

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE ARTES

Maria Cristina Rezende de Campos

O CORPO EMANA:
ELEMENTOS DA PLÁSTICA CORPORAL
XAVANTE

Rio de Janeiro
2007

Maria Cristina Rezende de Campos

**O CORPO EMANA:
ELEMENTOS DA PLÁSTICA CORPORAL
XAVANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Isabela Nascimento
Frade

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C198 Campos, Maria Cristina Rezende de.
O corpo emana: elementos da plástica corporal Xavante / Maria
Cristina Rezende de Campos. – 2007.
199f. : il., color.

Orientador : Isabela Nascimento Frade.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Figura humana na arte - Teses. 3. Índios Xavantes – Vida e
costumes sociais - Teses. I. Frade, Isabela Nascimento. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7.041(=98)

Maria Cristina Rezende de Campos

**O CORPO EMANA:
ELEMENTOS DA PLÁSTICA CORPORAL
XAVANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Isabela Nascimento Frade

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Isabela Nascimento Frade
Prof^a. Dr^a. do Programa de Pós-graduação
em Artes da UERJ.

Luis Felipe Ferreira
Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação
em Artes da UERJ.

Ricardo Gomes Lima
Prof. Dr. Pesquisador do Centro Nacional de
Folclore e Cultura Popular do IPHAN.

Wallace de Deus Barbosa
Prof. Dr. do Instituto de Arte e Comunicação Social,
IACS, Departamento de Artes, UFF.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Junior Ricchetti, que colaborou de modo intenso e significativo – apoiando, escutando, respeitando, prestando suporte técnico e logístico – enfim, ajudando em tudo que se fez necessário nesse rito de passagem de minha formação profissional. Obrigada pela parceria.

Aos meus filhos Luana e Daniel Campos Ricchetti, que suportaram minha ausência e entenderam minha escolha. Que todo meu esforço e dedicação lhes sirva de exemplo.

Aos meus pais Darcy Campos e Amerisa Maria Rezende de Campos, que me ajudaram, me estimularam e apoiaram financeiramente na realização do trabalho de campo.

Ao Prof. Doutor Ribamar Bessa, coordenador do departamento Pró-Índio da UERJ, que acreditou no projeto de pesquisa, recomendando leituras e orientando caminhos para a compreensão e imersão nesse universo complexo que é a sociedade indígena.

Aos Xavante da TI Sangradouro, que me possibilitaram um outro olhar para o “outro”, para a vida, para os valores essenciais que permeiam nossa existência. Em especial, ao Hiparidi e Tseredzaró, que colaboraram na construção desta dissertação, fornecendo dados e esclarecendo dúvidas surgidas ao longo do processo.

À minha estimada orientadora Prof^a. Doutora Isabela Frade, pela indicação de livros, textos e autores; pelas “observações minuciosas” que me desafiaram a construir um trabalho denso e fundamentado; pelas questões que me impulsionaram a buscar repostas para a compreensão

dessa cultura no cenário contemporâneo e principalmente pelo carinho, dedicação e respeito aos meus pontos de vista.

À Daniela Lima, integrante da Associação Xavante Warã e companheira de Hiparidi, que colaborou na correção/revisão dos dados apresentados na dissertação à qual o trabalho foi submetido, conforme acordo firmado com a associação.

Aos pesquisadores do grupo indígena Xavante Paulo Delgado, Silvia Gugelmin, Regina Muller, Bartolomeu Giaccaria, Maria Lucia Gomide, Ângela Pappiani, que me auxiliaram com dados e fotografias de suas pesquisas de campo, esclarecendo umas questões e fomentando outras.

À colega de curso e nova amiga Marina de Menezes, por me apoiar nos momentos angustiantes desse processo e pelas leituras dos ensaios desta dissertação e posteriores sugestões.

Ao Vinicius de Sousa Morandi, que colaborou na edição das ilustrações dos modelos de pintura corporal Xavante.

Aos amigos Kátia D'Oliveira Mendes, Marcio Marins e Cláudia Eugênia Monteiro, que colaboraram na revisão de alguns textos, imagens e animações midiáticas construídas no início deste percurso.

Ao Mauro Meirelles de Oliveira Santos, que revisou cuidadosamente esta dissertação e à Analu Steffen, que facilitou esse contato.

Ao secretário de Educação e presidente da Fundação Municipal de Educação, Prof. Doutor Waldeck Carneiro da Silva, que julgou pertinente meu pedido de afastamento da Escola Municipal Francisco Portugal Neves, onde atuo como professora do Ensino da Arte, concedendo-me uma licença especial para a realização desta dissertação. À diretora da escola Rosemary Maiatto Ishikiriyama, à coordenadora de arte Débora Dias, que colaboraram neste processo.

Ao amigo Nelson Ricardo da Costa e Silva, que colaborou com sugestões na elaboração do projeto de pesquisa.

Aos professores que aceitaram participar da banca examinadora desta dissertação: Prof. Doutor Ricardo Lima, Prof. Doutor Wallace de Deus, Prof. Doutor Luis Felipe Ferreira e Prof. Doutor Aldo Victorio Filho.

Ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelo apoio financeiro, mediado pelas colaboradoras/funcionárias Rosilene Wanderley e Viviane Santos, para a realização da pesquisa de campo e pelo espaço propício às reflexões (viabilizado pelos doutores e especialistas que compõem o curso).

RESUMO

A plástica corporal Xavante, expressão simbólica impregnada de códigos comunicantes, constitui a maneira pela qual o indivíduo se socializa como membro de sua comunidade. Sua forma está relacionada à classificação do indivíduo segundo a linhagem, o grupo social, a classe e a categoria de idade, bem como ao conteúdo estético, ético, moral e político dessa sociedade, materializando um modo de pensar e sentir, modelo sensível que manifesta a natureza dual dessa cultura. Uma sociedade em que a vida e o pensamento são permeados por um princípio diádico, que organiza sua percepção do mundo como estando permanentemente dividida em metades opostas e complementares. Tendo em vista a natureza de seus indicadores estéticos específicos, a dissertação ressalta o jogo simbólico e o caráter mágico dessas práticas como reveladoras de aspectos da cosmologia Xavante. A pintura corporal, os paramentos cerimoniais e a performance ritual se constituem como elementos-chave para o entendimento da tensão entre local e global, tradição e inovação, criatividade e norma, revelando o lugar da arte Xavante na contemporaneidade.

Palavras-chave: arte corporal; pintura cerimonial; performance ritual; cosmologia Xavante.

ABSTRACT

The Xavante's corporal plastic, symbolic expression impregnated with communicating codes constitutes the way for the individual to socialize as a member of its community. Its shape is related to the classification of the individual from its lineage, social group, class and age category, as well as aesthetics' content, ethic, moral and political of that society, materializing a way of thinking and feeling, sensitive model that manifests the dual nature of that culture. A society where life and thoughts are permeated by a dual principle, that organizes its perception of the world as being permanently shared in opposite and complementary halves. From the nature of their specific aesthetics' indicators, the dissertation points the symbolic game and de magical character of those practices as revealers of aspects of the Xavante's cosmology. The body painting, the ceremonial's ornaments and the ritual performance are key-elements for the understanding of the tension between local and global, tradition and innovation, creativity and norm, revealing the place of the Xavante's art in the contemporary time.

Keywords: body art; ceremonial painting; ritual performance; Xavante's cosmology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Padrão Wajãpi.....	gráfico	19
	Ilustração: Folder da exposição – 2005.		
Figura 2	Pintura corporal Pataxó.....		21
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.		
Figura 3	Pintura corporal Pataxó.....		21
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.		
Figura 4	Joaquim pintando a modelo Yawanawa.....		22
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 5	Modelos Yawanawa na passarela.....		22
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 6	Modelos da Agência 40 graus.....		23
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 7	Modelos da Agência 40 graus.....		23
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 8	Modelos da Agência 40 graus.....		23
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 9	Benkiy Bianco.....		25
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 10	Hiparidi na Associação Warã.....		35
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 11	Tseredzaró trabalhando na apicultura.....		37
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 12	Foto montagem do cotidiano da pesquisadora.....		38
	Foto: Cristina R. Campos e Junior Ricchetti.		
Figura 13	Produção na Aldeia Abelhinha.....		40
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 14	Modelos pinturas corporais Xavante.....		41
	Ilustração: Tseredzaró e Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 15	Pesquisadora e os presentes recebidos.....		42
	Foto: Junior Ricchetti – 2005.		
Figura 16	Pesquisadora e os presentes recebidos.....		42
	Foto: Junior Ricchetti – 2005.		
Figura 17	Pesquisadora e os presentes recebidos.....		42
	Foto: Junior Ricchetti – 2005.		
Figura 18	Mapa da localização das Reservas Xavante.....		49
	Fonte: Arquivo da geóloga Gomide – 2006.		
Figura 19	Ilustração sobre a origem do povo Xavante.....		53
	Desenho: Tseredzaró – Colorido: Cristina R. Campos – 2005.		
Figura 20	Noiva pintada de urucum – Aldeia Sangradouro.....		57
	Foto: Francisco Junior – 1999.		
Figura 21	Meninos na luta <i>Oi'ô</i> – Aldeia Abelhinha.....		58
	Foto: Xanda di Biase – s/d.		
Figura 22	Girino.....		58
	Foto: Rosa Gauditano – 1999.		
Figura 23	Rio Grande.....		58
	Foto: Rosa Gauditano – 1999.		
Figura 24	Forma tradicional de uma Aldeia Xavante.....		61
	Foto: Eredit Werger – s/d.		
Figura 25	Aldeia Sangradouro.....		62

	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 26	Sr. Adão Top'tiro - Aldeia Abelhinha.....	64
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 27	Sr ^a Batica- Aldeia Abelhinha.....	64
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 28	Moradias da Aldeia Abelhinha.....	68
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 29	Escola da aldeia.....	69
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 30	<i>Warã</i>	71
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 31	Duas gerações: Sr. Adão – Aldeia Abelhinha.....	75
	Foto: Arquivo Warã, s/d e Cristina R. Campos, 2006.	
Figura 32	Duas gerações: Tseredzaró – Aldeia Abelhinha.....	75
	Foto: Arquivo Warã, s/d e Cristina R. Campos, 2006.	
Figura 33	Brincos especiais.....	76
	Ilustração: Ilustração de Tseredzaró – 2005.	
Figura 34	Menino com cordões amarrados no pulso.....	77
	Foto: Rosa Gauditano – 1992.	
Figura 35	Berenice com o cordão no pescoço e seu filho.....	78
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 36	Meninos com a gravata.....	80
	Foto: Rosa Gauditano – 1992.	
Figura 37	Sr ^a . Batica representando como o corte do cabelo era realizado.....	81
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 38	Ailda cortando o cabelo de seu filho com a tesoura.....	81
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 39	Penteados Xavante.....	82
	Foto: Rosa Gauditano – 1992.	
Figura 40	Penteados Xavante.....	82
	Foto: Rosa Gauditano – 1992.	
Figura 41	Tonsura no cabelo.....	83
	Foto: Regina Müller – 1972.	
Figura 42	Tonsura no cabelo.....	83
	Foto: Regina Müller – 1972.	
Figura 43	Meninos com rabo-de-cavalo enfeitado para corrida final do <i>Noni</i>	84
	Foto: Rosa Gauditano – 1995.	
Figura 44	Estojo peniano.....	85
	Foto: Ariovaldo Veiga – 2002.	
Figura 45	Estojo peniano.....	85
	Foto: Eredit Werger – s/d.	
Figura 46	Elementos <i>warazu</i> integrados à pintura corporal.....	86
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 47	Elementos <i>warazu</i> integrados à pintura corporal.....	86
	Foto: Rosa Gauditano – 1995.	
Figura 48	Pintura corporal.....	88
	Foto: Giaccaria – s/d.	
Figura 49	Pintura corporal.....	88
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 50	Pintura dos padrinhos da Aldeia Pimentel Barbosa.....	89
	Foto Rosa Gauditano – 1992.	
Figura 51	Jovem sendo pintado pelo seu padrinho.....	92
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	

Figura 52	Início de pintura com urucum..... Foto: Rosa Gauditano – 2001.	92
Figura 53	Xavante fazendo borduna – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 1999.	117
Figura 54	<i>Pi'ú</i> lançando flecha..... Foto: Giaccaria & Heide – s/d.	118
Figura 55	Grupo da madeira – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 2003.	120
Figura 56	Grupo do chocalho – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 2003.	120
Figura 57	Detalhe da pintura da perna – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 2003.	121
Figura 58	Grupo cantadores do chocalho – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 2003	122
Figura 59	<i>Wapté</i> no rio batendo na água..... Foto: Arquivo Funai – s/d.	128
Figura 60	<i>Wapté</i> no rio batendo na água..... Foto: Arquivo Funai – s/d.	128
Figura 61	Furação de orelha – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 2001.	130
Figura 62	<i>Nõni</i> pintado para a corrida – Aldeia Sangradouro..... Foto: Junior Ricchetti – 2005	131
Figura 63	Fabio e seu amigo (<i>ĩ'amõ</i>) – Aldeia Sangradouro..... Foto: Cristina R. Campos – 2005.	132
Figura 64	<i>Nõni</i> conduzindo os jovens – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto Rosa Gauditano – 1995.	133
Figura 65	Corrida do <i>Nõni</i> – Aldeia Sangradouro..... Foto: Cristina R. Campos – 2005.	134
Figura 66	Cacique Tiago com a máscara – Aldeia Abelhinha..... Foto: Cristina R. Campos – 2005.	135
Figura 67	Barbante de algodão entrelaçado na mascara – Aldeia Abelhinha..... Foto: Cristina R. Campos – 2005.	135
Figura 68	Unha de veado e sementes de capim navalha – Aldeia Abelhinha..... Foto: Cristina R. Campos – 2005.	135
Figura 69	Dança das máscaras – Aldeia Pimentel Barbosa..... Foto: Rosa Gauditano – 1995.	136
Figura 70	<i>Tebe</i> – Aldeia Sangradouro..... Foto: Laércio Miranda – 1999.	137
Figura 71	<i>Pahõriwá Ité</i> (antecedente) – Aldeia Sangradouro..... Foto: Laércio Miranda – 1999.	137
Figura 72	Brinco especial..... Foto: Rosa Gauditano – 1995	138
Figura 73	<i>Pahõriwá</i> Foto: Giaccaria – s/d	139
Figura 74	<i>Pahõriwá</i> Foto: Rosa Gauditano – 1995.	139
Figura 75	Sr. Adão – Aldeias Abelhinha e Sangradouro..... Foto: Junior Ricchetti – 2005.	139
Figura 76	Sr. Alexandre Tsereptse – Aldeias Abelhinha e Sangradouro..... Foto: Junior Ricchetti – 2005.	139
Figura 77	Dança dos padrinhos – Aldeia Sangradouro..... Foto: Cristina R. Campos e Rosa Gauditano – 2005/1995.	141
Figura 78	Dança dos padrinhos – Pimentel Barbosa..... Foto: Cristina R. Campos e Rosa Gauditano – 2005/1995.	141

Figura 79	Homem pintado para dança dos padrinhos.....	142
	Foto: Rosa Gauditano – 1992.	
Figura 80	Padrinhos – Aldeia Sangradouro.....	143
	Foto: Arquivo <i>Warã</i> – s/d.	
Figura 81	Padrinhos no final da maratona – Aldeia Guadalupe.....	145
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 82	As madrinhas – Aldeia Guadalupe.....	146
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 83	Jovem no final da corrida – Aldeia Guadalupe.....	147
	Foto: Paulo Delgado.	
Figura 84	Padrinho da Aldeia Abelhinha.....	150
	Foto: arquivo <i>Warã</i> – 2000.	
Figura 85	Padrinho da Aldeia Cachoeira.....	150
	Foto: Maria Lucia Gomide – 2005.	
Figura 86	Padrinhos da Aldeia Guadalupe.....	151
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 87	Madrinha da Aldeia Guadalupe.....	151
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 88	Padrinho da Aldeia Guadalupe.....	151
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 89	Madrinhas da Aldeia Guadalupe.....	151
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 90	Padrinho da Aldeia São Marcos.....	151
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 91	Padrinhos da Aldeia Guadalupe.....	151
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 92	Madrinha da Aldeia São Marcos.....	155
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 93	Madrinha da Aldeia São Marcos.....	155
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 94	Madrinha da Aldeia Guadalupe.....	155
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 95	Madrinha da Aldeia Guadalupe.....	155
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 96	Madrinha da Aldeia Guadalupe.....	155
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 97	Madrinha da Aldeia Guadalupe.....	155
	Foto: Paulo Delgado – 2005.	
Figura 98	Pinturas cerimoniais.....	157
	Ilustração: Desenhos feitos pelos Xavante da Aldeia Pimentel Barbosa.	
Figura 99	Pinturas cerimoniais.....	157
	Ilustração: Desenhos feitos pelos Xavante da Aldeia Pimentel Barbosa.	
Figura 100	Representações.....	157
	Desenhos: Realizados por Jurandir Siridiwê.	
Figura 101	Representações.....	157
	Desenhos: Realizados por Jurandir Siridiwê.	
Figura 102	Cordões, bolsas (<i>baquitê</i>), arcos, flechas.....	160
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.	
Figura 103	Cordões, bolsas (<i>baquitê</i>), arcos, flechas.....	160
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.	
Figura 104	Cordões, bolsas (<i>baquitê</i>), arcos, flechas.....	160
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.	
Figura 105	Cartaz explicativo.....	161
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.	

