controlada a irrupção de ira do cativo *k'iche'*, os três partem para o interior da cidade, transpondo a cinta protetora e entrando no “Umbigo do Mundo”. Este simboliza o ponto central por onde passa o *axis mundi* rab'inalense, o local onde se juntam o desejo e o poder de *Job' Toj*. Na qualidade de ônfalo (*Chuxmut*), *Kajyub'* é o símbolo da lei organizadora. Por esse motivo, a decisão final, o fechamento de um período caótico da história rab'inalense, tem que ser levado a cabo ali, naquele espaço legitimado pela força da tradição.

É desse modo que nos encaminhamos para o desfecho da história. Caberá ao invasor o privilégio de construir o próprio destino, optando por viver incluído na comunidade rab'inalense ou excluir-se dela, tomando o honroso caminho da morte sacrificial.

3.3.4. Quarto ato: situações irônicas e o sacrifício apoteótico de *K'iche' Achi*

De volta ao cenário intramuros, é chegado o momento do esperado reencontro de *Ajaw Job' Toj* com o valente (*oyew achi*) guerreiro *k'iche'*. A acareação se dá dentro do palácio, sob um clima bastante tenso. Afinal, ocorrera uma curiosa inversão de papéis: o outrora captor fora convertido em prisioneiro e a ex-vítima em apresador. Nivelados em termos de situação/ experiência de cativo, ambos podem apagar, definitivamente, as desavenças anteriores, por meio da reconciliação, ou reacendê-las, levando-as até às últimas conseqüências. Portanto, esse reencontro traça o destino dos personagens e, com ele, o desfecho da trama.

Na obra *Tragédia moderna*, Raymond Williams ressalta que “um conteúdo de *experiência e pensamento*, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo a *estrutura de peças*, romances, filmes” (itálicos nossos)¹⁴⁵. Preocupado em descrever essa “relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante da arte”¹⁴⁶, Williams cunhou a categoria literária ou noção-chave *estrutura de sentimento*. Na verdade, essa categoria é uma ferramenta conceitual bastante eficaz, porque abrange tanto as noções de horizonte de experiência e contexto de enunciação quanto a de estética. Dessa forma, nela encontram-se plasmados experiência, pensamento e forma, sendo que o resultado dessa fusão, como já foi supracitado, é visto como obra artística. E o *Rab’inal Achi*, seja em sua manifestação literária seja na sua modalidade espetacular, é um bom exemplo disso. Assim, ao visualizarmos essa obra através da lente conceitual da *estrutura do sentimento*, a formalização artística da experiência e do pensamento *k’iche’* ali concretizada aumenta o seu grau de nitidez e, com isso, abre-se, em definitivo, para a compreensão contextual.

A divisão da trama em quatro atos assinala a estreita sintonia do(s) autor(es) do *Rab’inal Achi* com o imaginário maia, especialmente no que tange à cosmovisão e à crença numerológica¹⁴⁷. É sabido que, para o povo maia, o número quatro é revestido de intensa sacralidade, pois corresponde aos rumos ou subdivisões direcionais e metafísicas do plano terrestre. Assim, a organização da peça em quatro atos demonstra uma formalização artística carregada de intencionalidade cosmológica. A escolha de quatro partes não só foi

¹⁴⁵ Cf. WILLIAMS, 2002, p. 36, n. 2.

¹⁴⁶ Cf. CEVASCO, 2001 *apud* WILLIAMS, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁴⁷ De acordo com sua cosmovisão, são sagrados os seguintes números: 4 (rumos cósmicos do mundo), 5 (rumos cósmicos com o *axis mundi* e número de dias do *wayeb’* – mês especial do calendário civil), 9 (níveis ou camadas do inframundo e número dos deuses guardiães da noite), 13 (níveis ou camadas do céu e número de divindades que ali residem), 20 (base de seu sistema de cálculo e número de dias que compõem os meses do calendário civil, excetuando, é claro, o *wayeb’*).

concebida dentro do horizonte de experiência do povo maia-*k'iche'*, como traduz, em cada detalhe ou pormenor revelador, o elevado nível de fidelidade a esse antigo pensamento. Quatro ramos cósmicos, quatro etapas discursivas, quatro atos. Eis uma interessante relação, uma das faces da expressiva *poética do significado* do *Rab'inal Achi*.

Para entendermos uma obra, temos que compreender o seu contexto de enunciação. Essa é uma lei universal aplicada ao conjunto das obras humanas, e, por conseguinte, estendida a este breve, porém paradigmático representante da arte literário-dramática maia-*k'iche'*.

Então, com o quarto ato, fecha-se o ciclo de pensamentos e intenções narrativas que motivaram e encontram-se plasmadas nessa obra. O encerramento do discurso é cuidadosamente preparado, à guisa de ritual. Poderíamos dizer que tanto o desfecho do texto quanto da história dramática por ele narrada seguem um procedimento ritualístico. Os rituais que precedem o sacrifício de *K'iche' Achi* são os mesmos que se usam para preparar, psicologicamente, os leitores para o grande desfecho retórico da obra. É assim que, oniscientes, porém mudos, os leitores participam deles como se fossem legítimos kayub'enses, acompanhando *K'iche' Achi* até a pedra dos sacrifícios. A morte de *K'iche' Achi* assinala o fim da narrativa que corresponde a apenas um ciclo, mais um capítulo da longa história local. Ali, derrota e vitória, fim e início, morte e vida, esquecimento e memória encontram-se entrelaçados, são fios com os quais se tece a narrativa. São fatores que têm que ser levados em conta, pois se trata de um povo que se vê e vive dentro de uma concepção cíclica e dual do tempo. Dessa forma, encerra-se o discurso em sintonia com a poética do significado, no mais puro estilo literário *k'iche'*. Conclui-se o já aludido paralelismo antonímico fora/ dentro e pode-se dizer que, no campo da estética, o procedimento retórico-estilístico da *poesia do significado* atinge, neste ato e junto com o

desfecho da trama, a sua mais depurada expressão. À luz da *estrutura de sentimento*, verifica-se o quanto o final da obra é simplesmente apoteótico. Vejamos por quê.

Pouco se tem feito para abordar a questão da comicidade entre os antigos habitantes da Mesoamérica. Salvo as raras interpretações de cunho iconográfico, o estudo do fenômeno cultural da ironia ainda é um promissor terreno à espera de outros escavadores. E para os que somos brasileiros, tomar esse assunto como tema de reflexão constitui um desafio intelectual, sobretudo, porque pertencemos a outro lugar de enunciação e o vemos a partir de outra perspectiva, com certas doses iniciais de esperado estranhamento cultural.

Para inserir as culturas mesoamericanas nos debates contemporâneos acerca da comicidade, tomaremos, como objeto de estudo, este último ato do *Rab'inal Achi*. A partir desse arquivo literário guatemalteco, tentaremos refletir sobre algumas situações que, no nosso entendimento, poderiam integrar o repertório irônico dos *k'iche'* pré-hispânicos.

Sabemos que a comicidade é intrínseca ao ser humano, afinal, ele é o único ser capaz de *provocar conscientemente o riso* e também o único capaz de compreendê-lo. Nessa linha de raciocínio, percebemos que o riso é um fenômeno performático, socialmente desencadeado por situações cômicas que anestesiam, por momentos, a emoção e a sensibilidade, instaurando uma espécie de reinado ou hegemonia de nossa inteligência pura. A propósito, Henri Bergson afirma que, para elevarmos uma situação à categoria de irônica e a compreendermos como tal, é necessário o *compartilhamento de seu enunciado*, já que “o riso esconde uma *segunda intenção de entendimento*, uma quase cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (itálicos nossos)¹⁴⁸. Portanto, o riso cumpre uma *função social*. É portador de uma carga antropológica que converte a situação hilária em

¹⁴⁸ Cf. BERGSON, 2001, p. 5.

algo culturalmente expressivo, que tem significados momentâneos, determinados tanto pelo enunciado quanto pelas diversas formas em que ele é decifrado.

À semelhança dos textos dramáticos atenienses, o *Rab'inal Achi* também é um texto elaborado a partir da tradição oral. E uma vez estruturado como texto dramático, transforma-se em arquivo, ou seja, num recurso material permanente e tangível, sempre disponível para a revisão e interpretação, uma espécie de traço permanente da memória¹⁴⁹ de seus enunciadoreis.

Vimos que a trama do *Rab'inal Achi* gira em torno de disputas territoriais e pequenas querelas políticas. Tais disputas são apresentadas discursivamente, sob a forma do dialogismo, no qual há diálogos-duelos, jogos de palavras que mesclam as convenções sociais da oratória (formalidades) e o que parecem ser vestígios do repertório irônico *k'iché*.

Os personagens da trama participam de duelos retóricos cuja estrutura discursiva – *fala, reconstrução da fala e réplica* – corresponde aos jogos de palavras e à ironia usados pelos artistas populares conhecidos como repentistas (os improvisadores). Vale lembrar que o *Rab'inal Achi* é uma dança-drama e que sua transformação em texto espetacular pressupõe a semiotização da música, da dança, dos trajes e, obviamente, das partituras corporais (semiotização do corpo) como elementos cênicos complementares do enunciado do texto dramático.

No caso dos repentistas brasileiros, a comicidade está diretamente ligada à capacidade destes em se manter no duelo verbal, através da improvisação oral. Sua eloquência desencadeia o riso que, por sua vez, cumpre a função social de mostrar que, com inteligência, é possível sair de uma situação apórica (enrascada), criando, na seqüência,

¹⁴⁹ Cf. TAYLOR, 2002, p. 5 e 7.

outra aporia para o seu oponente. Dessa forma, o riso atua como legitimador social do ofício desses mestres do improviso.

Em contrapartida, detectar e interpretar a presença da ironia no texto dramático *k'iche'* é um exercício bem mais complicado. De certa forma, é um empreendimento bastante semelhante ao trabalho arqueológico, pois nos obriga a escavar vestígios no corpo textual e pensá-los de acordo com os padrões daquela cultura pré-hispânica. Como diria Foucault, temos que realizar uma *conversão do olhar e da atitude* para reconhecermos a obra e em si mesma¹⁵⁰. Por isso, escavamos, no texto, as primeiras camadas estratigráficas do pensamento *k'iche'* e elaboramos algumas interpretações provisórias que agora compartilhamos.

A guerra foi uma atividade muito difundida entre os povos mesoamericanos, tendo, simultaneamente, funções políticas e religiosas. Era uma forma de alcançar prestígio perante os homens e os deuses. Aos guerreiros vencedores, conferia-se o privilégio de possuir insígnias militares, terras e até escravos. Aos derrotados, garantia-se a honra de desfrutar alguns prazeres mundanos (comer, beber e dançar) antes de conduzi-los à pedra dos sacrifícios e realizar o mais importante dos ritos mesoamericanos: o oferecimento de seus corações e sangue aos deuses. Do ponto de vista religioso, esse rito restabelecia o equilíbrio das forças cósmicas¹⁵¹ e prolongava a existência humana por um certo tempo. Daí a importância de repeti-lo periodicamente.

No quarto e último ato da peça, a urdidura narrativa prepara o advento do enunciado apoteótico, qual seja, o sacrifício de *K'iche' Achi*. Acreditamos que, ao redor desse fato, são produzidos os melhores indícios textuais da ironia em toda a obra. Para

¹⁵⁰ Cf. FOUCAULT, 2004, p. 126.

¹⁵¹ Cf. ILIA, 1993, p. 24-25.

corroborar esse raciocínio, lembramos que, uma vez capturado e arrependido por ter provocado a guerra, *K'iche' Achi* tenta, paradoxalmente, convencer o seu captor a deixá-lo viver. Tal atitude depõe contra a sua prestigiosa condição de guerreiro inimigo. É neste ponto que percebemos o desencadeamento do contraste irônico. Tentaremos ser mais claros. Se o sacrifício humano era algo tão honroso para os prisioneiros mesoamericanos, por que o *guerreiro k'iche'* tentou livrar-se dele? Qual foi a reação dos rab'inalenses diante do seu pedido de permanecer no mundo dos homens, ao invés de ter a honra de agradar aos deuses na pedra dos sacrifícios? A resposta rab'inalense foi tácita, genuinamente mesoamericana, e veio na forma do desdém.

De fato, não interessava aos rab'inalenses a dor do outro, no caso, o desejo de *K'iche' Achi* em seguir vivendo (preservar sua vida nua), mas sim, a manutenção de seu pacto com os deuses responsáveis pelo equilíbrio cósmico e o prestígio político daqueles que o reforçavam. A alteridade *k'iche'* foi desconsiderada em nome da revitalização da antiga tradição bélica e de suas vitais implicações religiosas.

A situação trágica vivida pelo personagem *k'iche'*, o seu desespero em livrar-se de uma situação definitivamente sem saída (a morte) promovem a passagem do enunciado dramático para o cômico, por meio da vertente irônica. *K'iche' Achi* prepara as suas réplicas, ciente de que está perdendo batalhas, mas que poderá vencer a guerra verbal e sentir-se honrado. Por isso, decide agir com determinação irônica durante os estágios rituais que antecedem o seu sacrifício. Ele está ciente de que os rituais lhe darão condições de se manifestar em público, compartilhar seus pensamentos, socializá-los, ou melhor, ampliar suas provocações.

Embora tivesse algumas pequenas variações regionais, segundo a tradição mesoamericana, antes de ser imolado, o guerreiro deveria tomar algumas bebidas, provar

certos alimentos e dançar. Em geral, concedia-se ao guerreiro o que ele desejasse em termos materiais, como sinal de honra pela proximidade de sua “suprema morte”. *Suprema*, porque, em termos ideológicos, o sacrifício humano era visto como a máxima reverência aos deuses. De fato, seriam satisfeitas algumas de suas últimas vontades sobre a superfície terrestre. É, neste contexto, que *K’iche’ Achi* arquiteta a sua vingança irônica e começa a rejeitar, ou melhor, a questionar a qualidade dos presentes oferecidos pelo chefe *Job’ Toj*. A exceção fica por conta de *U Chuuch Q’uuq’* que, apesar de ter sido poupada pelas críticas, não consegue conquistar o coração do guerreiro, a ponto de consumir com este um matrimônio.

Após comer e beber desdenhosamente, *K’iche’ Achi* estabelece comparações entre o que lhe foi oferecido e o que o seu povo é capaz de fazer e oferecer-lhe – leia-se “*coisas mais apetitosas e agradáveis*” –, sempre rebaixando os agrados rab’inalenses. O clima de zombaria prossegue em momentos, como, por exemplo, aquele em que *K’iche’ Achi* endereça a *Job’ Toj* a seguinte pergunta: *Esta é sua mesa de manjares, e esta é a sua taça de beber?*¹⁵² Na seqüência, adota outra estratégia irônica ao simular o reconhecimento dos crânios de seus antepassados convertidos em taças rituais, o que seria um feito extraordinário em termos de identificação visual, pois exigiria conhecimentos prévios do que hoje se denomina antropologia física, assim como dos rituais pós-morte dos rab’inalenses. Dessa forma, enfrentando a tensão morte-vida com a arma da ironia, *K’iche’ Achi* não perde a derradeira oportunidade para enunciar a suposta superioridade cultural de seu povo, replicando e invertendo o jogo do desprezo.

Mais tarde, quando convida os membros da elite militar rab’inalense, os guerreiros *Koot* e *B’aalam*, para uma dança ritual alusiva à guerra, *K’iche’ Achi* não deixa

¹⁵² Cf. RABINAL-ACHÍ, 1993, p. 73. No original: *¿Es esa tu mesa de manjares, es esa Tu copa de beber?*

escapar a oportunidade de fazer o seguinte questionamento: *Estas são as suas Águias e estes são os seus Jaguares?*¹⁵³. E completa o seu raciocínio dizendo: *Eles não têm dentes e não têm garras. Se você visse, por um momento, os das minhas montanhas (os dos meus vales)... eles combatem, eles lutam com os seus dentes e suas garras.*¹⁵⁴ É interessante observar que *K'iche' Achi* sempre conclui seus enunciados, semeando um desafio, uma discórdia, no intuito de que *Job' Toj*, movido pela provocação, interrompa os rituais e decida conferir *in loco* o que está sendo dito e, o mais importante, garanta-lhe a prorrogação de sua vida nua. Porém, sua tentativa sensibilizadora fracassa. Em nome da razão que determina lutar pela própria sobrevivência, os guerreiros que, há pouco, ele ironizara, acabam, ironicamente, por imolá-lo na pedra dos sacrifícios, invertendo-se, mais uma vez, a situação e selando-se, de vez, o jogo da ironia a favor do povo de *Job' Toj*.

Assim, com o sacrifício de *K'iche' Achi*, restabelece-se, por um lado, a ordem cósmica, e, por outro, prolonga-se a vigência da biopolítica de *Ajaw Job' Toj*.

Para propor essa interpretação do quarto ato do *Rab'inal Achi*, tivemos de levar em conta o lugar de enunciação mesoamericano e a importância da guerra e dos sacrifícios humanos para os povos daquela região. O *Rab'inal Achi* é um fértil terreno textual composto por várias camadas estratigráficas, cada qual correspondendo a um nível do campo enunciativo. Por esse motivo, alguns enunciados são “quase-invisíveis”, exceto para aqueles que fazem, como diria Foucault, a necessária e cuidadosa “conversão do olhar”. É a antiga demanda da arqueologia que guarda o saber.

¹⁵³ Cf. RABINAL-ACHÍ, *op. cit.*, p. 78. No original: *¿Son esas, pues, tus águilas, son esos, pues, Tus jaguares?*

¹⁵⁴ Cf. RABINAL-ACHÍ, 1993, p. 78. No original: *Si Tu vinieras a ver un momento, los de mis montañas (de mis valles)... ellos combaten, ellos luchan com los dientes y las garras.*

A dramática tentativa de escapar daquilo que é inescapável – a própria morte na pedra dos sacrifícios – faz com que o *K'iche' Achi* traga a *ironia* para a base enunciativa do texto. E a ironia é uma *forma clássica de distanciamento*, que pressupõe a existência de uma hierarquia, um olhar lançado de cima, lembra-nos Leyla Perrone-Moisés¹⁵⁵. Assim, marcado pelo desdém e pela zombaria, esse enunciado geral estará presente nas várias formações discursivas que se entrelaçam nos diálogos-duelos que compõem o ato. As situações irônicas inspiradas nas guerras, tanto nas lutas físicas quanto nos duelos de palavras, assinalam vestígios da comicidade mesoamericana nesse texto *k'iche'*. O riso, nesse contexto, revela a função social de reiterar o caráter inexorável dos sacrifícios humanos na Mesoamérica e de, maneira muito especial, entre o povo de *Job' Toj*. Em termos simbólicos, representa a soberania da vontade de uma comunidade praticamente confinada aos domínios do intramuros sobre o mundo das alteridades exteriores.

*Se interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e compensá-la pela multiplicação de sentidos*¹⁵⁶ (itálicos nossos), acreditamos ter dado nossa contribuição para o entendimento do *Rab'inal Achi*. Os enunciados podem não ser tão irônicos para os que somos sul-americanos, brasileiros, e vivemos, em pleno século 21, outras realidades e expectativas. Contudo, se fôssemos mesoamericanos e rab'inalenses, teríamos rido das infrutíferas artimanhas de *K'iche' Achi*.

Para aqueles antigos habitantes da Guatemala, a possibilidade de derrotar um guerreiro e conduzi-lo à pedra dos sacrifícios, nas circunstâncias apresentadas pelo texto, poderia proporcionar-lhes o contentamento geral, o êxtase coletivo e até desencadear, neles,

¹⁵⁵ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 57.

¹⁵⁶ Cf. FOUCAULT, 2004, p. 136.

o riso. Os seres humanos riem de muitas coisas, mas o risível é diferente. E no fundo, a comicidade é uma questão de perspectiva cultural.

3.4. O Rab'inal Achi como arquivo literário k'iche'

Dando prosseguimento às nossas escavações textuais, tentamos, ao longo deste capítulo, avançar com a idéia de que o *Rab'inal Achi* é muito mais do que um importante arquivo histórico *k'iche'*, resgatado em meados do século 19 pelo nosso abade arquivista. Agregamos a literaridade do texto ao já comentado valor histórico documental, explicitando o estilo narrativo *k'iche'*, marcado pela *poesia do significado*, na qual os diálogos-duelos, o uso constante de paralelismos e as inúmeras referências ao imaginário maia guatemalteco, fazem dessa obra uma espécie de baluarte cultural indígena.

Vimos que o entendimento dessa *poesia do significado* é fundamental para a compreensão da obra e, por conseguinte, para a sua devida valorização como produção literária autóctone. Afinal, estamos diante de um remanescente da dramaturgia mesoamericana.

Ao escavarmos essa *poesia do significado* ficou evidente que algumas interpretações propostas pelos primeiros estudiosos da obra mostraram-se inconsistentes. Tal é o caso de Georges Raynaud, que, na segunda década do século 20, destacava a ausência do aspecto religioso no texto, afirmando que nele não havia quaisquer menções aos ritos pré-hispânicos, nem o menor sinal de experiências religiosas. Em contrapartida, observamos que, embora o pensamento religioso não estivesse tão visível nas camadas

superficiais do texto, ele nunca deixou de estar presente, sobretudo, nos níveis mais profundos da obra. No corpo do texto, encontram-se reverências aos deuses criadores *Coração do Céu* e *Coração da Terra*, alusões ao calendário ritual de 260 dias, ao nome calendárico e dinástico do rei, aos quatro rumos cósmicos, à dualidade e, para terminar em grande estilo, ao apoteótico sacrifício humano!

Além da comprovada menção ao pensamento religioso, a obra também traz, em suas entrelinhas, uma velada intenção de legitimação das conquistas territoriais rab'inalenses. O *Rab'inal Achi* serve para destacar a luta pelas cobiçadas montanhas e férteis vales, pela cinta-paisagem natural que circunda o atual município rab'inalense, revelando a todos que eles têm o direito de permanecer ali. Recordemos que a obra-discurso, argumento motivacional da dança-drama (*Xajooj Tun*), foi elaborada em Rab'inal com a finalidade específica de atender os interesses de difundir uma versão autóctone para os fatos históricos ocorridos naquela área, conectando-os à sua cosmovisão.

Nesse sentido, a impressão que fica é que o(s) autor(es) do *Rab'inal Achi* quis(eram) trabalhar, de forma subreptícia, as concepções duais e cíclicas de vida/ morte e caos/ ordem: é como se o caos estivesse representado de forma muito particular pelo personagem *K'iche' Achi*, e que sua morte simbolizasse o restabelecimento da ordem e o início de um novo ciclo de vida. Construiu-se uma trama para mostrar como as coisas foram (re)colocadas, ritualisticamente, em seu devido lugar. E nela, *K'iche' Achi* exerce a honorífica função de representar, como sugere o poeta contemporâneo Affonso Romano de Sant'Anna, o pensamento de que:

Todo homem é mortal.
Mas alguns, mais que outros,
Fazem da morte
*- um ritual.*¹⁵⁷

Portanto, por intermédio dessas escavações, destacamos alguns aspectos que atestam a literaridade do texto dramático *Rab'inal Achi*, o que nos autoriza a considerá-lo, a partir de então, não apenas um arquivo histórico, mas um *arquivo histórico-literário* representativo da vasta cultura *k'iche'*.

¹⁵⁷ Cf. SANT'ANNA, 1985, p. 29.

CAPÍTULO 4

ESCAVAÇÕES CÊNICAS – DOS VESTÍGIOS À SEMIÓTICA TEATRAL DA *XAJOOJ TUN*

4.1. Primeiras observações: luzes sobre a nomenclatura e notas sobre a abordagem

Depois de escavarmos o texto dramático *Rab'inal Achi* e termos concentrado nossa atenção na análise de alguns de seus elementos históricos e literários, iniciaremos agora a abordagem de sua manifestação como texto espetacular. Estamos cientes de que é *impossível reconstruir*, na íntegra, o percurso histórico da *Xajooj Tun (Dança do Tun)* desde o instante de sua concepção até os dias de hoje. Há muitas lacunas, alguns dados se perderam para sempre – como é o caso das informações pertinentes aos quatro primeiros séculos de sua existência (do século 15 ao 19) – e hoje dispomos apenas de notícias esparsas, pequenas referências epistolares ou comentários escritos, sem grandes preocupações elucidativas. É pouco, mas, uma vez organizadas, tais referências servirão como ponto de partida para emprendermos nossa terceira e última escavação desta temporada de pesquisa: a dos textos espetaculares recentes.

Os textos espetaculares que serão esquadrihados, neste capítulo, correspondem às montagens rab'inalenses dirigidas por José León Coloch Garniga – daí o porquê de

designá-los textos espetaculares *colochianos* –, que foram apresentadas durante a festa patronal de São Paulo, em janeiro de 2005. Antes, porém, é necessário tecer algumas considerações sobre a nomenclatura dessa dança-drama e, um pouco mais a frente, destacar, com breves palavras, três momentos importantes da sua história, a saber, as notícias da época colonial (século 18), as notas do nosso abade arquivista sobre o texto espetacular do século (século 19) e as pesquisas de meados do século 20, feitas por Francisco Rodríguez Rouanet. Nossa intenção é comparar os dados disponíveis sobre esses três momentos – os *vestígios espetaculares* –, tendo como suporte teórico as contribuições oriundas da semiótica teatral. Acreditamos que essa abordagem nos aproximará, pelo menos tentativamente, daquilo que, neste trabalho, supomos ter sido o *núcleo original* do espetáculo pré-hispânico.

Passando direto ao significado da nomenclatura *Xajooj Tun*¹⁵⁸, percebe-se que, desde o final do período colonial guatemalteco (1524-1821), esse termo *k'iche'* aparece vinculado a um texto espetacular rab'inalense – de origem contextual pré-hispânica, fundamentalmente composto por diálogos e danças – que era, ocasionalmente, encenado ao ar livre. Os principais aspectos retóricos ou argumentos desse espetáculo encontram-se hoje arquivados pela escrita, nos textos literários conhecidos como *Rab'inal Achi* e *Manuscrito Pérez*.

Contudo, o que significa o nome do texto espetáculo? A palavra *xajooj* designa dança e baile, a ocasião festiva na qual é permitido dançar, pôr em evidência a “voz gestual” dos corpos, qual seja, extravasar a expressão corporal em movimentos coreográficos. Por isso, com base no seu horizonte de experiência europeu e no seu

¹⁵⁸ Nos dicionários coloniais século 17, grafa-se *Xaho* (Frei Ángel e Thomas de Coto) ou *Xahoh* (Francisco de Varea). Cf. BRETON, 1991, p. 396.

testemunho ocular, o abade francês Charles-Étienne Brasseur não hesitou em classificar tal “voz” na categoria de ballet. Já o termo *tun*, ao contrário do que muitos imaginam, não nos oferece uma tradução fácil nem tranquilizadora. Se, no léxico atual, denomina-se *tun* ao tambor horizontal de lâminas vibráteis, que é usado para acompanhar algumas evoluções coreográficas do espetáculo, em contrapartida, vários dicionários coloniais associam o termo aos instrumentos musicais de ar, ou seja, aos instrumentos “*de sopro*”, dentre os quais se destacam as *trombetas* e as flautas¹⁵⁹. Entretanto, quando o vocábulo *tun* aparece escrito com a vogal *u-* prolongada, formando o vocábulo *tuun*, a palavra passa a designar apenas a *trombeta*¹⁶⁰. É curioso constatar que tanto esse tambor horizontal, pertencente à categoria dos *q’ojom*¹⁶¹, quanto as trombetas (hoje “substituídas” pelos trompetes alto e baixo) pertencentes à categoria *tun*, são os instrumentos tradicionalmente utilizados durante as apresentações da *Xajooj Tun*. Além disso, de acordo com nossas observações *in situ*, percebemos que ambos têm funções semióticas conjugadas, quando não equitativas dentro da apresentação da dança-drama. Portanto, fica difícil determinar o significado completo do nome do texto espetacular, sem sabermos, com boa margem de segurança, se a palavra que acompanha *Xajooj* deve ser escrita com vogal prolongada ou não. Neste caso, a escrita modificaria a categoria dos instrumentos e, com isso, o sentido conferido ao nome do espetáculo. Então nos perguntamos: seria a palavra *tun*¹⁶² uma simples onomatopéia do som emitido pelo tambor? Ou ainda pelas trombetas/ trompetes? Por ambos? Estaríamos diante de uma metáfora sonora alusiva aos ritos preparatórios da guerra ou dos sacrifícios?

¹⁵⁹ Cf. BRETON, 1999, p. 15 (nota 3) e 389.

¹⁶⁰ Cf. TUM *et al.*, 2001, p. 413.

¹⁶¹ *Q’ojom* é o termo atual que designa os instrumentos de percussão.

¹⁶² De acordo com o sistema de contagem do tempo, característico das estelas hieroglíficas da época clássica maia (século 3 ao século 10) e conhecido como *Conta Longa ou Extensa*, denominava-se *tun* ao glifo correspondente ao período de 360 dias (ANEXO 24 a). Descartamos essa interpretação por sabermos que os autores da *Xajooj Tun* já não usavam esse sistema de cômputo do tempo e que privilegiaram, nos enunciados textuais, as referências ao calendário de 260 dias.

Embora propositivos, tais questionamentos pressupõem conhecimentos pré-hispânicos relativos à música ritual que, dificilmente, serão acessados e que fogem, por completo, do nosso foco. Já que a comunidade rab'inalense não tem uma posição consensual a esse respeito e mantém a grafia *Xajooj Tun*, preservaremos, em nosso estudo, a exemplo do que fizemos com a expressão *Rab'inal Achi*, a forma clássica sem tradução, porém grafada de acordo com as normas da Academia de Línguas Maias da Guatemala. Usaremos a expressão *Xajooj Tun* sempre que tivermos que abordar o *Rab'inal Achi* em sua manifestação espetacular de *dança-drama*.

4.2. Vestígios cênicos da *Xajooj Tun*: das notícias do século 18 aos estudos do século 20

4.2.1. Frei Francisco Ximénez (1668-1729?) e Charles-Étienne Brasseur (1814-1874)

Conforme destacamos, no tópico acima, o máximo que se pode fazer, em relação às apresentações da *Xajooj Tun* anteriores ao século 20, é organizar alguns dos seus poucos fragmentos ou vestígios descritivos, deixados nas crônicas e relatos científicos, como se estivéssemos *tracejando* uma etapa da trajetória histórica da dança-drama. Cabe a nós, neste empreendimento, tornar mais inteligíveis esses traços.