Figura 106	Jovens da APAE brincando.....	161
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.	
Figura 107	Representantes Xavante – TI Sangradouro.....	161
	Foto: Cristina R. Campos – 2006.	
Figura 108	Xavante pintado para a luta de retorno à sua Terra.....	163
	Foto: Joedson Alves/AE – 2003.	
Figura 109	Xavante dançando no palco – Aldeia São Marcos.....	165
	Foto: Cristina R. Campos – 2005.	
Figura 110	Performance de ritual de iniciação.....	171
	Foto: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005.	
Figura 111	Troca de roupa.....	171
	Foto: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005.	
Figura 112	Ao redor do fogo.....	172
	Foto: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005.	
Figura 113	Pintura corporal.....	173
	Foto: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005.	
Figura 114	Pintura corporal.....	173
	Foto: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005.	

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Categorias culturais.....	60
	Quadro organizado pela pesquisadora	
Tabela 2	Faixa etária/Categorias de idade.....	95
	Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 3	Categorias de idade/Pintura corporal.....	97
	Quadro elaborado pela pesquisado.	
Tabela 4	Categorias de idade/Pintura corporal.....	98
	Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 5	Categorias de pintura corporal.....	101
	Fluxograma elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 6	Pintura corporal da categoria hierarquia usada pelos adolescentes.....	104
	Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 7	Pintura corporal da categoria hierarquia usada por todos.....	105
	Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 8	Pintura corporal da categoria hierarquia usada pelos padrinhos.....	107
	Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 9	Pinturas corporais da categoria hierarquia.....	110
	Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 10	Categorias de espíritos.....	126
	Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.	
Tabela 11	Ritos de passagem.....	169
	Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.	

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
1. INTRODUÇÃO.....	29
2. A CONTEMPORANEIDADE XAVANTE	47
2.1. Mito de origem	52
2.2. A organização social	55
2.3. As aldeias.....	60
2.3.1. Aldeia Sangradouro.....	62
2.3.2. Aldeia Abelhinha.....	64
3. MARCAS IDENTITÁRIAS E TRAÇOS DE ALTERIDADE.....	73
3.1. Os brincos.....	74
3.2. Os cordões.....	77
3.3. Os colares de algodão.....	79
3.4. O cabelo.....	81
3.5. O estojo peniano/short.....	84
3.6. A pele pintada.....	87
3.6.1. As cores.....	90
3.6.2. As formas.....	97
3.6.2.1. Categoria Hierarquia.....	102
3.6.2.2. Categoria Linhagem.....	108
4. COSMOLOGIA E ESTÉTICA CORPORAL NOS RITUAIS.....	113
4.1. Espíritos fortes e bravos.....	115
4.1.1. <i>Wai'á</i> para a cura.....	115
4.1.2. <i>Wai'á</i> para as flechas.....	116
4.1.3. <i>Wai'á</i> para as máscaras.....	119
4.2. Espíritos benevolentes.....	124
4.3. Espíritos malevolentes.....	125
4.4. O <i>Danhõnõ</i>.....	126

4.4.1. Batendo água.....	128
4.4.2. Furação de orelhas.....	129
4.4.3. Corrida do <i>Nõni</i>	130
4.4.4. A máscara.....	134
4.4.5. Dança dos padrinhos.....	140
4.4.6. Corrida final.....	144
5. A TRADIÇÃO E O ESPÍRITO DA CRIAÇÃO.....	148
5.1. Tradição transformada.....	148
5.1.1. Pigmento.....	149
5.1.2. Matéria-prima.....	153
5.1.3. Suporte plástico.....	156
5.2. Apresentações públicas.....	158
5.2.1. Xavante em espaço educativo.....	159
5.2.2. Xavante em espaço político.....	162
5.2.3. Xavante em espaço cultural e artístico.....	163
5.2.3.1. Festival de Praia – Araguaia Vivo.....	164
5.2.3.2. Rito de Passagem – Canto e Dança Ritual Indígena.....	166
5.2.3.3. Bienal Internacional de Artes Visuais de Veneza.....	170
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
7. FONTES.....	184
7.1. Pesquisa de campo.....	184
7.2. Bibliotecas/Arquivos/Museus.....	184
7.3. Exposições.....	185
8. REFERÊNCIAS	186
9. ANEXOS.....	194
Anexo 1. Contrato com a Associação Warã.....	194
Anexo 2. Estudos com Tseredzaró.....	197
Rituais/Pinturas Corporais.....	197

Categorias de Idade.....	198
Classes de Idade.....	198
Matrizes dos modelos de pintura corporal.....	199
Primeira produção – Tseredzaró/Cristina Campos.....	200

APRESENTAÇÃO

Há muito tenho um olhar diferenciado para a forma como os índios “enfeitam” seus corpos. Encantava-me com a exuberância daqueles corpos coloridos, com marcas e símbolos peculiares, identificando um modo de ver e pensar o mundo. Contudo, algumas questões incomodavam e aguçavam esse olhar, inicialmente deslumbrado e curioso.

Por que os índios pintam seus corpos?

Quem somos “Nós” e quem são “Eles”?

Que bens culturais são portadores de referências identitárias para os índios, frente ao contato com os não-índios?

A partir desses questionamentos preliminares, senti necessidade de investigar e interpretar o universo indígena: seus sistemas de códigos, símbolos e seu repertório mítico e cerimonial. Considerando o revestimento corporal como expressão estética e identificadora de um grupo social, impregnada de significados, desenvolvi este estudo com o propósito de expandir e disseminar essas inquietações no meio acadêmico e social. A investigação teve início na cidade do Rio de Janeiro, com a coleta de dados realizada através de observações em exposições e desfile de moda; entrevistas; análises de reportagens em jornais e revistas. A aproximação com outros grupos indígenas, que faziam parte do cenário midiático e cultural da cidade contribuiu efetivamente para o exercício da construção do espaço relacional entre pesquisador e pesquisado.

Em 2005, o Museu do Índio, situado em Botafogo, Rio de Janeiro, organizou a mostra “Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi”. A exposição, sob a curadoria da antropóloga Dominique Gallois, apresentou objetos, sons, imagens e conhecimentos desse grupo indígena, que vive na fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa, no estado do Amapá, distribuídos em nove salas com temas referentes à música, dança, festas, mitologia, cosmografia e arte gráfica.

As 40 aldeias, que compõe o grupo, participaram da exposição produzindo uma coleção de mais de 400 objetos. Gallois explicou no folder da exposição que os indígenas trabalharam durante seis meses, buscando matérias-primas na mata, organizando oficinas de confecção de recipientes de cerâmica, comparando e selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes.

Os padrões aplicados no corpo, segundo Dominique Gallois, são composições da arte gráfica dos Wajãpi que representam temas e figuras sagradas da mitologia dessa minoria étnica. São onças, cobras, borboletas e espinhas de peixes pintadas nas cores vermelha e preta com tinta à base de urucum e suco de jenipapo. Tais composições pouco informam sobre categorias sociais, são “essencialmente ‘decoração’ e, como tal, integram-se a outros tipos de ornamentação do corpo” Os Wajãpi criaram o “*kusiwa*”¹, ornamento à base de tintas vegetais, considerado um “repertório codificado de saberes tradicionais” e linguagem própria que hoje conta com 580 elementos. (Gallois, 2002: 60).

Márcia Rodrigues Aquino, salienta que a pintura corporal dos Wajãpi no seu cotidiano está aliada ao prazer de sentirem-se bonitos.

De acordo com o material utilizado, é observável que essa pintura tanto pode servir como proteção da aproximação de espíritos da floresta – que é o caso do urucum (de cor vermelha), assim como para atrair namorada – quando utilizam o jenipapo (cor preta). Este último pode tornar os indivíduos visíveis aos mortos, sendo assim, não é aconselhável sua aplicação em pessoas de luto ou em crianças pequenas. (AQUINO, 2006).

Os padrões gráficos usados na pintura corporal foram explorados em outros suportes, na exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi”, no Museu do Índio, sendo inclusive usado no folder de divulgação (Figura 1).

¹ De acordo com a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), os padrões gráficos Kusiwa (caminhos do risco) da pintura dos Wajãpi tornaram-se patrimônio imaterial da humanidade em dezembro de 2003. Isso aconteceu quando a UNESCO criou o título de “Obras Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade”, para homenagear espaços culturais ou formas de expressão de diferentes regiões do mundo. (UNESCO, 2006).

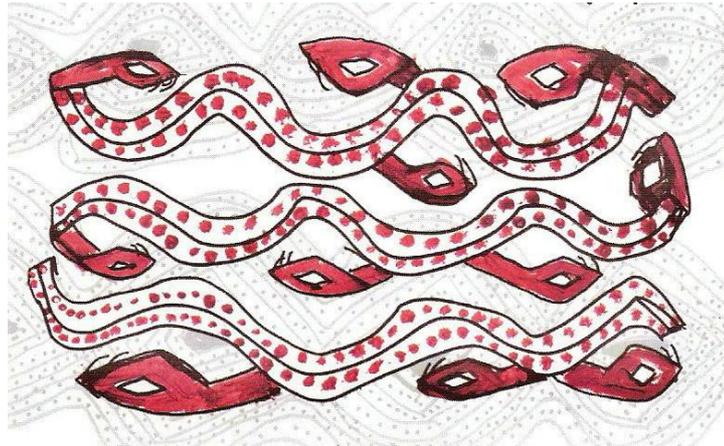


Figura 1 – Padrão gráfico Wajãpi.
Ilustração: Folder da exposição – 2005.

O que mais causava impacto nos visitantes era ver, ouvir e apreciar o modo como os Wajãpi estão convivendo e aprendendo com os não-índios, demonstrado através da utilização de elementos como câmeras de vídeo, máquinas fotográficas e outros suportes, fazendo brotar novas possibilidades para a expressão dos padrões e composições representativas da arte gráfica.

Considero que essas experiências em termos de abordagem antropológica assim como programas de professores e pesquisadores indígenas visando fomentar a participação indígena na pesquisa e registro etnográficos, contribuem para alimentar atividades de reflexão e promoção cultural, atendendo às demandas dos índios em "ver" e "ouvir". Sobretudo re-ver, recontar e repensar a sua própria história e suas formas específicas de transmissão de conhecimento.

Um contato casual, em julho de 2005, com três integrantes da nação Pataxó, nas imediações do Museu do Índio – RJ, constituiu uma boa oportunidade de, por meio de entrevista informal, compreender um pouco mais a realidade dessa etnia, que até então somente conhecia através de leituras. O entrevistado, Licuri Pataxó, com 24 anos de idade, integrante da Aldeia Pé do Monte, situada no Monte Pascoal, Estado da Bahia, mostrou uma grande vontade de falar e contar suas histórias. Relatou com pesar o motivo de sua vinda para cidade – vender artesanato em decorrência do desprezo do Governo pelo Parque Nacional

Monte Pascoal. “O parque não está sendo divulgado e não tem estrutura boa. É parque histórico desde 1500. A gente fala que lá é o marco do Brasil. Já que ninguém está ligando pra gente, vamos buscar conhecimento, ajuda e parceria para divulgar nosso trabalho”. (LICURI, 2005). Os Pataxó são voluntários e fiscais do Parque, sendo para isso capacitados através de cursos oferecidos pelo Centro Nacional de Preservação ao Combate de Incêndio Florestal, o que lhes dá a consciência de preservação do meio ambiente. O depoimento de Licuri exprime a atual situação de sua aldeia. As dificuldades vivenciadas em relação aos meios de subsistência e a luta pelo direito à ocupação do Monte Pascoal são questões que afligem o grupo indígena.

Licuri indagado sobre a pintura que estava usando em seu corpo, respondeu:

Essa cor vermelha é guerra e o preto é luto. Quando pinta vermelho, aí já está pronto pra qualquer ação. Vermelho e preto é pintura de guerra. Essa pintura (aponta para as formas em preto pintadas em seu corpo) é porque a gente anda pintado direto. Agora, quando pinta o vermelho.... (LICURI, 2005).

Em abril de 2006, ocasião em que apresentava uma comunicação no XVI CONFAEB – Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil, em Ouro Preto, obtive mais alguns esclarecimentos sobre a pintura corporal Pataxó. Tyayho² (Figuras 2 e 3) que lá se encontrava expondo e vendendo pulseiras, cordões e brincos produzidos com sementes naturais pelo seu grupo, disse que o vermelho é usado quando desejam reivindicar alguma coisa e o preto, nos rituais. O preto do jenipapo apresenta-se também com variedade de linhas e formas marcando e identificando o sexo e a aldeia à qual o indivíduo pertence.

² Tyayho tem 18 anos e vive na Aldeia Barra Velha, localizada em Caraíva, povoado a cerca de 60 quilômetros de Porto Seguro.



Figuras 2 e 3 – Pintura corporal Pataxó.
Fotos: Cristina R. Campos – 2006. Fonte: Arquivo particular.

Os índios ocupavam os espaços cariocas também nas manchetes dos jornais da cidade. Os Yawanawa, nação indígena localizada no município de Tarauacá, no Acre, lançou, em junho de 2005, sua primeira coleção de moda no Shopping Fashion Mall.

Os Yawanawa lançam grife para perpetuar cultura. As roupas da coleção Yawanawa desfilam hoje (13/6) no Fashion Mall, no Rio de Janeiro. Com produção de Eduardo Roly, estampando nas peças os desenhos usados no corpo pelo povo Yawanawa, etnia de 620 pessoas, localizada no Acre, que descobriu na moda uma forma de perpetuar sua cultura. A idéia foi do líder Joaquim Tashka Yawanawa, estimulado pela Rainforest Concern, uma organização inglesa que apóia o povo há sete anos. A coleção estará à venda na Clube Chocolate e os modelos serão desfilados, em seguida, em Paris. (JORNAL O GLOBO, 2005: 2).

Com intuito de continuar coletando material para a pesquisa, fui ao desfile e tive oportunidade de entrevistar Joaquim Tashka, idealizador do projeto, no camarim, enquanto todos se preparavam para o desfile. De acordo com Joaquim, a pintura corporal “protege dos maus espíritos. Uma pessoa pintada está de bem com a vida, se sente *cool*, diferente, como os ingleses gostam de dizer” (TASHKA, 2005) A tinta vermelha, além de espantar mosquitos é também uma proteção espiritual.

Antigamente nosso povo quando ia para a guerra se pintava com urucum. A cor fazia nossos guerreiros se sentirem invisíveis e perderem o medo de lutar. Quando eles não se pintavam tinham medo de morrer. Então a tinta trazia uma proteção espiritual para eles. (...)

O pessoal da aldeia se pinta como uma forma de se identificar com aquele animal ou aquele espírito que está sendo pintado. (TASHKA, 2005).

Enquanto conversava, Joaquim pintava o rosto de uma Yawanawa (Figura 4) que junto com outros indígenas e o pajé (Figura 5) fariam uma performance de um ritual para a abertura do desfile.



Figura 4 – Joaquim pintando a modelo Yawanawa. Figura 5 – Modelos Yawanawa na passarela.
Fotos: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Joaquim relata que, em 1998, a AVEDA³ concedeu-lhe uma bolsa para estudar nos Estados Unidos e, dessa forma, atuar como uma “ponte” entre o seu povo e o mundo. Lá, ele se casou com uma índia mexicana, Laura Soriano. A idéia da grife surgiu em um encontro que virou um festival Yawanawa, que tinha como objetivo estudar e recuperar as tradições perdidas. Ele explica:

Eram tão bonitos aqueles corpos pintados, que visualizei as pessoas usando aquilo de alguma maneira no mundo inteiro. Pensamos em criar roupa para a aldeia, mas lá ninguém usa muita roupa. Fiz os primeiros testes em camisetas, vendidas numa loja sofisticada em Rio Branco. . (TASHKA, 2005).

Ao som dos cânticos dos Yawanawa, mixados pelo cantor Leoni, os modelos da Agência 40 graus desfilaram a coleção. As roupas apresentadas na coleção incluíram saias enfeitadas com sementes de jarina (o marfim da Amazônia) e palha de buriti; algodão 100% natural, lavado com cupuaçu; tecidos tintos com lama, chá verde, urucum e jenipapo. Os

³ Empresa americana de cosméticos que apóia o desfile e para a qual a tribo vende cerca de quatro toneladas da semente de urucum por ano.

indígenas e os modelos “não-índios” (Figuras 6, 7 e 8) desfilaram na passarela, com seus corpos pintados, apresentando uma composição gráfica realizada pelos Yawanawa.



Figuras 6, 7 e 8 – Modelos da Agência 40 graus.
Fotos: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Encerrando o desfile, a índia mexicana, Laura Soriano, esposa de Joaquim, fez um apelo ao público justificando a importância da venda e a divulgação da coleção, argumentando:

Os desenhos que vocês acabaram de ver, vêm de um povo milenário, um povo muito forte da floresta Amazônica brasileira, daqui, do seu próprio país. Um povo muito rico em cultura, em tradições, um povo maravilhoso. Um povo que está compartilhando com todos vocês e com o mundo inteiro esses desenhos que levam mitos, que levam toda uma história de um povo milenário. Eu queria que vocês abraçassem esses desenhos, essas roupas maravilhosas que Adriana fez com tanto carinho e com tanto empenho para vocês usarem. Comprando cada blusa, cada calça, vocês estarão abraçando e apoiando o povo Yawanawa. Um povo que vive da caça e da pesca em um território rico em biodiversidade. Essas roupas são muito únicas, porque eu acho que pela primeira vez, um povo indígena está lançando um produto assim. Então, é uma coisa muito especial que estarão comprando e que vocês estão assistindo aqui. (SORIANO, 2005).

Após o desfile, procurei estabelecer contato com Joaquim, porém, não obtive retorno. Procurei saber também da coleção, que segundo divulgação em jornais e no desfile, estariam à venda na loja Clube Chocolate, mas a gerente informou que a coleção não estava na loja e não tinha nenhuma informação a mais para fornecer. Assim, o contato com os Yawanawa encerrou-se no desfile, porém, proporcionou um olhar diferenciado para as novas identidades indígenas que permitem o surgimento de novos espaços e novas organizações alternativas.

Nesse evento surgiu a oportunidade de entrevistar também um representante da nação indígena Ashaninka, Benkiy Bianco, que estava presente para assistir o desfile. Benkiy reside no município de Marechal Thaumaturgo, na fronteira do Acre com o Peru e estava no Rio de Janeiro participando de um encontro da Organização das Nações Unidas, com objetivo de discutir a implantação de uma rede de computadores que auxiliará a comunicação, via Internet, entre os povos e instituições diversas.

Internet unirá os povos da floresta. Representantes de populações tradicionais de florestas do país se reuniram ontem, no Jardim Botânico (RJ), para discutir a criação de uma rede de informações entre suas comunidades pela Internet. O projeto Rede Povos da Floresta prevê a ampliação, de cinco para 40, do número de comunidades com postos de acesso à Internet. O objetivo é reeditar, aproveitando a tecnologia, a Aliança dos Povos da Floresta, projeto do ambientalista Chico Mendes abandonado após sua morte. Índios, seringueiros, povos ribeirinhos e quilombolas vêem na rede um instrumento de defesa e de difusão cultural. A idéia é que as comunidades possam se conhecer melhor e se comunicar com instituições e órgãos governamentais. (JORNAL O GLOBO, 2005: 14).

De acordo com Benkiy Bianco a Internet possibilitará uma aliança entre os povos e uma rede de comunicações entre as populações que vivem nas florestas. O computador possibilita a conexão entre as pessoas. É um ponto de contato com o restante do mundo. A fala do Ashaninka remete à idéia de uma outra globalização, aclamada por Milton Santos:

Dir-se-á, então, que o computador reduz – tendencialmente – o efeito da pretensa lei segundo a qual a inovação técnica conduz paralelamente a uma concentração econômica. Os novos instrumentos, pela sua própria natureza, abrem possibilidades para sua disseminação no corpo social, superando as clivagens socioeconômicas preexistentes. (SANTOS, 2000: 164).

Ao ser indagado sobre a pintura que usava no rosto e também sobre sua diferente indumentária (Figura 9), Benkiy Bianco, em relação à roupa, disse que essa era a maneira de eles se vestirem mesmo e, quanto à pintura, falou:

Todas as pinturas são de cerimônias. São de animais e seres da floresta, então são pinturas que têm um significado. Não é qualquer pintura por pintar. A gente se pinta todo dia, não é só para festa. Nossa tradição é essa: manter nosso rosto pintado o tempo todo. (BIANCO, 2005).



Figura 9 – Benkiy Bianco.

Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Sobre a possibilidade de alguém de fora conhecer sua aldeia, respondeu que a visita de “estrangeiros” não tem sido bem vista por eles.

Nosso povo tem passado por grandes dificuldades com pessoas que vão fazer estudos dentro de terras indígenas. Muitas vezes só pegam os conhecimentos e levam. A gente tem sofrido muito com essas coisas e por isso a gente tem impedido um pouco essas coisas acontecerem em nossas terras. Então a gente mesmo está contando nossas histórias. Estamos escrevendo livros, fazendo filmes. Estamos fazendo nossas histórias. Muitas pessoas foram lá pegaram nossas histórias e deram – ‘tchau pra vocês, adeus’. Então pra gente é muito ruim isso aí. Estamos querendo nos comunicar com o mundo através de nossa própria inteligência, nossa própria sabedoria, pra dizer a forma como estamos pensando também. Então, estamos hoje montando uma rede de comunicação através da Internet. Estamos tentando aprender usar o computador, que é para nós também transmitirmos nossas mensagens. A gente tem muitas histórias. Estamos fazendo um DVD que vai falar muito sobre isso. A gente vai tocar, cantar, mas também vamos deixar uma mensagem. (BIANCO, 2005).

O depoimento de Benkiy demonstra o quanto eles se sentem indignados com a exploração imagética de sua cultura e também com a postura de alguns pesquisadores que se preocupam somente com o “material” para as pesquisas de campo. Eles desejam contar suas

histórias do seu modo. As palavras do Prof. José R. Bessa Freire⁴ indicam uma orientação para essa interpelação entre “nós” e “eles”.

Quem quer conhecer melhor o Brasil e os brasileiros deve procurar saber quem são os índios e observar as formas como a sociedade nacional vem se relacionando com eles, porque através desse relacionamento nós nos revelamos e o nosso país mostra a sua cara. As culturas indígenas constituem assim, um indicador extremamente sensível para avaliar a natureza e o caráter da sociedade que entra em contato com elas. Desta forma, estudar o índio não é apenas procurar conhecer o ‘outro’, o ‘diferente’, mas implica conduzir as indagações sobre a própria sociedade em que vivemos. (FREIRE, 2006).

Essas primeiras leituras, proporcionadas pelos depoimentos, imagens, autores e antropólogos reiteram a necessidade de repensarmos o viés que tem conduzido as pesquisas realizadas com os grupos indígenas.

Em 2005, também, no Museu do Índio – RJ, inaugura-se em outro espaço a exposição “A’uwê Xavante: Múltiplos Olhares”, gerada a partir de diferentes vivências entre os Xavante⁵ da Terra Indígena Pimentel Barbosa, localizada no Estado do Mato Grosso, e um grupo de fotógrafos, antropólogos, artistas plásticos, médicos e sertanistas. A mostra além de fotografias, instalações e telas, incluía também filmes da década de 40 e alguns mais atuais produzidos pelos Xavante sobre si próprios.

Por meio das imagens apresentadas ampliei minhas inquietações. As cores vermelho e preto, expostas em seu corpo e na indumentária – short e soutien – davam impressão de se contraporem e se complementarem. A organização espacial em filas e em círculos instigava um olhar mais profundo para essa sociedade. Integrados ao ambiente da exposição, destaco o

⁴ Coordenador do Pró-Índio (Programa de Estudos dos Povos Indígenas). O Pró-Índio, inicialmente subordinado ao Departamento de Extensão da Sub-Reitoria de Extensão (SR-3), está atualmente vinculado à Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Departamento de Estudos Específicos em Educação - Área de Educação de Jovens e Adultos), foi criado em 1992 para promover pesquisas, prestar assessoria aos movimentos e organizações dos índios, apoiar a educação indígena e desenvolver ações pedagógicas destinadas a redimensionar a temática indígena nas escolas de ensino público e privado. (PRÓ-ÍNDIO, 2006).

⁵ A convenção aqui adotada, assim como em todo trabalho, grafá a palavra com letra maiúscula e no singular, por se referir ao povo indígena como uma coletividade étnica e cultural.

depoimento da fotógrafa Rosa Gauditano que, convidada pelos Xavante da TI⁶ Pimentel Barbosa registrou em imagens sua cultura com objetivo de documentá-la e divulgá-la.

O povo da aldeia de Eteiritipan de Pimentel Barbosa sempre me recebeu com carinho abrindo espaço em suas casas e em seus corações para que eu uma pessoa de uma cultura tão diferente pudesse aprender e conhecer os ensinamentos que me ajudaram durante todo o tempo em que desenvolvi meu trabalho a me tornar uma pessoa mais feliz e em paz comigo mesmo. A visão que sempre temos dos índios é superficial. Em nossa cultura temos o costume de julgar as pessoas por sua aparência e modo de vida sem procurar entender o que está por trás disso tudo. Entender o modo de pensar e viver dos Xavante para traçar um projeto de trabalho foi um desafio, pois tudo é muito complexo e minucioso nessa cultura. Além da comunicação ser feita na maior parte das vezes em xavante e traduzida para o português. Ali aprendi, observando e convivendo com as pessoas dia após dia, que paralelamente ao desenvolvimento físico e material, temos também que desenvolver nosso espírito, pois só assim faremos profundas mudanças em nosso ser e na natureza a nossa volta. É por causa dessa força espiritual que os povos indígenas brasileiros se mantiveram vivos até hoje resguardando sua cultura, seus segredos e o ambiente em que vivem. (GAUDITANO, 2003).

Após contato com manifestações de variados grupos indígenas, restava definir a nação e a aldeia que seria tomada como *locus* de pesquisa. A escolha da nação indígena Xavante para constituir o *corpus* do trabalho deu-se pelo fato de que, nessa sociedade, apesar das profundas transformações acarretadas pelo contato com o não-índio, a arte corporal apresenta um sentido de contigüidade e permanência em sua cultura. A pintura e os adornos corporais constituem-se como elementos-chave para o entendimento da tensão entre local e global, tradição e inovação, criatividade e norma. A inserção dos Xavante em contextos artísticos e culturais, reconhecida internacionalmente, foi o mote deflagrador das investigações.

Índios Xavante participam do Festival de Veneza. A abertura do 3º Festival Internacional de Dança, dentro da programação da 51ª Mostra Internacional de Artes Visuais de Veneza, que começa no dia 8 e se estende até 2 de julho, será reservada aos índios Xavante. Os Xavante irão mostrar seus rituais a céu aberto em Veneza. O curador do festival, Ismael Ivo, explica o convite: "esse é um exemplo de comunidade que vive dentro do conceito de corpo. O corpo está inserido na cultura, tombada como patrimônio pela Unesco. O público poderá conferir todo o preparo para o ritual, a maneira como se pintam como lidam com o espaço. Quero mostrar uma cultura viva, não vender a idéia de índio para o europeu" (JORNAL OESP, 2005: D8).

Entendo que os Xavante, ao reservarem o direito de manter sua cultura mostrando suas formas de expressão ao mundo dos não-índios, criam uma possibilidade de tornarem-se livres. A liberdade cultural de um grupo estigmatizado, invadido e desrespeitado. Uma minoria que

⁶ TI – Terra Indígena

luta contra a hegemonia social, fazendo do próprio corpo um *locus* de resistência.

Utilizada em contextos cerimoniais, a linguagem visual do corpo pintado se completa extraordinariamente bem como a ação ritual que, apesar de quase meio século de contato com não-índios, marca ainda hoje a participação do indivíduo em rituais e cerimônias. Müller (1992: 142) concluiu que, “apesar das profundas transformações que os Xavante têm sofrido, a arte corporal é um dos aspectos culturais que não perderam o lugar neste novo momento de sua história”. No entanto, como a pesquisa da antropóloga realizou-se no período entre 1972 e 1976, considerei pertinente uma nova análise sobre os processos de reelaboração e recriação cultural na plástica corporal Xavante através do diálogo entre estudiosos, compondo uma nova versão sobre a arte corporal Xavante, incluindo-a no cenário contemporâneo.

1 INTRODUÇÃO

A corrente preponderante do discurso sobre a arte vem precedida por um movimento de idéias gerais, de um impulso filosófico que interpreta o fazer artístico, com maior ou menor intensidade, na constituição de uma aura artística onde este (o fazer artístico) aparece normatizado por códigos hegemônicos norte-americanos e europeus. Darcy Ribeiro não reconhecia distinção entre a “nossa” arte e a arte de povos não europeus e afirmava que ambas “podem ser melhor compreendidas se encaradas como expressões dos diferentes modos de sentir, de pensar e de fazer das respectivas sociedades.” (RIBEIRO, 1980: 257).

Terry Eagleton mapeou a atmosfera estética a partir do século XVIII dizendo:

Para Kant, a estética guarda uma promessa de conciliação entre a Natureza e a Humanidade. Hegel dá a arte um estatuto menor no corpo de seu sistema teórico, embora lhe dedique um tratado de exagerado tamanho. A estética, para Kierkegaard, deve recuar diante das verdades mais elevadas da ética e da fé religiosa, mas não deixa de ser uma preocupação recorrente em sua obra. Para Schopenhauer e Nietzsche, de forma contrastante, a experiência estética representa a forma suprema do valor. As alusões impressionantes eruditas de Marx à literatura mundial combinam-se com a confissão modesta de Freud, de que os poetas disseram tudo antes dele. Em nosso século, as meditações esotéricas de Heidegger culminam numa espécie de ontologia estetizada, enquanto o legado do marxismo ocidental, de Lukács a Adorno, dedica à arte um privilégio teórico surpreendente, à primeira vista, em uma corrente de pensamento materialista. Nos debates contemporâneos sobre a modernidade, o modernismo e o pós-modernismo, a cultura parece ser a categoria-chave para a análise e a compreensão da sociedade capitalista tardia. (EAGLETON *apud* MEIRA, 1999: 129).

Nessa perspectiva, entende-se que a arte faz o trânsito de ida e volta entre a prática e o discurso. Revela como se constitui o imaginário e a percepção dos homens a partir de suas visões de mundo, orientando o sentido das práticas e das formulações teóricas sob o critério da sensibilidade, dos afetos, dos vínculos, além das formas de valoração e sentido. Compreende-se assim a necessidade de elucidar novas condições, reconstruções e padrões de análise que exigem um alargamento do discurso artístico, uma vez que esse discurso pode se manifestar de outros modos em diferentes culturas. O próprio caráter expansivo da estética, com suas atuais contextualizações, torna inviável garantir – a priori – propriedades definidoras, exigindo uma atitude menos eurocêntrica da idéia de sensibilidade estética.

A arte é um sistema que só pode ser compreendido através da cultura à qual pertence. O significado dos seus objetos surge graças ao seu uso, em que forma e conteúdo compõem uma unidade e, por fazerem parte do curso normal da vida social, não podemos compreender esses elementos como mero encadeamento de formas puras. Para Geertz (1997) estudar arte é explorar uma sensibilidade essencialmente coletiva, cujas bases são a própria vida social. A apreciação da arte, portanto, inclui habilidades discriminatórias que tanto o observador como o criador têm através da experiência de vida.. A arte, “melhor que qualquer outro aspecto da cultura, exprime a experiência do povo que a produziu e somente dentro de sua configuração cultural ela pode ser plenamente compreendida e apreciada”. (RIBEIRO, 1980: 258). A visão antropológica da arte vem desde o final do século passado se espalhando para além de suas fronteiras disciplinares. Possui a força de abertura para a alteridade.

Price (2000) diz que, ao longo das últimas décadas, um número cada vez maior de estudiosos que aplicam o conhecimento da história da arte ao estudo da arte primitiva reconhece a necessidade de sutileza e cuidado na descrição da delicada interação entre a criatividade individual e os ditames da tradição ocidental. Alguns observadores ocidentais, que pensam que sua sociedade representa um fato singularmente superior na história da humanidade, insistem em cultivar a imagem de artistas primitivos como ferramentas não pensantes e não diferenciadas de suas respectivas tradições, a quem é essencialmente negado o privilégio da criatividade, devendo dessa forma continuar no anonimato. O ponto crucial do problema é que a apreciação da arte primitiva quase sempre tem sido apresentada de forma falaciosa: ou é vista pela beleza exótica através das lentes de uma concepção ocidental ou pela antropologia de seu material. (PRICE, 2000).