Muitos pesquisadores acreditam que as danças-dramas tenham um ponto de partida comum, uma natureza universal de tripla essência: religiosa, mítica (histórica) e mágica. De acordo com Rafael Girard, “*danças rituais*, procissões simbólicas, peças

cômicas, jogos e *apresentações teatrais ao ar livre* são, desde as *épocas imemoriáveis*, parte *integrante do culto*” (itálicos nossos)¹⁶³ na área *k'iche'*. Este autor destaca ainda que, por intermédio desses espetáculos, colocavam-se ao alcance do público, sob o formato alegórico, os princípios morais normativos da conduta humana pretendida e as cenas míticas (históricas) que contribuía para a coesão grupal ou, se preferirmos, para a noção de pertencimento comunitário e cultural.

Por sua vez, Fabián Ymeri destaca que a *dança indígena* tem uma origem mitológica e um cunho celebrativo. Não estaria ligada ao simples prazer de dançar, porque “supõe certos *sacrifícios* para o dançarino que não estariam compensados [*sic*] só pelo gosto de dançar”¹⁶⁴ (itálicos nossos). Esses sacrifícios envolvem a aprendizagem da coreografia, os ensaios, o tempo gasto durante as apresentações, a confecção dos trajes, jejuns e oferendas rituais anteriores e posteriores ao evento.

Já o pesquisador mexicano Miguel León Portilla¹⁶⁵ chama a nossa atenção para o fato de que os dramas religiosos eram muito difundidos na Mesoamérica e que, neles, dramatizavam-se aspectos da *cosmovisão predominante* e os *antigos mitos*. Nesse caso, os dramas funcionavam como eficazes *espetáculos reiterativos da(s) ideologia(s)* em vigor. Sabiamente, os missionários souberam tirar proveito dessa paixão pelas artes cênicas, usando-a para difundir o cristianismo em várias partes do Novo Mundo, inclusive, no Brasil.

¹⁶³ Cf. GIRARD, 1952, *apud* GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 42.

¹⁶⁴ Cf. YMERI, 1955, *apud* GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 42.

¹⁶⁵ Cf. LEÓN-PORTILLA, 1969, *apud* GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 42-43.

E como a *Xajooj Tun* entra nessa história? Fundamentados na descrição de uma dança rab'inalense conhecida como *Quiché Vinak* (*O Homem K'iche'*)¹⁶⁶, feita pelo cronista Frei Francisco Ximénez, então pároco residente de Rab'inal (de 1702 a 1714)¹⁶⁷, alguns autores acreditam que há algumas similitudes entre essa dança e a *Xajooj Tun* (*Dança do Tun*) observada mais tarde por Charles-Étienne Brasseur, em meados do século 19. René Acuña afirma que, normalmente, interpreta-se a “descrição que faz o cronista Ximénez da dança *Quiché Vinak* como uma referência indireta ao nosso Rab'inal Achi”¹⁶⁸. No alvorecer do século 18, frei Ximénez observara, em relação à dança-drama *Quiché Vinak*, que ela estava inspirada naquele “caso tão memorável para os índios quiché que até o dia de hoje *o celebram* em suas danças, que não dançam outra em suas festas, senão esta que chamam de Quiché-Vinac, que quer dizer Senhor do Quiché (...)”¹⁶⁹ (itálicos nossos). O caso memorável é a história da captura, julgamento e sacrifício de um valente guerreiro conhecido como Cavec *Quiché-Vinac*, *Galel Quiché* (no *Rab'inal Achi*) ou ainda *K'iche' Achi* (*Manuscrito Pérez*). O motivo dessa celebração reside na importância que esse acontecimento tem para as gentes de Rab'inal, selando o fim de sua aliança com os *k'iche'* e inaugurando um período de maior autonomia política, econômica e militar sobre o seu cobiçado território. Celebra-se, enfim, o restabelecimento da ordem cósmica sobre o caos personalizado pelo *Q'alel K'iche'*.

¹⁶⁶ É interessante observar como Anita Padial Guerchoux e Manuel Vasquez-Bigi defendem a preservação dessa nomenclatura “*ximéneziana*”, em seu estudo histórico-literário, que precede a apresentação de uma nova versão do *Rab'inal Achi*. Cf. GUERCHOUX; VÁSQUEZ-BIGI, 1991.

¹⁶⁷ Cf. XIMÉNEZ, 1926, *apud* GUERCHOUX; VÁSQUEZ-BIGI, 1991, p. 18 (incluindo nota 9).

¹⁶⁸ Cf. ACUÑA, 1975, *apud* GUERCHOUX; VÁSQUEZ-BIGI, 1991, p. 18.

¹⁶⁹ Cf. XIMÉNEZ, 1926, *apud* GUERCHOUX; VÁSQUEZ-BIGI, 1991, p. 18: “[...] *aquel caso tan memorable para los indios quichés que hasta el día de hoy se celebran en sus bailes, que no bailan otros en sus fiestas sino este que llaman del Quiché-Vinac, que quiere decir Señor del Quiché* [Cf. BRETON, *op cit.*, p. 144]”.

Embora o pesquisador Ernesto Chinchilla Aguilar¹⁷⁰ tenha encontrado, em atas inquisitoriais da Nova Espanha (México), umas das mais antigas provas da existência de danças-drama na Mesoamérica – as proibidas *Tum-Teleche* ou *Danças do Tun* do final do século 16 e início do 17–, as informações oferecidas pelo cronista dominicano Ximénez são o marco inicial para o âmbito guatemalteco. Por isso, nós as consideramos, em seu conjunto, o primeiro grande momento histórico dos estudos da *Xajooj Tun*.

Entretanto, os informes de Aguilar insuflam a proposta acadêmica de Carrol E. Mace¹⁷¹, para quem, possivelmente, existia, no período pré-hispânico, um ciclo de tragédias que culminavam no julgamento de um príncipe. Segundo esse autor, a *Xajooj Tun* seria o único remanescente desse ciclo, conhecido graças ao projeto arquivista levado a cabo por Brasseur. Apesar de viável, devemos ter cautela ao considerarmos, na íntegra, essa hipótese do ciclo. Faltam-nos dados mais convincentes em relação aos outros integrantes desse projeto seqüencial, como descrições mais minuciosas dessas tragédias, coisas que, se algum dia foram escritas, ainda não foram encontradas.

No segundo capítulo deste trabalho, enfocamos o quanto foi importante para esse abade arquivista ver os rab’inalenses encenando a *Xajooj Tun*. Além de fornecer subsídios para ampliar a compreensão do texto que ele capturara com as malhas da escrita, a dança-drama evidenciou uma riqueza semiótica de sons, figurinos, cores e gestos, que não passou despercebida ao atento Brasseur. Afinal, acredita-se que a *Xajooj Tun* tenha surgido como expressão/ tradução corpórea e oral de um conjunto de pensamentos, antes de ser registrada no suporte de celulose (papel). Ainda que esses vestígios espetaculares não fossem idênticos aos usados na época pré-hispânica, é fato que houve uma tentativa, ao que

¹⁷⁰ Cf. AGUILAR, 1963, *apud* GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 43.

¹⁷¹ Cf. MACE, 1967, *apud* GUERCHOUX; VÁZQUEZ-BIGI, 1991, p. 43.

parece bem sucedida, de conectá-los, hipertextualmente, aos espetáculos que o precederam. A esse esforço de colocá-los em uma íntima proximidade enunciativa com os espetáculos predecessores, chamaremos de *fidelidade espetacular*. Não nos esqueçamos de que, acima de tudo, havia, no século 19, um forte vínculo cultural, um respeito implícito às tradições dos antepassados, que nem a distância cronológica, nem os esforços dos incansáveis agentes dos mundos capitalista e cristão europeus, com suas exigências de mudanças comportamentais, foram suficientes para desfazê-los. Além disso, Brasseur viu a *Xajooj Tun* ser performada pelos *próprios rab'inalenses*, em seu solo sagrado, *como nos tempos antigos*, ou seja, na melhor tradução cênica que se podia fazer com os recursos humanos e materiais disponíveis. Não podemos prescindir dessas variações semióticas. Passemos, então, à síntese descritiva do texto espetacular visto pelo abade arquivista em 1856.

Inicialmente acordado para o dia 25 de janeiro – data comemorativa da conversão de São Paulo, o padroeiro de Rab'inal –, a *Xajooj Tun* foi apresentada cinco dias antes do previsto, em um domingo, no qual a paróquia festejava um de seus padoeiros: São Sebastião¹⁷². Após a missa na Igreja de São Paulo, instalou-se uma plataforma em um dos corredores que dão acesso ao grande pátio do presbitério, sobre a qual se reservou uma confortável cadeira para acomodar o abade *mecenas rab'inalense*. Uma vez bem acomodado, deu-se início à esperada apresentação teatral.

¹⁷² Nota-se aqui uma correspondência muito interessante, pois São Sebastião representa, no imaginário cristão, o homem guerreiro que foi atado ao *tronco de uma árvore* e, em seguida, *morto por flechadas*. Ele representa, à semelhança de outros expoentes do cristianismo, a *morte sacrificial*. Além disso, embora não se mencione quais instrumentos foram manipulados para ocasionar a morte de *K'iche' Achi* (há omissão tanto no *Rab'inal Achi* quanto no *Manuscrito Pérez* a esse respeito), sabe-se que o *sacrifício por flechamento* existiu na área guatemalteca. Se levarmos em conta a possibilidade da morte de *K'iche' Achi* por flechamento, a correlação entre os dois não só ficará mais fortalecida, como nos colocará diante de contundentes sinais contemporâneos de sincretismo religioso. Ver também JANSSENS, 2003, p. 35 e 36; VAN AKKEREN, 2000, p. 395-396 e BRETON, 1999, p. 18.

Diante de “numeroso público” (quantidade não esclarecida por Brasseur), *vinte e seis atores e três músicos* se empenharam para descrever corporalmente, com diálogos duelados, danças e a sonoridade de seus instrumentos, a trágica aventura do guerreiro *K’iche’ Achi* nas terras do *Ajaw Job’ Toj*. Levando-se em conta a dificuldade de formar e reunir os atores-dançarinos após décadas de inação, o *Mecenas Rab’inalense* saiu em defesa da hipótese de que, na época pré-hispânica, os elencos fixos e em plena atividade deveriam contar com um número muito mais expressivo de atores, dançarinos e músicos.

O *Mecenas Rab’inalense* informa-nos que Bartolo Sis, o nosso *homem-arquivo* ou o *guardião da memória espetacular de Rab’inal*, além de ser o diretor da peça, era também o líder dos músicos e o tocador do *tun*. Sobre o uso semiótico do som, há escassos dados relevantes. O abade, além de determinar a tradução dos sons para o formato das partituras, se limita a dizer que a música produzida era “*grave e melancólica, de extrema simplicidade: repete-se quase constantemente um número reduzido de notas*” (itálicos nossos)¹⁷³. Aqui está o primeiro indício do papel semiótico da música como sendo um dos componentes espetaculares responsáveis pela criação de um contexto (sonoro) de dramaticidade. A função musical consiste em levar o espectador a associar determinados ruídos aos momentos de maior tensão e melancolia da peça, enriquecendo o significado geral da dramatização. Em outras palavras, ela se junta às partituras corporais, aos figurinos, ao cenário e às falas dos personagens para compor o conjunto de enunciados significativos que tornam o drama inteligível.

No que tange ao tempo integral do espetáculo, Charles-Étienne Brasseur apenas informa que, devido à sua *longa duração* e à utilização de *máscaras de madeira* pelos

¹⁷³ Cf. RABINAL-ACHÍ, 1992, p. 21. No original, está: “*grave y melancólica, de extrema simplicidad: un número reducido de notas se repite casi constantemente*”.

atores-dançarinos, exigia-se a formação de um grupo de *suplentes*, composto por “dois ou três atores”, sempre preparados para exercer determinados papéis. Tal constatação indica-nos que havia prudência na apresentação do texto espetacular e na transmissão da dança, já que o grupo contava, no mínimo, com dois atores aptos para substituir algum dos colegas protagonistas. Sobre esse aspecto, Luis Cardoza y Aragón, seu primeiro tradutor para o espanhol, destaca, no prólogo do *Rabinal-Achí*, que “a máscara é a identidade de cada personagem; quando algum ator *se cansava*, outro o substituía”¹⁷⁴(itálicos nossos). O fato de os protagonistas usarem máscaras facilita bastante as necessárias trocas.

Para concluir nossos pensamentos, podemos afirmar que os vestígios espetaculares dessa *Xajooj Tun*, vista em 1856 pelo abade, embora escassos, merecem nossa atenção. Faremos deles o nosso ponto de partida reflexivo. Aos poucos, tentaremos compará-los ao *corpus* de vestígios disponibilizados pelas novas pesquisas, no intuito de (re)compor, hipoteticamente, aquilo que supomos constituir a moldura desse quebra-cabeça histórico-cênico, aquilo que, linhas acima, denominamos, na falta de um termo mais direto, de *fidelidade espetacular*.

¹⁷⁴ Cf. RABINAL-ACHÍ, 1992, p. XVII (Prólogo). No original, está: “(...) *la máscara es la identidad de cada personaje: cuando algún actor se fatigaba, lo reemplazaba otro*”.

4.2.2. As pesquisas do século 20: o redescobrimento histórico¹⁷⁵

Quase um século depois das observações brasseurianas, vamos deparar com aquele que acreditamos ser, em termos de relevância arquivística, o terceiro momento histórico dos estudos sobre a *Xajooj Tun*: a fase de sua *redescoberta espetacular*.

A fase de redescoberta arranca com o trabalho pioneiro da renomada pesquisadora de música folclórica e docente da Universidade de Nova Iorque, Henrietta Yurchenko, que, em 1945, protagonizou o feito inédito de registrar, com o auxílio de um gravador magnetofone, a “trilha sonora” da *Xajooj Tun*. Anos mais tarde, com o advento de novas tecnologias do conhecimento, esse registro sonoro foi transferido para o suporte de vinil¹⁷⁶ e reproduzido em série, facilitando o acesso à música do espetáculo rab’inalense. Esse arquivo fonográfico, até onde conseguimos apurar, além de conter os primeiros dados sonoros necessários ao estudo semiótico da música na dança-drama, teve o mérito de capturar e preservar, ao seu lado, outros exemplares da produção musical indígena guatemalteca. O pioneirismo do trabalho de Yurchenko fez com que ele se transformasse no grande paradigma da compilação fonográfica de músicas indígenas.

Dando prosseguimento a essa etapa de revalorização histórica do texto espetacular, em 1954, Francisco Rodríguez Rouanet¹⁷⁷ inicia um trabalho de campo, cuja finalidade é dupla: por um lado, observar a *Xajooj Tun* e, por outro, tentar convencer os seus integrantes a participarem do *Primeiro Festival de Arte e Cultura da Cidade de*

¹⁷⁵ Destacaremos, neste capítulo, os autores que, no nosso entendimento, deram informes capitais para o entendimento das manifestações espetaculares do *Rab’inal Achi*.

¹⁷⁶ Referimo-nos ao álbum *Music of the Maya-Quichés of Guatemala. The Rabinal Achi and Baile de las Canastas* (New York, Folkways Records, album n. FE 4226), lançado em 1978.

¹⁷⁷ Cf. ROUANET, 2003, p. 227-243.

Antigua Guatemala, que seria realizado no ano seguinte. Como, nessa época, pensava-se que a *Xajooj Tun* tinha desaparecido e caído no esquecimento dos rab'inalenses, Rouanet não vê outra saída a não ser a averiguação *in loco*. Inserido no campo da fenomenologia da memória, seu trabalho configura-se como um exercício de *anamnésis* platônica, ou seja, propõe-se a *buscar ativamente a recordação* (a *rememoração*) de algo que se temia estar esquecido provisoriamente ou para sempre (no caso, a dança-drama), transcendendo a noção de uma mera lembrança ou evocação afetiva (*mnéme*) que vem à mente sem grande esforço¹⁷⁸. Para sermos mais exatos, o que distingue a *anamnésis* de *mnéme* é a pressuposição de que a primeira demanda um esforço para trazer à tona coisas que, para uma determinada coletividade, não podem ficar esquecidas. Assim, tendo a *anamnésis* como premissa maior do seu audacioso projeto de (re)encontro com o passado, Rouanet verifica que as suposições sobre a extinção da dança-drama são infundadas e que, portanto, não procedem. Contudo, mais do que constatar a vitalidade da *Xajooj Tun* rab'inalense no seu berço cultural, o pesquisador teria que prová-lo ao público de outros locais, desconstruindo todo o imaginário de equívocos que, até então, vigorava. Rouanet convenceu os integrantes do “grupo de dança” indígena a mostrar, publicamente, sua cultura em outros municípios, deslocando-se “por *primeira* e última vez de Rab'inal a Guatemala e La Antigua”¹⁷⁹ (itálicos nossos). Até onde pudemos apurar, esse feito é inédito e emblemático, pois o grupo nunca tinha saído de Rab'inal. Dentre os fatores que entravavam esse deslocamento, estavam: os ritos que faziam nas montanhas (vínculo religioso), as questões financeiras (custo da apresentação), o medo de serem castigados pelas máscaras e pelos guardiães das montanhas (compromisso espiritual) e a falta de

¹⁷⁸ Para um estudo mais aprofundado sobre a distinção entre *mnéme* e *anamnésis*, indicamos a leitura do primeiro capítulo da obra *La memoria, la historia y el olvido*, de Paul Ricoeur.

¹⁷⁹ Cf. ROUANET, 2003, p. 227.

tempo disponível, pois os participantes eram agricultores e artesãos e não podiam abandonar seus afazeres, já que os ensaios e as apresentações eram longos e duravam horas.

As informações coletadas por Rouanet, durante seu trabalho de campo, revelam aspectos dos bastidores, uma espécie de *making-of* da *Xajooj Tun*. Por exemplo, o pesquisador salienta que, naquela ocasião, o senhor Esteban Xolop Sucup (? – 1987) era o diretor e ator do grupo e que ele:

*aprendeu o Rabinal Achi com seus avós e seu pai, os quais sempre representavam o Quiché Achi. No ano 1935 fez por primeira vez o papel de Quiché Achi. Diz que o Rabinal deixou de ser representado por 18 ou 20 anos, até que ele o trouxe novamente à luz: primeiro tocava o tun e agora toca o trompete*¹⁸⁰ (itálicos nossos).

Acrescente-se a isso o fato de que, segundo Rouanet, o indígena Xolop tinha a guarda dos *instrumentos* e de um *manuscrito* destinado às orientações espetaculares, que estava “*escrito somente em k’iché com um alfabeto próprio*”¹⁸¹ (itálicos nossos), entenda-se, por isso, a maneira peculiar de se registrar alguns sons específicos dessa língua com o amparo de signos incomuns e de sinais numéricos, inventados pelo padre Francisco de la Parra nos anos 50 do século 16¹⁸². Um parêntese: há fortes indícios para crer que esse manuscrito em poder de Esteban Xolop era nada mais nada menos do que o *Manuscrito*

¹⁸⁰ Cf. ROUANET, 2003, p. 235-236. No original: “*Aprendió el Rabinal Achi con sus abuelos y su padre, quienes siempre representaban al Quiché Achi. En el año de 1935 hizo por primera vez el papel de Quiché achi. Dice que el Rabinal dejó de representarse como 18 ó 20 años hasta que él lo dio nuevamente a la luz: primero tocaba el tun y ahora toca la trompeta*”.

¹⁸¹ Cf. ROUANET, 2003, p. 229.

¹⁸² Os signos “inventados” são os seguintes: o “*tresillo*” ou uma *forma invertida do signo 3*, [E], para marcar a uvular glotalizada *q*’; o *4* ou “*cuatrillo*” para a velar glotalizada *k*’; *4h* no caso da palatal africada glotalizada *ch*’; *4*, para destacar a alveolar africada glotalizada *tz*’; *tz* para representar a africada álveo-fricativa *tz* e o *tt* para assinalar alveolar glotalizada *t*’. Cf. BRETON, 1999, p. 66.

Pérez, atualmente sob a guarda de José León Coloch¹⁸³. Percebemos nesse relato que, na qualidade de “guardião da dança”, Xolop herdara funções muito similares às aquelas que Bartolo Sis tinha herdado e exercido em meados do século 19. Tal constatação reforça a idéia de que a preservação e a organização da dança-drama como memória cultural *k'iche'*-*achi* estava fundamentada nos compromissos familiares e na designação de um guardião ou, como diria Jacques Derrida, de um *consignatário do arquivo*. Este, normalmente, era escolhido pelo critério da consangüinidade. Talvez a melhor descrição desse compromisso cultural seja o depoimento de María Xolop, quando diz que, nos tempos de enfrentamento armado e de insegurança generalizada (1978-1985), seu pai, antes de abandonar a casa com seus familiares, teve a precaução de enterrar “o manuscrito do Rabinal Achi (em companhia dos instrumentos de música e das máscaras) em um lugar que somente ele conhecia, com o fim de *evitar que fosse destruído ou roubado em sua ausência*” (itálicos nossos)¹⁸⁴. Ou seja, Esteban Xolop como guardião da dança-drama não fugiu ao dever de preservar os objetos materiais que ajudavam a perpetuar aquela memória espetacular de seus ancestrais rab'inalenses.

A *Xajooj Tun* é um texto espetacular que exige muita dedicação do grupo de atores. Há rigorosos procedimentos ritualísticos, muitos dos quais sincréticos, sendo uns preparatórios (petições de autorização e proteção aos ancestrais e seres divinizados) e outros, de conclusão da dança (agradecimentos e premissão para interromper a dança-drama). Antes das apresentações, os participantes têm de pedir permissão aos *rajaawales*

¹⁸³ Fazemos essa afirmação baseando-nos primeiramente, em Carroll Edward Mace, quem, no ano de 1957, descobriu um manuscrito *k'iche'* (cópia do *Rab'inal Achi* distinta da versão brasseuriana) que estava sob os cuidados de Esteban Xolop. Com ajuda de Breton, constatamos que, após as mortes do velho Esteban e de seu filho Eugenio Xolop (meses depois), a guarda do *manuscrito*, dos instrumentos e adereços passou para a filha *María Xolop*. Esta, ao se casar com o senhor *José León Coloch Garniga*, acabou por envolvê-lo na transmissão dessa herança cultural. Portanto, o manuscrito em questão é o arquivo literário *k'iche'* conhecido como *Manuscrito Pérez*. Cf. BRETON, 1999, p. 28, 32 e 64.

¹⁸⁴ Cf. BRETON, 1999, p. 64, nota 98.

(donos) das montanhas¹⁸⁵, rezar na paróquia de São Paulo e no Calvário¹⁸⁶, sempre acendendo velas e fazendo oferendas, particularmente de incenso. Ficam proibidas as relações sexuais e o consumo de bebidas alcoólicas. De acordo com as crenças locais, se não forem cumpridas todas essas exigências, o sentido da dança-drama fica deveras comprometido, o que pode acarretar, inclusive, desgraças ainda maiores para os infratores do código de comportamento grupal, a saber, a demência mental e até a morte¹⁸⁷.

O grupo estudado por Rouanet estava composto basicamente por homens. A única atriz da peça era a jovem Juliana Cuxil, que fez o papel de princesa. Eram oito atores, três músicos (dois trompeteiros e um tocador de *tun*), um advogado ou “apontador” (responsável pelas permissões e oferendas) e um carregador do *tun*. Como a dança durava entre 3 e 4 horas, os atores usavam desconfortáveis máscaras de madeira e faziam várias apresentações ao longo do dia, o pesquisador informa que sempre havia um grupo de suplentes preparado. O desgaste só não era maior, porque as roupas, que “*deveriam ser de veludo*”, devido às precárias condições financeiras, eram feitas de um tipo de seda¹⁸⁸.

Desde a saída para o Festival de Arte e Cultura até o retorno a R’abinal, foram feitas sete apresentações, assim listadas em ordem de execução:

- 1- na casa de Esteban Xolop (Rab’inal), de madrugada, antes da saída para a Cidade da Guatemala;

¹⁸⁵ Segundo Rouanet, as montanhas procuradas para as petições são *Kajyub’* ou *Tsak, Kamb’a’, Sostijel* ou *Chisaliyaá, Chuaximbajá e Kisintum*.

¹⁸⁶ *Calvário* é o nome dado à fachada do cemitério regularmente usado pelos mestiços do município. Está situado, em linha reta, a uns 800 metros da Igreja de São Paulo. De lá partem várias procissões e, inclusive, no mês de janeiro, o atual “Desfile de danças folclóricas” (ANEXO 26).

¹⁸⁷ Rouanet coletou a informação de que, um ano antes de sua pesquisa, um dos atores faleceu por descumprir o acordo grupal e ter mantido relações sexuais com sua esposa. Dizem os moradores locais que houve uma espécie de vingança, e que “o mal o ganhou”. Cf. ROUANET, 2003, p. 230-231.

¹⁸⁸ Cf. ROUANET, 2003, p. 232.

- 2- no estádio municipal de Antigua;
- 3- na aldeia de San Felipe de Jesús (Antigua);
- 4- no teatro ao ar livre (que já não existe mais) da Cidade da Guatemala;
- 5- no pátio do Instituto Nacional para Varones;
- 6- no pátio do Instituto, de madrugada, antes da partida para Rab'inal;
- 7- na casa de Xolop (Rab'inal).

Realizada na casa de Xolop, a última apresentação foi bastante especial. Destinou-se às despedidas e ao agradecimento do grupo às máscaras, por não terem tido nenhum problema com estas durante os espetáculos. Em seguida, tiraram as roupas e guardaram-nas junto com as máscaras, os *pratos* e os *machados*. Os objetos permaneceriam num canto da casa de Esteban até que a iminência de um novo espetáculo os convocasse de volta à ação.

Depois de Rouanet, houve um interregno nas pesquisas. O agravamento das tensões políticas, da luta armada e da violência contra as comunidades indígenas, que já assolavam a Guatemala desde 1962, adiou por décadas os novos impulsos do processo de resgate histórico-científico da *Xajooj Tun*. A insegurança afastou os pesquisadores, provocou a morte de milhares de inocentes, engendrou deslocamentos e exílio de indígenas e desestimulou as apresentações espetaculares.

No entanto, no alvorecer dos anos 80, o antropólogo guatemalteco Carlos René García Escobar cria e coordena um projeto multidisciplinar cujos esforços legaram-nos a primeira tradução direta do *Manuscrito Pérez* para o espanhol (visto no capítulo 2), um

breve estudo coreográfico e uma pequena análise musical da *Xajooj Tun*¹⁸⁹, todos até então inéditos.

No que tange ao estudo do texto espetacular, as principais novidades ficaram por conta do registro esquemático das coreografias (ANEXO 27) e da confecção de novas partituras do etnodrama *k'iche'*.

Responsável pelo estudo coreográfico, Silvia Álvarez registra que o *caráter sagrado* da dança fazia com que os *passos* fossem executados com extrema *leveza e lentidão*. Os braços e as pernas eram suavemente movimentados, e o *comportamento* dos personagens era “grave e místico”. Contudo, mesmo reconhecendo o valor de seu breve estudo aproximativo à coreografia da *Xajooj Tun*, Alvarez ressaltava que ainda havia muito por fazer. Aquele deveria ser visto como um impulso para estudos futuros, já que “não existem sistemas de anotações específicos para as danças tradicionais maia”¹⁹⁰.

No caso da análise musical, Enrique Anleu Díaz fez uma comparação entre as suas audições *in situ* (1986 e 1989), a transcrição que fora realizada a pedido de Brasseur de Bourbourg (1856) e os estudos de Yurchenko (1945 e 1974). Díaz constatou que, em termos de clareza métrica, a música ouvida por ele distanciava-se, e muito, das anotações “brasseurianas”. A música da *Xajooj Tun* é tão complexa que, para anotá-la, é necessário “recorrer a formas quase de tipo aleatório, para assim conseguirmos, ter uma idéia mais clara e *quase precisa* de suas estruturas musicais internas” (itálicos nossos)¹⁹¹. Em relação ao trabalho de Yurchenko, o musicólogo percebeu a grande diferença que havia entre os

¹⁸⁹ A tradução direta do *k'iche'* ao espanhol foi realizada pelo historiador guatemalteco Hugo Fidel Sacor Quiché, o estudo coreográfico ficou a cargo de Silvia Alvarez, enquanto que Enrique Anleu Díaz se incumbiu dos estudos musicológicos. Cf. RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN, 1990, p. 45-51 e 53-60 (respectivamente).

¹⁹⁰ Cf. RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN, 1990, p. 50 e 53-60. “[...] no existen sistemas de notación específicos para las danzas tradicionales mayas”.

¹⁹¹ Cf. RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN, 1990, p. 56. “[...] recurrir a formas casi de tipo aleatorio, para asi lograr tener una idea más clara y casi precisa de sus estructuras musicales internas”.

registros feitos pela pesquisadora e a música que ele ouvira quatro décadas depois, no mesmo local. Daí concluiu que não havia sons na música da *Xajooj Tun*, mas sim *estruturas melódicas e rítmicas arcaicas e originais*, completamente distintas da estética musical ocidental (européia), o que dificultava sobremaneira a sua anotação partitural. Por isso, concentrou-se em transcrever apenas os exemplos de *estruturas sonoras mais relevantes* do etnodrama, anexando-os à versão literária preparada por Sacor Quiché.

Depois desse trabalho multidisciplinar, não houve mais quem se aventurasse a estudar aspectos da semiótica teatral da *Xajooj Tun*. Somente a partir de 1996, com o fim da luta armada e a concretização da pacificação interna, renovou-se a expectativa da chegada de novas contribuições acadêmicas. Na verdade, até o final do século 20, ficou-se apenas na expectativa, pois não houve avanços significativos nos estudos do texto espetacular. O fato é que outro desafio foi apresentado à sociedade guatemalteca, exigindo-lhe a imediata ação: ela teria de continuar preservando a memória dos tempos longínquos, mas não podia se esquecer de organizar e preservar a traumática memória do passado recente. A curta distância temporal, os ventos democráticos da abertura política e a necessidade imediata de contabilizar as perdas humanas, econômicas e territoriais mostraram que a recuperação mnemônica dos tempos de guerra civil era bem mais urgente do que o resgate da longínqua memória pré-hispânica, ou melhor, era a inadiável prioridade nacional. É óbvio que os trabalhos de historiadores, arqueólogos, lingüístas e etnólogos foram sendo gradativamente retomados. No entanto, o que queremos ressaltar é que houve outras demandas, novas prioridades memorialísticas, materializadas na criação da Comissão para o Esclarecimento Histórico (CEH) em 1994, e na apresentação subsequente de um projeto nacional de Recuperação da Memória Histórica (REMHI). E para os que nos interessamos pela *Xajooj*

Tun, restou-nos o consolo da espera de mais alguns longos anos. Assim, forçosamente, tivemos que transferir nossas expectativas e ações para o século 21.