Price propõe uma reflexão sobre a natureza da experiência estética nas sociedades primitivas, reconhecendo a existência e a legitimidade dos arcabouços dentro dos quais a arte é criada:

(...) a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que compete com a “pura experiência estética”, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. (...) A contextualização não mais representa uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos. (PRICE, 2000: 134).

A construção do instrumental metodológico para a percepção da arte corporal Xavante deve incluir uma discussão profunda do seu ambiente social e histórico com investigações acerca da natureza dos indicadores estéticos específicos dentro dos quais se mantém viva. Ou seja, como argumenta Isabela Frade, através de uma intra-estética – não no sentido usado por Geertz quando critica os estudiosos que tratam as manifestações artísticas como se pertencessem a uma única categoria – mas quando se apropria do termo (intra-estética) no sentido de explicitar que cada grupo social constrói seu discurso artístico que legitima uma “forma” criando categorias próprias de eleição e fruição estética.

Adotei como base teórica e metodológica uma análise comparativa entre o que foi interpretado por grandes pesquisadores da cultura Xavante e a minha experiência de campo vivenciada na Terra Indígena Sangradouro – Aldeias Sangradouro e Abelhinha, localizada no Estado do Mato Grosso, realizada no mês de julho de 2005. Dentre os trabalhos antropológicos, nos quais se encontra esta orientação metodológica, as publicações das pesquisas de campo de Giaccaria (1972; 2000), Maybury-Lewis (1984) e Regina Muller (1976; 1979; 1992) são usadas como principais referências deste estudo.

O pároco Bartolomeu Giaccaria, nascido no norte da Itália, veio para o Brasil em 1954 em atividade específica dos missionários no anúncio do Evangelho e na celebração da memória de Jesus Cristo. Em final de 1956, foi transferido para a Missão Salesiana Sangradouro encontrando um grupo de Xavante que lá havia chegado, em fevereiro de 1956. Encarregado de trabalhar diretamente com o grupo indígena, tanto na Missão de Sangradouro como na de São Marcos, localizadas no Estado do Mato Grosso, seu propósito, além da evangelização, foi preservar a cultura indígena na escola. Giaccaria fez uma primorosa coleta

de material nativo, recolhido por ele para fins didáticos. Sua primeira preocupação foi procurar conhecer a língua e encontrar uma grafia para escrevê-la. As anotações daquele ano e dos anos sucessivos resultaram na publicação do livro “Xavante, Povo Verdadeiro”, de Giaccarria e Heide (1972). A publicação é rica em informações etnográficas sobre cerimônias, rituais e os mitos de criação do povo Xavante.

Em fevereiro de 1958, o antropólogo Maybury-Lewis, numa viagem preliminar de reconhecimento junto aos Xavante, viajou pela Força Aérea Brasileira, ao posto do Serviço de Proteção aos Índios em São Domingos, no Rio das Mortes. Em abril desse mesmo ano, acompanhado por sua esposa e filho de um ano, deu início ao seu trabalho de campo. Inicialmente, foram hospedados em uma casa junto ao posto. Porém, após algumas promessas de distribuições de presentes, já que esses Xavante haviam se acostumado a serem cortejados desse modo, acomodaram-se em uma casa construída (pelos indígenas) especialmente para sua família, na aldeia.

A pesquisa que desenvolveu faz parte de uma investigação comparativa sobre as sociedades indígenas do Brasil Central na tentativa de compreender a organização dual dos Jê Centrais, que são constituídos pelos Xerente de Goiás e Xavante do Mato Grosso, também conhecidos como grupos *A'kwẽ*. O trabalho lida com questões colocadas por Lévi-Strauss em uma série de trabalhos relativos às sociedades indígenas do Brasil Central sob a forma de uma análise estrutural. Maybury-Lewis, no entanto, não se prende exclusivamente a categorias culturais – clãs, linhagens, classes de idade, grupos cerimoniais –, mas procura relacioná-las a regras sociais e padrões de ação que permeiam o pensamento Xavante. Essas categorias culturais revelam dicotomias presentes em todos os níveis em termos dos quais se processa toda a discussão das relações da comunidade.

A pesquisa de campo da antropóloga Regina Müller resultou na dissertação de Mestrado apresentada em 1976 à Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP sob o tema “A

Pintura Corporal e os Ornamentos Xavante: Arte Visual e Comunicação Social”. Müller iniciou seu trabalho de campo em 1972, nas aldeias de Sangradouro e São Marcos, localizadas no Estado do Mato Grosso, junto às quais existia a Missão Salesiana que cuidava da educação das crianças e jovens das aldeias. Além de freqüentarem as aulas (alfabetização e doutrina católica), os jovens trabalhavam na roça da missão e na usina de açúcar, beneficiamento do arroz e limpeza das dependências da missão. Os jovens, que moravam na missão, participavam também dos rituais e cerimônias da aldeia. A autora observou que a realização de alguns rituais e cerimônias seguia algumas restrições dos missionários, por contradizerem a moral cristã ou costume dos “brancos” em relação, por exemplo, ao casamento de um homem com mais de uma mulher ou às relações sexuais fora do casamento, em certos rituais.

Os missionários, segundo Müller (1976), incentivavam “a realização das festas porque é uma coisa bonita, uma brincadeira sadia, devendo-se preservar o que é deles”. Observou também que, algumas cerimônias, tinham o caráter de “demonstração” em ocasião de visita de algum “estrangeiro”, revelando-se assim, um caráter de obrigatoriedade nos cerimoniais. “Obrigatoriedade imposta pelos brancos” e também por parte dos “velhos” da aldeia.

A pesquisadora teve oportunidade de assistir cerimônias na aldeia que não tinham o objetivo de “demonstração” para os “brancos”. Desse modo, elaborou sua primeira hipótese no trabalho de pesquisa: “a pintura corporal Xavante é utilizada pelo grupo como código simbólico na socialização dos indivíduos e a comunicação de mensagens referentes à ordem social”.

Seu trabalho de campo foi realizado, também em 1974, nas aldeias de Areões, localizada próxima à cidade de Xavantina, em Mato Grosso e Rio das Mortes, conhecida também por “Pimentel Barbosa”, localizada aproximadamente a 200 km dessa mesma cidade. Em 1976, com objetivo de complementar dados referentes à ornamentação corporal, visitou as aldeias de Couto Magalhães e Culuene, também no Estado do Mato Grosso, junto às quais

existia um posto da FUNAI ⁷ e onde os índios não eram educados sistematicamente. Müller (1976) observou que as ornamentações corporais, usadas como código simbólico, nessas últimas aldeias, são realizadas independentemente de uma política educacional desenvolvida por “brancos”.

De acordo com uma metodologia baseada na Lingüística, que consiste em isolar unidades ou elementos visuais através de uma análise estrutural, a autora adota um procedimento classificatório de análise, que tem como objetivo geral demonstrar “que a arte, como qualquer outro sistema de linguagem, é usada pelos homens para ordenar e classificar a realidade, como processo cognitivo básico de apreensão de seu universo”. Müller (1976) conclui que a ornamentação corporal Xavante como linguagem simbólica e manifestação estética ou arte visual serve como exemplo para essa afirmação.

Em maio de 2005 iniciei o processo para a efetivação da pesquisa etnográfica na TI Sangradouro. Tinha consciência de que o trabalho de campo não seria fácil, pois o tempo era restrito, a distância grande, e a coleta de informações dependeriam da aceitação de minha presença em território alheio.

A fim de viabilizar a pesquisa de campo, recorri à FUNAI para adquirir a necessária autorização de entrada no território indígena. Como esse órgão governamental encontrava-se, na época, com suas atividades paralisadas, em virtude de uma greve dos funcionários, dirigi-me a uma organização indígena que trata dos interesses de algumas aldeias Xavante. Estabeleci contato com a Associação Warã⁸, enviando o projeto de pesquisa via e-mail solicitando apoio para realização do mesmo. O presidente da Associação, Hiparidi Toptiro, Xavante da Aldeia Abelhinha, respondeu-me, dizendo haver interesse na realização da pesquisa, porém, era necessário conhecer-me pessoalmente para maiores detalhes e

⁷ FUNAI – Fundação Nacional do Índio – órgão do governo brasileiro responsável pelo estabelecimento e execução da Política Indigenista no Brasil, dando cumprimento ao que determina a Constituição de 1988.

⁸ Entidade sem fins lucrativos, criada em 1997, localizada em São Paulo, presidida pelo Xavante Hiparidi Top'tiro e constituída pelo povo A'uwê-Xavante da aldeia Idzô'uhu, que significa Abelhinha.

informações. Questionou-me também se era “corajosa” para enfrentar o desconhecido; disse-lhe que estava disposta a tentar.

Em junho de 2005 fui para São Paulo realizar os devidos reconhecimentos. Hiparidi (Figura 10) explicou que a Associação, como forma de resguardar os direitos de imagem e publicações a respeito de sua cultura, havia criado normas e regras para pesquisadores e visitantes, através da assinatura de um contrato de parceria entre as partes interessadas. Apresentou-me um código de ética, que determinava o modo de proceder nas Aldeias Sangradouro e Abelhinha, situadas na Terra Indígena Sangradouro, no Estado do Mato Grosso. A Aldeia Sangradouro localiza-se próxima à Missão Salesiana, esta situada a um quilômetro da rodovia BR-070, que liga a cidade de Primavera do Leste a Barra do Garças, e a Aldeia Abelhinha, a dezoito quilômetros cerrado adentro, no mesmo território. Falou também de uma taxa estipulada para a realização da pesquisa através de um contrato (Anexo 1) fato esse que me causou estranhamento. Entretanto, como não conhecia outra forma de adentrar em território Xavante e lembrando a greve da FUNAI, paguei a taxa de cinco mil reais estipulada e assinei o contrato no escritório do advogado da Associação.



Figura 10 – Hiparidi na Associação Warã.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Mais tarde, avaliando melhor o fato e recordando-me das palavras do Ashaninka Benkiy Bianco, quanto ao “adeus” que os pesquisadores davam após conseguirem material para suas teses, concluí que, cansados de serem explorados, essa seria uma forma de se precaverem de futuros danos éticos. Munida de muita “coragem” e “desprendimento”, lancei-me em direção ao “outro”, acreditando na possibilidade de me exercitar na construção do espaço relacional e dialógico que possibilita o reconhecimento da alteridade.

Acompanhada de meu marido Junior Ricchetti⁹, encaminhei-me à TI Sangradouro. No dia 14 de julho de 2005, às 20 horas, iniciamos nossa viagem, de avião, até Vargem Grande, município vizinho a Cuiabá e, posteriormente, de ônibus, até a cidade de Primavera do Leste. Na rodoviária da cidade, aguardamos o Xavante Tseredzaró¹⁰ que, de acordo com Hiparidi, ficaria como nosso intérprete e acompanhante durante o tempo de permanência na Aldeia Abelhinha, onde ficaríamos instalados.

Chegamos ao nosso destino somente às 17h30min do dia 15 de julho de 2005. Após algumas conversas com Tseredzaró, percebi que o rapaz poderia ser um informante-chave, pois é bastante comunicativo e interessado nas questões atuais vivenciadas por sua comunidade. O rapaz, custeado pela Associação Warã, participa constantemente de cursos de capacitação – preservação do cerrado, controle de natalidade, informática, apicultura (Figura 11) – tornando-se assim, um intermediário entre a tradição dos costumes indígenas e as inovações do mundo atual. Acredita que com alguns critérios discutidos previamente na aldeia a “modernidade” pode trazer benefícios ao seu povo.

⁹ Junior era encarregado do suporte logístico da pesquisa de campo – cozinhava, recolhia lenha. Em alguns momentos necessitei recorrer à sua ajuda para fotografar situações que aconteceram em locais não permitidos às mulheres.

¹⁰ Tseredzaró, da Aldeia Abelhinha, tem 23 anos, é sobrinho de Hiparidi, cursa o Ensino Médio na cidade de Primavera do Leste e, aos finais de semana, retorna à aldeia para cuidar de sua criação de abelhas e participar da rotina de sua aldeia.



Figura 11 – Tseredzaró trabalhando na apicultura.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Fomos recebidos pela aldeia com muito carinho e curiosidade, principalmente pelas crianças, que acompanhavam todos os movimentos de ambientação e acomodação. No entanto, nossa comunicação ocorria somente através de gestos, pois não entendem e nem falam português.

Tseredzaró nos encaminhou ao *Ri¹¹*, para que nos acomodássemos e avisou que à noite deveríamos nos apresentar à comunidade. Nossa moradia provisória era equipada com um fogão a lenha, uma mesa grande e algumas mesas e cadeiras escolares que empilhamos em um canto. Conforme orientações de Hiparidi, levamos alimentos não perecíveis (macarrão, arroz, carne seca, biscoitos, queijo, geléia, margarina), sacos de dormir, velas, lanterna, repelente, pastilhas de cloro para colocar na água de beber e papel higiênico. Esse equipamento nos serviu para as duas semanas em que estivemos na aldeia. Dormíamos em sacos de dormir; comíamos o que cozinhávamos; lavávamos nossa louça num balde; tomávamos banho no rio e nos dias mais frios esquentávamos uma água para o banho de

¹¹ Moradia Xavante. Essa moradia em que ficamos é reservada especialmente aos visitantes-pesquisadores e, no período letivo, também é utilizada como escola.

caneca; fazíamos nossas necessidades fisiológicas em um banheiro desativado (sem descarga e chuveiro) na escola e à noite usávamos, assim como eles, um cantinho próximo ao *Ri*. Diariamente, após a reunião noturna, registrava no caderno de campo, à luz de velas (Figura 12), as conversas, os depoimentos e impressões que eram colhidos durante o dia, construindo assim, um modo de documentar o tempo de convivência com os Xavante.



Figura 12 – Foto-montagem do cotidiano da pesquisadora.
Fotos: Cristina R. Campos e Junior Ricchetti – 2005. Fonte: Arquivo particular.

À noite, ao redor da fogueira, após alguns minutos de conversa entre os homens da aldeia, apresentei-me com as devidas identificações, falei do projeto de pesquisa e da estrutura necessária para a realização da mesma, incluindo a observação e documentação da corrida do *Nõni* uma das fases do ritual *Danhõnõ* que estava acontecendo nesse período.

Um problema surgiu. Como o ritual estava acontecendo na aldeia vizinha de Sangradouro, disseram que a documentação e observação poderiam acarretar mais despesas, pois a comunidade cobraria os direitos de imagem e depoimentos do ritual. Tseredzaró intercedeu por nós e disse que a Associação Warã havia nos garantido essa cobertura, prevista no contrato assinado em São Paulo. Após várias conversas entre eles, o Sr. Adão¹², que

¹² Sr. Adão é o homem mais velho da aldeia e por sua sabedoria e experiência também o mais respeitado.

presidia a reunião, deu o parecer final dizendo que poderíamos documentar o ritual, mas com algumas restrições:

- Que fotografássemos somente os jovens da Aldeia Abelhinha, que estavam lá participando do ritual *Danhõnõ*;
- Que não ficássemos circulando pela aldeia, restringindo-nos aos familiares que moravam lá;
- Que entregássemos a filmadora ao Xavante Cezar (que está engajado no projeto de documentar os rituais Xavante) para realizar a filmagem, pois além de exercer a profissão evitaria maiores constrangimentos na aldeia;
- Que não déssemos dinheiro para ninguém, pois é um hábito de Sangradouro pedir pequenas quantias aos *warazu*¹³ que eventualmente encontram fato esse não aprovado por eles;
- E que não comentássemos com ninguém sobre o contrato.

Compreendi que o dinheiro que havia pagado à Associação não me garantiria o bom desenvolvimento da pesquisa, sendo necessário um grande trabalho de conquista diária com os moradores da aldeia, através de conversas informais e observações silenciosas.

Diariamente sentava-me com eles pela manhã em baixo da mangueira, onde se reuniam para produzirem os paramentos cerimoniais que compõe o ritual (Figura 13). Eventualmente trocávamos algumas palavras. Ia, aos poucos, conquistando-os, chegando até mesmo a ser convocada pelo Sr. Adão, em horário diferente da programação, para me apresentar uma “máscara” que estava sendo confeccionada naquele momento. Toda conversa era antecedida e precedida pelos tradutores Tseredzaró e Rômulo¹⁴, pois eles, apesar de alguns entenderem e falarem o português, dialogam somente na língua materna: *A'uwẽ-Xavante*.

¹³ *Warazu* é um termo que usam para designar o indivíduo não-índio, o estrangeiro.

¹⁴ Rômulo é professor da escola na aldeia e irmão de Hiparidi.



Figura 13 – Produção na Aldeia Abelhinha ¹⁵.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Como combinado no *warã*, observei e documentei a corrida do *Nõni*, inserida no contexto do ritual *Danhõnõ*, que nessa ocasião estava realizando-se na Aldeia Sangradouro.