4.3. Pesquisas do século 21: o trabalho de campo e as escavações de janeiro de 2005

4.3.1. Preâmbulo: a *Xajooj Tun* como objeto de pesquisa

Com o advento do século 21, renovamos as expectativas de que outros projetos sobre a *Xajooj Tun* viessem à tona. Enquanto isso, cientes da extensão dos trabalhos que esse tema demanda, resolvemos nos mobilizar para mostrar o quão prejudicial tem sido a manutenção dos estados de inação, silêncio e distanciamento, típicos de uma parcela majoritária dos latino-americanistas brasileiros, quando o assunto diz respeito à memória cultural pré-hispânica ou tangencia esta. Aos poucos, fomos esboçando uma ponte intelectual na qual fosse possível conectar nosso horizonte de experiência no campo do estudo das culturas mesoamericanas ao daqueles rab'inalenses que, atualmente, se dedicam a preservar aquele fragmento da memória dramático-espetacular *k'iche'*.

Movidos por esse desafio, em 2003, decidimos transformar essa idéia em um projeto de pesquisa essencialmente multi e interdisciplinar, prevendo, inclusive, um trabalho de campo no município de Rab'inal (Departamento da Baixa Vera Paz, Guatemala). A intenção motivacional consistia em dar nossa efetiva contribuição aos estudos científicos dessa dança-drama no Brasil, além de divulgar os textos dramáticos que

Ihe dão suporte, quais sejam, os *arquivos 2 e 3*. Assim que nossa proposta foi deferida pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE - UFMG), começamos a planejar o segundo passo: a execução do projeto no que respeitava a tal viagem de estudos.

Graças à efetiva cooperação de Joaquín Cajbón, diretor do *Museu Comunitário Rab'inal Achi* (Rab'inal, Baixa Vera Paz), conseguimos maximizar nossa estadia de uma semana naquele município (de 22 a 29 de janeiro de 2005), fazendo-a coincidir com os festejos da Feira Patronal de São Paulo. Ali tivemos também a grata satisfação de conhecer vários integrantes da nova geração de pesquisadores guatemaltecos (teatrólogos, antropólogos, e comunicadores sociais)¹⁹² e observar as apresentações da *Xajooj Tun* em circunstâncias comemorativas “parcialmente similares” àquelas vivenciadas por Brasseur de Bourbourg no distante século 19, o que muito nos ajudou a fazer comparações. Compartilhemos, então, alguns frutos reflexivos dessa recente temporada de trabalho de campo. Que se abram as cortinas, pois o espetáculo quer se mostrar.

¹⁹² Destacamos o contato com Carlos Rubén Galindo Barrera, quem nos indicou a leitura de seu recente trabalho acadêmico: *El teatro como sistema de comunicación cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra el Rabinal Achí (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los índios k'iche' de Guatemala*. (Monografia, outubro de 2004).

4.3.2. A memória corporal em cena: os textos espetaculares de 2005

4.3.2.1. Localização espaço-temporal do objeto de pesquisa

Todos os anos, entre os dias 23 e 27 de janeiro, ocorre, na cidade de Rab'inal, a famosa Feira Patronal de São Paulo. Além da movimentação econômica gerada pelo oportunismo de inúmeros vendedores ambulantes, o pequeno município guatemalteco vive dias de intenso fervor religioso. A sacralidade cristã, refletida pela presença constante de peregrinos, pelos cultos diários e pelas procissões, convive, harmoniosamente, com a sacralidade mnemônica *k'iche'-achi*, representada, no caso, pelas várias encenações da *Xajooj Tun* que ali se levam a cabo. Pode-se dizer que, nesses dias, Rab'inal assiste a uma justaposição simbólica dessas manifestações religiosas, ambas voltadas para reverenciar personagens relevantes de suas respectivas histórias sagradas. Se, para a comunidade cristã, é chegado o momento de lembrar a trajetória do apóstolo Paulo e celebrar a sua santificação, para a comunidade *k'iche'-achi*, aqueles dias representam a oportunidade de (re)colocar a *Xajooj Tun* em evidência e venerar os seus antepassados. Ora, como a maioria dos rab'inalenses é *k'iche'-achi* e, dentre estes, muitos se consideram também cristãos-católicos, ou seja, declaram seu pertencimento às duas comunidades religiosas, entende-se o porquê de essa justaposição ser vista com naturalidade. O que se observa é que a programação cultural e religiosa da feira patronal possibilita a manifestação apoteótica do mais puro sincretismo religioso rab'inalense.

Em janeiro de 2005, acompanhamos o *desfile folclórico oficial* da cidade e oito das doze apresentações da *Xajooj Tun* previstas para aquela edição da feira. A dança-drama *k'iche'-achi* é um texto espetacular adaptável a qualquer local, sobretudo, porque não dispõe de tratamento cenográfico específico. Não obstante essa característica, as montagens que ocorrem durante os festejos patronais obedecem ao seguinte padrão *colochiano* de exigência: são levadas a cabo em locais públicos, onde há grande circulação de pessoas, de tal forma que atores e público ficamos todos à mercê das condições meteorológicas e sob os efeitos cambiantes da luz natural. Independente das funções que esses locais públicos exerçam sobre a cotidianidade da cidade, nessa ocasião, eles se transformam em verdadeiros pontos de “peregrinação espetacular”. A escolha desses espaços públicos se justifica pela função mnemônico-cultural que a *Xajooj Tun* busca exercer no imaginário rab'inalense contemporâneo, qual seja, a de reiterar a versão dramatizada dos acontecimentos históricos que culminaram na permanência do povo de *Ajaw Job' Toj* (leia-se os *k'iche'-achi*) naquelas paragens. Pelo teor argumentativo do texto espetacular, percebe-se que não há nenhuma inconveniência em apresentá-lo durante as festas cristãs.

Os locais escolhidos para as “peregrinações espetaculares” são a Praça Central ou Praça Maior – onde se encontram a Igreja colonial de São Paulo (final do século 16), o recém-inaugurado Parque Central e o edifício da Prefeitura – e as sedes das principais *confrarias*¹⁹³ do município. Apresentada nesses logradouros, a versão histórica semiotizada pelos corpos, sons, figurinos e palavras proferidas pelos integrantes da *Xajooj Tun* se

¹⁹³ Entende-se por *confraria* (*cofradía*) a associação de devotos cuja finalidade é organizar as celebrações religiosas relacionadas à preservação da memória do padroeiro de uma determinada comunidade. Esses padroeiros são personagens de vulto na história do cristianismo, como, São Paulo, São Pedro e São Tomás. Ser membro de uma confraria é considerado um dever cívico e, para os seus líderes, é a maior das honrarias. Não há como negar a presença do sincretismo religioso do cristianismo com as antigas crenças *k'iche'* nas cerimônias das confrarias guatemaltecas. Só para termos uma idéia, em Rab'inal, há 16 confrarias em plena atividade.

revigora, reassumindo-se como mensagem viva da memória cultural pré-hispânica endereçada a todos os espectadores, independente de serem eles rab'inalenses ou não.

As encenações foram distribuídas em quatro dias (23, 24, 25 e 27 de janeiro), perfazendo uma média de três espetáculos diários, sendo que uns ocorreram pelo período da manhã, enquanto que outros tiveram sua vez no turno vespertino. Em cada “ponto de peregrinação espetacular”, o grupo se apresentou como se estivesse cumprindo ali um rito de veneração aos antepassados, contudo, desta vez, desenvolvido sob a cumplicidade desejada do maior número possível de espectadores. Nesse contexto, a dança-drama é a oferta, e a sua apresentação, o rito.

Pelo menos em termos visuais, pode-se dizer que as encenações estiveram ao alcance de quaisquer transeuntes que visitassem a cidade naqueles dias de festa e se dispusessem a acompanhá-las. Infelizmente, não se pode dizer o mesmo em relação aos enunciados orais, já que, além de serem proferidos em *k'iche'* (mais uma homenagem explícita aos ancestrais), são abafados pelas máscaras de madeira que cobrem o rosto dos atores e, por isso, exigem um posicionamento estratégico dos espectadores para que possam ser bem decodificados. E para os que não dominamos essa língua, é imprescindível termos um conhecimento prévio do texto que embasa a dança-drama e ficarmos concentrados na riqueza das partituras corporais e dos outros recursos semióticos oferecidos pelo grupo colochiano.

4.3.2.1.1. Os locais das apresentações

Dos oito espetáculos acompanhados, quatro ocorreram no átrio da Igreja colonial de São Paulo, convertido há várias décadas em *palco* e *cenário oficial* das apresentações da *Xajooj Tun*. De fato, o átrio é o ponto culminante da “peregrinação espetacular” do *grupo colochiano*. O vínculo da dança-drama com o átrio é tão intenso, que a maioria das imagens de divulgação do texto espetacular que circulam pelo mundo traz-no como seu cenário oficial¹⁹⁰. As outras *mises en scène* aconteceram nos seguintes locais: na rua, em frente ao corredor da Prefeitura, no quintal de uma residência (chamada circunstancialmente de “*el diezmo*”¹⁹¹), na sede da confraria de São Paulo (Zona 1 - Comaliche’) e diante da sede da irmandade de São Pedro (3ª Calle - Zona 1).

Para a comunidade *k’iche’-achi* de Rab’inal, a *Xajooj Tun* é uma dança-drama cuja natureza evocativa dos antepassados faz com que ela seja reconhecida como relíquia, coisa sagrada. Ao ser encenada, pretende-se que ela seja capaz de provocar em seus espectadores uma transposição mental do local e do tempo em que se encontram, para o espaço e o tempo sagrados dos seus ancestrais. Dito de outra forma, ela convida-nos a estabelecer uma interface cultural com as antigas tradições *k’iche’-achi*, fazendo com que

¹⁹⁰ Inclusive, o recente filme que respalda, materialmente, a candidatura da *Xajooj Tun* à inserção no seletivo grupo dos patrimônios culturais da humanidade reconhecidos pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura). Cf. RABINAL ACHI, 2004, dvd.

¹⁹¹ A palavra *diezmo* (dízimo) derivada do verbo *diezmar* (dizimar) e *corresponde* tanto a décima parte de algo quanto a *diezma* (dízima), um tipo de imposto que a incorpora. No caso em questão, ela denotou a existência de um tipo de “cobrança ritual” que foi paga pelos moradores da residência na qual os atores da *Xajooj Tun* fizeram uma *apresentação especial*. Honrados com a visita, os proprietários os receberam com música (marimbas) e ofereceram-lhes o tradicional *pinol rab’inalense* (bebida espessa feita de milho tostado e condimentado, às quais se agregam pedaços de frango ou peru). Os portões da residência ficaram abertos, garantindo o livre acesso àqueles que quisessem apreciar a apresentação. Mesmo ocorrendo em um espaço privado, a apresentação se fez pública.

essa conexão com o passado pré-hispânico acabe por transpor, em termos simbólicos, para o momento e o espaço presentes, a aura da sacralidade daquela época que ficou para trás.

Ainda falando de interfaces, vale a pena ressaltar que cada lugar escolhido para sediar as apresentações da *Xajooj Tun* agrega-lhe o seu intrínseco valor histórico, a sua condição de produto culturalmente concebido. Essa junção confere a cada espetáculo um valor semiótico único, inigualável, pois admite a construção momentânea de uma *rede de interfaces culturais* (hipertexto)¹⁹², que, infelizmente, nem todos os espectadores estão preparados para identificar.

Indubitavelmente, um dos mais ricos hipertextos culturais ligados à *Xajooj Tun* é aquele que pode ser estabelecido quando a encenação ocorre no átrio da Igreja de São Paulo. Ali ocorrem tantas interfaces culturais, que, dependendo do nível de conhecimento do decodificador (tradutor), tais interfaces podem remetê-lo mentalmente, tanto à época dos primeiros ocupantes da região quanto à época em que os dominicanos, sob a liderança de frei Bartolomé de Las Casas, decidiram erguer ali a Igreja colonial. E mais, se o decodificador (tradutor) conhecer um pouco sobre o processo de arquivamento da dança-drama no século 19, poderá conectá-lo a Charles-Étienne Brasseur, a Bartolo Sis e seu grupo teatral. Convenhamos que apresentar esse texto espetacular indígena, envolto pela sacralidade mnemônica dos antepassados rab'inalenses, diante de um templo cristão e em uma circunstância tão especial como a dos festejos patronais é algo muito especial e simbolicamente rico. Os méritos da instituição desse encontro cultural devem ser atribuídos aos esforços do Brasseur de Bourbourg, quem criou essa possibilidade, ao estimular a

¹⁹² Exercício intelectual no qual se conecta o enunciado do texto espetacular com a história dos locais em que tal texto está sendo encenado, com o público presente, enfim, com a “atmosfera cultural” do lugar. É por isso que, na dramaturgia, diz-se que cada texto encenado, ainda que conte com os mesmos atores, textos e coreografias, nunca é exatamente igual àquele que o antecedeu ou àquele que o sucederá.

apresentação da *Xajooj Tun* durante os festejos patronais, em meados dos oitocentos. Somente o conhecimento pormenorizado da história local e, de maneira muito particular, de sua conexão com os festejos de 1856, pode abrir as portas para essa leitura hipertextual. Desse modo, ao contrário do que muitos podem pensar, as apresentações do texto espetacular no átrio da Igreja de São Paulo não são uma ofensa, mas uma simbólica oferenda. Usa-se o tempo e um lugar historicamente dedicado à manifestação da sacralidade cristã para vitalizar, ainda que de forma convenientemente sincrética, a sacralidade indígena pré-hispânica. Diga-se de passagem que todas as apresentações espetaculares colochianas sempre terminam com os atores-dançarinos, uma vez perfilados, perseguindo-se à moda cristã.

Contudo, com base nos enunciados textuais que indicam a origem pré-hispânica (pagã, de acordo com o juízo cristão) do espetáculo, cremos que tal gesto seja uma *incorporação estratégica recente*, cujas raízes podem estar, por um lado, relacionadas com a tolerância e o patrocínio do abade mecenas (século 19) e, por outro, com a necessidade de sincretizar as crenças para sobreviver¹⁹³. Afinal, nessas situações, incorporar convém mais do que perder. De fato, esse é o único elemento cristão presente nos textos espetaculares *colochianos*.

O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) afirma que as coisas recordadas estão intrinsecamente associadas a lugares (*lieux de mémoire*), “que ‘permanecem’ como inscrições, monumentos, potencialmente documentos, enquanto que as recordações

¹⁹³ O sincretismo religioso, que já era difundido entre vários povos mesoamericanos bem antes da conquista espanhola, foi e continua sendo bastante utilizado pelos indígenas guatemaltecos como eficaz recurso mnemônico contra a imposição religiosa. As misturas de crenças ainda são tidas como naturais na Guatemala, sobretudo, no meio rural, embora a proliferação de templos das igrejas pentecostais e neo-pentecostais estejam contribuindo para questionar essa situação predominante.

transmitidas unicamente pela via oral voam como o fazem as palavras”¹⁹⁴. Portanto, no caso da *Xajooj Tun*, por se destacarem como legítimos *lugares da memória religiosa* (sincrética) *rab’inalense*, as sedes físicas das confrarias se juntam ao átrio da Igreja de São Paulo na condição de “palcos” para as recordações dos enunciados do antigo texto dramático arquivado sob o nome de *Rab’inal Achi*. Dessa forma, ao reeditar, anualmente, a possibilidade de convivência nesses mesmos espaços mnemônicos, os *rab’inalenses* vão mantendo ininterruptas as batalhas das memórias cristã e indígena contra o tempo e o esquecimento. Uma sempre ao lado da outra, nutrindo-se, imbricadamente, desse curioso contato de culturas e tradições religiosas.

Assim, ao ser encenada diante do espaço sagrado que desde a época colonial está dedicado à memória de São Paulo, a *Xajooj Tun* se (re)consagra e se fortalece sob o testemunho ocular do público. Trata-se de um exercício menmotécnico que funde o espaço arquitetônico e sua história à memória corporal performada pelos atores. Contudo, é indispensável ter uma boa bagagem histórico-cultural para podermos apreender, pelo menos, uma parcela significativa dessa verdadeira profusão semiótica que, periodicamente, entra em cena naquele município.

As apresentações ocorridas em frente à sede da Prefeitura Municipal e no quintal de uma propriedade privada evidenciam outros tipos de interfaces. A primeira conecta o texto espetacular ao significado da *Praça Maior* de Rab’inal, qual seja, a de ser o coração das administrações civil e eclesiástica. Segundo o paradigma urbano predominante na América espanhola, a *Praça Maior* é o lugar da *memória monumental-arquitetônica* que destaca a parceria entre o Estado – em primeira instância espanhol, depois guatemalteco – e

¹⁹⁴Cf. RICOEUR, 2004, p. 62-63. “Los lugares ‘permanecen’ como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelen como lo hacen las palabras”.

a Igreja católica. É o local onde se recorda, visualmente, que os poderes temporal e espiritual existem para ordenar a vida das pessoas, outorgando-lhes direitos e, em contrapartida, exigindo-lhes o cumprimento de certos deveres. No caso em questão, o edifício da Prefeitura Municipal de Rab'inal e a Igreja de São Paulo conformam o que Jacques Le Goff denomina de *monumentum*, palavra latina que se associa a *tudo* o que constitui “um *senal do passado*”, aquilo que é capaz de evocá-lo, perpetuar a sua recordação¹⁹⁶. Por isso, na condição de *monumento arquitetônico*, a *Praça Maior* não deixa de ser um lugar bem interessante para performar, ou melhor, reconstruir o *monumento espetacular* que versa sobre o julgamento de um invasor *k'iche'* que, de acordo com os enunciados do *Rab'inal Achi* e do *Manuscrito Pérez – arquivos literários ou monumentos escritos* –, teria ameaçado vários cidadãos rab'inalenses, inclusive, o próprio *Ajaw Job' Toj*, no longínquo período pré-hispânico. Estando nesse local nos momentos da encenação e conhecendo um pouco da sua história, podemos enxergar ali a confluência de, no mínimo, *quatro monumentos* configurados à maneira de hipertextos culturais: um *arquitetônico*, um *teatral* e dois *literários* (nossos *arquivos 2 e 3*).

No caso da apresentação chamada de *Diezmo* (dízimo), que ocorreu no quintal de uma propriedade privada, acreditamos que a conexão mnemônica se deu por intermédio da “noção de pagamento”, ou melhor, de uma *troca de benefícios* entre visitantes e visitados. A palavra *Diezmo* designa tanto o ato de efetuar esse “pagamento” (contribuição religiosa) quanto o local socialmente escolhido para sediar essa permuta. Para os anfitriões, poder apreciar, em seu domicílio, o texto espetacular de um grupo que, há décadas, *reverencia a ancestralidade rab'inalense* por intermédio de suas *expressões corporais*, não deixa de ser um grande privilégio, um prestígio social que tem de ser recompensado,

¹⁹⁶ LE GOFF, 2003, p. 526.

honrado de alguma forma. Daí a idéia de recebê-los em clima de festa, com música e comida farta. Os anfitriões oferecem aos integrantes do grupo o afamado *pinol* rab'inalense, com o intuito de reabastecer-lhes os corpos com a energia dos alimentos. Assim, completa-se a aludida *troca de benefícios*¹⁹⁷.

Essa espécie de escambo de favores também é percebida entre os indígenas brasileiros que vivem na Reserva Indígena do Xingu (Brasil)¹⁹⁸, particularmente entre o povo *kuikuro*, quando acontecem as danças rituais preparatórias do *kuarup* – a grande festa em homenagem aos mortos –, nas quais os dançarinos, em transe, se dirigem a determinadas tabas para realizar suas performances e receber alimentos. Notam-se aqui interessantes similitudes, pois bailarinos e anfitriões, tanto os do caso rab'inalenses quanto os do Alto Xingu, se beneficiam uns das ações dos outros. Ademais, em ambas as situações, a idéia de culto aos ancestrais está subjacente.

Sugerimos essa associação entre os exemplos guatemalteco e brasileiro, porque vislumbramos em Rab'inal, vestígios do que, provavelmente, pode ser uma antiga tradição ligada a *Xajooj Tun: a troca de benefícios*. De acordo com o nosso ponto de vista, essa questão dos benefícios em Rab'inal merece ser aprofundada¹⁹⁹.

Apesar de sabermos com segurança que, hoje em dia, as montagens da *Xajooj Tun* não exigem cenários exclusivos e têm como principal característica a adaptabilidade aos locais onde são encenadas, infelizmente, ainda não podemos dizer o mesmo em relação

¹⁹⁷ O antropólogo Marcel Mauss chamaria essa troca de benefícios de *dádiva*. Segundo Caio Liudvik, a *dádiva* é um “regime de trocas que operante desde os grupos arcaicos – e supostamente em crise nas modernas sociedades de mercado – implica na obrigatoriedade do dar, receber e retribuir”, que se fundaria numa lógica simbólica na qual *o trocar importa mais que o bem trocado*. Cf. LIUDVIK, 2005, p. 7.

¹⁹⁸ Cf. As danças evocativas do *sapucuiá*, no vídeo *Xingu*, produzido pela extinta Rede Manchete de televisão.

¹⁹⁹ Reservamo-nos o direito de permanecermos restritos a tais considerações, já que este não era o nosso objetivo e que, não foi possível aprofundá-lo durante as pesquisas de campo.

ao período pré-hispânico. Pensando nisso, apresentamos, a título de possibilidade interpretativa, a idéia de que pudesse existir uma estreita conexão da peça com o espaço físico das ruínas de *Kajyub'*, configurando o que, no meio teatral contemporâneo, é chamado de *dramaturgia do espaço*. Em outras palavras, acreditamos que *Kajyub'*, enquanto sítio arqueológico, cidade-tema e local de enunciação do texto espetacular rab'inalense decretaria a *primazia do espaço* sobre os textos dramático e espetacular, exercendo a função de um *construtor semântico*. De acordo com essa concepção dramaturgica, o espaço (*Kajyub'*) constrói o espetáculo, tudo passa a ser concebido em função e a partir dele. A favor dessa proposição estão alguns elementos etno-lingüísticos (o parentesco e a separação idiomática da família k'iche'), históricos (fragmentação da “confederação k'iche”), as disputas territoriais, o contexto bélico e a existência de dois arquivos literários: o *Rab'inal Achi* e o *Manuscrito Pérez*) e arqueológicos (origem pré-hispânicas de *Kajyub'*, seus amplos espaços interiores e a cronologia compatível com os fatos históricos descritos nos arquivos literários) que, uma vez relacionados entre si, podem nos ajudar a sustentar, ainda que tentativamente, essa interpretação. Soma-se a isso o fato de que, para o povo maia, desde o período clássico (250-900), a *arquitetura* e a *teatralização* de eventos religiosos e políticos eram eficazes estratégias mnemônicas colocadas a serviço das classes dirigentes. Pertencentes à categoria dos *monumentum* ou dos sinais recordatórios de eventos qualificados como importantes e imprescindíveis, essas estratégias eram verdadeiros apelos oculares à revitalização do passado, expressões materializadas e performadas de uma ideologia que buscava o controle social, adotando uma política de sedução do público pela preservação da memória oficial. Nesse périplo reflexivo, convencemo-nos de que a perpetuação de fatos históricos ligados à memória de *Kajyub'*, dentro do espaço físico dessa cidade, dispensava a confecção de quaisquer

cenários específicos. A monumentalidade semiótica da arquitetura da antiga capital rab'inalense era o pretexto para a ação dramática. Imóvel, petrificada e durável, estava à espera de um texto dinâmico que deveria ser escrito pelos corpos dos atores. Uma vez eleito o espaço, com sua tangível mensagem ou carga mnemônica, estabelecem-se os outros enunciados que nortearão as ações cênicas. Assim sendo, as outras mensagens memorialistas ficariam a cargo da *memória do corpo*, ou seja, dos atores e de seu *repertório* (suas performances, gestos, oraturas, danças e repetições). Afinal, acreditamos que a *Xajooj Tun* tenha sido criada para falar, dentre outras coisas, de *Kajyub'* e ser recordada ali, naquele espaço ancestral único, histórico, concreto e dito sagrado. Por outras palavras, a *Xajooj Tun* é um *monumentum dramático* cuja existência, pelo menos em parte, é justificada pela história e importância desse *monumentum arquitetônico*.

Sabemos que hoje não ocorrem mais apresentações em *Kajyub'*²⁰⁰. Entregue aos raros peregrinos que lá realizam suas oferendas e orações, pode-se dizer que o sítio arqueológico encontra-se praticamente abandonado. Como o acesso é difícil e exige um bom preparo físico, poucas pessoas estariam dispostas e realmente aptas a acompanhar os atores no esforço de galgar a pequena montanha. O fato é que, desde a apresentação espetacular de 1856, a cidade de Rab'inal vem assumindo o papel que, outrora, parece ter pertencido a *Kajyub'*, abrigando a *Xajooj Tun* em seus espaços públicos e criando, com esta, múltiplos hipertextos culturais.

²⁰⁰ Em Rab'inal, tomamos conhecimento de que uma equipe de documentaristas filmou *uma* apresentação privada da *Xajooj Tun* nas ruínas de *Kajyub'*. Infelizmente, não tivemos como obter maiores informações.

4.3.2.1.2. A duração e seu significado

No que respeita à duração dos espetáculos, constatamos que, em média, gasta-se uma hora e quarenta minutos para concluí-los. As variações cronológicas se justificam em função do grande número de apresentações que ocorrem no mês de janeiro, fazendo com que algumas encenações sejam abruptamente interrompidas, para dar vez aos intervalos de almoço, lanche ou descanso dos atores, continuando mais tarde. Em termos estatísticos, são quase três apresentações por dia. Desse fato, depreendemos que há, por parte dos componentes do atual grupo de teatro, um estreito *compromisso* com o *texto espetacular* e o *número de suas apresentações diárias*, não importando muito os minutos dispendidos para concretizá-lo. Dito de outra forma, o grupo rab'inalense adota uma concepção de compromisso que trata o tempo de uma maneira bem distinta do rigor cronológico que herdamos dos europeus. No pleno exercício dessa função teatral mnemônica, os atores promovem o que, para nós, sul-americanos e brasileiros do século 21, seria uma significativa inversão de valores. Segundo as ações desse grupo de teatro, é o tempo, na *acepção de dia* (período regido pela iluminação solar), que tem de se ajustar ao compromisso da realização da dança-drama e não o contrário, como nos propõe a hegemônica tradição capitalista ocidental, quando nos diz, com seu forte apelo opressor, que o “tempo é dinheiro”. Afinal, como afirmamos linhas acima, a *Xajooj Tun* está envolta por e representa uma sacralidade, que ativa os *circuitos da memória*²⁰¹ local, conectando os

²⁰¹ Usamos aqui, por empréstimo, uma expressão que Diana Taylor emprega para abordar as conexões mentais que permitem as pessoas *(re)conhecer e guardar* aspectos de sua história. Cf. TAYLOR, 2002, p. 29.

rab'inalenses às crenças ancestrais – e, muito particularmente, à obrigação solene de reiterar, anualmente, a versão histórica local sobre os seus confrontos com os *kaweq k'iche'* –, legitimando assim o seu vínculo com o território no qual já estão há séculos instalados. Eis, em síntese, a essência da perpetuação dessa dança-drama.

Com tais considerações, acabamos por tangenciar a questão da alteridade e voltamos ao recorrente alerta foucaultiano de que, como pesquisadores, temos a necessidade de converter o nosso olhar e pensamento para a cosmovisão que está sendo estudada. Em primeiro lugar, não há como negligenciar a presença implícita da noção de “pagamento” nas apresentações espetaculares da *Xajooj Tun*. Contudo, essa noção possui uma essência distinta, estando mais próxima do campo cultural e do vínculo afetivo-espiritual que molda o sagrado, ao invés de restringir-se ao aspecto financeiro ou monetário que, a priori, poderíamos supor. Parafraseando Paul Ricoeur, lembremos que, no caso da *Xajooj Tun*, a “idéia de dívida é inseparável da de herança”²⁰² e que, de acordo com tal concepção, *deve-se aos antepassados* uma parcela de tudo o que se é hoje no mundo. Assim, com as apresentações dos textos espetaculares, efetua-se uma espécie de pagamento provisório²⁰³, ou melhor, um amortecimento do vetusto *compromisso social* (dívidas herdadas) de prestar uma *homenagem mnemônica* aos seus ancestrais e à história que eles escreveram com seus corpos e sangue, na noite dos tempos pré-hispânicos. Dissemos *provisório* porque herda-se uma dívida cultural que, paradoxalmente, para não cair nas garras do esquecimento, não pode ser quitada de uma só vez e muito menos pelas performances de uma única geração de atores-dançarinos. Ambígua por natureza, essa dívida é, antes de tudo, uma questão de honra, um voto de gratidão e reconhecimento

²⁰² Cf. RICOEUR, 2004, p. 120.

²⁰³ Cf. RICOEUR, 2004, p. 120.

público às ações dos antepassados. Os atores contemporâneos performatizam esse pagamento provisório, colocando suas expressões corporais e vozes a serviço da tradição de perpetuar a memória ancestral.

Para alcançarmos esse nível de entendimento, precisamos realizar tão-somente alguns ajustes intelectuais. Os rab'inalenses agem de acordo com as leis que regem o seu mundo, alicerçados em um horizonte de experiência sócio-político-religioso completamente distinto do nosso. Cabe a nós, na qualidade de pesquisadores – termo que nos outorga credibilidade social e sob o qual se esconde a nossa real condição de invasores intelectuais das alteridades –, as tarefas de não só escavá-las, mas, sobretudo, de interpretá-las a partir de seus contextos de enunciação, ou seja, levando-se em conta à cosmovisão de onde emergem ou em que permanecem culturalmente submersas.

4.3.2.2. O grupo rab'inalense e os preparativos

O grupo rab'inalense encarregado de encenar a *Xajooj Tun* está há mais de quatro décadas sob a direção de don José León Coloch Garniga. Para o exercício desse encargo cultural, o diretor se inspira nos exemplos deixados pelos seus últimos predecessores, a saber, Esteban Xolop (seu sogro) e Bartolo Sis (o informante do século 19). Deles, herdou a tradição multifuncional que recai sobre todos os “guardiães da *Xajooj Tun*”: além de diretor do grupo, quando se faz necessário, don José León entra em cena como ator – no papel de *Rab'inal Achi* – ou como músico, tocando o *tun*. Soma-se a isso o

fato de ser também o responsável por preservar os originais do *Manuscrito Pérez* (o nosso *arquivo 3*), este importante *monumentum* literário da cultura *k'iche'*.

Catorze pessoas integram o elenco atual da *Xajooj Tun* rab'inalense²⁰⁴, a saber dois trompetistas, um tocador de *tun* e onze atores, sendo que, destes, três são considerados suplentes. Há ainda um componente de apoio que está incumbido de transportar o *tun*, sobretudo, durante o desfile folclórico e as procissões.