Conversando com Tseredzaró sobre meu interesse em conhecer as diferentes pinturas corporais realizadas nos rituais, ele se prontificou em documentá-las através de desenhos (Figura 14), porém, pediu-me que os colorisse¹⁶, conforme suas orientações. Tseredzaró falou que a região da genitália não poderia ser colorida. Porém, mais tarde, quando apresentei esses modelos para a antropóloga Regina Müller¹⁷, disse-me que a região não pintada é somente o órgão genital, e considerou que o espaço nulo, destacado por Tseredzaró, seja uma representação do short que usam atualmente.

¹⁵ Rômulo preparando o fio de algodão, Sr. Adão tecendo a máscara, Catarina separando semente de capim navalha e Ailda enrolando o fio de algodão.

¹⁶ Apesar de conhecer o material – *hidrocor* e lápis de cor – disse que gostava muito de desenhar, mas que não tinha muita habilidade com as cores.

¹⁷ Através de Hiparidi, contactei a pesquisadora. Entrevistei-a em sua residência – Campinas, onde me esclareceu algumas questões e fomentou outras.

Produzimos treze “modelos” que resultaram num documento plástico miscigenado, empregado durante a pesquisa como fonte de consulta e análise¹⁸.

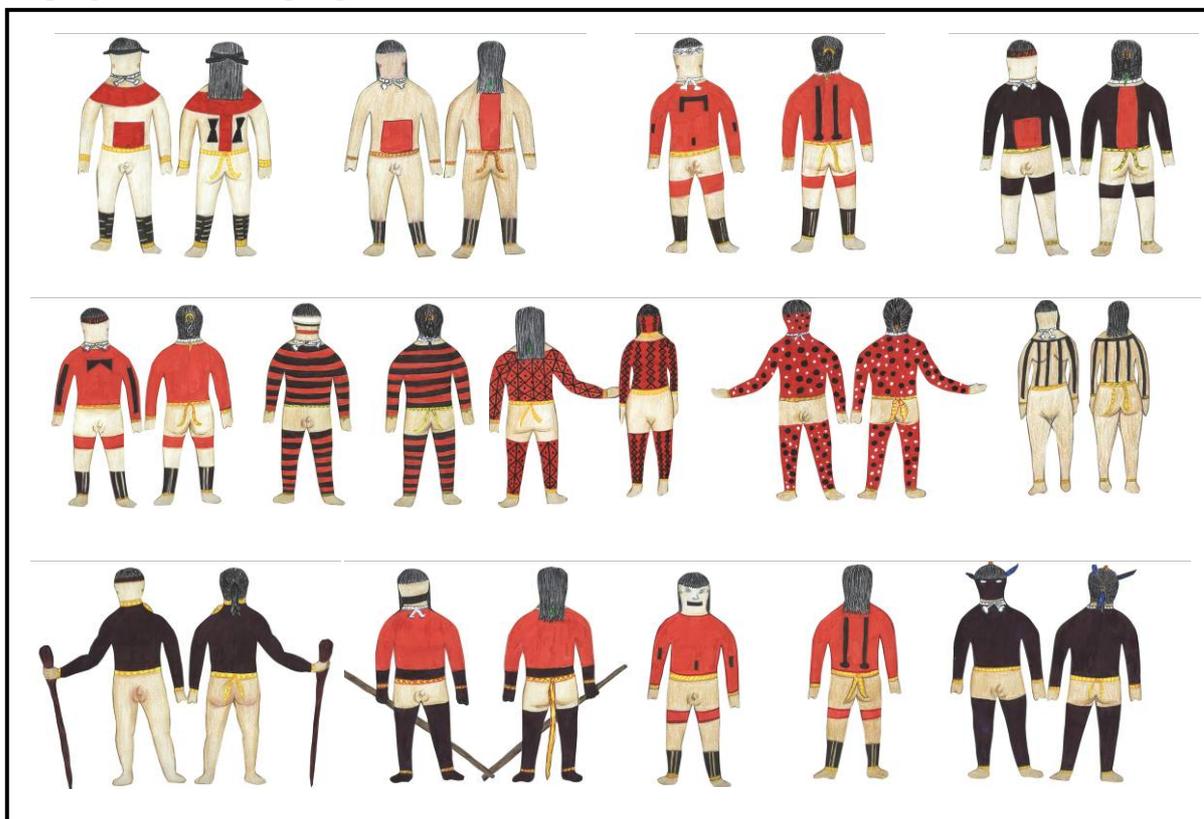


Figura 14 – Modelos de pinturas corporais Xavante.
Ilustração: Tseredzaró e Cristina R. Campos – 2005.

Este trabalho causou bastante entusiasmo na aldeia, contando com a curiosidade e participação de todos que comentavam, apreciavam e identificavam as pinturas falando das ocasiões em que ocorriam. Destaco o carinho e amizade construída com a comunidade da Aldeia Abelhinha. Aprendi muito sobre respeito, dignidade, crenças, trabalho, tempo de ouvir e falar e outras questões que relatarei neste trabalho. Na despedida, Sr^a Batica me presenteou com um *baquitê*¹⁹ (Figura 15) e Rômulo amarrou em meu pescoço (Figura 16) e braços, umas cordinhas de algodão e disse que era para ficar “*wēdi*”²⁰ para meu marido”. Ganhei também da Sr^a Perina, de Sangradouro, uma gravata cerimonial (Figura 17) que é usada nos rituais.

¹⁸ Os desenhos serão explorados e identificados no corpo do trabalho. Os rascunhos desta produção e estudos de Tseredzaró encontram-se no Anexo 2.

¹⁹ *Baquitê* é um tipo de bolsa com tamanhos e utilidades variadas, como por exemplo: para carregar os recém-nascidos, a caça, a colheita; para guardar sementes e atualmente para transportar roupas e objetos pessoais.

²⁰ Segundo Hiparidi, “*wēdi* é um elogio, é para alegrar o outro; bonito”. (HIPARIDI, 2006).



Figuras 15, 16 e 17 – Pesquisadora e os presentes recebidos.
Fotos: Junior Ricchetti – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Após a coleta de dados realizada na aldeia, mantive contato freqüente com o informante Tseredzaró, que me respondia através de e-mail as dúvidas surgidas no decorrer no estudo, e com o informante Hiparidi, que além dos encontros constantes em São Paulo, tive oportunidade de recebê-lo em minha residência (nos dias 13, 14 e 15 de junho de 2006 e 18, 19 e 20 de janeiro de 2007). Estive presente, assistindo e documentando a apresentação que os Xavante da Aldeia São Marcos²¹ realizaram na cidade de Barra do Garças, em julho de 2005, no evento cultural promovido pela prefeitura. Complementei dados da pesquisa com entrevistas e observações durante cinco dias com os rapazes da Aldeia Abelhinha em abril de 2006, ocasião que participaram de um “projeto educativo” realizado em virtude da comemoração do Dia do Índio. A pesquisa de campo realizou-se “entre a aldeia e a cidade”, o que já era previsto, pois os Xavante têm freqüentemente participado de eventos culturais, sociais e políticos deslocados do espaço tradicional de apresentação. O tempo na aldeia apenas “detonou” o processo de aproximação que, apesar de intenso e denso, foi curto, mas a

²¹ A aldeia localiza-se próxima à cidade Barra do Garças, Estado do Mato Grosso

continuidade com o trabalho de campo deu-se mesmo à distância.

No decorrer desta dissertação, dialogo também com outros pesquisadores, autores e antropólogos que contribuíram para o entendimento das estruturas conceituais que informam os atos do “sujeito” Xavante e para a construção de um sistema de análise em que o conteúdo simbólico revivido (reproduzido, lembrado, recriado, modelado...) possa ser abarcado a partir do seu próprio modelo discursivo. Uma análise semiótica de cunho etnográfico que, de acordo com Geertz (1989), pretende inscrever e interpretar os códigos simbólicos sem divorciá-los de suas aplicações, incluindo uma análise do discurso em seu contexto social. Investigo e interpreto alguns elementos da plástica corporal Xavante, suas articulações e ressignificações pela qual o “corpo Xavante”, pintado e revestido com os paramentos cerimoniais, estabelece conexões entre os diferentes atores e as influências que fazem parte da pós-modernidade, compreendendo-o como *locus* privilegiado dessas relações que exercem ligações entre o global e o local.

Além dos textos bibliográficos, foi feita uma leitura minuciosa de imagens apresentadas em reportagens e em outros instrumentos, que foram utilizados como documentos de pesquisa, tais como:

- Cerca de 300 fotografias, cedidas pelo antropólogo Paulo Delgado, que esteve em 2005 na Terra Indígena São Marcos, Aldeias Guadalupe e São Marcos – MT, dando continuidade ao trabalho de campo que vem desenvolvendo há sete anos com os Xavante;
- O documento impresso e imagético – “Raízes do Povo Xavante”, composto com fotografias de Rosa Gauditano que, durante dez anos registrou em imagens a cultura desse grupo indígena, com o objetivo de documentá-la e divulgá-la, deixando para seus descendentes e para toda humanidade esse testemunho;

- Os desenhos produzidos em parceria com Tseredzaró, na ocasião da pesquisa de campo na Aldeia Abelhinha.

Depoimentos dos Xavante retirados de filmes, documentários, sites, livros (produzidos e/ou supervisionados pelos próprios Xavante), e os diferentes temas e espaços de debates e reflexões promovidos durante as comunicações que apresentei nesses dois anos também contribuíram para a construção do ponto de vista que exponho neste trabalho.

O modo pelo qual os Xavante têm se apresentado no contexto contemporâneo, caracterizado por fluxos fragmentários e justapostos, muitas vezes em forma de *patchwork* ou de hibridações (Canevacci, 1996) e, a diversidade e dispersão do material selecionado para a elaboração da dissertação, levaram-me adotar um procedimento metodológico próprio, específico. A princípio pensei que esses materiais selecionados pudessem ser costurados como numa colcha de retalhos, cujas formas se encaixariam compondo um quadro único. A polifonia com que esses elementos transitavam em minhas idéias e sua qualidade assimétrica fizeram-me optar por uma metodologia-bricolagem²² de textos, imagens, idéias que se irmanaram e se potencializaram como documentos antropológicos, cujas interações, produziram formas de comunicação, trocas intersemióticas, construção de sentidos e significados individuais e coletivos. Esse ponto de vista serve para chamar atenção para a instabilidade do sentido do texto-*bricolage* que não admite a possibilidade de ser governado por qualquer lógica científica *a priori*. Tal conceito foi tramado por Claude Lévi-Strauss em algumas páginas de “O pensamento selvagem” (1989). Aí ele define o *bricoleur* como o que utiliza “os meios à mão”, ou seja, trabalha com procedimentos que acusam a ausência do premeditado, longe dos processos e normas abstraídos pela técnica. Lévi-Strauss opõe um tipo

²² O termo bricolagem origina-se do verbo *bricoler*. “No sentido atual, exemplificam com grande felicidade, o *modus operandi* da reflexão mitopoética. O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas já adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima”. (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1ª edição, pela Ed. Nacional, do livro O pensamento Selvagem do autor Lévi-Strauss).

de conhecimento que valoriza a sistematização e o método, exemplificado pela figura do engenheiro, e um tipo que reverencia a improvisação sem finalidade imediata, caso do *bricoleur*.

A dissertação apresenta uma divisão contendo quatro capítulos principais que descrevo a seguir:

- **A contemporaneidade Xavante** – busca uma compreensão do contexto em que a sociedade Xavante está inserida – a localização do território, algumas narrativas míticas da origem do povo Xavante, a organização social dualista que se manifesta por uma multiplicidade de metades nos planos sociais e o cotidiano das aldeias Abelhinha e Sangradouro, *locus* da pesquisa de campo;
- **Marcas identitárias e traços de alteridade** – aborda a indumentária corporal enquanto expressão simbólica impregnada de códigos comunicantes, informando a maneira pela qual o indivíduo se socializa como membro de sua comunidade. Forma, cor e adornos específicos estão relacionados à classificação do indivíduo segundo a linhagem, o grupo social, a classe e a categoria de idade, bem como a função ritual que exerce em determinada cerimônia, marcando, identificando e definindo a identidade Xavante;
- **Cosmologia e estética corporal nos rituais** – apresenta alguns elementos da plástica corporal que integra a pintura e a performance cerimonial, estudando a natureza de seus indicadores estéticos específicos. Ressalta o jogo simbólico e o caráter mágico dessas práticas como reveladores de aspectos da cosmologia Xavante. Os papéis rituais desempenhados pelos indivíduos são marcados e demonstrados a toda comunidade através dos objetos rituais usados na indumentária corporal. Os atributos usados cerimonialmente emanam o conteúdo simbólico, estético e estilístico presentificando a sua cosmovisão;

- **A Tradição e o Espírito da Criação** – propõe uma análise e interpretação dos elementos simbólicos materializados na pintura e nos paramentos cerimoniais dos “padrinhos” atribuindo questionamento sobre a introdução de novos materiais empregados. Usada por indivíduos que se distinguem pelo exercício de funções rituais, a indumentária corporal dos padrinhos, apresenta mudanças estilísticas com possibilidades de criações individuais. Revela os novos modos de interação com os não-índios através da participação em eventos políticos, sociais, pedagógicos, culturais e artísticos.

A pesquisa toma como objeto de estudo a arte corporal, uma vez que o “corpo” é abordado como meio que os Xavante institucionalizaram para imprimirem suas marcas. Textos polifônicos, visões contrárias e complementares se correspondem, mutuamente se transfundem, alinhavando a minha interpretação, e não a única possível, que desenvolvo nas páginas que se seguem.

2

A CONTEMPORANEIDADE XAVANTE

O povo Xavante se autodenomina *A'uwê*, povo, em seu idioma. O registro da história Xavante data da segunda metade do século XVIII, e situam-nos na então província de Goiás conforme o historiador Ravagnani citado por Maria Lucia Gomide em sua dissertação de mestrado:

Um primeiro momento marcado por grande violência, corresponde à presença de expedições que visavam ao apresamento dos índios. Nesse período chegavam em Goiás missionários que buscavam capturar índios para povoar suas missões. Para os Xavante, inicia-se uma história documentada de fugas, e submissões marcada pela condição de transitoriedade em relação aos territórios habitados. (RAVAGNANI, *apud* GOMIDE, 2004: 18)

No passado, os Xavante e os Xerente habitavam a mesma área, o norte de Goiás, entre os rios Tocantins e o Araguaia. No século XIX, por pressão dos colonizadores, os Xavante migraram para o sudoeste, fixando-se na área do rio das Mortes enquanto que os Xerente permaneceram no leste do rio Tocantins. Gomide (2004) diz que a história oral desses povos conta que na travessia do rio Araguaia surge um boto causando a separação dos grupos. Desde então, os Xavante têm uma história marcada por contínuos movimentos humanos e territoriais por causa do nomadismo sazonal e da expansão da conquista do Brasil central.

Segundo Maybury-Lewis, em 1934, dois padres salesianos, Sacilotti e Fuchs, subiram o rio tentando travar amizade com os Xavante, porém foram mortos à margem do rio, na presença de seus companheiros. Um outro salesiano, Padre Chovelon, também tentou estabelecer relações amistosas “mas os Xavante deram a entender, com toda clareza, o seu desejo de serem deixados em paz. (...) por volta da década de 30, já tinham criado na região, sua reputação de ferocidade”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 41). Em 1941, o Serviço de Proteção aos Índios²³ enviou sua própria expedição para estabelecer contato amistoso, não

²³ Em 1967 o presidente Costa e Silva decreta, através da lei 5371, a inclusão no patrimônio da FUNAI do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) e do Parque Nacional do Xingu (PNX). (FUNAI, 2005).

sendo bem aceito pelo grupo indígena que habitava a Serra do Roncador. Vendo que seus homens estavam nervosos, o líder Dr. Pimentel Barbosa, achou mais aconselhável, por medida de precaução, desarmá-los. A batalha travada com os Xavante acarretou a morte de quase todo grupo do doutor, restando somente os intérpretes. O Serviço de Proteção aos Índios estabeleceu um Posto em São Domingos (chamado Pimentel Barbosa). Fizeram-se tentativas persistentes para convencer os Xavante a trocar presentes e visitar o Posto.

Durante alguns anos essa prática não deu resultado. Os presentes ou eram destruídos ou espalhados pela mata. Em 1946, conseguiram finalmente persuadir um grupo de Xavante a trocar presentes. Cinco anos mais tarde, em 1951, os Xavante começaram a visitar o Posto (chamado Pimentel Barbosa) em São Domingos. Este foi o primeiro contato contínuo e amigável com os Xavante desde o fim do século XVIII. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 43).