Os preparativos para os textos espetaculares que são encenados durante a feira patronal de janeiro se iniciam no ano que a antecede, normalmente por volta do mês de novembro, quando recomeçam os ensaios gerais. Como o grupo mantém a mesma formação há um bom tempo, os encontros servem para ensaiar as coreografias, os gestos, os sons e também as falas ou *oraturas*. Esses atos corporificados integram um conjunto de ações mnemônicas que compõem a categoria do *repertório*, tipo de conhecimento efêmero e não-reproduzível, encarregado de preservar e transmitir a *memória do corpo* (modalidade de memória), que é viva, incapturável e excede a noção de arquivo. Enquanto categoria, o *repertório* evidencia o fato de que nós “*transmitimos* acontecimentos, pensamentos, e *lembranças* não apenas através de nossos escritos literários e histórias documentadas, mas também *por meio* de nossos *atos e performances corporais*”²⁰⁵ (itálicos nossos). Entretanto, não podemos ignorar que “as danças mudam com o tempo, mesmo que gerações de dançarinos [...] jurem que elas permaneçam as mesmas”²⁰⁶. Se, por um lado, consideramos que a corporificação, por ser efêmera e incapturável, sofre alterações com o transcurso do tempo, por outro, temos que reconhecer que ela pode “*comunicar sentidos e relevâncias*

²⁰⁴ Ver ANEXO 28.

²⁰⁵ Cf. TAYLOR, 2002, p. 18.

²⁰⁶ Cf. TAYLOR, 2002, p. 17.

*fixos, mesmo através de movimentos modificados*²⁰⁷ (itálicos nossos). É justamente essa *permanência de sentido*, que em outro momento deste estudo designamos por busca da “fidelidade à mensagem original do espetáculo”, o ponto nevrálgico dos ensaios do grupo, a meta a ser reiterada, anualmente, pelo repertório. A *Xajooj Tun* é um texto espetacular, no qual as partituras corporais (gestos, coreografias e posicionamentos cênicos) evidenciam a presença explícita de um processo de transmissão de mensagens histórico-culturais, cujos enunciados devem ser visualizados nas performances dos atores, o que desvia a nossa atenção para a exploração cognitiva dos domínios territoriais pertencentes à *memória do corpo*.

Nesse encontro preparatório dos textos espetaculares, os integrantes da trupe rab’inalense discutem questões, como, o número de apresentações agendadas, a verba disponível, e quem, quando e como celebrarão os rituais. Ademais decidem quais roupas, máscaras, adereços de mão e adornos de cabeças (penachos e chapéus estilizados) devem receber os reparos necessários ou ser substituídos em definitivo.

4.3.2.3. Considerações acerca da semiótica teatral

A *semiologia do teatro* ou *semiótica teatral* é uma disciplina encarregada de estudar o sistema de *signos não-lingüísticos* dos textos espetaculares, ou seja, o figurino, os gestos (expressão corporal), as cores, a luz, os adereços, etc. A abordagem semiótica nos ajuda a entender o poder de comunicação desses signos que, no âmbito teatral, podem

²⁰⁷ Cf. TAYLOR, 2002, p. 17.

substituir, endossar, complementar ou, até mesmo, se contrapor aos enunciados lingüísticos. Longe de querer construir um tratado sobre a semiótica teatral da *Xajooj Tun*, teceremos breves comentários sobre os aspectos que acreditamos ser os mais relevantes no espetáculo, como, por exemplo, os figurinos, as cores e os adereços. Eles têm um vigor semiótico que não pode ser descartado por nenhuma das análises contemporâneas da *Xajooj Tun*. Há neles mensagens cifradas, signos que precisam ser decodificados para que, por seu intermédio, possamos adentrar outros aspectos da alteridade *k'iche'-achi*.

4.3.2.3.1. A materialidade dos figurinos e seu significado

Começemos por focar o material usado na confecção das roupas. Excetuando *Ixoq Mun*, personagem que se apresenta vestido com uma espécie de saia (*corte*) e um *huipil* de algodão, e *B'aalam*, o guerreiro que vem coberto por um tecido estampado, numa clara alusão visual às manchas das peles dos jaguares (onças pintadas), todos os personagens principais do espetáculo se vestem de roupas confeccionadas de **veludo**.

Desconhecido no mundo mesoamericano, hoje em dia, esse material é apreciado por seu brilho, beleza e maciez, o que acaba por conferir um aspecto de “*prestígio estético*” às peças do vestuário que são elaboradas com ele. Exatamente por isso, as peças de veludo conquistaram espaço de honra nos guarda-roupas das classes abastadas da Europa ocidental, sobretudo, entre os reis e os sacerdotes cristãos. Por conseguinte, essa aceitação agregou ao veludo a conotação de *artigo de luxo*, o que o inseriu no rol das mais nobres e cobiçadas façasas têxteis já produzidas pelo intelecto humano. Há quase cinco décadas e

já sintonizado com essa idéia de pompa, o *guardião* do espetáculo rab'inalense Esteban Xolop manifestava ao pesquisador Francisco Rodríguez Rouanet o desejo de confeccionar os figurinos dos personagens principais da *Xajooj Tun* em veludo, alegando que só não o fizera por questões financeiras. Por fim, esse sonho estético encontra-se concretizado nas atuais montagens de José León Coloch Garniga, seu genro e sucessor na responsabilidade da preservação da dança-drama.

Nas montagens *colochianas*, o veludo é usado em termos semióticos para conferir *pompa* e *grandeza* à evocação da ancestralidade rab'inalense. O luxo das roupas de veludo confere, esteticamente, aos personagens *colochianos* e, conseqüentemente, à história por eles enunciada, o hierárquico “ar de nobreza”, a pompa visual.

Também as roupas “mais simples” ou menos pomposas – no caso as que são usadas pelas personagens femininas (*U Chuuch Q'uuq'* e *Princesa de las Plumas Verdes*) e pela ambígua *Ixoq Mun* – têm seu valor semiótico e merecem a nossa atenção. Sabe-se que, nas sociedades mesoamericanas, o vestuário expressa a idéia de hierarquia social, define o lugar das pessoas no mundo, onde o poder está concentrado nas mãos dos homens, e dentre estas, destacam-se as dos reis, sacerdotes e guerreiros. Mas como podemos constatar isso na *Xajooj Tun*? Busquemos então uma forma de explicá-lo.

Os figurinos dessas três personagens – diga-se de passagem bastantes semelhantes entre si no que diz respeito ao tipo de peças (*hupil* e saia longa), à presença de bordados e às cores (branco para os *huipiles* e preto e cinza para as saias) – são confeccionados com os tradicionais tecidos de algodão, ou seja, são panos bem mais simples e mais populares do que o nobre e prestigiado veludo. Como as cores, os tipos de desenhos, os adornos e os materiais usados na confecção das indumentárias mesoamericanas são signos culturais que nos ajudam a identificar a condição social dos

indivíduos, concluímos que há, nos textos espetaculares colocianos, uma intenção clara de se contrapor os corpos do rei e dos guerreiros, cobertos pela pompa do veludo, aos das mulheres e serviçais, cobertos pelos tecidos de algodão elaborados nos teares manuais. Assim, por intermédio dos figurinos, o texto espetacular tanto equipara as mulheres à *Ixoq Mun* e os guerreiros ao rei, como faz uma distinção sócio-visual entre esses dois grupos. No entanto, além das semelhanças e diferenças das roupas, há outros detalhes ou pormenores reveladores que precisam ser observados mais de perto para que identifiquemos melhor os personagens. A presença de variáveis, como, colares, brincos, arranjos com penas (penachos), armas e escudos, por exemplo, servem, isolados ou não, à guisa de elementos diferenciadores dos personagens da trama. Patrice Pavis diria que esses pormenores reveladores atuam na *mise en scène* como *ideologemas*²⁰⁸, ou seja, são signos que portam uma carga ideológica bem contextualizada que exige de nós espectadores a competência cultural necessária para apreendê-los. Portanto, encontram-se ali representadas, com o apoio da simbologia dos figurinos, as hierarquias sócio-econômica e dos gêneros, típicas da sociedade maia rab'inalense pré-hispânica.

No terceiro capítulo, enquanto descrevíamos os personagens do texto dramático, tecemos pequenas considerações e apresentamos algumas fotografias do figurino usado nas montagens colocianas da *Xajooj Tun*. De maneira muito particular, chamávamos a atenção do leitor para os figurinos de dois personagens: *Koot* e *B'aalam*. Dissemos que esses dois personagens representam a coletividade dos guerreiros, particularmente, as patentes militares da águia e do jaguar (onça pintada) e que, no nosso entendimento, eles cumpriam

²⁰⁸ *Ideologema* é uma categoria analítica proposta por Patrice Pavis, que considera os signos como expressões ideológicas polissêmicas, o que nos obriga a tratá-los com cautela e lê-los sempre em conexão direta com os contextos nos quais eles surgem. Cf. PAVIS, 1994, p. 67-70 *passim*.

semioticamente um papel de *preenchimento visual* nos espetáculos rab'inalenses contemporâneos. Pois bem, resta-nos agora explicar como isso ocorre.

Levando-se em conta a imponência dos figurinos desses personagens – que trazem, presos às suas costas e à maneira de mochilas, enormes adereços dos quais emergem profusos leques de panos e penas (de galinha) multicoloridos –, já podemos antever o magnetismo visual que eles são capazes de exercer sobre os espectadores durante as apresentações. Tanto é certo o que acabamos de assinalar que, inclusive, alguns rab'inalenses contemporâneos não-indígenas empregam, com muita precisão visual e com acentuada dose de ironia, o substantivo “pavões” (*chuntos*) para descrevê-los.

B'aalam e *Koot* participam de todos os atos, colocando-se, com frequência, um de frente para o outro, mas sempre em lados opostos, reiterando, semioticamente, o contexto da trama que se desenrola “*sobre a terra e sob o céu*”, domínios representados, respectivamente, pelos dois personagens. Quando não estão parados assumindo a função esporádica de sentinelas, movimentam-se *paralelamente*, às vezes alternando as direções, como se estivessem delimitando ou emoldurando o espaço reservado para a ação principal e, conseqüentemente, para o aparecimento da mensagem-discurso. É exatamente aqui que detectamos a sua função de *preenchimento visual*.

Como pequenos cenários ambulantes, eles restringem e demarcam o espaço físico dos diálogos de *Rab'inal* e *K'iche' Achi*, convidando os espectadores a concentrarem seus olhares e audiências nesses personagens que portam, além dos signos lingüísticos do discurso, mensagens corporais e sonoras (barulho dos seus escudos). Ao executar tais movimentos, *B'aalam* e *Koot* representam, cenicamente, o *paralelismo dual* da cosmovisão *k'iche'*, estrutura que também encontramos nas elaborações escriturais do *Rab'inal Achi* (*arquivo 2*) e do *Manuscrito Pérez* (*arquivo 3*). Tal exemplo mostra-nos a sintonia que

existe entre os textos dramáticos e espetaculares, e destes com o pensamento cosmológico *k'iche'*.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza.

FIGURA 13 – Apresentação no átrio da Igreja de São Paulo – janeiro de 2005

4.3.2.3.2. As cores

Agora dedicaremos algumas linhas ao enfoque da relação entre as cores predominantes nos figurinos dos personagens e os seus significados na cosmovisão maia e nos textos espetaculares colochianos de 2005.

Trajando calça e blusa feitas de veludo verde-escuro, *Ajaw Job' Toj* encontra-se associado ao mais rico de todos os complexos cromáticos do mundo maia: o *verde-azulado*. Verde é a cor atribuída ao *axis mundi*, às *jadeítas* e às imponentes penas caudais do sagrado *quetzal*. Simboliza a *origem*, a ordem no sentido de “*aquilo que vem primeiro*”, a *nobreza* e, como se isso não bastasse, ainda tem a conotação de *preciosidade*. E na *Xajooj Tun*, o personagem *Ajaw Job' Toj* sintetiza tudo isso, pois além de ser nobre, é o

governante rab'inalense, aquele que determina a ordem das coisas e prioriza a preservação da vida nua de seus súditos, pois está ciente de que delas emana o seu poder político. Nota-se, portanto, que a escolha do verde-escuro para vestir, à maneira de segunda pele, o corpo do governante rab'inalense nas montagens de 2005, longe de ser gratuita, manteve-se fiel à antiga cosmovisão maia. Nos textos espetaculares *colochianos*, as cores das roupas têm, juntamente com as máscaras e adereços, a incumbência de destacar as personalidades. Neles, as cores são *ideologemas* e precisam ser interpretadas como tal.

Prosseguindo com a idéia da roupa como segunda cútis, o protagonista ***Rab'inal Achi*** entra em cena vestido com calça e blusa feitos de ***veludos vermelhos***. No mundo maia, a cor vermelha está relacionada com a *direção leste* (o oriente), o local cósmico onde o sol desponta após regressar de sua longa viagem noturna pelo mundo subterrâneo, a terra dos mortos e da escuridão. Arqueologicamente, o vermelho está vinculado a contextos rituais *post-mortem* de membros da nobreza maia, dentre os quais figuram reis de cidades importantes e bastante distanciadas, como, Palenque (México), Copán (Honduras) e Kaminaljuyú (Guatemala). Nestes casos, o simbolismo cromático reside no pó vermelho de cinábrio (sulfeto de mercúrio) que era espalhado sobre os corpos ou esqueletos (no caso dos sepultamentos secundários), objetivando a *revitalização* dos restos mortais dos indivíduos. Ademais, de acordo com o horizonte de experiência maia, a cor vermelha tinha uma estreita ligação com o líquido responsável pelo equilíbrio cósmico e pelo dom da vida: o *sangue humano*. Voltando ao personagem em questão, sabemos que *Rab'inal Achi* é considerado pelos enunciados textuais, sejam os da forma espetacular ou aqueles que emanam dos arquivos literários (***arquivos 2 e 3***), o principal guerreiro rab'inalense. Sua tarefa primordial é lutar, colocar o seu sangue e, por conseguinte, a sua vida à disposição dos interesses dos deuses e da soberania de *Job' Toj*, o governante do fulgente *omphalos* do mundo (*Kajyub'*).

Portanto, *Rab'inal Achi* traja-se de vermelho para *reiterar cromaticamente* um antigo pacto, o da responsabilidade social da *oferta de sangue aos deuses*, para que estes prolonguem a vida de seu povo e mantenham a ordem do universo. O mais interessante é que não se exige que o sangue ofertado seja o do próprio ofertante, normalmente derramado nos rituais de auto-sacrifício e/ ou nos campos de batalha. Aliás, quaisquer prisioneiros podem cumprir, involuntariamente, esse pacto. Para que isso se concretize, basta apenas que seus captos lhes ofereçam para serem imolados sobre as pedras sacrificiais. Vimos, no terceiro capítulo, que esse era o pensamento do personagem *Rab'inal Achi* em relação a seu rival, já que antevia a necessidade do sacrifício como fato natural, indubitável e, exatamente por esse motivo, inquestionável. No fundo, essa escolha cromática representa a subjacente necessidade de perpetuação do vetusto pacto de sangue que os homens fizeram com seus deuses. Por isso, convenhamos, toda a riqueza de significados da cor vermelha é canalizada para destacar, no geral, a busca desse equilíbrio cósmico e, no particular, aquele personagem que se propõe a concretizá-lo, mesmo que isso se dê pela intermediação alheia.

Não menos interessante é a análise cromática do vestuário de nosso terceiro protagonista: *K'iche' Achi*. A cor escolhida para compor o seu traje, isto é, o *azul anil*, manterá com o vermelho e o verde, ora um *jogo de contrastes* (1º e 3º atos), ora uma *convergência semiótica* (4º ato).

Se já temos consciência do caráter belicoso de *K'iche' Achi*, resta-nos verificar o que faz com que, nos textos colochianos, esse personagem use um figurino no qual predomina o *azul anil*, cor que, conforme apuramos, não dispõe de nenhuma identificação nominal entre o povo maia clássico. Por isso, o que vamos propor a seguir deve ser visto apenas como uma possibilidade interpretativa que, embora esteja alicerçada no pensamento indígena mesoamericano, é fruto tão-somente de uma curta temporada de escavação

semiótica. Como nossa intenção é divulgar e colaborar com os estudos do *Rab'inal Achi* e da *Xajooj Tun* no Brasil, as interpretações que serão apresentadas na sequência servirão, à guisa de estímulo, para a construção do diálogo acadêmico.

Duas razões nos levam a pensar na provável escolha do azul anil para compor a indumentária do guerreiro *kaweq k'iche'* nas recentes montagens colochianas. Primeiro, cremos que essa escolha almeje dar suporte cênico, ou melhor, confira *representatividade cromática* ao *dualismo* e ao *paralelismo* presentes no 1º e 3º atos. Dito com outras palavras, os textos espetaculares colochianos elegem, mesmo que a princípio isso soe um tanto quanto aleatório, a cor *azul anil* para criar uma *distinção visual-cromática* com o *vermelho*, o que endossa assim o antagonismo dos personagens *K'iche' Achi* e *Rab'inal Achi*. Eles se cobrem com vestimentas dessas cores como se essas cútis de veludo assinalassem parte de suas personalidades e, por conseguinte, de suas incompatibilidades. Ao transpor para a instância das cores o jogo de contrastes que rege o pensamento cosmológico pré-hispânico, essa oposição visual se junta à dos duelos verbais (discursos dos guerreiros) e às movimentações cênicas dos personagens (em linhas paralelas e, não raro, em sentidos contrários), assumindo o valor de *ideograma*, o que acaba por ampliar e diversificar a riqueza simbólica do espetáculo. Mas como isso se dá? Vejamos. Cabe destacar que ambos os guerreiros usam escudos e machados idênticos, executam quase as mesmas coreografias, mas se vestem de cores – funcionalmente suas cútis – diferentes para destacar, em termos de apelo visual, os seus *interesses conflitantes*. O primeiro representa a ameaça que vem do exterior, das regiões periféricas, enquanto que o segundo incorpora a defesa da capital rab'inalense, considerada por seus moradores como o verdadeiro *axis mundi*. Portanto, esse apareamento cromático *vermelho/ azul anil* representa, no espetáculo, a *dissensão polar* entre os rab'inalenses e os *kaweq k'iche'*, cujas origens, já dissemos,

remontam à histórica fragmentação da propalada confederação *k'iche'* (1475-1524). É verdade que, para representar essa dissensão, à exceção do vermelho, qualquer outra cor serviria com garantida eficácia. No entanto, a escolha cromática colochiana só fica mais evidente e adquire consistência se for conjugada ao segundo motivo – aqui colocado na ordem de sua aparição espetacular e não de importância – ou melhor, à formação de outro apareamento de cores: o *azul anil/ verde escuro*.

Desta vez, supomos que José León Coloch tenha formado um par cromático, tomando como referência não o contraste, mas a *associação* dos *significados* das cores. Essa eleição está determinada pelo fato de que todos os grupos étnicos que conformam a civilização maia vêm uma forte interação ou convergência de significados entre o azul e o verde. No espetáculo, este par cromático está representado, respectivamente, por *K'iche' Achi* e pelo soberano kayub'ense *Job' Toj*. Contudo, caberia perguntarmos em que sentido esses personagens, que se vestem de azul e verde, são convergentes? Que tipo de contribuição semiótica esse apareamento cromático traz para o texto espetacular? Vamos direto ao que nos interessa.

Pensando nessas questões, começemos por destacar, de entrada, que o *anilado K'iche' Achi* e o *verdeante Job' Toj* estão relacionados entre si pela *poética* da *convergência dos significados cromáticos*. Embora haja, por um lado, uma nítida distinção visual entre o azul anil e o verde escuro, por outro, há uma equivalência de seus significados cosmológicos no imaginário maia. Portanto, ainda que visualmente distintos, verde e azul anil são apareados nos textos colochianos não só para destacar as tradicionais metáforas cromáticas do *axis mundi* maia, da realeza e suas insígnias feitas de jadeítas e penas verde-azuladas, mas, sobretudo, para indicar uma *convergência de objetivos* dos personagens, a saber, o *desejo de controlar Kajyub'*, cidade símbolo do poder político

centralizador. Assim, no 4º e último ato da *Xajooj Tun*, abole-se o jogo semiótico de distanciamento cromático, característico dos atos ímpares da peça. Nele, a mesma cor azul anil, signo teatral que anteriormente fora usado para reforçar os antagonismos entre os dois guerreiros (vermelho e azul), exerce, desta vez, uma nova função ideológica: dará suporte cênico à equiparação entre as *finalidades políticas* do invasor *kaweq-k'iche'* (desejo de conquista da cidade) e à do governante local (manter-se à frente dessa cidade).

Pesem os contrastes de natureza etnolinguística e hierárquicos, ambos compartilham experiências similares na trama, ficando um cativo do outro e, o que é mais relevante, medem forças disputando entre si o controle do “umbigo do mundo” (*Kajyub'*) e da vida nua de seus moradores. Essa perceptível ambivalência da diferenciação visual cromática azul anil/ verde escuro com a convergência dos significados das cores produz um contraste estético e cênico bem interessante, sobretudo, se comparado aos paralelismos sintáticos e semânticos detectados nos jogos de palavras, frases e grupos de frases que conformam os *arquivos literários 2 e 3*. Feito isso, verifica-se, uma vez mais, a sintonia entre as montagens colochianas e tais arquivos dramáticos. Constata-se que ambos se abastecem e representam, em termos de amplitude simbólica, uma longeva tradição cultural de genuínas raízes mesoamericanas. O que os arquivos literários enunciam com as palavras escritas e aprisionam espacialmente no suporte de papel, os textos espetaculares o fazem por meio dos fugazes posicionamentos cênicos dos atores, das cores escolhidas para compor os figurinos, das máscaras, da música singela e melosa e dos tons das vozes dos atores.

Concluindo, essa relação de complementaridade entre os textos escritos (*Rab'inal Achi* e *Manuscrito Pérez*) e os textos encenados (*Xajooj Tun*), entre a memória do arquivo e a memória corporal, reproduz, em uma instância bem maior, a interação polar

ambivalente característica do pensamento indígena mesoamericano. Se não podemos avaliar o grau de intencionalidade dessa relação, pelo menos podemos afirmar, com segurança, que é justamente por seu intermédio que a dança-drama se revigorou ao longo das últimas treze décadas e meia de sua existência.

4.3.2.3.3. Acessórios e outros signos teatrais

Uma atenção especial deve ser dada aos outros *quatro signos teatrais* que complementam a apresentação visual dos personagens. Considerados elementos auxiliares do figurino, tais signos são, na verdade, acessórios portadores de mensagens que, muitas vezes, transcendem o seu corriqueiro valor de uso, e, por essa razão, também precisam ser decifrados. Na *Xajooj Tun* colochiana, enfatizam-se os seguintes signos: *machados*, *pratos*, *máscaras*, *chapéus* e *penachos*. Dedicaremos, em separado, algumas palavras acerca de seus significados nos espetáculos.



Foto: Antônio Augusto Horta Liza.

FIGURA 14 – Acessórios usados nas apresentações

4.3.2.3.3.1. Os machados

Os personagens *Job' Toj*, *Rab'inal Achi*, *K'iche' Achi* e *Ixoq Mun* entram em cena trazendo consigo *machados* à guisa de um de seus vários signos pessoais. Além do seu significado cotidiano de instrumento destinado a facilitar o corte de árvores e de lenha, o *machado* é elevado no espetáculo colochiano à categoria de *artefato de guerra*, *arma cortante* cuja principal função, inferida a partir das falas dos personagens, seria a de *ceifar vidas humanas*. Da mesma forma que, com esse instrumento, derrubam-se árvores, também é possível usá-lo para tombar corpos e vidas humanas. Enquanto formas de manifestação da vida, corpo humano e corpo vegetal (árvore) têm em comum o fato de serem ambos extermináveis.

Clarificando esse argumento com exemplos do espetáculo, observamos que, em várias cenas da *Xajooj Tun*, os protagonistas brandem seus machados na direção de seus interlocutores, em sinal de contundentes ameaças as suas vidas nuas. Nesses instantes, o machado representa um *código inusual* que precisa ser assimilado, seja pelos atores que o colocam em cena e são encarregados de veiculá-lo em suas performances, seja pelo público que assiste o desenrolar da trama e o interpreta. Nos textos colochianos, trabalha-se com a expectativa de que o público seja capaz de interpretar a mensagem central codificada pelos machados, qual seja, saber que aquele artefato cortante, usado para “golpear e cortar as cepas” ou “troncos” das árvores, representa uma metaforização da iminência da destruição dos corpos humanos e, com isso, a ameaça do fim da vida nua. Em síntese, os machados são artefatos sacrificiais que codificam a inclinação à morte, o desejo quase incontido de

dar fim à vida precível, promover a extinção do outro como corporeidade ameaçadora do seu bem-estar.

4.3.2.3.3.2. Os pratos

À exceção de *Ixoq Mun*, cada protagonista da *Xajooj Tun* também entra em cena, segurando, com uma de suas mãos, um *prato de metal*. Este fulge não na condição usual de instrumento para a produção de música, mas na predominância funcional de *escudo*. O espectador precisa lê-lo como artefato de defesa e objeto mantenedor da vida, contrapondo-o à agressividade codificada pela presença física e simbólica do machado. No fundo, por meio desses artefatos, José León Coloch retoma a questão do pensamento dual mesoamericano. Com o par de signos *machado/ escudo* e seus significados de ataque/ defesa, possibilidades de morte/ vida, o diretor rab'inalense trabalha a idéia de que matar e defender-se faz parte da dinâmica cósmica e que, cabe àqueles que portam tais artefatos, saber usá-los na ocasião propícia. Assim sendo, infere-se que é a presença ou a falta de sabedoria com que esses artefatos são usados pelos seus portadores – na defesa de seus próprios interesses ou nos da coletividade que representam –, que poderá instaurar o caos ou promover o desejado equilíbrio das forças cósmicas. E aqui mais um par de significados se configura para os signos *machado/ escudo*: caos/ ordem.

Ainda sobre os *pratos de metal* e sem perder de vista o contexto histórico belicoso da trama, encontraremos uma segunda forma de exploração cênica desses artefatos. Aos pratos, estão atreladas, por intermédio de cordões centrais, cerca de meia

dúzia de pequenas moedas, responsáveis pela produção sonora de algo bastante similar ao barulho das matracas. Esse *efeito sonoro* é usado para *introduzir as falas, marcar a entonação colérica dos personagens*, expressando a impaciência e o inconformismo destes com o discurso prededente de seus interlocutores ou, até mesmo – a exemplo dos chocalhos que *B'aalam* e *Koot* trazem presos a seus tornozelos –, para quebrar a “*monotonia oral*” daqueles trechos nos quais repete-se o que acabou de ser dito. Pelo menos no transcurso da maioria das falas, predomina esse padrão semiótico no qual o *prato* assume, ainda que por instantes, o seu reconhecido valor de uso como objeto sonoro, deixando de ser interpretado como *escudo*.

4.3.2.3.3. As máscaras

Outros acessórios importantes são as *máscaras*, produto do talento dos artesãos locais e elaboradas em ateliês chamados *morerías*. Esculpidas em madeira e pintadas de um reluzente dourado, as máscaras ajudam a *traçar a identidade* dos quatro protagonistas que fazem uso da fala. Levando-se em conta que são mínimos os detalhes pelos quais é possível distinguir uma máscara das outras, acreditamos que poucos são os espectadores que, de fato, têm a acuidade visual para fazê-lo. Todas as máscaras usadas na *Xajooj Tun* apresentam traços físicos característicos de rostos do gênero masculinos, dentre os quais sobressaem os bigodes e as sobrancelhas. Aliás, a espessura e o formato (estilo seta ou arqueado) destas últimas, aliados às bordas coloridas (verde, azul ou preto) que contornam os rostos como se fossem molduras ou arremates personalizados, são os sutis elementos que

determinam a diferenciação visual ou, se preferirmos, a composição da identidade facial dos protagonistas.

Devido ao tipo de material usado em sua confecção e à presença de poucos orifícios, as máscaras abafam as vozes dos personagens, o que dificulta, sobremaneira, a apreensão do código lingüístico oral, que é emitido no idioma *k'iche'*. Esta situação se agrava com a adição dos freqüentes ruídos externos (barulhos de automóveis, conversas dos espectadores, anúncios comerciais, buzinas e som mecânico), já que, bem o sabemos, o grupo de teatro rab'inalense apresenta seus espetáculos dentro de um contexto de grande efervecência cultural, religiosa e financeira para o município. Encenada em ruas e locais públicos onde há grande circulação de transeuntes e feirantes, a *Xajooj Tun* tem que disputar a audiência com a celeuma dos vendedores e peregrinos.

4.3.2.3.3.4. Chapéus e penachos

A seguir, destacaremos os significados dos *chapéus estilizados* usados pelos personagens masculinos e dos *penachos* que adornam as cabeças de *Ixoq Mun*, *U Chuuch Q'uuq'* e da *Princesa das Plumas Verdes*. Com o intuito de facilitar a análise funcional dos *chapéus estilizados*, formaremos dois grupos, a saber, o trio composto por *Rab'inal Achi*, *K'iche' Achi* e *Job' Toj* e a dupla formada por *B'aalam* e *Koot*. As razões para efetuarmos essa subdivisão encontram-se alicerçadas no formato e nas funções desses acessórios.

Feitos a partir de uma base cônica de palha trançada, coberta por diminutas penas multicoloridas, os chapéus do trio se projetam para frente e para trás da cabeça, sem constituir as tradicionais abas. Na parte dianteira, cada chapéu traz um signo indígena pintado sobre um pedaço de isopor. Esses signos são hieróglifos que correspondem a três dias do calendário maia *tzolk'in* que, em *k'iche'*, são denominados de: *Toj* (pintado no chapéu de *Job' Toj* e que simboliza o dia propício para fazer oferendas em agradecimento ou petição aos deuses criadores e formadores do cosmos), *Kawoq* (associado ao personagem *Rab'inal Achi*, é o dia que simboliza a energia da natureza e os seres que são considerados os guardiões do bem-estar coletivo) e, finalmente, *Tijax* (característico das pessoas fortes e valentes, esse signo está vinculado a *K'iche' Achi* e representa a ocasião em que se deve recordar *Coração do Céu, Coração da Terra*²⁰⁹). Portanto, os hieróglifos que estão nos chapéus portam mensagens hipertextuais (exigem o estabelecimento de conexões calendáricas e prognósticas) que visam reforçar a imagem/ personalidade dos protagonistas. Ou melhor, eles trazem informações que, uma vez bem compreendidas, ajudam a dar consistência e visibilidade às características comportamentais dos personagens. Reconhecemos que este tipo de leitura não é tão acessível aos leigos no estudo desse povo mesoamericano, entretanto o fato é que os glifos foram, intencionalmente, colocados ali e há nisto um porquê, um sentido cultural.