Essa prática da troca de presentes, “assume uma função social importante em certas circunstâncias da vida dos Xavante, resolvendo tensões no interior do grupo ou entre grupos da mesma tribo”. (GIACCARIA e HEIDE, 1972: 55).

Aracy L. da Silva (1986), que também desenvolveu estudo em aldeias Xavante entre 1974 e 1978, salienta que a partir da década de 70, como já acontecera nos anos 40 e 50, os Xavante ocupam com freqüência as manchetes dos jornais. Não mais, porém, com as flechas atiradas aos aviões, mas com notícias que mostram o processo de demarcação das Reservas Xavante.

São notícias que fazem o leitor pensar no Xavante como um índio ‘consciente’, reivindicador, sabedor do valor de seu próprio universo cultural e pronto a defendê-lo; conhecedor de seus direitos e prontos a preservá-los ou recuperá-los; um índio não mais enfeitiçado pelo mundo da civilização ocidental e que reage à dependência e à dominação, buscando formas mais justas de relacionamento entre os dois mundos. (SILVA, 1986: 30).

“É nesse contexto que os Xavante irão marcar sua atuação para garantir as terras que então ocupavam e recuperar parte do território tradicional”. A autora lembra que foi nesse período de intensos conflitos que foram demarcadas as terras Xavante, “uma verdadeira guerra entre índios e brancos”. (Id, 1992: 20).

Os Xavante vivem hoje entre os estados de Mato Grosso e Goiás, Centro-Oeste do Brasil, numa região de cerrado. Conforme dados revelados por Hiparidi, são quinze mil

índios, vivendo em cerca de 150 aldeias, em nove reservas diferentes (Figura 18): Terra Indígena Sangradouro²⁴, Terra Indígena São Marcos, Terra Indígena Parabubure, Terra Indígena Areões, Terra Indígena Marechal Rondon, Terra Indígena Pimentel Barbosa, Terra Indígena Marã'watsede, Terra Indígena Chão Preto e Terra Indígena Ubawawe.

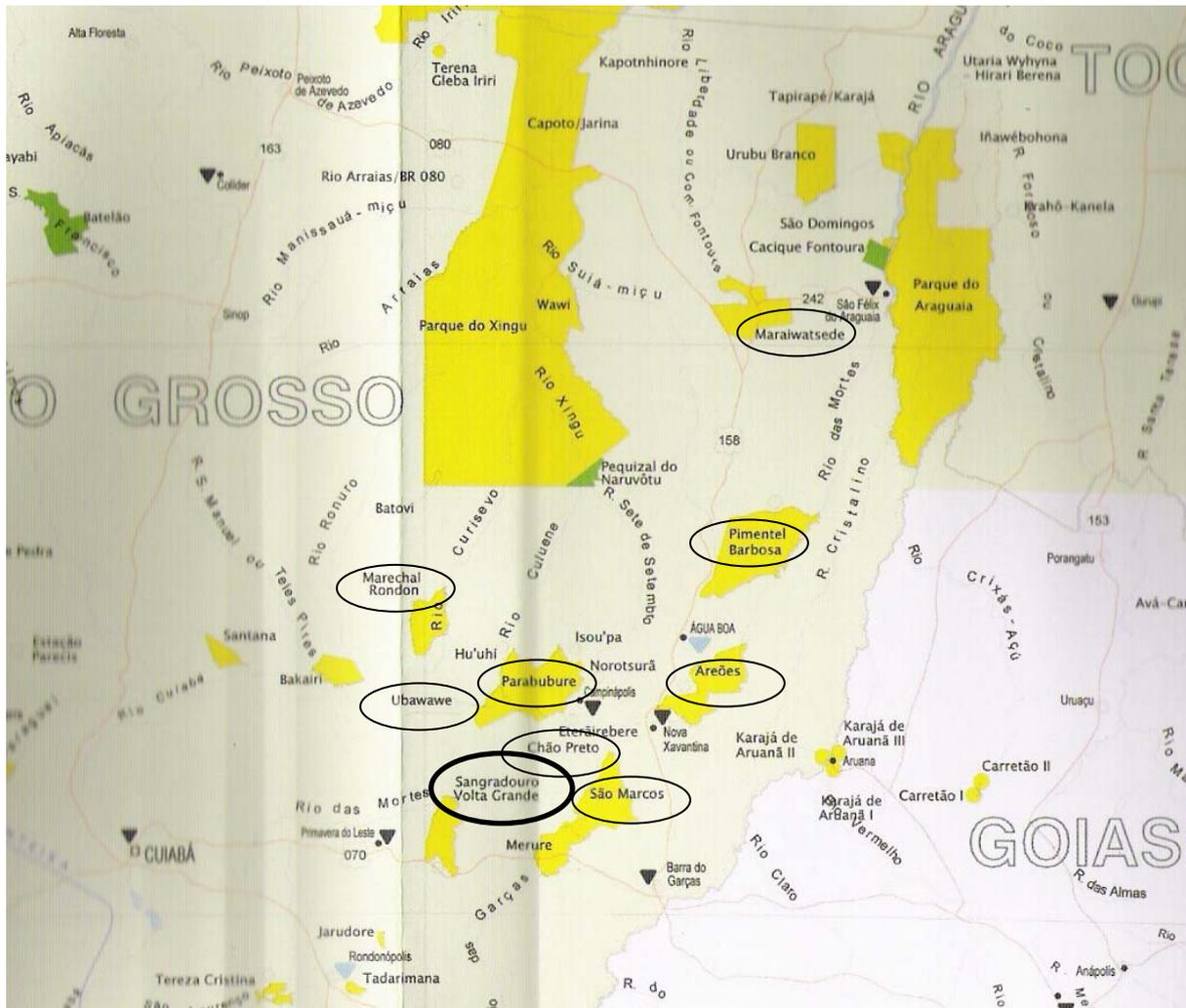


Figura 18 – Mapa da localização das Reservas Xavante.

Fonte: Arquivo da geóloga Gomide – 2006.

Conforme Aracy L. da Silva (1986) é imprescindível lembrar que cada grupo Xavante tem passado por experiências históricas diversas indicando o modo particular pelo qual cada um reage a uma situação de mudança decorrente do contato com a “sociedade nacional”. No

²⁴ Destaco a Terra Indígena Sangradouro, onde estão localizadas as Aldeias Abelhinha e Sangradouro, por se tratar do *locus* da pesquisa de campo.

entanto, as semelhanças se explicam pelo fato de que cada comunidade representa um mesmo sistema social – o Xavante.

Os critérios básicos para a identificação desses grupos, segundo a antropóloga, são os seguintes:

- a) a intensidade e a qualidade dos contatos entre aldeias: parentesco e relações políticas de aliança, disputa ou cisão;
- b) continuidade ou não de permanência no território que ocupavam na época de contato; perda total/parcial do território original (à época da “pacificação definitiva”, durante a década de 40) ou a recuperação total/parcial do mesmo;
- c) os agentes de contato: representantes do Estado ou da Igreja cujas influências mais marcaram as relações do grupo Xavante com a sociedade nacional. (SILVA, 1986: 35).

A TI Sangradouro, *locus* da pesquisa de campo, fica localizada no município de General Carneiro, Poxoréu e Nova São Joaquim. Possui 100.280 hectares e aproximadamente 30 aldeias. Conforme critérios estabelecidos por Aracy L. da Silva (1986), identifica-se com o terceiro grupo. Essa missão foi criada pelos padres salesianos vindos de Cuiabá para catequizar os Bororo. Por volta de 1956, uma parte dos Xavante, através de constantes e sucessivos deslocamentos territoriais, pressionada pelas circunstâncias, rende-se ao contato dos missionários salesianos, buscando refúgio e acomodação em Sangradouro, onde já se encontrava a Escola “São José” funcionando em regime de internato voltado para os não indígenas e para os Bororo.

Carrara (1997) argumenta que se pode afirmar que o cerrado é apropriado material e simbolicamente pelos Xavante e, por meio dessa interação, sobrevivem física e culturalmente. Há uma cultura Xavante sobre o cerrado consolidada, recriada e transmitida, e é a partir desses conhecimentos e significados simbólicos atribuídos aos animais e plantas que os Xavante transformam a natureza do cerrado pela caça, coleta e prática agrícola.

Constatai que alguns dos principais problemas que atingem a TI são sem dúvida, o desmatamento, a perda da biodiversidade e a contaminação da água. O arrendamento da

própria terra indígena efetivado entre os caciques²⁵, lideranças políticas e fazendeiros locais (o agro-negócio) tem intensificado o problema do desmatamento.

Logo após a chegada dos Xavante a Sangradouro, de acordo com Teodorico Fernandes Silva (1998), os Salesianos os submeteram a uma experiência educativa de atendimento escolar a crianças que, começaram a freqüentar o internato. Hiparidi enfatiza que este regime de internato era a contra-gosto dos pais que sentiam falta de seus filhos. A década de 70, conforme o pesquisador, marcada por profundas mudanças conjunturais, coloca em questão esse sistema educativo, exigindo, por parte dessa “agência missionária”, uma revisão de tais práticas.

A escola salesiana, em Sangradouro, foi marcada pelo pecado, não da morte física dos Xavante, quando estes procuraram refúgio junto aos salesianos em 1956, mas de valores culturais inestimáveis. A semelhança, no mesmo Estado, na mesma ocasião, a escola, a educação e outros ritos dos jesuítas fizeram parte do processo geral de submissão que representou para os componentes da sociedade Xavante, uma sensacional ruptura com todos os conjuntos de relações anteriores, a considerar: 1) relações com a natureza, com o tempo, com o espaço; 2) com outras sociedades (educandário era pluriétnico); 3) com o sobrenatural. (SILVA, 1998: 98).

O traço mais marcante, e que diferencia esta comunidade, é a presença da missão, à exclusão de representantes locais do órgão oficial. Somente em 1977 é que a FUNAI começou a intervir nas áreas da missão. Entretanto, há certos elementos comuns ao processo de contato da sociedade Xavante com a “sociedade nacional”, conforme Aracy L. da Silva, “que explicam ou expressam alterações ou reforços da estrutura e da organização social tradicional Xavante. Referem-se basicamente à economia e à política e, complementarmente, ao parentesco, ao ritual e à cosmogonia”. (SILVA, 1986: 44). A sociedade Xavante caracteriza-se por intenso dinamismo político vivenciado através de disputas e alianças que têm por núcleo uma linhagem ou uma associação de linhagens aparentadas.

²⁵ Cacique é um título originário dos indígenas americanos, porém, é usado pelos Xavante com outra conotação. É um indivíduo da aldeia que exerce uma função política. Hiparidi explica que, tradicionalmente, não recebia este nome, mas era o líder apaziguador da aldeia. Hoje, tem também a função de resolver os problemas cotidianos da comunidade.

Aproximadamente setenta anos após o contato, o povo Xavante vive ainda preservando sua cultura e o que resta do complexo ecossistema do cerrado nessa região do país, que foi devastada pela monocultura e pecuária. No entanto, é clara a interferência direta e indireta do não-índio na cultura Xavante, o que causa sérios problemas para a sobrevivência das aldeias. Graham (1987) argumenta que os Xavante são muito relutantes em não perder sua identidade cultural tentando se afirmar como um povo livre, mantendo seus rituais, seu modo de vida, mas ao mesmo tempo, “preenchendo suas necessidades básicas como membros consumidores e produtores da economia nacional”. (GRAHAM, 1987: 168).

2.1. Mito de origem

O povo *A'uwê*, conforme depoimento de Sereburã, da Aldeia Pimentel Barbosa, “vem do lugar onde começa o céu, onde o sol aparece, da raiz do céu”. (SEREBURÃ, 1998: 18)

História do Céu. Já existia o céu. Mas ainda estava se formando. O céu ainda estava se criando. Era baixo de um lado. Não era como hoje. Era igual a uma onda, levantando só de um lado. O povo antigo não queria o céu. E foram tentar derrubar com o machado. Eles batiam, abriam um buraco no céu, mas ele fechava. Foram batendo, batendo com o machado e os buracos fechando... Então desistiram de derrubar: - Vamos deixar! Não estamos conseguindo cortar o céu. Foi assim. Assim o povo antigo tentou derrubar o céu. Assim o céu se criou. (Ibid: 28).

Por ocasião de pesquisa de campo na Aldeia Abelhinha, ouvi de Tseredzaró a história da origem de seu povo. Ele desenhou²⁶ (Figura 19) e contou que:

O Xavante O'wawê (Rio Grande) e o Xavante Po'redza'onô (Girino) desceram das nuvens – elas eram bem próximas da terra. Girino falou para que o colega fusesse sua orelha para ser considerado como maduro.

O clã hoje segue essa ordem. Rio Grande é quem fura a orelha dos adolescentes.

Os símbolos dos clãs são diferentes.

Assim ficou feita a divisão dos clãs.

Feito isso, cansaram de ficar só homens e criaram as meninas. Pegaram os brincos. A menina nasce então do brinco. Aí apareceram as duas meninas que foram ofertadas para os clãs contrários – então foi o primeiro casamento.

Depois fizeram mais brincos para aumentar a população e prepararam as casas.

²⁶ Como já estávamos integrados, após a realização dos modelos de pintura corporal, seguimos a mesma prática. Ele desenhou e eu pintei.

Pegaram o brinco e pintaram de urucum formas diferentes (= II) e colocaram em frente das casas de ponta para cima e acreditaram que aumentaria a população. Saíram pro mato e ficaram esperando e quando voltaram já tinha a população. Mesmo com a mistura reconhecem o seu clã. Os filhos sempre puxam o clã dos pais. Fizeram os casamentos e aí começaram as festas e rituais. (TSEREDZARÓ, 2005).

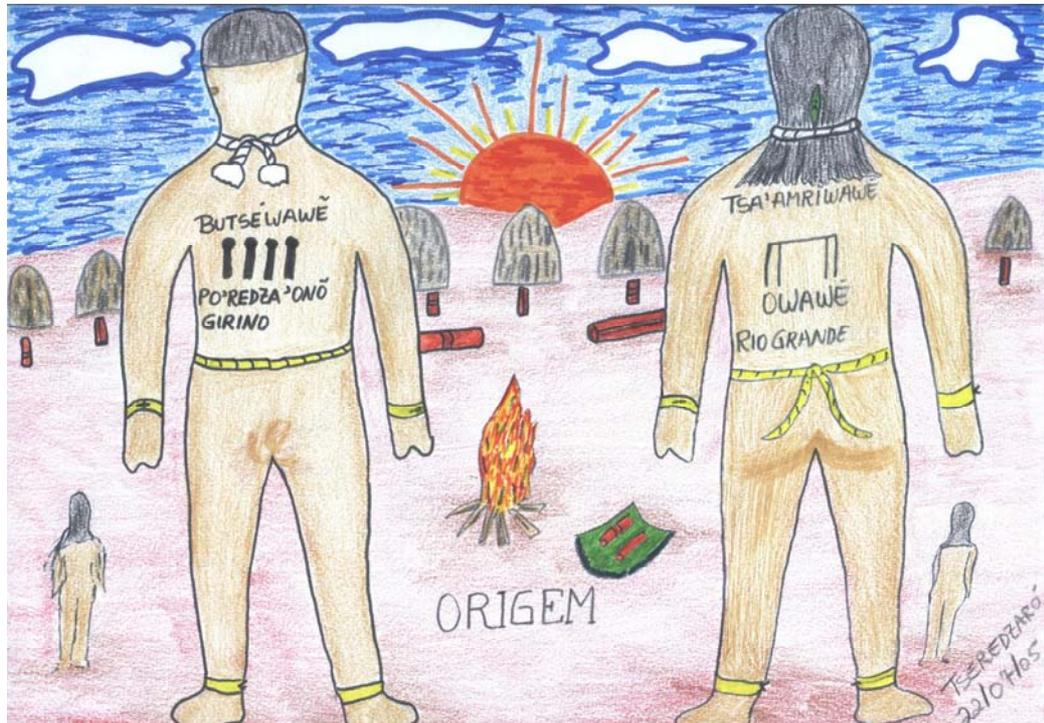


Figura 19 – Ilustração sobre a origem do povo Xavante.
Desenho: Tseredzaró. Colorido: Cristina R. Campos – 2005.

O par de brincos representa a origem do povo *A'uwê*: os dois primeiros Xavante que desceram das nuvens fizeram o primeiro par de brincos, que se transformou nas duas primeiras mulheres e, assim, começou o mundo do povo Xavante. Os brincos e o urucum representam a fertilidade, o aumento da população e marca o início das cerimônias e rituais. Tseredzaró disse que gosta muito de sentar ao lado de seu avô, Sr. Adão, para aprender as histórias de seu povo. “Assim posso contar para outros”. Através de suas narrativas, que serve de explicação para a conduta dos Xavante, confere significação e valor à sua existência.