Das partes central e posterior dos chapéus, sai um emaranhado de coloridas penas de galinha e outras aves domésticas. Essa plumagem chega a cobrir a nuca dos personagens, exercendo, em termos semânticos, a função de cabelo. Todavia, o significado da plumagem multicolorida não se restringe a essa constatação. Tal plumagem também

²⁰⁹ Cf. *Calendario de 2005 - Guatemala Maya* confeccionado pela Fundación Centro Cultural y Asistencia Maya (C.C.A.M.), de *Chichicastenango*. A título de comparação, estes dias são chamados, respectivamente, de *Muluk, Kawak e Etnab'*, pelos falantes do maia-iucateco (ANEXO 24 b).

alude à beleza e à riqueza cromática da avifauna da época pré-hispânica. Assim, por extensão, a plumagem simboliza o prestígio social dos protagonistas que podem esbanjá-la na decoração de suas cabeças.

Já os chapéus do segundo grupo, formado pela dupla *B'aalam* e *Koot*, são bem mais simples e menores. Como no figurino desses personagens, a ênfase recai sobre as “*mochilas*” no estilo leque de pavão, para as quais convergem, praticamente, todas as penas e panos multicoloridos. Os chapéus não exercem, quando vistos em separado, maiores atrativos visuais. Revestidos de veludo (azul ou vermelho) e ligeiramente adornados com tiras de bordados dourados, os chapéus cônicos de *Koot* e *B'aalam* trazem, como principais novidades, a presença de estranhas figuras, ou melhor, de perfis de enigmáticos seres zoomorfos. De tamanho reduzido (aproximadamente 15 cm X 12 cm) em relação às dimensões do figurino completo, esses perfis zoomorfos, feitos de papelão e cobertos por papéis laminados verde ou vermelho, estavam um pouco desfigurados, o que impossibilitou, de nossa parte, qualquer tentativa de identificar o seu significado com segurança. Como os povos mesoamericanos são muito detalhistas e, no âmbito teatral, exploram-se vários tipos de signos que vão da expressão oral à simbologia das cores e penas, cremos que a presença de tais perfis zoomorfos nos chapéus não seja gratuita. Não obstante os esforços dispendidos, temos que reconhecer que algo nos escapou e não pudemos entender, na íntegra, essa mensagem visual, que, é bom que se diga, também pode ter sido artisticamente mal codificada. Só podemos afirmar que esses perfis zoomorfos ocupam posições similares àquelas que, nos chapéus dos outros atores, correspondem aos espaços destinados aos hieróglifos e que, portanto, despontam como prováveis signos construtores da personalidade.

Voltando à questão da simplicidade dos chapéus de *B'aalam* e *Koot* com a qual abrimos o parágrafo anterior, verificamos que ela está diretamente relacionada a um efeito cênico de sobreposição, no qual aqueles dois personagens, quando vistos de frente, parecem estar usando chapéus elaboradíssimos. Isso se dá porque suas *mochilas* projetam-se por trás dos chapéus no estilo *leque de pavão*, ou seja, aparecem no segundo plano, criando, com estes, um belo efeito de sobreposição de cores, responsável tanto pelo preenchimento do campo de visão quanto pela sensação de profundidade dos adornos. O impacto visual resultante desse jogo de acessórios (chapéu/ mochila) é, no mínimo, surpreendente. É importante dizer que os chapéus não foram pensados e concebidos como meros acessórios isolados, mas sim como integrantes desse jogo contrastante de cores e perspectiva.

Até aqui, vimos como a arte plumária se apresenta em escala grandiosa e confere pompa cromática aos figurinos dos protagonistas da *Xajooj Tun*. Todavia, convém destacar que nem todos os figurinos são assim. As personagens *Ixoq Mun*, *U Chuuch Q'uuq'* e a *Princesa das Verdes Plumas* são bons exemplos para o que estamos querendo dizer. Na verdade, essas três personagens trazem consigo, cada uma a seu modo, uma faixa ornamental presa à testa, da qual surgem penachos personalizados.

Ixoq Mun, por exemplo, entra em cena com uma faixa revestida por bordados dourados, que serve como suporte para um arranjo localizado bem no meio de sua fronte, de onde saem compridas penas (30 cm) cor-de-rosa, com detalhes em alaranjado e preto. Ao que parece, essas cores não estabelecem conexões com a cosmovisão maia. Nem mesmo o preto, cor associada ao poente, parece estar exercendo ali um papel significativo. Esse arranjo de cores, ao contrário dos que veremos a seguir, parece ser uma escolha aleatória e meramente ornamental.

A *Princesa das Plumas Verdes* traz uma faixa frontal coberta por uma espécie de mosaico plumário marrom e preto, de onde emana uma miscelânea de pequenas penas azuis em tonalidades que variam do claro ao escuro.

E finalmente, como não poderia deixar de ser, *U Chuuch Q'uuq'*, fazendo jus ao nome que leva, usa um penacho dianteiro elaborado com penas azuis e verdes, dentre as quais se destaca uma solitária pena de pavão (*Pavo cristatus*).

Reparem que os arranjos de penas estabelecem uma diferenciação visual entre as três personagens. Por certo, as combinações das cores, o estilo das faixas e o tipo de penas ajudam-nos a fazê-lo. No entanto, cabe destacar que essa diferenciação é bem mais complicada do que se pensa. Pelos critérios de coloração e tamanho das plumas, podemos separar, com facilidade, *Ixoq Mun* da *Princesa das Plumas Verdes* e de *U Chuuch Q'uuq'*. Mas a tentativa de fazê-lo entre estas últimas resulta, no mínimo, frustrante. Ora ambas se adornam com penas verdes e/ ou azuis (alusão simbólica às cobiçadas penas do quetzal), que determinam, no mundo mesoamericano, dentre outras coisas, o grau de nobreza das pessoas, sendo, por isso, consideradas uma das insígnias prediletas da realeza. Já que essas personagens não dispõem de falas, máscaras, maquiagem ou glifos identificadores, como podemos então distingui-las? Quem é *U Chuuch Q'uuq'*, e quem é a *Princesa*? A distinção encontra-se em um sutil pormenor revelador. A identificação dessas personagens no seio da corte rab'inalense está vinculada ao grau de proximidade que elas mantêm com o complexo de signos verde-azulados. Teoricamente, a personagem que dispõe de mais signos alusivos a esta aproximação é a que deve ser considerada a detentora de maior reconhecimento social. Como no caso das montagens colochianas, esses signos se restringem às penas e é impossível contá-las durante o espetáculo, a diferenciação e a identificação são feitas, na prática, por meio de um único e solitário signo: a longilínea *pena de pavão*. Na falta das

penas de quetzal, já que se trata de ave rara e protegida por lei ambiental, usa-se a equivalente e não menos bela pena de pavão (*pavo real*) para dirimir quaisquer dúvidas sobre quem é *U Chuuch Q'uuq'*, a “Mãe das Plumas Verdes”. Somente uma personagem especial possui o privilégio de enfeitar sua fronte com esse tipo de pluma verde-azulada. Eis a conclusão: *U Chuuch Q'uuq'* é assinalada pela pena preciosa de pavão da mesma forma que a pena está ali para assinalar a preciosidade da personagem.

4.4. A *Xajooj Tun* como memória corporal



Foto: Antônio Augusto Horta Liza.

FIGURA 15 – *Xajooj Tun* como memória corporal

Na condição de texto espetacular, vimos que a *Xajooj Tun* explora, simultaneamente, várias formas de comunicação, usando para essa finalidade linguagens tão díspares, como, por exemplo, a dos sons, a das cores, e a dos corpos (gestos, dança, tom de voz). Contudo, há de se destacar que a simples existência desse remanescente teatral pré-hispânico em nossos dias atesta, antes de tudo, a contundente eficácia da memória do

corpo, da lembrança gestual e performada como estratégia mnemônica usada para enfrentar o esquecimento cultural.

Vista desta perspectiva, a *Xajooj Tun* se nos apresenta como expoente vivo, e portanto dinâmico, da cultura *k'iche'-achi*. Desde que foi concebida para perpetuar uma interpretação oficializada dos acontecimentos históricos que determinaram o assentamento definitivo desse povo nos arredores de *Kajyub'*, essa dança-drama vem sendo memorizada por gerações de atores rab'inalenses. Não obstante as interrupções provocadas por perseguições religiosas, guerras civis e perdas humanas, o espetáculo ganhou sobrevida e foi “preservado”. A propósito, é seu atual guardião, o senhor José León Coloch Garniga, quem, com muita propriedade, afirma que, para a comunidade *k'iche'-achi* rab'inalense, a *Xajooj Tun* é uma *reliquia cultural* e não uma mera dança-drama. Ora, sabemos que relíquia é todo objeto cujo valor considera-se inestimável, algo precioso que se venera e preserva-se, porque tem significado para alguém. E aquele que a preserva (guarda), outra coisa não faz senão zelar pela integridade daquilo que se pretende mostrar, tornar visível, para que, enfim, possa ser apreciado. Como dificilmente se consegue concretizar essa sonhada preservação integral, seja devido às intempéries, negligências e limitações humanas (falta de competência, dificuldades financeiras, preconceitos religiosos) ou ainda, pela “materialidade específica” desse objeto – pensemos aqui nas *reliquias que são intangíveis* no momento de suas exposições, como, por exemplo, as peças teatrais, as danças e as músicas –, busca-se pelo menos cuidar daquilo que acredita-se constituir o núcleo de suas características básicas, capazes de revelar sua essência ou, se preferirmos, manter a identidade cultural de seus produtores. É precisamente, neste ponto, que podemos extrapolar o pensamento colochiano ao constatarmos que a *Xajooj Tun*, muito mais do que

reliquia, fulge na condição estética de verdadeiro relicário da cultura *k'iche'-achi*. Melhor ainda: é relíquia (conteúdo/ corpo) e relicário (forma/ espetáculo) ao mesmo tempo.

Expressão da dramaturgia pré-hispânica, esse relicário assume a conotação de “etnodrama gestualizado”, de exposição corporal – sempre atualizada – dos feitos culturais de outras épocas. A semiótica teatral nos mostra que os espetáculos nunca são os mesmos, ainda que executados pela mesma companhia, no mesmo mês e no mesmo local. Todavia, o que nos interessa, como reflexão final, é destacar que o corpo não é apenas um armazém ou receptáculo, mas, sobretudo, um produtor esporádico de memória. Os corpos dos atores rab'inalenses que recebem, produzem, representam e transmitem cultura, fazem de suas aparições espetaculares gestos de preservação da memória cultural. Pode-se dizer que, catarquicamente, seus corpos metamorfoseam-se em relíquias intangíveis. Ao entrar em cena, eles (re)constroem, com sua corporeidade, o reino temporário da Memória.

CAPÍTULO 5

CONCLUSÃO – À GUIA DE INVENTÁRIO: CONTRIBUIÇÕES E DESAFIOS EM FORMA DE PROJETOS

5.1. Fim da primeira temporada de escavações: reflexões sobre o ponto de chegada

Fim. Palavra que determina o instante da chegada ou, se preferirmos, traduz a finitude e a intermitência das ações humanas no curso do tempo. Momento propício à prática auto-reflexiva, no qual se recapitulam os passos dados na direção do que, previamente, estabeleceu-se como meta. Assim sendo, ao esgotarmos o limite espacial reservado para o desenvolvimento argumentativo desta pesquisa, resta-nos arrolar, como fechamento de nosso trabalho, ainda que sob o formato sucinto de inventário, as contribuições que deixaremos como legado para o estudo do *Rab'inal Achi*. Visto que o nosso tempo e o nosso espaço se esvaem, aproveitamos o ensejo para, na seqüência, sugerir alguns terrenos promissores do ponto de vista escavatório, que poderiam ser alvo de futuros projetos de pesquisa no Brasil.

Neste trabalho, nos propusemos a escavar uma dança-drama pré-hispânica conhecida como *Rab'inal Achi*, partindo do pressuposto de que ela possui *natureza ambivalente* – é simultaneamente *arquivo(s) literário(s)* e *espetáculo* – e está conformada por, no mínimo, *três camadas estratigráficas: a histórica, a literária e a espetacular*. A

rigor, tais camadas encontram-se, em termos geológicos, mais misturadas do que bem separadas.

Por questões inerentes ao aspecto científico deste trabalho, adotamos os termos *Rab'inal Achi* e *Manuscrito Pérez* para indicar aos leitores as nossas principais fontes de pesquisa em relação ao aspecto arquivístico-literário da dança-drama. Advertimos os leitores quanto ao fato de que *Rab'inal Achi* é o nome de um personagem dessa dança-drama, e que também designa, homonimamente, não só o mais conhecido desses dois arquivos literários, mas a sua transformação em texto espetacular. Para evitar dúvidas e distorções interpretativas, mantivemos o termo indígena *Xajooj Tun (Dança do Tun)* sempre que nossas considerações se referiam, com exclusividade, às manifestações espetaculares do nosso objeto de estudo.

No transcurso das escavações, fomos encontrando documentos e pormenores reveladores onde os pesquisadores que nos precederam no estudo desse tema nada viram ou não lhes deram a devida atenção. Por isso, relacionar e confrontar os “nossos achados” (argumentos interpretativos próprios) com o que já fora estudado ou com o que ainda estivesse sendo pesquisado e interpretado, não raro, em outras áreas do conhecimento, foi uma das preocupações constantes, uma necessidade que perpassou todo o estudo. Dessa inclinação “dialógica”, provém a conotação híbrida, amalgamada do discurso que aqui apresentamos sob a forma de pesquisa. A complexidade dos sedimentos e a profundidade do terreno cultural pré-hispânico que escavamos demandaram-nos tal postura, o que acabou, por fim, corroborando nossa hipótese de trabalho, segundo a qual o *Rab'inal Achi* e o *Manuscrito Pérez*, na condição de arquivos histórico-literários, e a *Xajooj Tun*, como performance antropológica, não só se configuram como objetos de natureza *multi* e

interdisciplinar, mas, para serem bem compreendidos, devem ser submetidos a esse tipo de enfoque.

Incrementando esse encontro de múltiplas vozes e olhares, fomos tecendo reflexões como se se tratasse de um recital científico, em que era possível identificar os solistas e suas especialidades teóricas, quais sejam, arqueologia, história, filosofia, lingüística, teoria da literatura, semiótica teatral e antropologia. Pode-se afirmar que, em algumas circunstâncias, ficaram notórias as afinidades entre o nosso pensamento e o de alguns desses solistas. Contudo, vale destacar que também houve divergências, positivas e produtivas, é claro. Assim, apesar dos contatos e influências que recebemos desse seleto grupo de solistas, vertemos para as páginas que compõem este trabalho solos inéditos, interpretações de cunho e responsabilidades exclusivamente pessoais, dentre as quais talvez merecesse destacar a própria maneira de pensar e conceber o tema como se este fosse uma escavação arqueológica. Em consonância com a máxima socrática de que a verdade está “entre os homens”, quer dizer, no meio deles, no diálogo e na interrelação de seus saberes cientificamente acumulados e de seus horizontes de experiência, tentamos fazer deste estudo uma espécie de anfiteatro discursivo de um tema inédito para os que somos brasileiros e sul-americanos.

5.1.1. As camadas estratigráficas

Começamos nossas escavações pelo terreno da história. Ali recuperamos das camadas escuras do tempo uma bem trançada rede cognitiva datada do século 19, que foi

tecida e pertenceu a um certo sacerdote cristão de nome Charles-Étienne Brasseur, nascido na localidade setentrional francesa de Bourbourg. De acordo com os sinais contextuais deixados nesse nível estratigráfico, pudemos deduzir, por mais paradoxal que isto possa parecer, como tal rede fora usada para capturar o antigo baile-dramático rab'inalense, libertando-o dos braços intempestivos do esquecimento e transpondo-o, com certa margem de segurança, para os domínios da *memória dos arquivos literários*. Portanto, *salvamento e preservação* foram duas palavras de ordem que marcaram o desenrolar desse processo de captura, sendo a escrita sobre a superfície de celulose a tecnologia da inteligência usada para levá-lo a cabo.

Porém, de acordo com o nosso entendimento, o principal “achado” dessa primeira escavação foi, sem sombra de dúvidas, a constatação de que, na realidade, existem dois arquivos literários sobre a dança-drama: o *Rab'inal Achi* e o *Manuscrito Pérez*. De posse dessa informação, melhor abastecidos, partimos para o planejamento e a execução da segunda etapa exploratória: a interpretação desses arquivos.

Preocupados a partir daquele momento com as questões literárias, esquadrihamos os dois arquivos em busca de vestígios textuais com os quais pudéssemos (re)construir o contexto enunciativo da dança-drama e, aos poucos, dar maior visibilidade ao estilo literário *maia-k'iche'*, por intermédio da variante *k'iche'-achi rab'inalense*.

Ainda que em nível macroscópico esta camada geológica se apresentasse bem distinta da anterior, notamos que havia uma mistura heterogênea de seus elementos composicionais. Ali, história e literatura interagiam de forma a criar uma interessante simbiose escritural. A visão sobre determinados acontecimentos históricos, a onipresença da cosmovisão autóctone e a estética narrativa usada para organizá-los no âmbito da escrita (primeiro como manuscrito e, depois, mais tarde, como impressão) representam, com

mestria, essa espécie de versão alegórica-oficial dos fatos históricos colocada a serviço da preservação cultural-mnemônica rab'inalense. Com base nisso, defendemos a idéia de categorizarmos o *Rab'inal Achi* como *arquivo histórico literário k'iche'*, posto que é tangível, está preservado sob uma estética narrativa peculiar, contém aspectos histórico-culturais e pode, a qualquer momento, ser submetido a novos estudos e interpretações.

A nossa terceira e última escavação foi realizada na camada estratigráfica correspondente à dramaturgia. Nela, encontramos, sob a guarda do senhor José León Coloch Garniga (José León “Tun”), uma bem preservada relíquia mesoamericana chamada *Xajooj Tun*. Usando as ferramentas da semiótica teatral, vasculhamos os signos dessa relíquia, procurando identificar os significados subjacentes que lhe conferiam sentido e ressonância como expoente cultural do pensamento *k'iche'-achi*.

Nesse estágio da pesquisa, tentou-se dar uma particular atenção às montagens colochianas de janeiro de 2005, destacando a importância do *mise en scène* e, por conseguinte, dos corpos dos atores-dançarinos (suporte corporal) como veículos perpetuadores da memória ancestral rab'inalense. Em suma, mostramos como a memória corporal entra, periodicamente, em cena para lutar contra o esquecimento, evocando, com uma roupagem simbólico-visual dinâmica e atualizada, as heranças do período pré-hispânico.

Está claro que uma breve temporada de escavações não é suficiente para dar conta de todas as questões que um tema dessa natureza pode suscitar. Há de se convir que sequer cogitamos essa idéia. Objetivamos, tão-somente, entregar à comunidade universitária um trabalho multi e interdisciplinar bem fundamentado, no qual, mesmo aqueles que se julgassem neófitos na temática, se sentissem à vontade para lê-lo, compreendê-lo e, porventura, até complementá-lo. Se levarmos em conta o fato de que

nosso objeto de pesquisa ainda é um “ilustre desconhecido” no meio acadêmico brasileiro, e que estamos tendo a responsabilidade oficial de apresentá-lo a muitos estudiosos, essa preocupação passa a ser, no mínimo, respeitosa e procedente.

Dizer se tivemos êxito neste empreendimento intelectual é algo que foge por inteiro a nossa competência, pois somos apenas os elaboradores de um estudo cujo julgamento constitui atributo exclusivo dos que recebem e interpretam nossos argumentos-mensagens. Assim, já que o veredito final sempre caberá àqueles que nos lerem, que fique então registrado o nosso derradeiro desejo: de que as palavras depositadas neste suporte de celulose sejam portadoras de memória e que, a cada leitura, falem por nós e pela cultura que aqui quisemos lembrar.

5.2. Avanços no front: notícias sobre a preservação do *Rab'inal Achi*

Há várias décadas, estudiosos das mais distintas especialidades vêm expressando sua preocupação com o possível desaparecimento da tradição cultural rab'inalense, da qual o *Rab'inal Achi* é incontestável relíquia. Apontam-se, como agentes catalisadores desse processo de esquecimento – algumas vezes forçado, em outras, voluntário ou ainda híbrido–, a diminuição da população, a perda de “arquivos humanos” (memória corporal) e da auto-estima, as precárias condições sócio-econômicas do município e, em menor escala, o avanço de ideologias religiosas (pentecostais e neopentecostais) cada vez menos sensíveis às práticas das antigas crenças indígenas.

Embora esteja correto afirmar que, devido à ação combinada dos fatores supracitados, a *memória* ancestral rab'inalense tenha perdido significativos terrenos de difusão para o *esquecimento*, isto reflete apenas uma parcela da complexa realidade. Na Rab'inal contemporânea, há indícios de que a guerra entre esses dois pólos rivais aparenta estar bem distante do seu definitivo fim. O saldo momentâneo indica uma inversão no quadro das ocupações territoriais, apontando uma ligeira, porém significativa vantagem para os guerreiros da causa memorialista. Tudo porque, pesem as inúmeras dificuldades humanas e materiais, o empenho das últimas gerações de atores-dançarinos da *Xajooj Tun* começa a dar frutos. Hoje essa dança-drama de raízes pré-hispânicas já é reconhecida como Patrimônio Cultural Intangível da Guatemala e está na iminência de galgar o posto de máxima honra conferido pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) que poderá nomeá-la Patrimônio Cultural da Humanidade.

E tem mais. Há cinco anos, em reconhecimento pelos seus esforços em manter viva a *Xajooj Tun*, José León Coloch foi condecorado pelo presidente Alfonso Portillo Cabrera com a medalha presidencial²¹⁰. E há mais coisas por dizer. Fomos informados de que, em 2006, os atores rab'inalenses irão brandir seus machados no país de Charles-Étienne Brasseur²¹¹. Pelo que nos consta, essa será a segunda vez que a *Xajooj Tun* será apresentada fora do município de Rab'inal. Esse convite não só parece ter vindo coroar uma série de vínculos históricos que há entre estudiosos franceses e a dança-drama – lembremo-nos também de Georges Raynaud e Alain Breton –, mas, sobretudo, será mais um terreno para celebrar, corporalmente, a sobrevivência da memória pré-hispânica. Com

²¹⁰ Cf. ESCOBAR, 2004, p. 1-3.

²¹¹ Comunicação por e-mail de Joaquín Cajbón, diretor do Museu Comunitário Rabinal Achi, em 30 de setembro de 2005.

ele, construir-se-á mais um posto avançado ou, se preferirmos, mais uma trincheira mnemônica das antigas tradições *k'iche'-achi*.

Pelo que foi exposto, percebe-se que, aos poucos, essa performance de inegável caráter antropológico vai se tornando cada vez mais difundida dentro e fora de seu país. Esperamos que o momento, tão favorável à preservação desse texto espetacular *k'iche'-achi*, sirva também para estimular a difusão e a ampliação do interesse pelos dois arquivos literários, com os quais a dança-drama forma um hipertexto. Lembremos que, para compreendermos a ambivalência da dança-drama *Rab'inal Achi*, não basta assistir às montagens, é preciso cruzar sua semiótica teatral com os argumentos escritos que estão armazenados no *Rab'inal Achi* e no *Manuscrito Pérez*, e mais, colocar tudo isto em estreita sintonia com o conhecimento científico que já foi ou está sendo produzido sobre a civilização maia.

Na guerra contra o esquecimento, não há tempo para tréguas e descansos. Por isso, enquanto do lado de cá, em pleno hemisfério sul e num país lusófono, lutamos em nossa trincheira pela divulgação acadêmica desse expoente literário-dramático mesoamericano, lá, na distante *Rab'inal*, já se retomam os preparativos para os próximos textos espetaculares. Para os que se dedicam a performatizar a lembrança, a vigilância tem o poder de minimizar as derrotas, levantar a auto-estima e maximizar a esperança de novas conquistas.

5.3. Desafios em forma de projetos

Ao longo da escrituração desta pesquisa, vimo-nos, constantemente, perseguidos por uma idéia que, quem sabe, ainda poderá ser concretizada. Em vários momentos, perguntávamo-nos sobre por que não elaborar e/ ou participar de um projeto que tivesse o objetivo de realizar, em separado ou de forma conjunta, as traduções do *Rab'inal Achi* (texto brasseuriano ou a versão de Luis Cardoza y Aragón) e do *Manuscrito Pérez* para o português. Seria enriquecedor dispormos desses textos em nosso idioma, pois, além de ser difícil levar adiante a divulgação de uma obra dramática mesoamericana cujos arquivos literários correspondentes sequer foram vertidos para o nosso idioma de origem, não podemos nos conformar com a possibilidade de que sua leitura permaneça restrita a um grupo seleto de pesquisadores políglotas interessados no tema. Portanto, urge tornar esses arquivos literários acessíveis ao grande público brasileiro por meio de traduções para o português. Essa constatação lança luzes sobre um caminho que precisa ser trilhado com rapidez. Todavia, enquanto não pudermos contar com essas sonhadas versões lusófonas, seria estratégico começarmos a inserir o estudo desses arquivos literários (em quaisquer das versões atualmente disponíveis – espanhol, francês/*k'iche'* e espanhol/*k'iche'*) nos programas de graduação e pós-graduação ligados à América latina, não só como estágio de aproximação à cultura produzida na área mesoamericana, mas, principalmente, para irmos aprimorando aquela idéia.

A propósito, há uma extensa lista de obras literárias alusivas à Mesoamérica que está à espera do mesmo tratamento tradutório. Para ficarmos apenas restritos ao mundo maia, citemos, por exemplo, o *Popol Wuuj*, *O Ritual de los Bacabes*, os seis *chilans* (*de*

Chumayel, Tizimín, Káua, Ixil, Tekax e Nah), o *Memorial de Sololá, Anales de los kaqchikeles* e o *Título de los señores de Totonicapán*. Apenas com essa listagem, já se tem um volume de material acumulado para anos de trabalhos exploratórios. No âmbito dessas traduções literárias, ainda estamos operando em déficit e, por isso, há muitas coisas a serem feitas. Como se pode notar, em função do distanciamento intelectual promovido pela maioria dos latino-americanistas brasileiros, o campo das traduções dos arquivos literários mesoamericanos para o português continua em aberto.

Entrelaçada à proposta anterior, vem a nossa segunda idéia: é imprescindível a constituição de uma disciplina ou tópico programático voltado para a análise das literaturas indígenas das Américas. Reparem que tivemos o cuidado de usar a forma pluralizada e sem balizamentos cronológicos, pois, embora tenhamos um estreito interesse pela produção cultural mesoamericana (com área, agentes e temporalidade bem definidos), também queremos que ali estejam contempladas as matrizes constitutivas das outras literaturas dispersas pela massa continental americana, como, por exemplo, a andina, a caribenha, a amazônica e a dos Estados Unidos e do Canadá. Os cursos de graduação em letras, história, filosofia, antropologia e belas artes poderiam abraçar essa proposta, encarregando-se de oferecê-la em caráter opcional e, se possível, em regime colaborativo. Se o que sugerimos for desenvolvido de forma concomitante e bem articulada, estaríamos criando um processo acadêmico-cultural cuja dinâmica já surgiria retroalimentável. Acreditamos que, com ações dessa natureza, poderíamos começar a minimizar o desconhecimento generalizado das literaturas indígenas e, por conseguinte, irmos resgatando os seus valores como patrimônios culturais das Américas.

Migrando do universo dos textos escritos ao dos textos corporificados, gostaríamos de deixar uma provocação final no ar: quem sabe, não chegou o momento de

se pensar em uma montagem brasileira do entodrama rab'inalense? Se alguém aceitar esse desafio é porque, provavelmente, de alguma forma, este estudo chegou ao seu conhecimento e o sensibilizou a dar vazão a sua manifestação de solidariedade teatral mnemônica.

Às vezes, o que pensamos tratar-se de um ponto de chegada pode se transformar no ponto de partida para outras caminhadas e desafios. Imbuídos desse ideal aventureiro, concluímos este estudo na expectativa de que ele possa se converter em estímulo para a elaboração de outros projetos memorialísticos sobre os povos mesoamericanos. Para os que nos interessamos pelo tema, qualquer contribuição será muito bem-vinda. Assim disseram nossas palavras *a la faz del cielo, a la faz de la tierra*²¹².

²¹² RABINAL-ACHÍ, 1992, p. 31.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A RAINHA VERMELHA: UM MISTÉRIO MAIA. Produção: Discovery Networks Latin America. Edição: Ollin Studio. Direção: Carlos Carrera. Coordenação: Adriana Salcedo Louza, 2005. 1 fita de vídeo (89 min.), son., color., português. Tradução de Tempo Filmes.

ACUÑA, René. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México (D.F.): Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Mayas (UNAM), 1978. (Série cuadernos, 15).

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Série Humanitas, 73).

AK'ABAL, Humberto. *Xirixitem Chikop/ Cantos de Pájaros*. Quetzaltenango: Proyecto de Educación Maya Bilingüe Intercultural/ Cooperación Alemana para el desarrollo, 2000. 1 CD, digital, estéreo.

ALMEIDA, Rosana Márcia de. *Viejos textos, nuevos abordajes; técnicas y métodos para la traducción de textos indígenas coloniales: El Chilam Balam de Tizimín*. México (D.F.): Versal, 1996.

ARCE. Samuel Franco. *Música Maya Tradicional: Instrumentos de Ritual*. Antigua: Casa K'ojom, 1998. 1 CD, digital, estéreo.

ARQUEOLOGÍA MEXICANA. Edición Especial: Tiempo Mesoamericano. México (D.F.): Editorial Raíces/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, n. 11, set. 2002. 83 p.

ARQUEOLOGÍA MEXICANA. El sacrificio humano. México (D.F.): Editorial Raíces/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, v. XI, n. 63, set.-out. 2003. 92 p.

ARQUEOLOGÍA MEXICANA. Los mayas del Petén. México (D.F.): Editorial Raíces/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, v. XI, n. 66, mar.-abr. 2004. 92 p.

AUSTIN, Alfredo López. La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana. *Arqueología Mexicana*. México (D.F.): Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, v. XII, n. 69, p. 20-29.

BARRERA, Carlos Rubén Galindo. *El teatro como sistema de comunicação cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra el Rabinal Achí (el Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios k'iche' de Guatemala*. 2004. 180 f. Monografía (Licenciatura em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de San Carlos, Cidade da Guatemala, 2004.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivonne Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOFF, Leonardo. *O casamento entre o céu e a terra: contos dos povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

BOURBOURG, Charles-Étienne Brasseur de. Dos cartas inéditas del Abate Brasseur de Bourbourg, dirigida al Doctor José Mariano Padilla, fechadas en Rabinal el 23 de mayo y 3 de junio de 1855. In: ANALES DE LA SOCIEDAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA. Guatemala, 1940, XIV, 4, p. 298-303.