“O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente” (ELIADE, 1986:11). O “realmente” é visto como uma “história verdadeira”, dentro desse sistema. Mas Eliade observa que “a partir de um certo momento, a origem não se encontra

mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso”: é a “mobilidade da origem” (Ibid: 52). A tradição é invocada na esperança de sua continuidade. Nas sociedades ameríndias, o mito representa uma “história verdadeira” possuindo um “caráter sagrado, exemplar e significativo” (Ibid: 7). Nessas sociedades, a narrativa mítica desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de simples e fabulação encantatória. É uma narrativa de uma criação, um acontecimento no tempo primordial que determinou a condição do homem no mundo e o constituíram tal como ele é. A narrativa mítica se assenta sobre a intemporalidade, o indivíduo precisa não só conhecê-la, mas também reatualizá-la. “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas” (Ibid: 18), e, conhecendo essa origem, o homem é capaz de repetir o ato criador quando se fizer necessário. Porém, na maioria dos casos, para repetir o ato da criação é necessário não só conhecer o mito de origem, mas também recitá-lo. Evidencia-se aqui o poder criador da palavra. O mito narra um acontecimento; mas, além disso, o mito dá respostas a questões que a razão humana não pode compreender, tenta explicar o inexplicável.

Quando os Xavante falam da criação do mundo, Maybury-Lewis (1984) diz que suas histórias apresentam algumas variações. Segundo relato do “velho” Aihí’re de São Marcos:

O mundo foi criado porque no começo não havia nada. Ele era Xavante. As mulheres apareceram. Naquela época, o leste (literalmente o começo do céu) não tinha sido criado. No leste havia espíritos. A criação apareceu no leste. Os *waradzupré* foram criados. Os brancos e suas cidades foram criados. O norte e o sul (literalmente ambos os lados) também foram criados. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 350).

Para esse grupo “os membros de cada metade dizem que seus mortos vão para a o começo do céu e o da metade oposta para o fim do céu, asseguradamente o céu é um lugar onde não há afins”. (Ibid: 358). A maior parte das histórias dos Xavante relativa à criação trata da transformação dos homens, de animais a humanos, e refere-se a metamorfoses ou a descobertas. Para compreender melhor essa afirmação, cabe citar a interpretação que Maybury-Lewis faz a partir de Aihí’re da Aldeia São Marcos.

Uma menina descobre o milho, que lhe é dado pelos periquitos; um menino descobre o fogo, que lhe é dado pela onça. Antes de possuir milho e fogo, os Xavante só se alimentavam de madeira apodrecida (como os animais) que, razoavelmente macia, podia ser mastigada e não exigia nenhum preparo. Ao adquirir o milho, passaram a ter alimento adequado; ao adquirir o fogo, puderam preparar o alimento ao invés de comê-lo cru. As estórias expressam, portanto, a passagem do estado de Natureza para o estado de Cultura. (Ibid: 351).

De acordo com o autor, essas histórias estão inseridas em um contexto da racionalização mítica, não chegando nem mesmo a haver um acordo geral quanto a quem eram, de fato, os protagonistas da origem Xavante. Porém, acreditam que essa ordem natural das coisas foi criada em algum momento, e o mundo foi então povoado com os Xavante.

Esses mitos estão inscritos num conjunto de interpretações, de si, de outros, do universo. No tempo da origem não há separação. O homem está integrado ao cosmo. O mito inscrito através da oralidade tem o poder da fundação: marca as origens, um passado que se conserva no presente, justificando-o. Como força organizadora é intemporal, refere-se a um passado que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias. Ele se reconstrói e se atualiza permanentemente. É isso que, de certa forma, vimos, presta-se a dar respostas ao inexplicável. Desse modo, a recorrência à narrativa mítica apresenta-se como uma forma alternativa de reflexão sobre problemas insolúveis, revelando ao mesmo tempo a complexidade da vida humana.

2.2. A organização social

Aracy L. da Silva (1986) salienta que os estudos sobre os povos Jê apontam como uma de suas características principais a convivência de um sistema tecnológico adaptado às condições ambientais – com um sistema sociocultural extremamente complexo. Tais sistemas organizam-se através de um dualismo estrutural que se manifesta por uma multiplicidade de metades nos planos sociais.

No caso dos Xavante, a antropóloga afirma que são regidos por uma complexa

organização social de tipo dualista, ou seja, trata-se de uma sociedade em que a vida e o pensamento de seus membros estão constantemente permeados por um princípio diádico, que organiza sua percepção do mundo, da natureza, da sociedade e do próprio cosmo como estando permanentemente divididos em metades opostas e complementares. Trata-se, na verdade, da chave da elaboração cultural dos Xavante, construída e reconstruída através dos tempos e das variadas experiências históricas, mas sempre mantidas como ser, pensar e viver.

Esse princípio diádico encontra expressão nos complexos rituais, grupos cerimoniais masculinos, grupos de nomeação, classes de idade, competições ritualística, etc. A base deste ordenamento está centrada numa divisão em metades exogâmicas, que se complementam – o *Ôwawẽ* (Rio Grande) e o *Po'reza'ôno* (Girino).

O casamento, *Dabatsa* para os Xavante é um compromisso assumido entre os pais dos noivos e são realizados entre membros de um clã e de outro. Na verdade, são os pais da noiva que escolhem o rapaz que desejam como genro e selam compromisso com os pais do noivo. De acordo com o texto explicativo de Tseretó Tshobö, apresentado no site da Associação Warã afirma-se:

Os *Ritei'wa* (rapazes iniciados, jovens guerreiros) quando se casam devem fazer a caçada. Vão com ele na caçada o seu pai, os tios, os irmãos, primos e amigos. Vão junto sofrer a caçada para que o casamento seja bom, para o noivo e para a noiva. O rapaz carrega a cesta de carne para deixar na frente da casa do futuro sogro. Depois ele vai para casa do seu pai. O *danhô'rebdzu'wa* (padrinho da noiva), muitas vezes escolhido quando ela era criança, é o primeiro a pegar a carne, desamarrar a cesta e distribuir para as pessoas, principalmente para os velhos. À tarde, o *danhô'rebdzu'wa* vai na casa preparar e pintar a noiva. Depois que a noiva está preparada, o padrinho é o primeiro a sair da casa. Depois sai a mãe da noiva, a mãe da noiva vai levando a *renhãmri* (esteira bandeja), que vai deixar na frente da casa. Em seguida vai sair a noiva e ajoelhar na *renhãmri*. Após a oferenda da caça, os enfeites da noiva são retirados por uma moça do outro clã. (Figura 20). Se a noiva é (do clã) *Owawẽ*, quem vai tirar os seus enfeites é uma moça (do clã) *Poredza'ôno*. Se a noiva for *Poredza'ôno*, é ao contrário. Depois o rapaz vai se mudando aos poucos para a casa da moça. Então vai começar a fazer a roça, pescar e caçar para o seu sogro. É assim o casamento dos A'uwẽ-Xavante desde antigamente até hoje, por isso a nossa cultura é muito forte. (TSAHOBÖ, 2006).



Figura 20 – Noiva pintada de urucum – Aldeia Sangradouro.

Foto: Francisco Junior – 1999. Fonte: Arquivo da Associação Warã. Rituais. Disponível em: <<http://www.wara.nativeweb.org/danhono.html>>. Acesso em: 03 dez. 2006.

De acordo com Giaccaria e Heide (1972), tradicionalmente, o grupo doméstico é composto por famílias extensas matrilocais. O marido passa a residir com os parentes da esposa. Em decorrência disso, os grupos domésticos são usualmente compostos de mulheres ligadas por laços de parentesco de duas ou três gerações, seus esposos e filhos. Em Sangradouro, esse modelo familiar vem sendo modificado, com arranjos domiciliares que se distanciam das famílias extensas matrilocais. A tradicional poligamia - casamento de um homem com mais de uma mulher, hoje não é mais adotada em todas as aldeias Xavante. Rômulo e Tseredzaró da Aldeia Abelhinha reclamam que, por imposição dos padres da

Missão Salesiana no território de Sangradouro, essa tradição foi abolida, instituindo, desse modo, a monogamia entre os Xavante da TI Sangradouro.

O princípio diádico, base da organização social Xavante, apresenta-se também nos primeiros rituais, dos quais as crianças participam – *Oi'ó*. Durán (2003) conta que, no dia do *Oi'ó*, os cabelos e os corpos nus são pintados de urucum e carvão (Figura 21).



Figura 21 – Meninos na luta *Oi'ó* – Aldeia Abelhinha.

Foto: Xanda di Biase – s/d. Fonte: Arquivo da Associação Warã. Rituais. Disponível em: <<http://www.wara.nativeweb.org/oio.html>>. Acesso em: 03 dez. 2006.

Em seus rostos são desenhados os símbolos do clã ao qual pertencem: três linhas onduladas representam o Girino do grupo *Po'reza'õno* (Figura 22). Um retângulo aberto na base inferior simboliza o Rio Grande, do grupo *Öwawẽ* (Figura 23).



Figura 22 – *Po'reza'õno* (Girino).



Figura 23 – *Öwawẽ* (Rio Grande).

Fotos: Rosa Gauditano – 1999. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Os meninos, divididos em dois grupos, dispostos, cada um, em uma das extremidades da aldeia, são conduzidos até o pátio central, onde formam duas colunas e recebem instruções para a luta que é supervisionada pelos adultos que acompanham os movimentos de cada dupla. Maybury-Lewis diz que “para esta cerimônia, os Xavante têm uma explicação: lutando os meninos se fortalecem”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 306). A luta inicia-se na hora mais fria da madrugada e só termina quando o sol nasce.

Para melhor entendimento desse ritual, considero importante citar o texto disponível no site da Associação Warã, escrito sob a supervisão do Hiparidi.

Os meninos começam a lutar o *Oi'ó* a partir dos dois anos de idade, continuando até 13 ou 14 anos. Essa luta é considerada pelo povo Xavante como um primeiro teste de resistência à dor, tornando o menino forte e formando, assim, o seu caráter. Ou seja, o desempenho do menino mostra se ele será um provável bom guerreiro e caçador. Aqueles que são considerados bons nesta luta são respeitados pela comunidade por toda a sua vida. O *Oi'ó* é o nome da raiz de uma planta do brejo utilizada no combate. A luta do *Oi'ó* tem regras rígidas, que são ensinadas pelo pai à criança; se desrespeitadas, ela sofrerá vaias do público. No último combate do menino, toda a família fica envolvida: o avô e os tios reafirmam os ensinamentos para que ele não cometa nenhum ato ilegal, pois isso seria uma vergonha irreparável para toda a família. Essa última luta acontece antes do menino entrar no *Hö*, a casa dos adolescentes, e a partir de então, ele não será visto em público desnecessariamente e aprenderá todo o necessário para ser um bom guerreiro e caçador. (ASSOCIAÇÃO WARÃ, 2006).

As categorias culturais dicotômicas que permeiam a sociedade Xavante estão relacionadas a regras sociais e padrões de ações presentes em todos os níveis, os clãs e as linhagens, em termos dos quais se processam todas as relações na comunidade. Maybury-Lewis (1984) chega à conclusão que não se pode “conhecer” esse grupo indígena sem tomar como ponto de referência o modelo diádico, não significando que o pensamento ou a sociedade Xavante sejam estruturados em termos de um dualismo “esmagador”, que tudo perpassa. De acordo com o modelo diádico construído pelo autor, a sociedade Xavante poderia ser apresentada como um conjunto de instituições moldadas em uma série de antíteses por analogia, que se vêem no quadro abaixo (Tabela 1), cuja divisão foi apresentada por Maybury-Lewis em seu estudo.

Grupo Doméstico	
Os de “dentro” – dominantes (os que casaram com as mulheres da casa).	Os de “fora” – subordinados.
Comunidade	
Nós – minha facção.	Eles – facção oposta.
Terminologia de Parentesco	
Nós – aqueles com quem não se pode casar.	Eles – aqueles com quem se pode casar.
Cosmologia	
<i>Waniwimhã</i> – espíritos dos mortos. Parentes consangüíneos.	<i>Watsire’wa</i> – afins.

Tabela 1 – Categorias culturais. Fonte: Quadro organizado pela pesquisadora.

O autor aponta a dicotomia fundante entre as categorias “nós” e “eles” (*waniwimhã* e *watsire’wa*) como modelo capaz de melhor explicar a vida social – e, se não explica tudo, ao menos serve de referência indispensável para que os agentes orientem a sua experiência. A noção de “sociedade dialética” (Maybury-Lewis, 1984) aponta a posição central dessa teoria social que postula que a harmonia vislumbrada como causa final só pode ser alcançada pela complementaridade dos contrários.

2.3. As aldeias

De acordo com dados históricos revelados por Maybury-Lewis, os Xavante surgiram na consciência nacional no fim da década de 30, quando se mostravam hostis aos missionários, aventureiros e agentes do governo brasileiro. “A força aérea brasileira fez vôos de reconhecimento à sua procura e trouxe de lá fotografias de aldeias em forma de ferradura construídas no cerrado e de grandes homens nus que atiravam flechas nos aviões que se arriscavam em vôos mais rasteiros”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 39).

A aldeia tradicional tinha a forma de um arco voltado para o rio (Figura 24), com a casa dos meninos e rapazes não iniciados²⁷ ora num dos extremos, ora em outro. Cristina Sá (1982), que estudou a transformação da habitação de uma comunidade Xavante, explica que o eixo de simetria do arco da aldeia era perpendicular ao rio próximo e nele se desenvolviam diversos rituais, servindo ainda à divisão dos clãs em algumas determinadas ocasiões. A disposição voltada para o rio é atribuída pela circunstância de ser a água condição para muitos aspectos da cultura Xavante. De acordo com a pesquisadora, esse eixo não tinha nenhuma influência na disposição dos segmentos residenciais, tendendo as casas se agruparem em função principalmente de alianças políticas e familiares. O eixo de simetria é o local dos deslocamentos em situações rituais e mais raramente, de divisão das metades clânicas.



Figura 24 – Forma tradicional de uma aldeia Xavante.

Foto: Eredit Werger – s/d. Fonte: Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/website/pib/epi/Xavante/Xavante.shtm>>. Acesso em: 21 jan. 2006.

²⁷ Os rapazes não iniciados são os que ainda não passaram pelo Ritual *Danhõnõ*, que os prepara para a vida adulta.

2.3.1. Aldeia Sangradouro

Hoje, as casas de alvenaria da Aldeia Sangradouro, construídas à maneira dos sertanejos, não são dispostas no semicírculo tradicional, mas em filas formando ruas ao lado da Missão Salesiana (Figura 25). A organização espacial no semicírculo tem sua importância própria, enquanto referência simbólica mediada entre o espaço e a sociedade, assim como na manutenção de um todo social e cultural. A desorganização desse espaço desestabiliza a estrutura tradicional de uma aldeia Xavante, que está permeada por uma dicotomia entre metades que se opõe e se complementam. A aldeia possui energia elétrica e sua população é de aproximadamente 1000 pessoas. A maior parte das famílias possui geladeira, aparelho de som, fogão a gás, televisão e algumas, também, automóvel.



Figura 25 – Aldeia Sangradouro.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

A aquisição desses bens materiais, segundo Aracy L. da Silva (1986), realizou-se através de uma iniciativa da FUNAI, concebida dentro da orientação geral dos projetos de desenvolvimento comunitário que marcaram a política indigenista de 1974 a 1978, com

objetivo de criar condições para a auto-suficiência dos Xavante, dispondo para isso de verbas generosas.

A orientação segundo a qual o projeto foi conduzido e a verba aplicada, permite duvidar do real interesse do órgão tutelar com relação ao desenvolvimento comunitário efetivo e à criação de condições para a retomada da autonomia pelos Xavante. Perdeu-se a oportunidade de criar condições infra-estruturais mínimas para a tão falada auto-suficiência. Por outro lado, conseguiu-se que os Xavante procurassem menos os jornais para reclamar e difamar a imagem do órgão tutelar. (SILVA, 1986: 53).

Hiparidi complementa que a aquisição dos bens materiais atualmente é viabilizada pelos salários e aposentarias que recebem. “Em cada família pelo menos um recebe salário. São professores, agricultores, funcionários da FUNAI ou FUNASA²⁸, e os mais velhos recebem aposentadoria”. (HIPARIDI, 2007).

A disposição das casas em filas, alterando o eixo de simetria e conseqüentemente a organização espacial dos rituais, das oposições e o uso de aparelhos eletrodomésticos, incentivando uma subsistência diferente da tradicional, trouxeram para a aldeia uma desfiguração no modo de pensar e na forma como constroem e vivem. Alguns jovens se encantam com os “galãs” das novelas, com os produtos que a mídia oferece, com as músicas eletrônicas, com o modo diferente de pensar e viver a vida, transmitida pela TV. Não querem mais caçar, pescar, roçar e nem casar com as moças que lhes são prometidas pelos pais. Mulheres e homens visitam constantemente a cidade em busca de dinheiro para a compra de produtos industrializados e muitos desafogam suas frustrações na bebida.