BRETON, Alain. *Rabinal Achi. Un drama dinástico maya do século XV*. Tradução de Jorge Mario Martínez. Guatemala-Ciudad: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.

CAB, Carlos Humberto Cú et al. *Maya' Choltzij; vocabulario comparativo de los idiomas mayas de Guatemala*. Guatemala-Ciudad: Agencia Noruega para el Desarrollo/OKMA/Aporte para la Descentralización Cultural, 2003.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *El brujo*. Guatemala: Editorial Universitária, 2002.

CARREIRA, Luiz Antunes et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. Tradução de Dinah Kleve. São Paulo: Summus, 2000.

CATELLI, Nora; GARGATAGLI, Marieta. *El tabaco que fumaba Plínio; escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

CHACÓN, José Manoel. *La otra historia (de los mayas al informe de la “comisión de la verdad”)*. 5 ed. Guatemala-Ciudad: Arte Color y Texto, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COE, Michael D. *Os maias*. Tradução de Armando Luis. Lisboa: Editorial Verbo, 1971. (História Mundi, 11). Cultura Económica, 1991. (Colección Popular, 446).

COE, Michael D. *El desciframiento de los glifos mayas*. Tradução de Jorge Ferreiro. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 2001.

DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. In: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2 ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 277-328.

DE LA GARZA, Mercedes. *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*. México (D.F.): UNAM/IIF/Centro de Estudios Mayas, 1990. (Cuadernos, 14).

DE LAS CASAS, Fray Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. 6 ed. México (D.F.): Fontamara, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1994, Vol. 1, p. 11-37.

DERECHO INTERNACIONAL HUMANITARIO Y DERECHO MAYA. Produção: Imagen. Edição: Luciérnaga. Coordenação: Ramon Cadena; Máximo Ba'tuil. Guatemala: Comité Internacional Geneve/Delegación para América Central y el Caribe, 1999. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., color., espanhol.

EL FABULOSO MUNDO DE LOS MAYAS. México (D.F.): COMPUSOFT, 1995. 1 CD-ROM. (Serie Civilizaciones Pré-hispánicas de México).

ENVUELTO EN CINABRIO Y JADE. Produção: Roberto Arroyo. Edição: Ricardo Fresco. Apresentação: Cristina Pacheco (Canal Once: Aquí nos tocó vivir). 1994. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color., espanhol.

ESCOBAR, Carlos René Garcia. *Medalla presidencial a don José León Coloch, dueño y principal del drama danzario Rabinal Achi*. 3p. Disponível em: <<http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/cescobar1.htm>>. Acesso em 15 set. 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 7 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GALLENKAMP, Charles. *Los mayas: el misterio y redescubrimiento de una civilización perdida*. Tradução de Enrique Molina. México (D.F.): Editorial Diana, 1984.

GENDROP, Paul. *A civilização maia*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GENDROP, Paul. *Compendio de arte prehispánico*. México (D.F.): Editorial Trillas, 1990. (Linterna mágica, 5).

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica e prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GODÁS, Magali Daltabuit. *Mujeres mayas: trabajo, nutrición y fecundidad*. México (D.F.): UNAM/IIA, 1992.

GUERCHOUX, Anita Padial; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak; nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado "Rabinal Achi"*. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 1991.(Colección Popular, 446).

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ILIA, Marta Nájera C. El sacrificio humano: alimento de los dioses. *Universidad de México*. México (D.F.), n. 515, p. 24-28, diciembre 1993.

JANSSENS, Bert (Coord.). *Oj K'aslik/ Estamos Vivos: recuperación de la memoria histórica de Rabinal (1944-1996)*. Rabinal: Museo Comunitario Rabinal Achi/ Centro Canadiense de Estudios y Cooperación Internacional/ Fondo de Gobernabilidad de Guatemala/ Embajada Real de los Países Bajos, 2003.

JANSSENS, Bert. *Ri Ch'ab'al ke ri Qati'qamaam; El rezo de nuestros antepasados en Rabinal*. Rabinal: Museo Comunitario Rabinal Achi/ Centro Canadiense de Estudios y Cooperación Internacional/ Fondo de Gobernabilidad de Guatemala/ Embajada Real de los Países Bajos, 2004.

JANSSENS, Bert; VAN AKKEREN, Ruud. *Xajooj Keej/El Baile del Venado de Rabinal*. Rabinal: Museo Comunitario Rabinal Achi/ Centro Canadiense de Estudios y Cooperación Internacional/ Fondo de Gobernabilidad de Guatemala/ Embajada Real de los Países Bajos, 2003.

K'AAK' UB'EE CH'A'TEEM MAYA'ACHI/ ACTUALIZACIÓN LEXICAL IDIOMA MAYA ACHI. Guatemala-Ciudad: Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, 2001.

LAND OF THE MAYA. A traveler's map. Washington (D.C.): National Geographic Society, 1989. Mapa arqueológico. Escala 1 : 1609.000.

LANDA, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. 12 ed. México (D.F.): Editorial Porrúa, 1982. (Biblioteca Porrúa, 13).

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira *et al.* 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LÉON-PORTILLA, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. Mexico (D.F.): UNAM/IIH, 1986. (Serie de culturas mesoamericanas, 2).

LÉON-PORTILLA, Miguel. A Mesoamérica antes de 1519. In: BETHELL, Leslie (Org.) *História da América latina: América latina colonial*. Maria Clara Cescato. 2 ed. São Paulo: Edusp/ Fundação Alexandre Gusmão, 1998. p. 25-62.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência; o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

LIUDVIK, Caio. O futuro do sagrado. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2 de outubro de 2005. Mais!, p. 7.

LIZA, Antônio Augusto Horta. *A literatura e as novas tecnologias: considerações sobre a estética da linguagem no século 20*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2004. 9 f. Seminário de Tendências Críticas do Século XX. Trabalho Final.

LIZA, Antônio Augusto Horta. *Entre mundos e palavras: reflexões sobre o processo de tradução do Rab'inal Achi*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2004. 16 f. Seminário de Crítica Literária Comparada: América Latina. Trabalho Final.

LIZA, Antônio Augusto Horta. *Situações irônicas em um antigo texto k'iche': aspectos da comicidade mesoamericana*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2004. 8 f. Seminário de Literatura Latino-americana. Comunicação Final.

LIZA, Antonio Augusto Horta. *Rab'inal Achi: registro fotográfico de seis textos espetaculares (2005)*. jan., Rabinal (B.V.), 2005. 1 CD, fotos digitais.

MANZANO, Juan Bastarrachea. *Diccionario básico español-maya, maya-español*. Mérida: Maldonado Editores, 1992.

MAPA LINGÜÍSTICO DE GUATEMALA. Idiomas mayas, xinka y garífuna. Guatemala: Universidad Rafael Landívar/ Universidad del Valle de Guatemala/Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional/ Secretaría de la Paz, [s.d.]. Mapa lingüístico. [s.e.].

MARTIN, Simon, GRUBE, Nikolai. *Crónica de los reyes y reinas mayas; la primera historia de las dinastías mayas*. Tradução de Lorenzo Ochoa Salas e Fernando Borderas Tordesillas. México (D.F.): Editorial Planeta, 2002.

MAYA' CHII'; LOS IDIOMAS MAYAS DE GUATEMALA. Guatemala-Ciudad: CHOLSAMAJ/OKMA, 2001.

MCNANY, Patrícia A. *Living with the ancestors; kinship and kingship in ancient maya society*. Austin: University of Texas Press, 1995.

MEMORIAL DE SOLOLÁ: ANALES DE LOS KAQCHIKELES; TÍTULO DE LOS SEÑORES DE TOTONICAPÁN. Tradução de Adrián Recinos/ P. Dionísio José Chonay. Guatemala: Piedra Santa, 2004.

MENGOZZI, Frederico. Das trevas para as luzes. *Época*. São Paulo, n. 365, p. 125, 16 maio 2005.

MIL BICHOS. São Paulo: Abril Cultural, 1978, fichas de n. 4, 56, 256 e 350.

MILLER, Mary Ellen. Maya masterpieces revealed at Bonampak. *National Geographic*. Washington, p. 50-69, feb. 1995.

MILLER, Mary Ellen; TAUBE, Karl. *The gods and symbols of ancient Mexico and the maya; an illustred dictionary of mesoamerican religion*. New York: Thames and Hudson, 1993.

MIRANDA, Wander Mello. Archivos e Memória Cultural. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NOJ, Mario Ruben. *Manual de interpretación del mapa lingüístico de Guatemala*. 2 ed. Guatemala-Ciudad: Nojib'sa, 2003.

O REINO PERDIDO DOS MAIAS. Produção: The National Geographic Television. Edição: Vídeos Abril. Direção: Christine Weber, 1996. 1 fita de vídeo (54 min.), VHS, son., color., inglês, legendas em português.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: Cas de las Américas-Embajada de Francia, 1994, p. 67-70.

PELLECER, Sergio Morales. *Diccionario de guatemaltequismos*. 4 ed. Guatemala-Ciudad: Artemis Edinter, 2004.

PELLICER, Liliana. Las voces de Guatemala. *Prensa Libre*. Guatemala, 23 ene. 2005. Revista D, p. 18-22.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *A aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 49-89.

PISTAS ANCESTRAIS - A DINASTIA MAIA. Produção: Brian Hamilton /Discovery Networks International. Edição: Omni Film Production Ltda. Canadá, 2001. 1 fita de vídeo (22 min.), son., color., dublada em português.

POPOL VUH. Tradução de Adrián Recinos. 2 ed. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 1993. (Colección Popular, 11).

RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN. Trad. Hugo Fidel Sacor Quiché. 2 ed. Guatemala-Ciudad: OEA/ Ministerio de Cultura y Deportes/Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, 1996. (Colección Tierra Adentro, 20). 65 p. Original k'iche' (Manuscrito Pérez).

RABINAL ACHI. Produção: Ministério de Cultura de Guatemala. Edição: G.M.A PRO, 2004. 1 dvd (108 min), son., color., k'iche'-achi, legendas em espanhol.

RABINAL-ACHÍ: EL VARÓN DE RABINAL, BALLET-DRAMA DE LOS INDIOS QUICHÉS DE GUATEMALA. 7 ed. Trad. Luis Cardoza y Aragón. México (D.F.): Editorial Porrúa, 1992. (Colección Sepan Cuantos, 219).

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro; formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICHARDS, Jack C.; PLATT, John; PLATT, Heidi. *Dictionary of language teaching & applied linguistics*. 3 ed. Harlow: Longman, 1993.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Tradução de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ROJO, Sara. *Trânsitos e desplazamientos teatrales: de América latina a Itália*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2002.

ROUANET, Francisco Rodríguez. Redescubrimiento histórico: en relato etnográfico del Rabinal Achí en 1954. *Tradiciones de Guatemala*, Cidade da Guatemala, n. 60, p. 227-143, 2003.

RUTAS ARQUEOLÓGICAS DEL MUNDO MAYA. México: Editorial Raíces, Suplento de la revista Arqueología Mexicana, marzo-abril, 1996. Mapa arqueológico. Escala 1:1000.000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A catedral de Colônia e outros poemas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

SANTOS, Laura Elena Sotelo. *Las ideas cosmológicas mayas en el siglo XVI*. México (D.F.): UNAM/IIF/Centro de Estudios Mayas, 1988. (Cuadernos, 19).

SARAVIA, María Teresa Mosquera *et al.* *Conociendo la sabiduría achí: salud y enfermedad em Rabinal*. Guatemala: Instituto de Estudios Interétnicos/Universidad de San Carlos, 2001.

SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da Diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/POSLIT, 2002.

SCHELE, Linda *et al.* *Maya cosmos: three thousand years on the shaman's path*. New York: Morrow, 1993.

SCHELE, Linda, FREIDEL, David. *A forest of kings: the untold story of the ancient maya*. New York: Morrow, 1990.

SCHELE, Linda, MILLER, Mary Ellen. *The blood of kings: dynasty and ritual in maya art*. New York: George Braziller/Kimbell Art Museum, 1986.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Quem tem medo do politicamente correto? *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15 maio 2005. Caderno Brasil. p. 3.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVA, Sérgio Antônio. Torres de papel – sobre a tradução. *Maestria*. Sete Lagoas, n. 1, p. 43-53, jan.-jun. 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002 (Humanitas, 79).

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (Org.). *Performances, exílio e fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002, p. 13-45.

TEDLOCK, Dennis. *Popol Vuh: el libro maya de la vida y las glorias de dioses y reyes*. Tradução de Debra Nagao; Luis Estrada de Artola. México (D.F.): Diana, 1993.

THOMPSON, John Eric Sidney. The cycle of 260 days. In: THOMPSON, John Eric Sidney. *Maya hieroglyphic writing; an introduction*. 2 ed. Oklahoma: University of Oklahoma Press/Norman, 1960, p. 66-103.

THOMPSON, John Eric Sidney. *Grandeza y decadencia de los mayas*. 3 ed. Tradução de Lauro J. Zavala. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 1984.

THOMPSON, John Eric Sidney. *História y religión de los mayas*. 7 ed. Tradução de Félix Blanco. México (D.F.): Diana, 1986 (Colección América Nuestra, 7).

TORRES, Yolotl González. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México (D.F.): Larousse, 1991.

TUM, Pedro Florentino Ajpacajá *et al.* *Diccionario k'iche'*. Guatemala - Ciudad: Cholsamaj/ Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín, 2001.

TURNER, Wilson G. *Maya designs*. New York: Dover Publications, 1995, p. 10.

UCHOLAJ CH'A'TEEM/ VOCABULÁRIO ACHI. Guatemala-Ciudad: Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, 2001.

VALDÉS, María del Carmen Valverde. El jaguar entre los mayas, entidad oscura y ambivalente. *Arqueología mexicana*, México (D.F.): Editorial Raíces/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, v. XII, n. 72, p. 46-51, mar.- abr. 2005.

VAN AKKEREN, Ruud. *Place of the lord's daughter; Rab'inal, its history, its dance – drama*. Leiden: CNWS/ Leiden University, 2000.

VAN AKKEREN, Ruud. *Rab'inal en la historia; memoria del diplomado cultural*. Rabinal: Museo Comunitario Rabinal Achi/ Centro Canadiense de Estudios y Cooperación Internacional (CECI)/ Embajada real de los Países Bajos/ Fondo de Gobernabilidad de Guatemala, 2003.

VIVÓ, Jorge A. *et al.* *Una definición de Mesoamérica*. México (D.F.): UNAM/IIA, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 29-114.

XINGU. Produção: Rede Manchete de Televisão/Intervídeo. Direção: Washington Novaes, 1983. 1 fita de vídeo (112 min.) VHS, son., color., português.

ANEXO 1

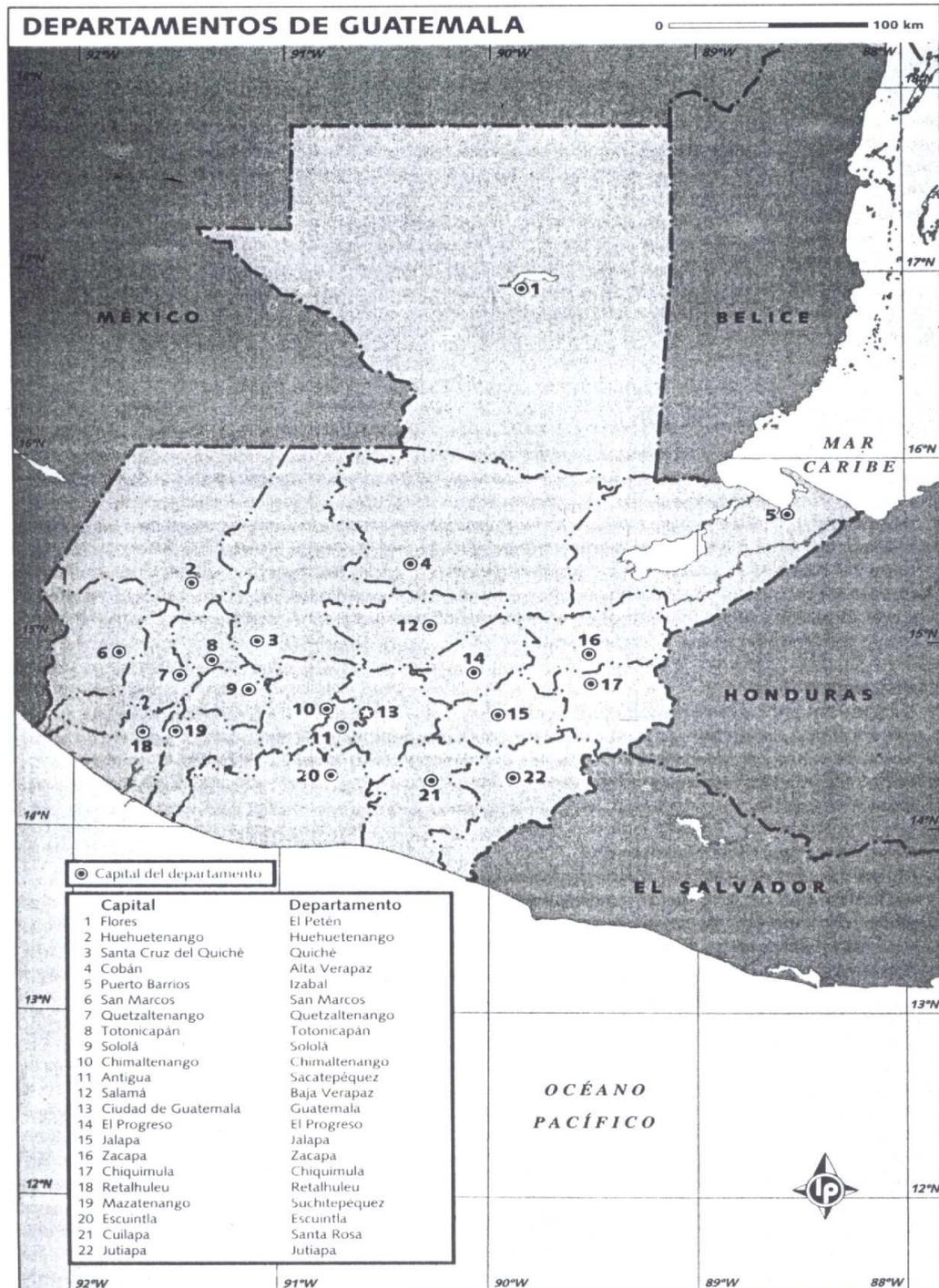
MAPA DA MESOAMÉRICA, ARIDOAMÉRICA E OASISAMÉRICA



Fonte: *Arqueologia Mexicana*, n. 5, Edición Especial, capa, jul. 2000.

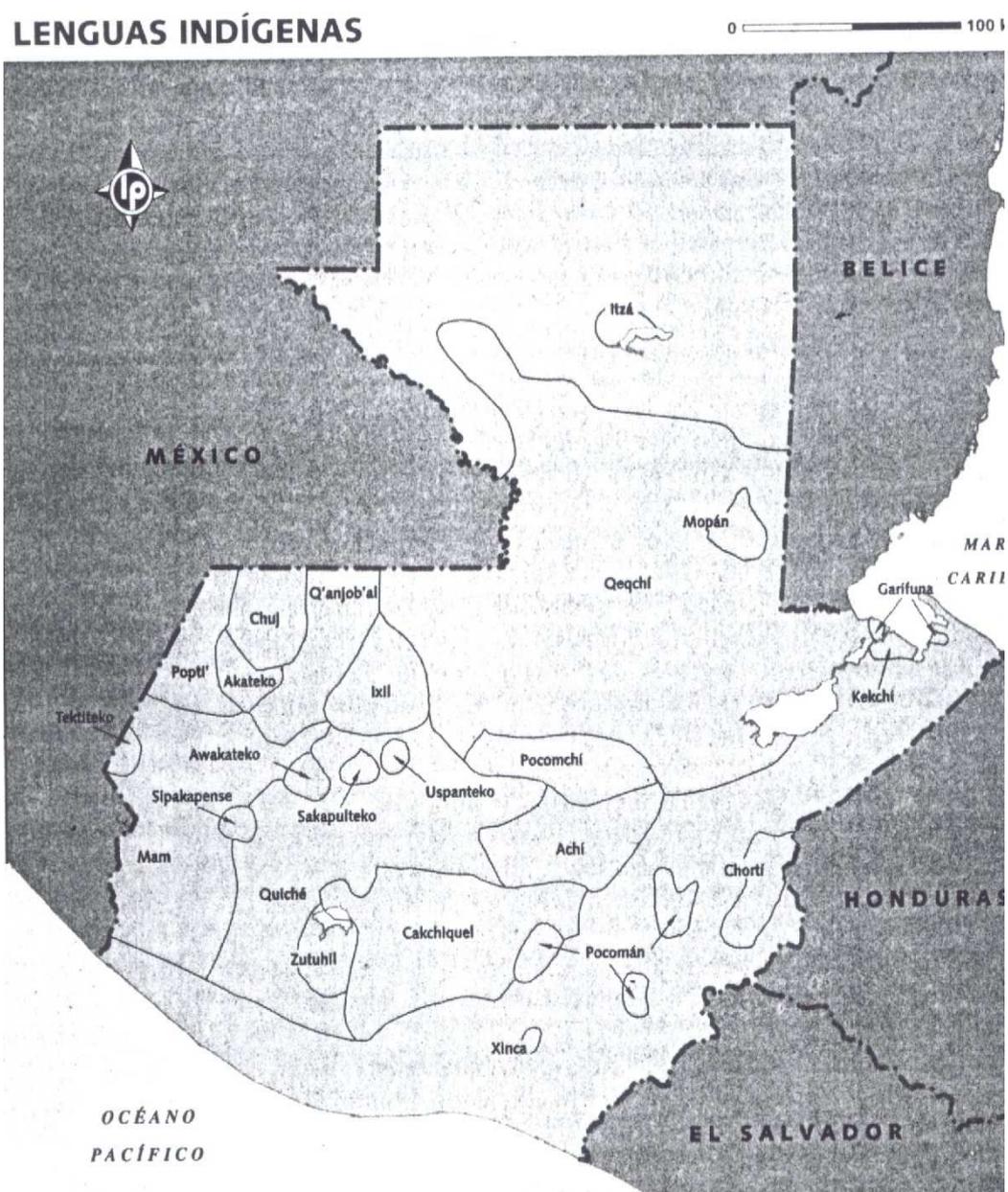
ANEXO 2

A-) MAPA POLÍTICO DA GUATEMALA



Fonte: NOBLE, John; FORSYTH, Susan. *Guatemala*. 2 ed. Barcelona: Geoplaneta, 2004, p. 37.

B-) MAPA LINGÜÍSTICO DA GUATEMALA



Fonte NOBLE, John; FORSYTH, Susan. *Guatemala*. 2 ed. Barcelona: Geoplaneta, 2004, p. 36.

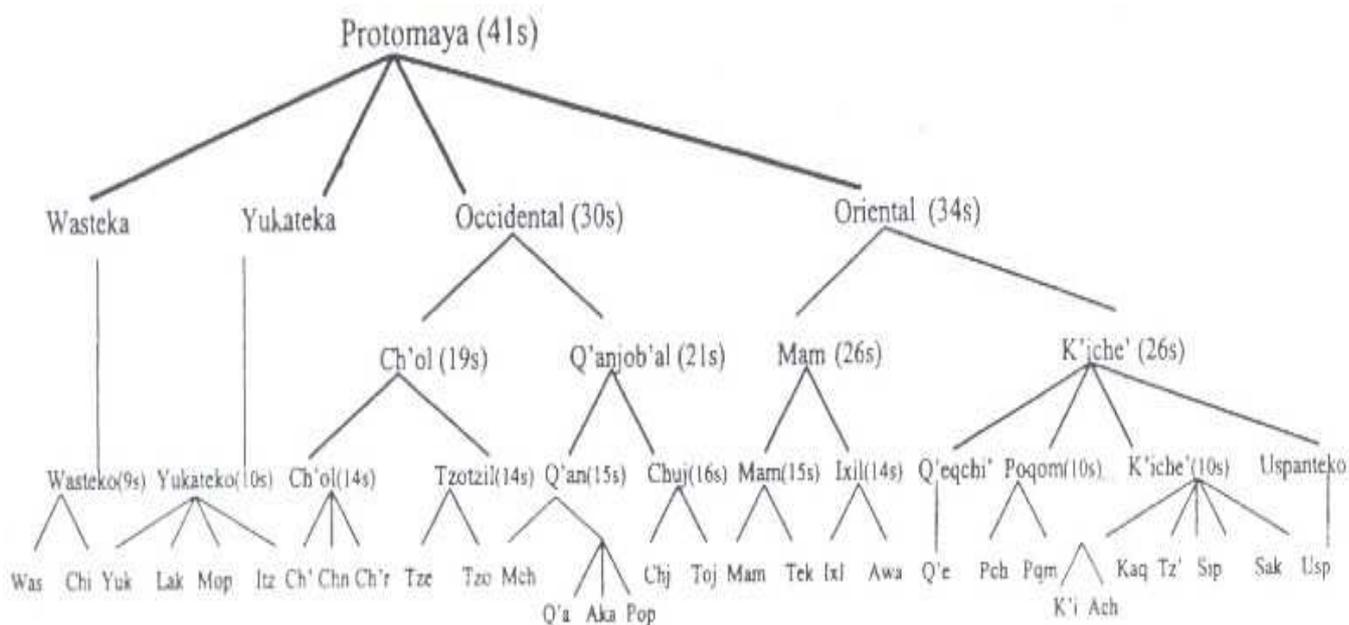
RELAÇÃO IDIOMAS INDÍGENAS/ NÚMERO DE FALANTES

IDIOMAS	No. DE HABLANTES
ACHI	58,000
AKATEKO	40,991
AWAKATEKO	35,485
CH'ORTI'	76,782
CHUJ	87,489
ITZA	1,835
IXIL	134,599
POPTI'	86,266
KAQCHIKEL	1,032,128
K'ICHE'	1,896,007
MAM	1,126,559
MOPAN	13,460
POQOMAM	13,928
POQOMCHI'	266,750
Q'ANJOB'AL	211,687
Q'EQCHI'	732,340
SAKAPULTEKO	43,439
SIPAKAPENSE	6,118
TEKTITEKO	4,895
TZ'UTUJIL	160,907
USPANTEKO	22,025

Fonte: NOJ, Mario Rubén. *Manual de interpretación del mapa lingüístico de Guatemala*. 2003, p. 42.

ANEXO 3

SEPARAÇÃO IDIOMÁTICA SEGUNDO TERRENCE KAUFMAN (1974)



Los Idiomas Mayas
(según Kaufman 1974)

Was = Wasteko	Chn = Chontal	Aka = Akateko	Ixl = Ixil	Ach = Achi
Chi = Chikomuselteko	Ch'r = Ch'orti'	Pop = Popti'	Awa = Awakateko	Kaq = Kaqchikel
Yuk = Yukateko	Tze = Tzeltal	Chj = Chuj	Q'e = Q'eqchi'	Tz' = Tz'utujil
Lak = Lakantun	Tzo = Tzotzil	Toj = Tojolab'al	Pch = Poqomchii'	Sip = Sipakapense
Mop = Mopan	Mch = Mocho'	Mam = Mam	Pqm = Poqomam	Sak = Sakapulteko
Itz = Itzaj	Q'a(n) = Q'anjob'al	Tek = Teko	K'i = K'iche'	Usp = Uspanteko
Ch' = Ch'ol				

s= siglos de separación

El primer nivel corresponde a las divisiones mayores de la familia de idiomas mayas (son cuatro; 26 a 34 siglos de separación); el segundo nivel corresponde a las ramas (son seis, contando wasteka y yukateka; 19 a 26 siglos de separación); el tercer nivel corresponde a grupos/complejos (7 a 17 siglos de separación); el último nivel corresponde a idiomas. El complejo Q'anjob'al (bajo el grupo Q'anjob'al) tiene 7 siglos de separación; K'iche' y Achi tienen 2 siglos de separación. Fuente: Kaufman, Terrence. 1974. *Idiomas de Mesoamérica*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.

ANEXO 4

A-) MAPA DO DEPARTAMENTO DA BAIXA VERA PAZ



Fonte: JANSSENS, Bert (Coord.). *Oj K'astik/ Estamos vivos*. 2003, p. 7

Município de Rab'inal

Localização: Departamento da Baixa Vera Paz (região central da Guatemala), fazendo fronteira com os municípios de: *Uspantán* (Departamento de El Queché) ao norte; *El Chol*, *Granados* e *Salamá*, ao sul; *San Miguel de Chicaj* a leste *Cobulco* a oeste.

Origem: povoado fundado em 1538 pelos dominicanos, coordenados por frei Bartolomé de Las Casas. Em 1893, Rab'inal foi elevado à categoria de cidade.

Área: 504 km².

Altura: 974 msnm.

População: 38.580 habitantes.

Principais etnias: *achi* ou *k'iche'-achi* (81,86%) e ladina (18,14%).

Distribuição populacional: zona urbana, 27 aldeias e 50 vilas.

Estrutura social dos *achi*: descendência patrilineal e residência patrilocal.

Principais atividades econômicas: agricultura de subsistência (milho e feijão), cultivos de laranja, cebola, cana-de açúcar, café e ervas comestíveis (macuyes, pacayas e flor de güicoy).

Principal festa: 25 de janeiro, dia de São Paulo, o padroeiro da cidade.

ANEXO 5



CHARLES-ÉTIENNE BRASSEUR DE BOURBOURG
(O Abade Arquivista do século 19)

- 1814:** nascimento no povoado de Bourbourg, próximo a Dunkerque (norte da França)
- 1845:** ordenação como sacerdote (Universidade de Roma);
 1ª viagem para a América (Canadá e Estados Unidos) e leitura da obra *Historia de la conquista de México*, de Prescott.
- 1846:** regressa para a Europa onde se dedica ao estudo das histórias americanas nas principais bibliotecas do continente e consulta arquivos em Roma.
- 1848:** 2ª viagem para a América (Canadá, Estados Unidos e México).
- 1851:** imprime no México, em francês e espanhol a obra *Lettres pour servir d'introduction a l'histoire des anciennes nations civilisées du Mexique* e depois regressa para a Europa (Paris), onde permanecerá até 1854.
- 1852:** publicação de *Histoire du Canadá, de son Église et de ses Missions, depuis la découverte de l'Amérique jusqu'à nos jour, écrite sur des documens inédits compulsés dans les archives de l'archêveché et de la ville de Québec*.
- 1854:** 3ª viagem para a América: Estados Unidos (Nova York), Istmo e América Central (Nicarágua, El Salvador e Guatemala).
- 1855:** (1º de fevereiro) chega à Guatemala, sendo nomeado pelo bispo Francisco de Paula García Peláez como o administrador eclesiástico da província de Rab'inal;
 (18 de maio) instala-se definitivamente em Rab'inal;
 (3 de junho) revela, por meio de uma carta, a existência de um manuscrito do *Rab'inal Achi*;
 (julho) o rab'inalense Bartolo Sis dita-lhe os diálogos do ballet-drama k'iche', que são registrados neste idioma e no espanhol.
- 1856:** (janeiro) assiste a apresentação do texto espetacular *Xajooj Tun* (Dança do Tun).
- 1857:** viaja para Paris.
- 1859:** é designado para encabeçar uma expedição científica francesa no território mexicano.

- 1861:** inicia um projeto destinado à publicação de arquivos indígenas na Europa, sob o título de *Collection de documents dans les langue indigène pour servir à l'étude de l'histoire et de la philologie de la Amérique ancienne*, que traz o *Popol Vuh* no seu primeiro volume.
- 1862:** publica o segundo volume da *Collection des documents* composto pela *Gramaire de la langue quiche* e pelo *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du Tun* nova visita à América Central.
- 1863:** viagem à Espanha e pesquisas em bibliotecas
- 1864:** integra, no México, a Missão Científica Francesa e publica a obra *Relations des choses du Yucatán*, de frei Diego de Landa, como terceiro volume da sua coleção de documentos.
- 1865:** retorna à Guatemala e, logo depois, à Europa.
- 1866:** publica a obra *Monuments anciens du Mexique*.
- 1868:** *Quatre lettres sur le Mexique. Exposition absolue du systeme hiéroglyphique mexicain; La fin de l'age de pierre. Époque glaciare temporaire. Commencement de l'âge de bronze. Origines de la civilization et des religions de l'antiquité. D'après le Teo-Amoxtli et autres Documents Mexicains* (quarto volume da coleção).
- 1869-70:** edita *Manuscrit Troano, études sur le systeme graphique et de la langue des mayas*, também conhecido como *CódiceTroano-Cortesiano* ou *Códice de Madri*.
- 1871:** surge a obra *Bibliothèque Mexique-guatemalienne*.
- 1873:** visita Roma no mês de dezembro.
- 1874:** (8 de janeiro) morre em Nice, aos 60 anos de idade.

ANEXO 6

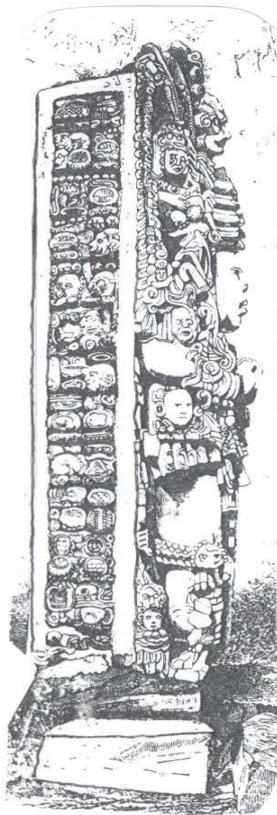
FACÍMIL DO 1º FÓLIO DO MANUSCRITO PÉREZ

unabe... Bixhal. Rech. Bartolo tziq....

*Chihuvinae. Vahxaciib. Eih chi.....
 iq. riocubre. rikunab. de 1850. año..
 mixchin vetezakvi critinal.....
 Rech. vaexahok. tun, Rech. vae.....
 Eatinamit Sampablo Rabinat.....
 vi... quxtabal. tave. Cumal. val....
 nugahol. Chube Eih ChubezakE.....
 ChiEava panoE.. queke cut.....*

ANEXO 7

PARTITURA DA XAJOOJ TUN



Son del Quiché.

Presentación del Quiché-achi al rey.

Son de guerra. *Allegro.*

ANEXO 8
TAMBORES PRÉ-HISPÂNICOS



Fonte: MILLER, Mary; TAUBE, Karl. *The gods and symbols of ancient México and the Maya*. 1993, p. 73 e 123.

ANEXO 9

MÚSICOS MAIA (QUARTO 1, BONAMPAK, MÉXICO)



Fonte: MILLER, Mary. Maya masterpieces revealed at Bonampak. *National Geographic*, Washington, feb. 1995, p. 60.

ANEXO 10

A-) *ÁREA Q'EQCHI'*



Fonte: NOJ, Mario Rubén. *Manual de Interpretación del mapa lingüístico de Guatemala*. 2003, p. 40.

B-) ÁREA KAQCHIKEL

IDIOMA: KAQCHIKEL

No. Municipios: 47

Departamento:

Guatemala

Municipios:

Baja Verapaz, San Pedro Ayampuc, San Pedro Sacatepéquez, San Juan Sacatepéquez, San Raymundo y Chuarancho.

Sacatepéquez

Sumpango, Santo Domingo Xenacoj, Santiago Sacatepéquez, San Bartolomé, Milpas Altas, San Lucas Sacatepéquez, Santa Lucía Milpas Altas, Magdalena Milpas Altas, Santa María de Jesús, San Miguel Dueñas, San Juan Alotenango, San Antonio Aguas Calientes, Santa Catarina Barahona.

Chimaltenango:

Chimaltenango, San José Poaquil, San Martín Jilotepeque, San Juan Comalapa, Santa Apolonia, Tecpán, Patzún, Pochuta, Patzicía, Santa Cruz Balanyá, Acatenango, Yepocapa, San Andrés Itzapa, Parramos, El Tejar, Zaragoza en aldeas.

Sololá:

Sololá, San José Chacayá, Concepción, San Andrés Semetabaj, Panajachel, Santa Catarina Palopó, San Antonio Palopó, Santa Cruz La Laguna, San Marcos La Laguna. San Antonio Suchitepéquez, Patulul,

Suchitepéquez:

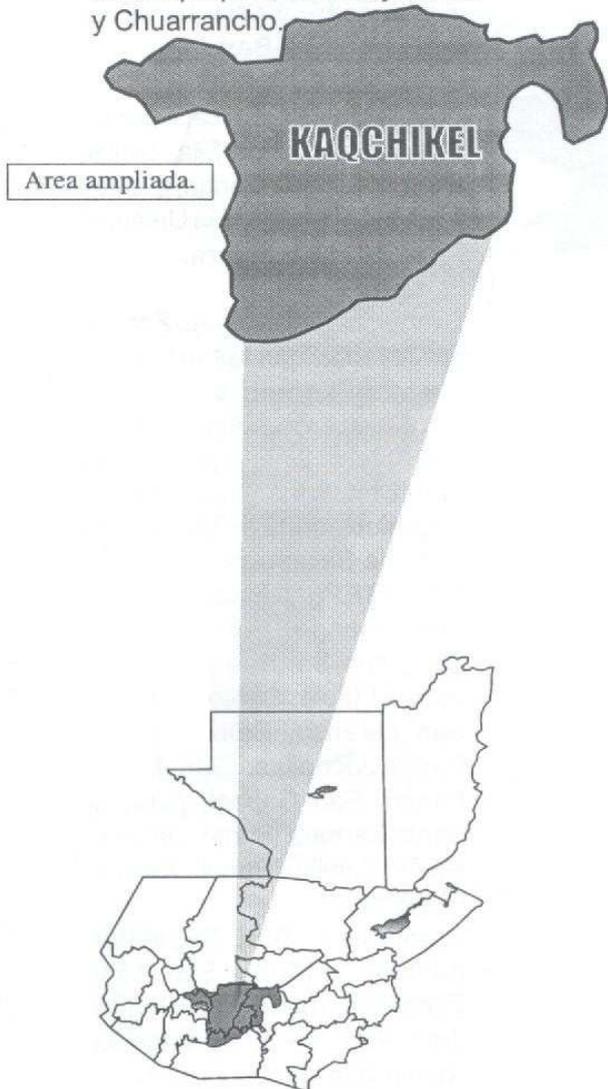
San Juan Bautista,

Escuintla:

Cotzumalguapa.

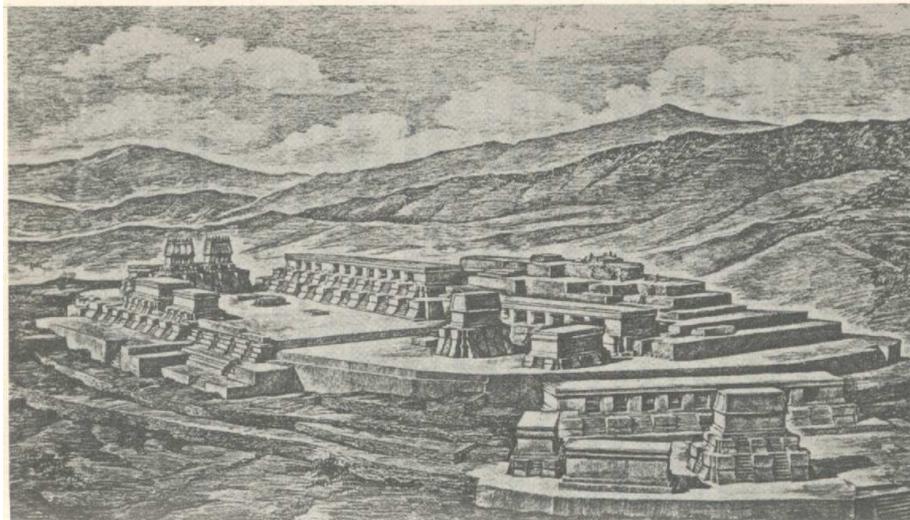
Baja Verapaz:

Parte de El Chol.



ANEXO 11

**A-) DESENHO PANORÂMICO-RECONSTRUTIVO DE KAJYUB'
(TATIANA PROSKOURIAKOFF)**



Fonte: GUERCHOUX, Anita Padial; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiché Vinak*. 1991, p. 104.

**B-) MAPA DAS TERRAS ALTAS COM A LOCALIZAÇÃO DOS SÍTIOS
ARQUEOLÓGICOS DE KAJYUB' E CHWITINAMIT**

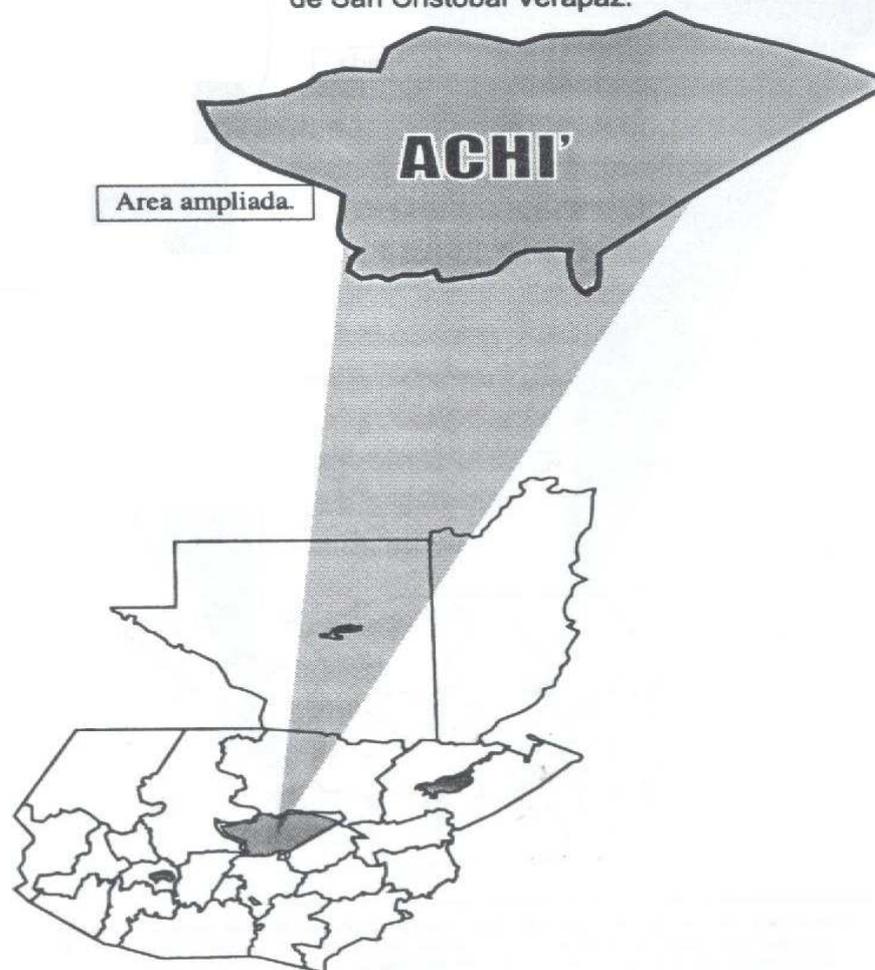


Fonte: BRETON, Alain. *Rabinal Achi*. 1999, p. 34.

ANEXO 12

ÁREAS ACHI' E K'ICHE'**IDIOMA: ACHI'****No. Municipios: 8****Departamento:**

Baja Verapaz

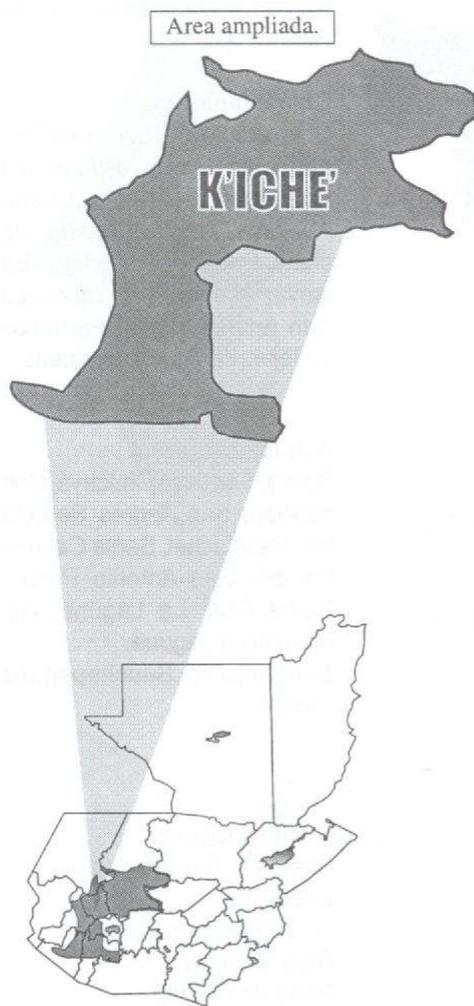
Municipios:Cubulco, San Miguel Chicaj, Rabinal, Salamá, El Chol, parte de San Jerónimo y parte de Purulha. **Alta Verapaz:** Parte de Tactic y parte de San Cristobal Verapaz.

IDIOMA:

K'iche'

No. Municipios: 73**Departamentos:**

Sololá, Totonicapán, Quezaltenango, El Quiché, Suchitepéquez

**SOLOLA:**

Retalhuleu, Nahualá, Santa Lucía Utatlán, parte de Santa María Visitación, Santa Catarina Ixtahuacán y Santa Clara la Laguna.

TOTONICAPAN:

Totonicapán, San Cristobal Totonicapán, San Francisco El Alto, San Andrés Xecul, Momostenango, Santa Lucía La Reforma y San Bartolo.

QUETZALTENANGO:

Quetzaltenango, Salcajá, Olintepeque, San Carlos Sija, Sibilia, San Mateo, Almolonga, Cantel, Zunil, San Francisco la Unión, El Palmar y la Esperanza.

EL QUICHE:

Santa Cruz, Chinique, Zacualpa, Joyabaj, San Andrés Sajcabajá, Canillá, San Pedro Jocopilas, Chichicastenango, Patzité, San Antonio Ilotenango, Cunén, San Bartolomé Jocotenango, Pachalum, parte de Uspantán y parte de Sacapulas.

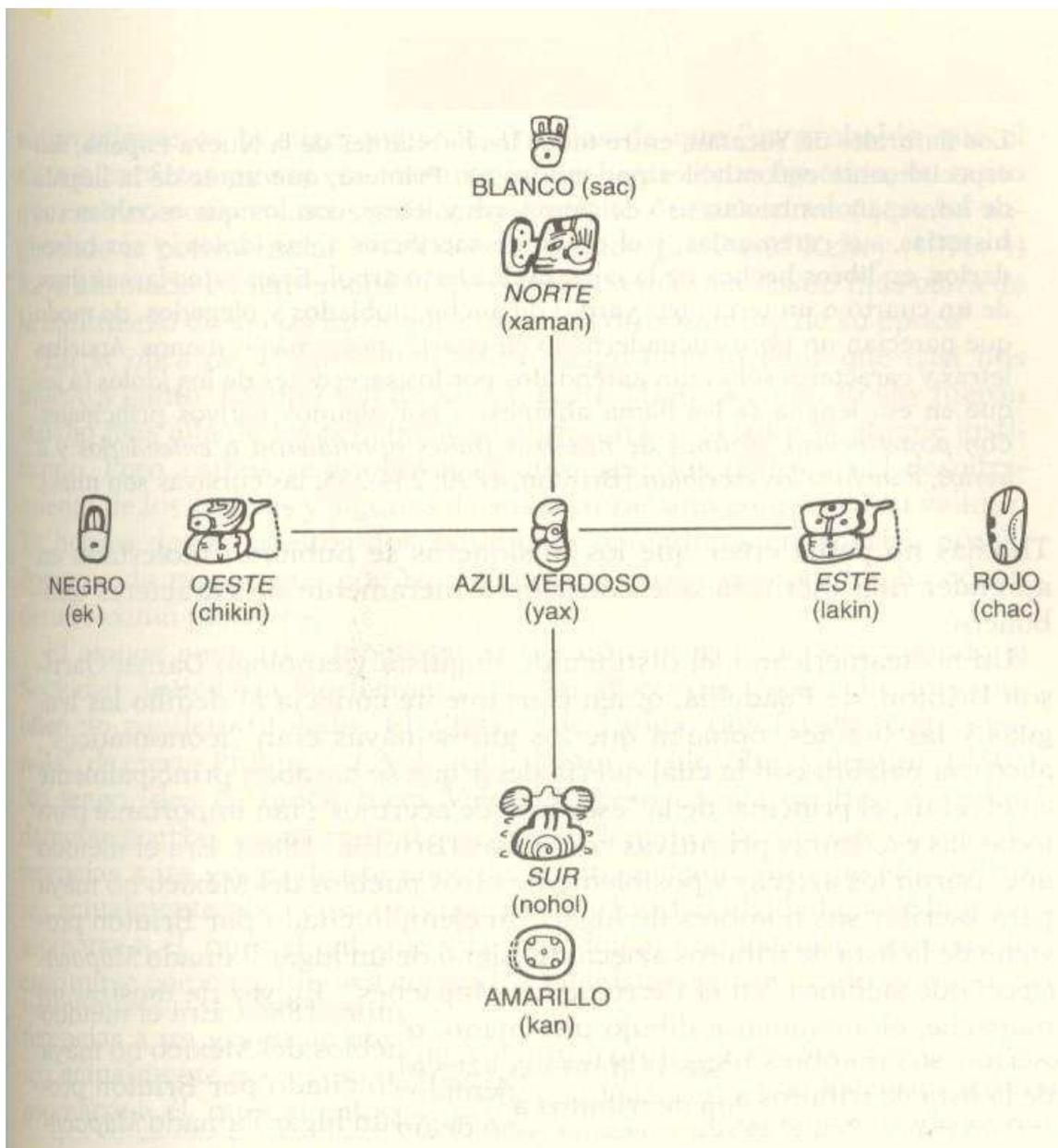
SUCHITEPEQUEZ:

Cuyotenango, San Francisco Zapotitlán, San Bernardino, San José El Ídolo, Santo Domingo, San Lorenzo, Samayac, San Pablo Jocopilas, San Miguel Panán, San Gabriel, parte de Santa Bárbara, Santo Tomás La Unión, Zunilito, Pueblo Nuevo y Río Bravo.

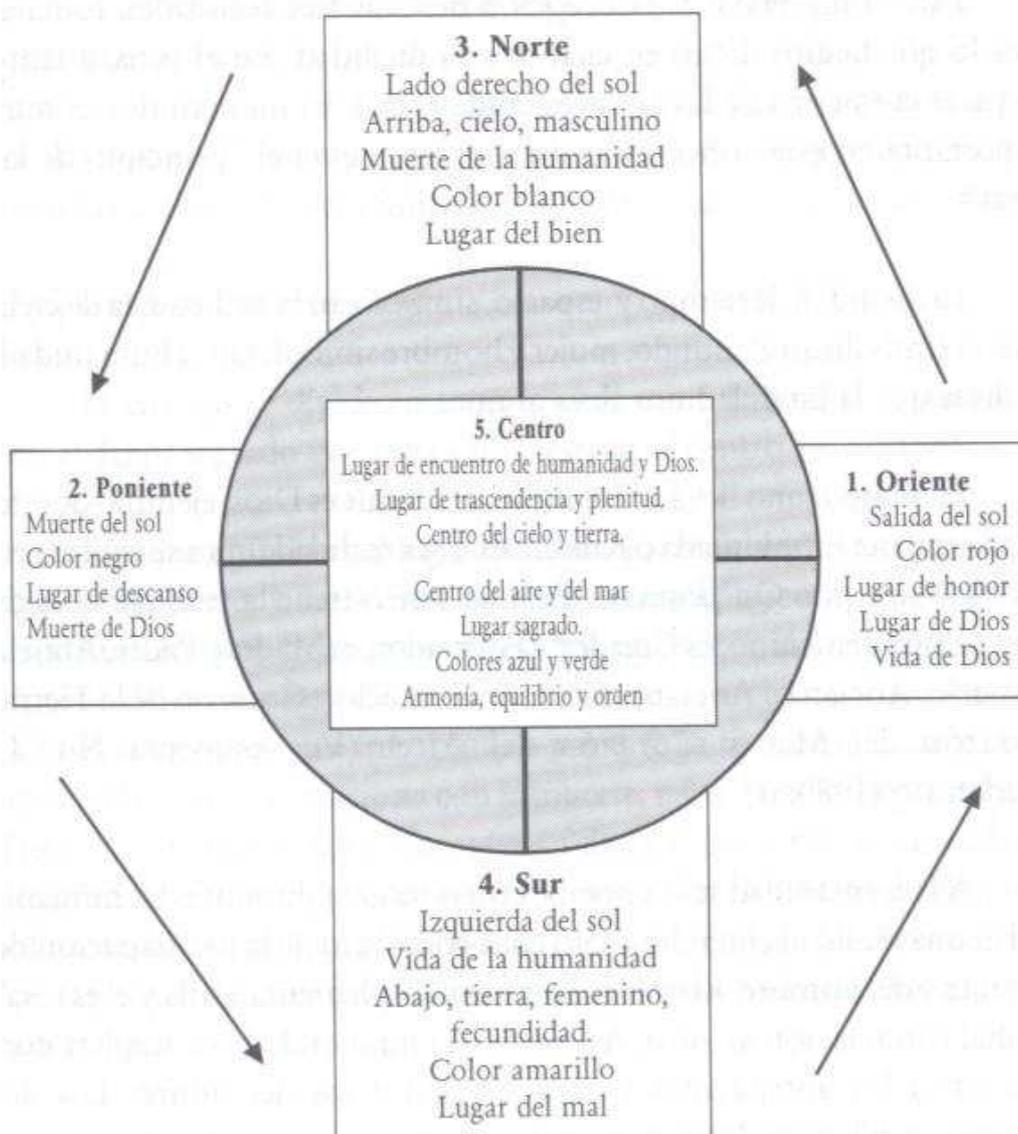
Retalhuleu, San Sebastián, Santa Cruz Mulúa, San Martín Zapotitlán, San Felipe, San Andrés Villa Seca, Champerico, Nuevo San Carlos y El Asintal.

ANEXO 13

A-) REPRESENTAÇÃO DOS RUMOS CÓSMICOS E CORES ASSOCIADAS



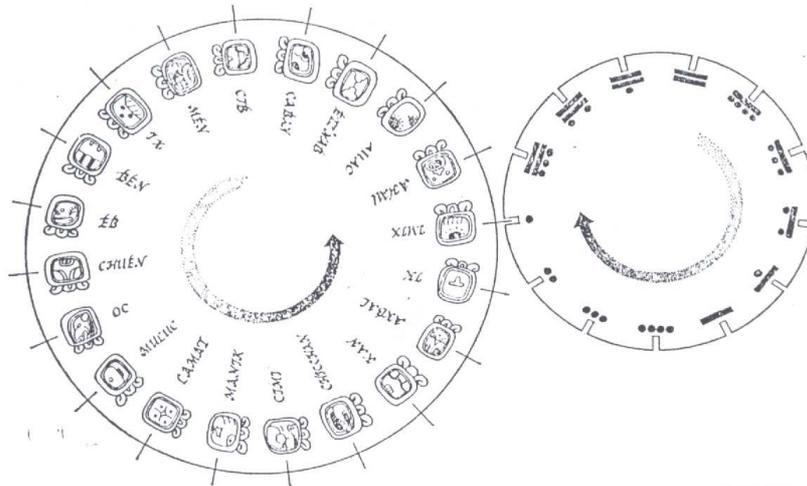
B-) COSMOVISÃO MAIA



Fonte: SARAIVA, Mª Teresa et al. *Conociendo la sabiduría achi: salud y enfermedad en Rabinal*, 2001, p. 42.

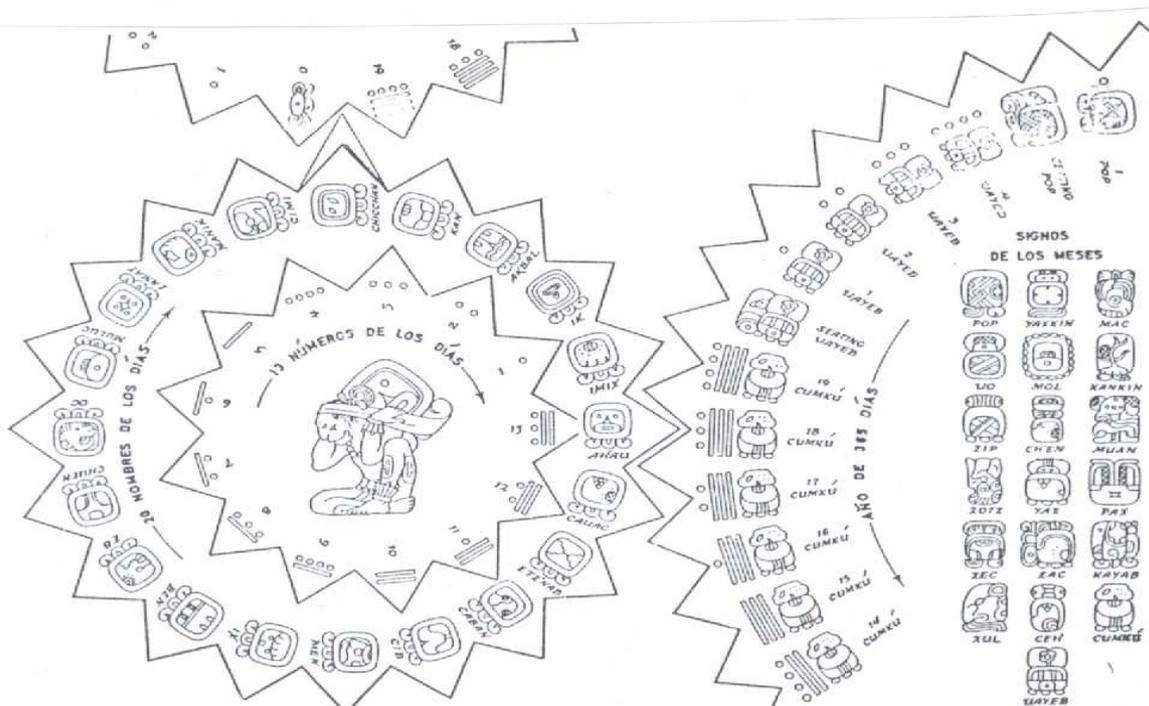
ANEXO 14

A-) O TZOLK'IN OU MAYAB' CHOLQ'IJ (FUNCIONAMENTO)



Fonte: COE, Michael D. *Os maias.*, 1972, p. 57.

B-) TZOLK'IN E O HAAB (EM FUNCIONAMENTO SIMULTÂNEO E CONJUGADO)



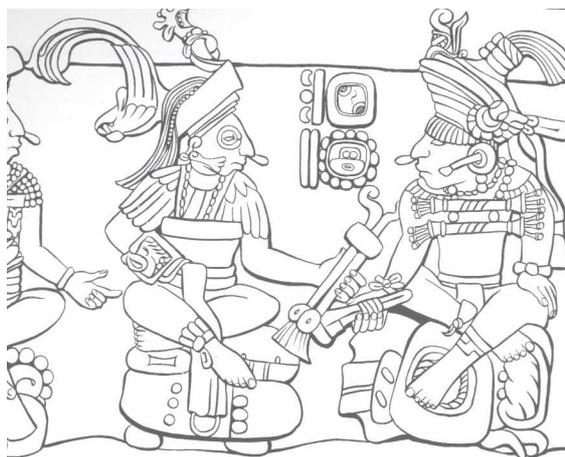
Fonte: THOMPSON, John Eric Sidney. *Grandeza y decadencia de los mayas.* 1984, p. 120.

C-) GLIFOS DAS VINTENAS COM SEUS NOMES (K'ICHE') E SIGNIFICADOS DE ACORDO COM O MAYAB' CHOLQ'IJ ("TZOLK'IN" GUATEMALTECO)

	B'ATZ' Hilo, inicio, el tejido, sentido de pueblo y familia, unidad, las venas y arterias del cuerpo humano, principio y fin		IMOX Agua, mar, intranquilidad, locura, pleito, producción, cerebro
E Camino, destino, diente, autoridad, alimento, viajes		IQ' Mundo, naturaleza, altares, aire, bálito de vida	
	A-J Maíz, siembra, animales domésticos, niños, bogar, familia, columna vertebral		AQ'AB'AL Aurora, amanecer, nuevo día, renovación de las etapas de la vida
I'X Montañas, planicies, jaguar (fuerza y vigor), energía femenina.		K'AT Fuego, red, opresión, cautiverio, centro de la existencia, continuidad de la vida	
	TZ'IKIN Pájaro, bienes, fortuna, producción, dominio del aire, libertad, mensajero, fuerza, fertilidad humana		KAN El horizonte de color amarillo, respeto, sabiduría, ciclo del tiempo, autoridad, justicia, verdad
AJMAQ Día de los abuelos, del perdón, de los difuntos, de la fuerza		KAME Día de los difuntos, la alegría, serenidad, muerte, buen proceder	
	NO'J Espiritualidad, inteligencia, sabiduría, artes, habilidades, razonamiento y lógica, pensamieto pisitivo, cerebro		KEJ Venado, fuerza, autoridad, cuatro puntos cardinales, nahual de la sagrada vara, nahual del hombre y de la familia
TIJAX Sufrimiento, dolor, pena, cucbillo de doble filo, el poder del trueno, el rayo día no favorable para siembra		Q'ANIL Semilla, alimento, las siembras, germinación, vida, creación amor	
	KAWOQ Naxal de la lluvia, Guardián, día de la vara de las autoridades, relámpago, dualidad del Sagrado Fuego y de la Voz		TOJ Enfermedad, dolor, pena, ofrenda ante la naturaleza (multa)
A-JPU' El sol, unidad, bogar, producción, espiritualidad, visión, la luz, soplo, energía del sol sobre la naturaleza, el bien y el mal		TZ'I' Perro, juego, amistad, autoridad, fidelidad, día del parto	

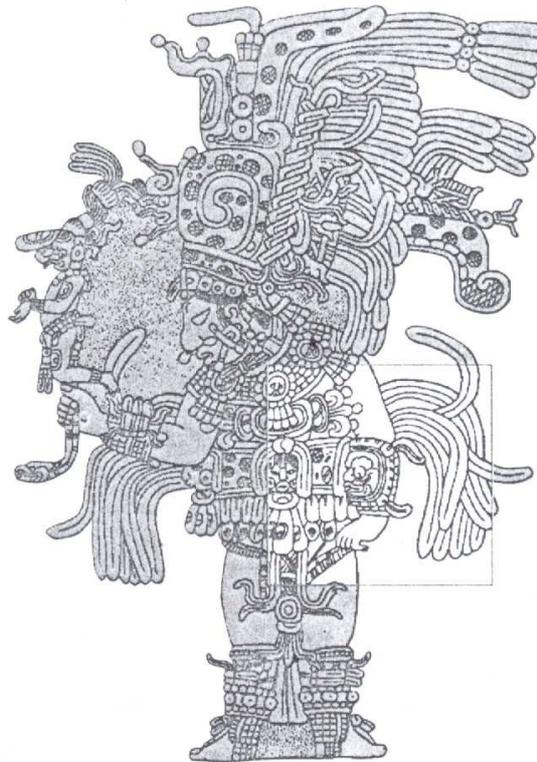
ANEXO 15**EXEMPLOS DE ESCUDOS (CULTURA MAIA)****A-) PLACA DE JADE**

Fonte: SCHELE, Linda; MILLER, Mary. *The Blood of kings*. 1986, p. 130.

B-) ALTAR Q DE COPÁN (HONDURAS)

Fonte: TURNER, Wilson G. *Maya designs*. 1985, p. 10.

C-) LINTEL 3 DE YAXCHILÁN (MÉXICO)



Fonte: *Arqueología mexicana*, vol. III, n. 17, ene-feb. 1996, p. 57.

D-) K'UMARCAAJ E IXIMCHÉ (GUATEMALA)



DETALLE DEL MURAL DE KUMARCAJ
Según Wallace, R. Carmack, 1979.



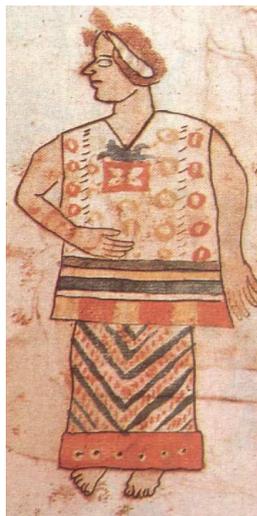
DETALLE MURAL DEL TEMPLO 2 DE IXIMCHE
Según J. Guillemín, 1965.

Fonte: RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN. 1996, p. 27 e 32.

ANEXO 16

A-) *HUIPIL K'ICHE'*

Fonte: *Arqueología Mexicana, Edición Especial-Textiles del México de ayer y hoy*, n. 19, 2005, p. 58.

B-) *MULHER TRAJANDO HUIPIL (Códex Vaticano A,f.61.r.)*

Fonte: *Arqueología Mexicana*. Vol. III, n. 17, p. 14, ene-feb 1996, p. 60.

ANEXO 17

A-) *QUETZAL (Pharomachrus mocinno)*



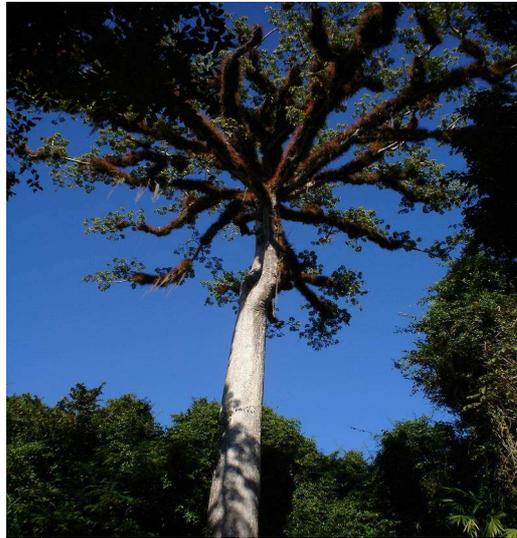
Fonte: Cartão postal da *Embajada del Reino Natural* (foto de Thor Janson, 1996).

B-) O *QUETZAL* NA CONDIÇÃO DE SÍMBOLO NACIONAL DA GUATEMALA



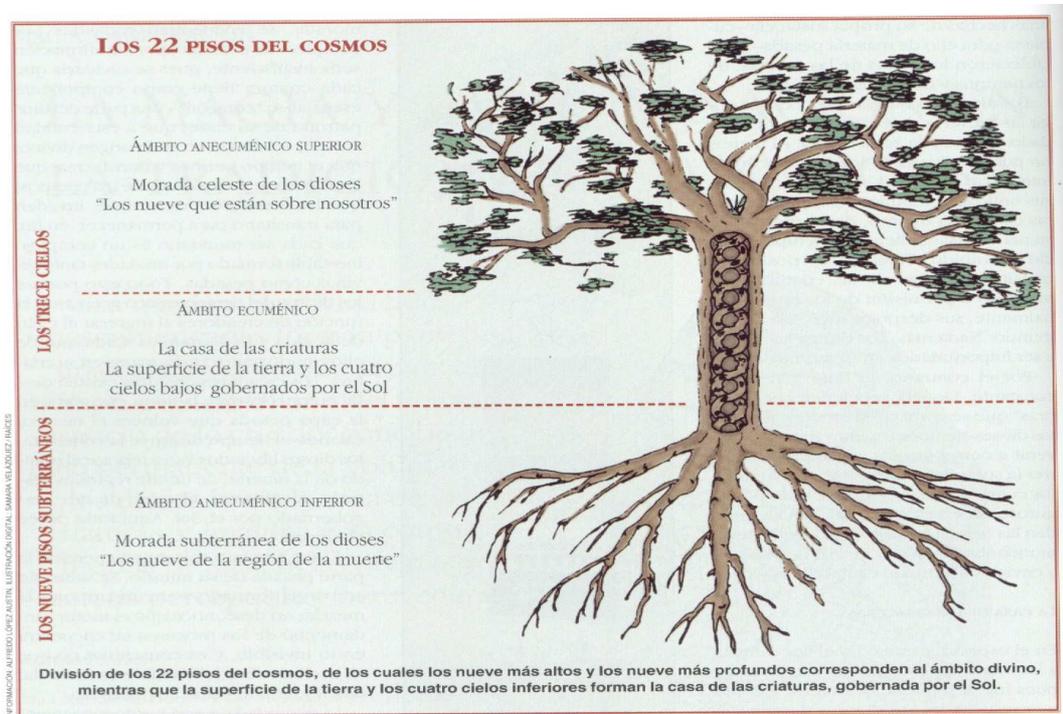
ANEXO 18

**A-) YAXCHÉ: A ÁRVORE SAGRADA DO POVO MAIA
(*Ceiba pentandra*)**



Fonte: Antônio Augusto Horta Liza.

**B-) A ÁRVORE E SUA FUNÇÃO CÓSMICA SEGUNDO
ALFREDO LÓPEZ AUSTIN**



Fonte *Arqueología Mexicana*, vol. XII, n. 69, septiembre-octubre, 2004, p. 22.

ANEXO 19

GUERREIROS MESOAMERICANOS:

A-) ELITE DO EXÉRCITO MAIA VESTIDA COM PELE DE JAGUAR
(MURAIIS DO QUARTO 2 DE BONAMPAK, MÉXICO)

Fonte: MILLER, Mary. Maya masterpieces revealed at Bonampak. *National Geographic*, Washington, feb. 1995, p. 65 e 66.

B-) GUERREIROS ÁGUA E JAGUAR (CULTURA MEXICA)



Fonte: STEELE, Philip. *Jornal dos astecas*. 1998, p. 10.

ANEXO 20

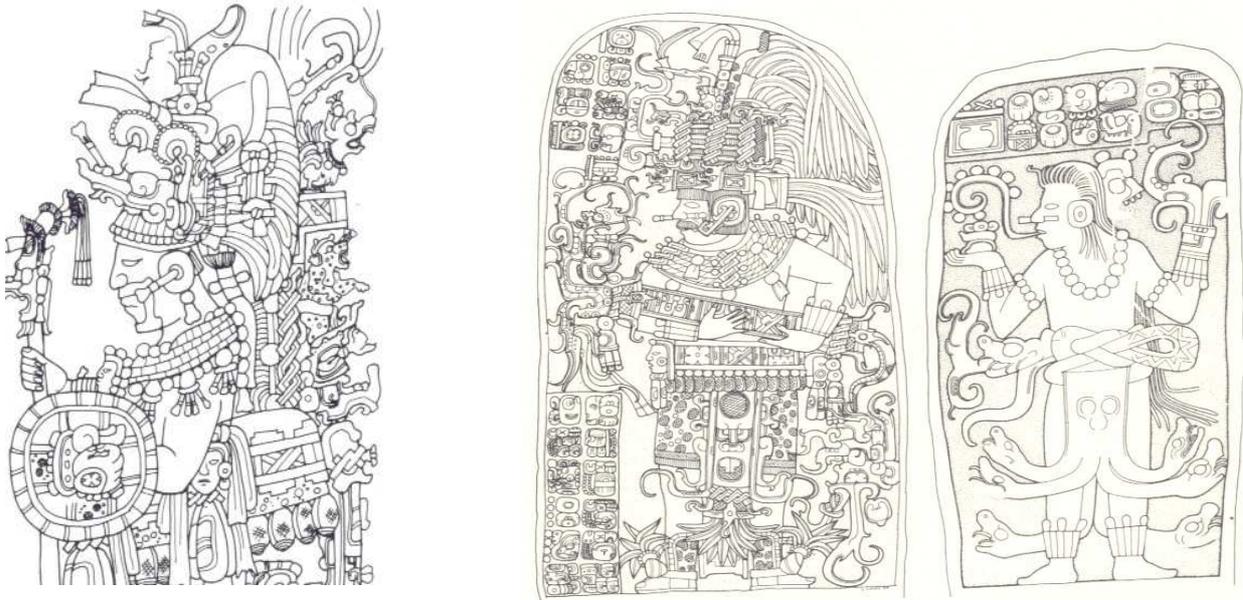
BRINCOS E ADORNOS PARA O NARIZ

A-) DETALHE DO LINTEL 16 DE YAXCHILÁN, MÉXICO



Fonte: SCHELE, Linda; MILLER, Mary. *The Blood of kings*. 1986, p. 235.

B-) DESENHOS DA ESTELA 17 DE DOS PILAS, GUATEMALA (ESQUERDA)
E DAS ESTELAS 11 E 13 DE SEIBAL, GUATEMALA (DIREITA)

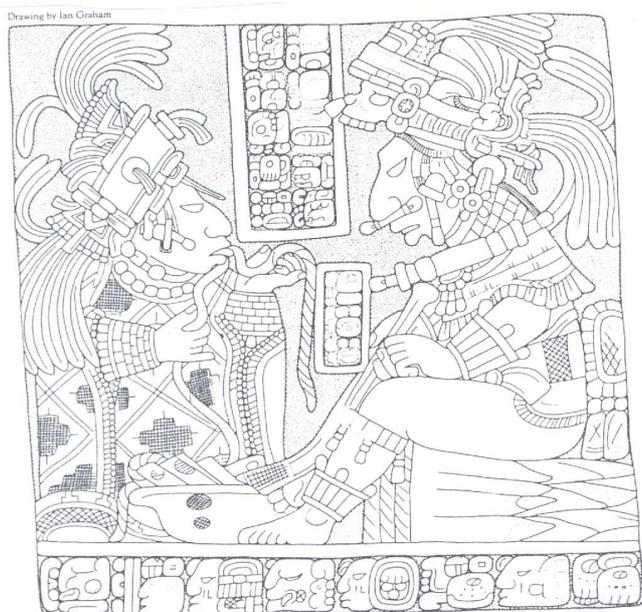


Fonte: SCHELE, Linda; MILLER, Mary. *The Blood of kings*. 1986, p. 77 e SCHELE, Linda; FRIEDEL, David. *A forest of king*. 1990, p. 388.

ANEXO 21

RITUAIS DE AUTO-SACRIFÍCIO:

A-) LINTÉIS 17 E 24 DE YAXCHILÁN (MÉXICO)



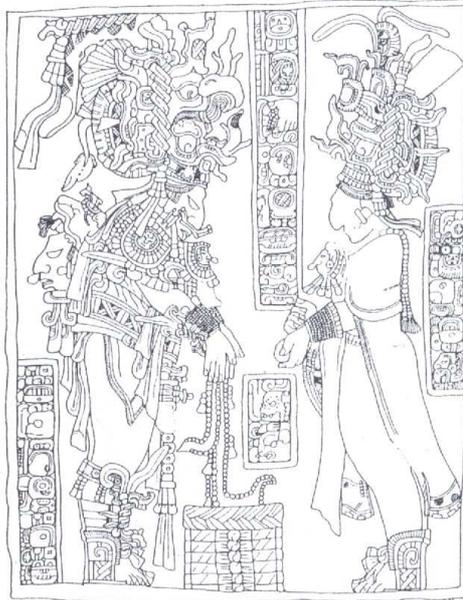
Fonte: SCHELE, Linda; MILLER, Mary Ellen. *The Blood of Kings*. 1986, p. 187 e 189.

B-) SANGRADOR FEITO DE OSSO (YAXCHILÁN, MÉXICO)



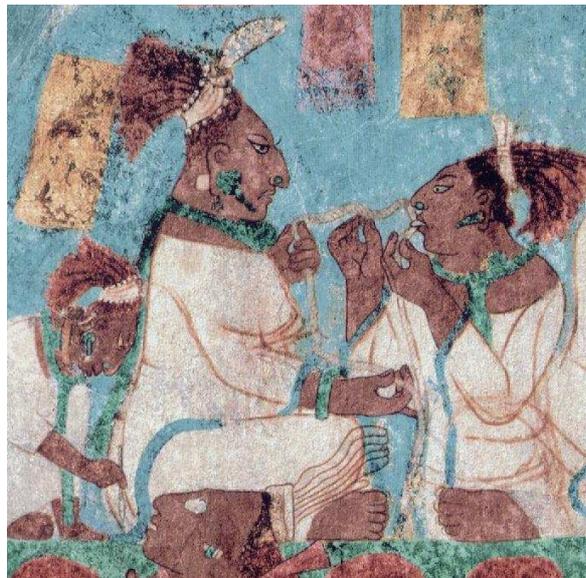
Fonte: MARTIN, Simon; GRUBE, Nikolai. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. 2002, p. 126.

B-) LINTEL 2 DE LA PASADITA, GUATEMALA



Fonte: SCHELE, Linda; MILLER, Mary Ellen. *The Blood of Kings*. 1986, p. 137.

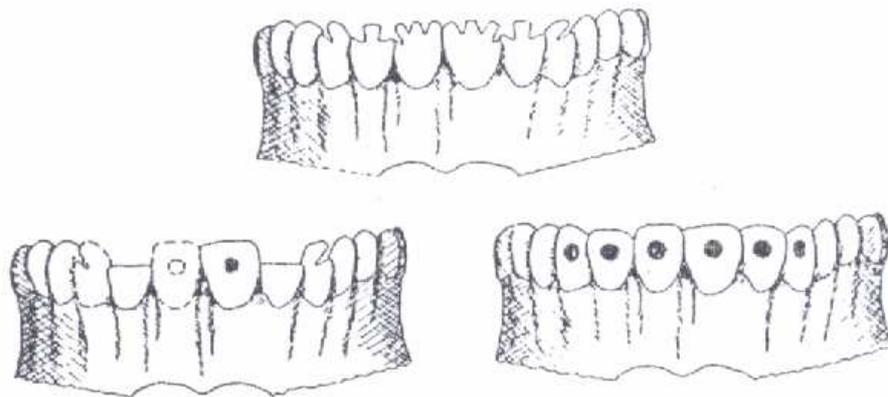
C-) QUARTO 3 DE BONAMPAK, MÉXICO



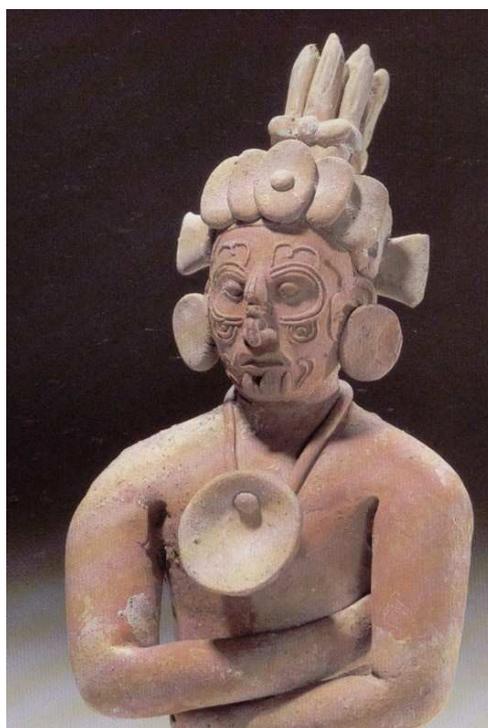
Fonte: MILLER, Mary. Maya masterpieces revealed at Bonampak. *National Geographic*, Washington, feb. 1995, p. 68.

ANEXO 22

EXEMPLOS DE INCRUSTAÇÕES DE JADE E ESCORIAÇÕES-TATUAGENS



Fonte: MILLER, Mary; TAUBE, Karl. *The gods and symbols of ancient México and the Maya*. 1993, p. 77.

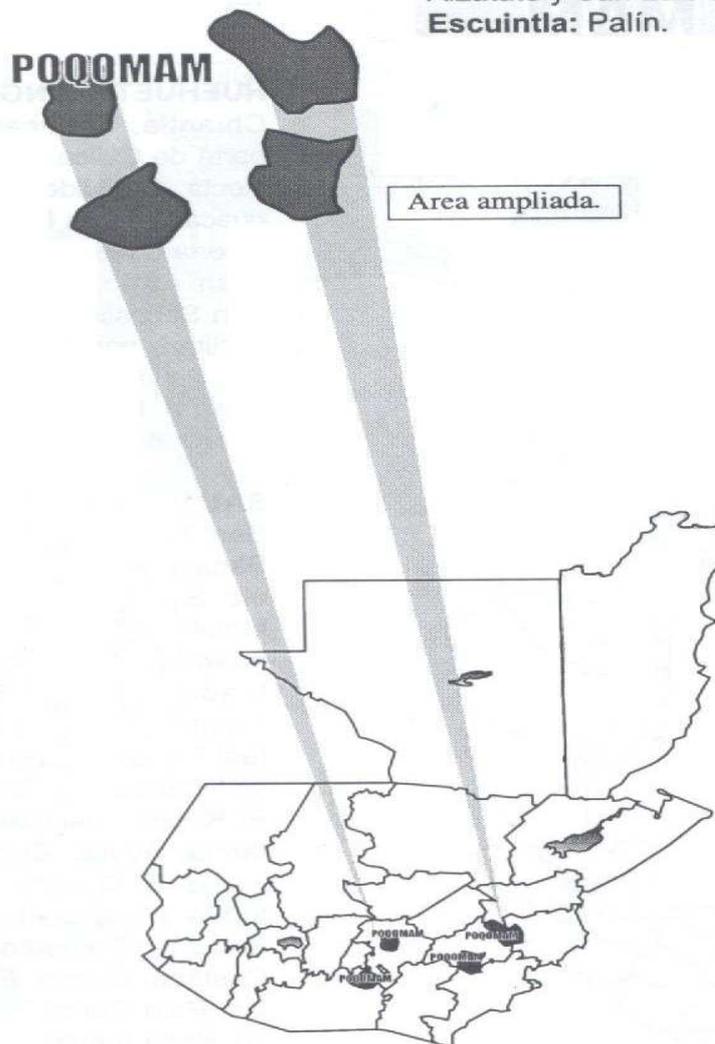


Fonte: SCHELE, Linda; MILLER, Mary Ellen. *The Blood of Kings*. 1986, p. 232.

ANEXO 23

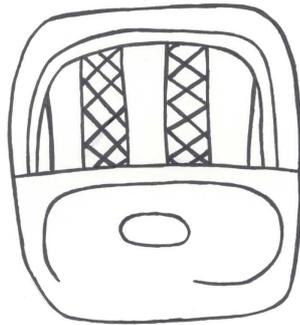
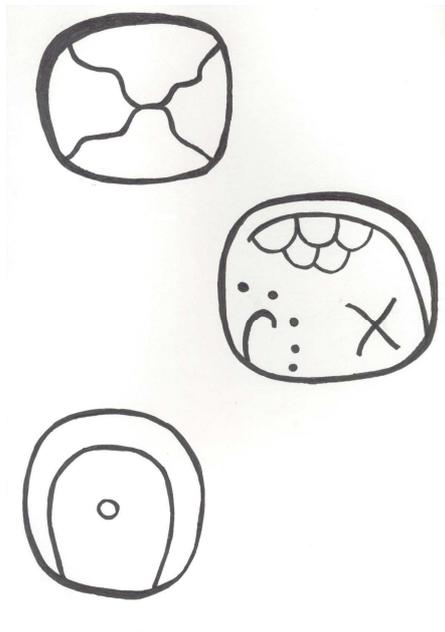
ÁREA POQOMAN

IDIOMA: POQOMAM
No. Municipios: 6
Departamento: Guatemala, Jalapa, Escuintla.
Municipios:
Guatemala: Mixco y Chinautla.
Jalapa: San Pedro Pinula, San Carlos Alzatate y San Luis Jilotepeque.
Escuintla: Palín.



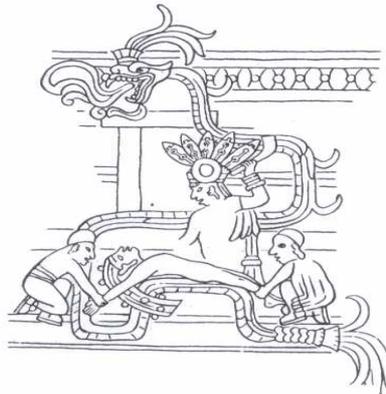
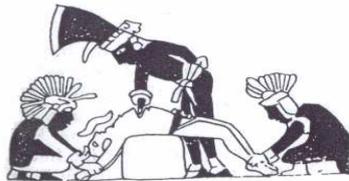
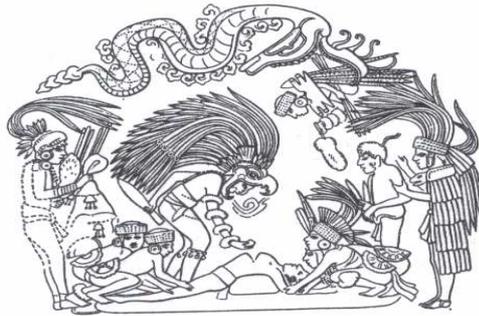
ANEXO 24

EXEMPLOS DE GLIFOS MAIA

A-) *TUN*B-) GLIFOS *TIJAX*, *KAWOQ* E *TOJ* (*ETZNAB*, *KAWAK* E *MULUK*)

Desenhos de Antônio Augusto Horta Liza

ANEXO 25

REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DE SACRIFÍCIOS HUMANOS
NA ÁREA MAIA

Fonte: THOMPSON, John Eric Sidney. *Grandeza e decadência de los mayas*. 1984, p. 149, 159 e
MORLEY, Sylvanus G. *La civilización maia*. 1984, p. 203.

ANEXO 26

CALVÁRIO (RAB'INAL): CONCENTRAÇÃO PARA O DESFILE FOLCLÓRICO



Foto: Antônio Augusto Horta.Liza

ANEXO 27

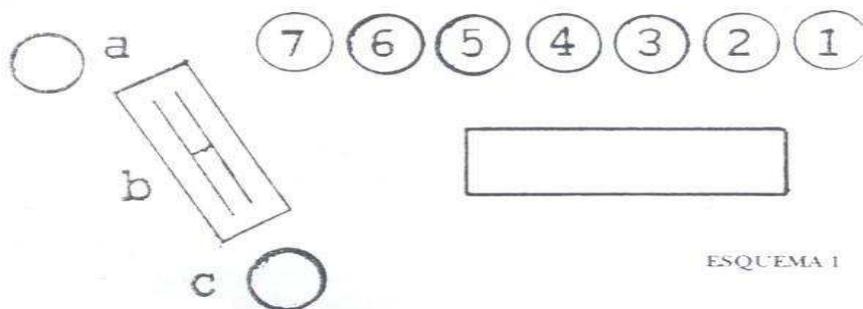
COREOGRAFIAS DA XAJOOJ TUN SEGUNDO SÍLVIA ÁLVARES

Músicos:

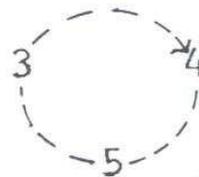
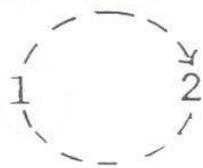
- a. Trompete alto
- b. Tun
- c. Trompete baixo

Atores:

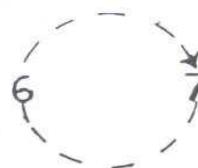
- 1. Rab'inal Achi
- 2. K'iche' Achi
- 3. Ajaw Job' Toj
- 4. U Chuuch Q'uuq'
- 5. Ixoq Mun
- 6. Koot
- 7. B'alaam



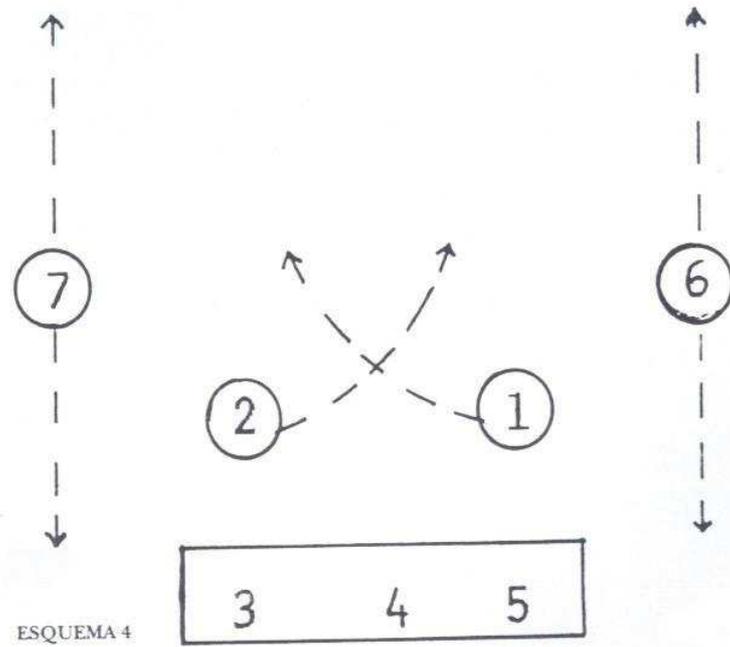
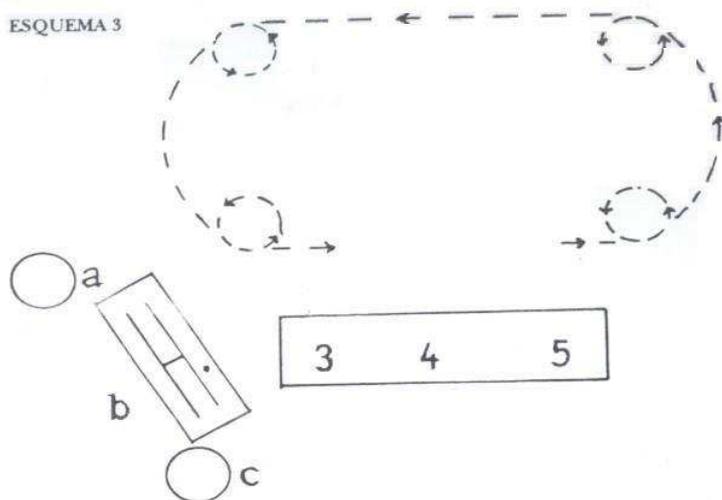
ESQUEMA 1



ESQUEMA 2



ESQUEMA 3



ESQUEMA 4

Fonte: RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN, 1996, p. 48-51.

ANEXO 28

GRUPO RAB'INALENSE DA XAJOOJ TUN



Foto: Antônio Augusto Horta.Liza

Direção geral e guarda: José León Coloch Garniga (desde 1986)

Músicos: Héctor Aníbal Corazón Ixpata / José León Coloch Garniga (*Tun*)

Pedro Cojín Morales (*Trompete baixo*)

Sebastián Sartec Mendoza (*Trompete alto*)

Elenco: Roberto Pirir (*Ajaw Job' Toj*)

José Manoel Román/ José León Coloch (*Rab'inal Achi*)

Wilfredo Iboy González (*K'iche' Achi*)

Nery Orlando Ramos (*Ixoq Mun*)

Antonio Jerônimo (*Koot*)

Celestino González (*B'aalam*)

Maria Gabriela Avela Tlaxcaco/ Susana Corazón Ixpata (*U Chuuch Q'uuq'*)

Carmen Vanesa/ Fernanda Mesa Rosário (*Princesa de las Plumas Verdes*)

Apresentações: dias 23 (desfile folclórico), 24, 25 e 27 de janeiro de 2005.

Locais das apresentações: átrio da Igreja de São Paulo (todos os dias), diante da Prefeitura (25/09), sedes das confrarias de São Paulo e de São Pedro (todos os dias) e no *Diezmo* (24/09).

APRESENTAÇÃO DIANTE DA CONFRARIA DE SÃO PEDRO – JANEIRO 2005



Foto: Antônio Augusto Horta.Liza