Apesar de toda descaracterização, a Aldeia Sangradouro mantém, por resistência dos “velhos”²⁹ que perpetuam a tradição Xavante, os rituais reunindo e aglutinando os integrantes das aldeias vizinhas que fazem parte da Terra Indígena Sangradouro.

²⁸ Fundação Nacional de Saúde.

²⁹ De acordo com Aracy L. da Silva, “velho” é um nome dado ao indivíduo que possui uma longa história, que pertenceu a homens cujos feitos e bravuras são lembrados. “O nome fica, por assim dizer, impregnado das características pessoais de seus portadores”. (SILVA, 1986: 81).

2.3.2. Aldeia Abelhinha

Com a missão e o desafio de resgatar os valores culturais da tradição Xavante, Sr. Adão (Figura 26), sua esposa, Sr^a Batica (Figura 27), e sua família (filhos, noras, genros, netos), que antes viviam na Aldeia Sangradouro, resolveram se deslocar 18 km cerrado adentro, no mesmo território, fundando em 1996, a Aldeia Abelhinha.



Figuras 26 e 27 – Sr. Adão Top'tiro e Sr^a Batica – Aldeia Abelhinha.
Fotos: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

No entanto, existe um outro caminho para a compreensão dos deslocamentos e conseqüente formação de novas aldeias. Graham (1987) considera que o tradicional modelo de cisão de aldeia Xavante tem sido incentivado, no momento em que novos líderes estabelecem aldeamentos independentes, a fim de obter acesso e viabilizar projetos e recursos da FUNAI, como também pode ser atribuído em parte, ao tradicional sistema político Xavante.

Aracy L. da Silva compreende que “as disputas faccionais somadas à recuperação demográfica do grupo têm levado sistematicamente a cisões que propiciam, através do surgimento de novas aldeias, a ocupação, controle e fiscalização das várias áreas de reserva”. (SILVA, 1986: 49). Trata-se de uma sociedade dual que apresenta metades exogâmicas constituídas por clãs patrilineares, cujas linhagens mobilizam-se para fins políticos. Não há uma herança do cargo de chefia, estando essa posição ao alcance de qualquer homem que se mostre prestigiado politicamente e que tenha o apoio por parte majoritária dos grupos políticos ou dos habitantes da aldeia. “O cargo está sempre em disputa. Conflitos são solucionados pelo conselho dos homens maduros³⁰ de cada aldeia, não havendo a figura de um líder supremo, com autoridade ou reconhecimento no conjunto das aldeias. Cada aldeia é um universo político em si mesmo. Conflitos não solucionados tendem a resultar em cisões”. (Id, 1992: 370).

Talvez este processo estrutural de segmentação da Aldeia Abelhinha esteja aliado às questões de domínio territorial e à valorização dos costumes tradicionais; uma vez que em Sangradouro, por influência e domínio da Missão Salesiana e dos bens de consumo introduzidos pelos estrangeiros, a tradição Xavante corre o risco de se descaracterizar. Hiparidi argumenta que na Aldeia Abelhinha eles viabilizam seus projetos independentes do domínio das Instituições (FUNAI e Missão Salesiana).

Na aldeia compreendi que cada grupo ou classe de idade conta com um ou mais indivíduos que exercem uma certa autoridade sobre os outros. Todos têm tarefas e funções precisas a cumprir. Sr. Adão Toptiro, o pajé e também os mais velho, é responsável pela cura das doenças através das ervas naturais. Sonha os cantos e os passos das danças. Chave da

³⁰ De acordo com Maybury-Lewis (1984) entre os não-iniciados e os iniciados. A transição do primeiro status ao segundo dá-se através de promoção de uma classe de idade à categoria de “rapazes”. A transição da primeira categoria para a segunda se dá quando uma classe de idade é admitida entre os homens maduros. Para serem homens maduros é preciso que sejam casados. Logo que são promovidos podem participar das discussões do fórum da aldeia com os mais velhos.

tradição, detentor dos conhecimentos transmitidos por seus antepassados, é a pessoa mais respeitada e ouvida na aldeia. Através dele os mais jovens aprendem as técnicas da caça tradicional, o manuseio das ervas, a confecção dos paramentos cerimoniais e os rituais. Sr^a Batica, parteira da aldeia, tem o papel de repassar o conhecimento às mulheres em relação às épocas certas de plantio e colheita; sobre a confecção de cestos, esteiras e outros objetos; como fiar o algodão e a criação tradicional dos filhos. O cacique Tiago, casado com a filha do Sr. Adão, tem a função de resolver os problemas cotidianos da aldeia. Rômulo, filho do Sr. Adão, além de ser o “defensor”, aquele que resolve os problemas sexuais e de relacionamentos dos jovens iniciados, tem também a função de professor e diretor da escola localizada na aldeia. Lucas, professor e também filho do Sr. Adão, não fica permanentemente na aldeia, por ser o elemento que dialoga e se capacita com os não-índios nos centros urbanos, resolvendo questões pedagógicas e sugerindo alternativas educacionais que se adaptem à realidade Xavante. Hiparidi, também da família Toptiro, aos 19 anos (hoje com 33) foi para São Paulo, onde estudou antropologia, preside atualmente a Associação Warã, intermediando os interesses políticos e sociais de sua aldeia. É o elo entre a cidade e a aldeia. Outros filhos e irmãos do Sr. Adão, apesar de estarem em outras aldeias, também exercem funções de destaque – madrinha de cerimônia, cacique e cargo administrativo na FUNASA. As meninas, desde cedo, ajudam as mães nas tarefas diárias, e os meninos trabalham na roça, além de todos brincarem.

Quanto aos deslocamentos de alguns Xavante da aldeia para centros urbanos Aracy L. da Silva (1986) explica que:

A distribuição generosa de bens manufaturados como fonte de prestígio político explica a presença freqüente de líderes Xavante nos centros urbanos; a necessidade fundamental de domínio do código da sociedade nacional, que permite manipular as relações com os brancos e influir nas decisões que afetam diretamente a realidade indígena, faz com que os Xavante aliem demonstrações de ‘autenticidade’ (belicosidade, exotismo) à criação de um novo cargo político. (SILVA, 1986: 49).

No período em que estive na aldeia, percebi um enorme envolvimento da comunidade em resgatar os costumes tradicionais. A preservação do *Ró*, o mundo Xavante, que representa ao mesmo tempo o cerrado e a cultura é o projeto que anima e acalora os moradores da aldeia. O depoimento³¹ do “velho” Sr. Adão Top’tiro exprime esse sentimento:

O Xavante depende do cerrado e o cerrado depende do Xavante. Os animais dependem do cerrado e o cerrado depende dos animais. Os animais dependem do Xavante e o Xavante depende dos animais. Isso é o *Ró*. *Ró* significa tudo para os caçadores Xavante: o cerrado, os animais, os frutos, as flores, as ervas, o rio e tudo mais. Nós queremos preservar o *Ró*. Através do *Ró* garantiremos o futuro das novas gerações: a comida, os casamentos, os rituais e a força de ser Xavante. Se estiver tudo bem com *Ró*, continuaremos a ser Xavante. O caçador anda no *Ró* e aprende a amá-lo. As mulheres aprendem a amá-lo porque o casamento depende do *Ró* e porque também andam lá para pegar as frutas. Antigamente o *Ró* era assim: havia a aldeia, envolta a roça, envolta as frutas, envolta a caça junto com os espíritos, envolta mais caça e mais caça sempre junto com os espíritos. Os espíritos ajudavam a descobrir os segredos que o *Ró* escondia: onde estava a força do caçador, onde estava a caça, onde tinha cobra e outros segredos. Os caçadores iam pegar a caça mais longe da aldeia, assim os animais fugiam em direção a aldeia. Depois os caçadores iam em outro lugar longe da aldeia. Assim os filhotes iam crescendo sempre e esqueciam a tragédia da caçada. Mais longe que isto só estavam o céu e a outra aldeia onde moram os mortos. Mas hoje os rapazes não estão aprendendo a amar o *Ró*, nunca andaram, caçaram, nem sabem cuidar dele, querem plantar arroz e soja. Hoje as novas gerações querem comprar comida de fora, esqueceram que a comida vem do *Ró*, não da cidade. As mulheres Xavante continuam a amar o *Ró*, sabem que só se ele existir poderão se casar e casar seus filhos e filhas. (TOP’TIRO, 2000).

A aldeia não possui energia elétrica. Cada moradia abriga um casal, os filhos e uma ou duas filhas recém-casadas com seus maridos e filhos. São 100 indivíduos vivendo e convivendo em seu território. Os oitos *Ri* (moradias) (Figura 28) são construídos com madeiras de árvores e revestidos de palha, porém um pouco diferente da forma tradicional, pela qual, as casas são construídas como metade de um globo, fincado na terra com a boca para baixo, feitas com madeira do cerrado e cobertas de palha de indaiá. Hiparidi explica que “hoje em dia, a forma de construção das casas está mudando, porque a palha de indaiá está ficando rara e a nova forma de construção exige menos palha na manutenção que a forma tradicional” (HIPARIDI, 2006). Mantêm suas casas dispostas em forma de ferradura. Os

³¹ Depoimento retirado do documentário “*Damã Rowaihu’udzé – Para Todo Mundo Ficar Sabendo*”, produzido pelos atores sociais da Aldeia Abelhinha, com “objetivo de deixar gravadas mensagens e conhecimentos de uma geração que ainda guarda na memória as vivências de um tempo quando o meio ambiente se estendia até o infinito” (2000).

Xavante prezam muito as formas circulares por não se interromperem. Para eles o círculo simboliza a coletividade.



Figura 28 – Moradias da Aldeia Abelhinha.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Diferente da Aldeia Sangradouro, que crianças e jovens estudam na escola da Missão Salesiana, a Aldeia Abelhinha possui em seu território uma escola (Figura 29). Conta com uma sala com carteiras e quadro negro, estante com livros e materiais escolares (caderno lápis, borracha, hidrocor, lápis de cor, tesoura, cola, tinta guache e pincéis) além de uma cozinha com dois fogões industriais para o preparo da merenda, dois banheiros³² e um rádio para a comunicação entre as aldeias. Todo este material foi adquirido com a verba do FUNDEF (Fundo de Manutenção do Ensino Fundamental).

³² Os banheiros existem, mas não são usados pelos Xavante. Preferem fazer suas necessidades da forma tradicional – na natureza.



Figura 29 – Escola da aldeia.

Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Rômulo argumentou que a educação das crianças deve ser orientada por um Xavante e a escola deve estar localizada na própria aldeia. A necessidade de contarem com um currículo mais próximo de suas realidades, em substituição àqueles modelos de educação que, ao longo da história, lhes vem sendo impostos, já que tais modelos não correspondem às pedagogias de sua cultura, justificam o argumento do professor Xavante. O depoimento do Sr. Alexandre Tserepse, irmão de Sr. Adão, no documentário “Damã Rowaihu’udzé – Para Todo Mundo Ficar Sabendo”, corrobora esse juízo: “Nossos pais, os avós de vocês, choravam muito. Diziam que os brancos tinham nos levado tudo e nos roubado. Aí meu irmão mais velho veio nos avisar que nosso pai estava com muita saudade e era para gente não confiar nas palavras dos padres”. (TSEREPSE, 2000).

Os Xavante Lucas Ruri’õ, Hiparidi Top’tiro e Gianni Puzzo, idealizadores do documentário, dizem que hoje têm consciência que o território demarcado trouxe escassez de recursos e que os vizinhos trouxeram necessidade e outros hábitos. Discutem a escola e o seu papel na transmissão de conhecimentos; discutem a introdução de novos elementos, como a

câmara de vídeo e os materiais escolares, como instrumentos apropriados para guardarem os ensinamentos a serem transmitidos às próximas gerações.

Os nossos avós começaram a ficar preocupados de morrer sem ter tido tempo de contar as histórias de seu povo para seus filhos e seus netos. Por isso estão falando tanto sobre a escola na aldeia, por isso discute tanto o jeito que a escola deve ser. Por essa razão nossos pais dizem que a escola tem que ficar dentro da aldeia, onde nossos avós podem contar sua histórias e onde depois podem desenhar e escrever sobre elas. Nós estamos trabalhando duro para aprender outras formas de contar e registrar a nossa história. (HIPARIDI, 2000).

Entre os Xavante, tradicionalmente, algumas regras e códigos são estabelecidos no *warã* (Figura 30) – espaço central da aldeia –, o pátio, onde todos os anciãos e homens maduros se encontram, quase todas as tardes, e discutem todos os assuntos do dia e planejam o seguinte. Qualquer homem pode falar no “conselho”. Eles se dispõem de modo a formar um círculo no meio da aldeia. Maybury-Lewis (1984) explica que, quando o “chefe”³³ está na aldeia, é ele que inicia a discussão, ao levantar-se de seu lugar e fazer um discurso formal. Cada oração é dita rapidamente e há uma alteração de entonação, sendo repetida. De tempos em tempos esse fluxo de orações é duplicado e “interrompido por um som gutural semelhante a um grunhido e uma pausa mais longa, que indicam mudança de assunto” (MAYBURY-LEWIS, 1984: 195). Os outros homens fazem seus comentários que, quase sempre, são pequenos discursos em si mesmo, sem se levantarem de seus lugares. Às vezes, um homem idoso, pertencente a um clã distinto, levanta-se também e responde ao discurso do “chefe”. Os dois se olham de frente falando simultaneamente, contra-argumentando as afirmações do seu opositor. Apenas excepcionalmente essas reuniões não acontecem: mau tempo ou a falta de *quorum*. O autor observou, em sua pesquisa de campo, que os homens maduros apreciam muito tais reuniões, pois é ali que se “tomam as decisões que afetam toda a comunidade, e é ali que as disputas são discutidas e levadas a cabo”. (Ibid: 194).

Na Aldeia Abelhinha, ao redor da fogueira a primeira fileira é reservada aos homens e a subsequente, às mulheres, que raramente participam do diálogo estabelecido no conselho. Foi-

³³ Quando o autor usa o termo “chefe” está referindo-se ao que hoje os Xavante nomeiam “cacique”.

me também permitido participar dessas reuniões, porém, como toda conversa era na língua materna Xavante, aguardava o momento em que Tseredzaró ou Rômulo traduziam partes do discurso, que era sempre iniciado pelo cacique Tiago e, na sua ausência, pelo pajé, Sr. Adão. Suas discussões caracterizam-se por um “protocolo” em que várias vozes balbúrdiam ao mesmo tempo, com entonações e ritmos diferenciados.



Figura 30 – *Warã*.

Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Após consultas bibliográficas, constatei que as mulheres não participam do *Warã* em outras aldeias, conforme relatado por Cristina R. Durán.

Todos os dias, ao entardecer, os homens mais velhos da aldeia Xavante Pimentel Barbosa, norte do Mato Grosso, reúnem-se no pátio em frente às casas do povoado. É o *Warã*. (...) Eles refletem sobre os acontecimentos do dia, resolvem quaisquer conflitos, decidem as datas das próximas cerimônias de iniciação. (...) Quando não cabe nem mais uma estrela no céu, a assembléia se desfaz. Eles voltam à aldeia e se reúnem às famílias. As mulheres os aguardam com fogueiras acesas, a casa aquecida. (DURAN, 2003: 17).

Maybury-Lewis (1984) também afirma que as mulheres nunca participam do conselho e diz também que as classes de idade mais jovens tampouco se aproximam, a não ser que recebam instruções específicas nesse sentido. A participação da mulher na vida pública da Aldeia Abelhinha é justificada por Hiparidi (2007): consideraram “interessante elas

participarem”. Os assuntos discutidos fazem parte do universo em que elas também se encontram inseridas. Rômulo disse-me que faz parte das preocupações dos homens maduros e, por conseguinte das mulheres, o fato de as jovens meninas não quererem mais aguardar o casamento para manter relações sexuais e nem se casarem com os rapazes recomendados por seus pais. Argumenta que as mães devem orientar suas filhas quanto ao momento certo (após o ritual do casamento) de essa relação se efetivar. Inclusive as mães deixaram de verificar constantemente, através do toque vaginal, se sua filha não teve relações sexuais, como era feito tradicionalmente.

O território Xavante não foi sempre o mesmo. Durante a história do povo, a instabilidade estava e está sempre presente, causada pela interferência da “sociedade *warazu*”, delimitando e diminuindo suas terras e, por vezes, desencadeando mudanças de sentido e significado nas tradições culturais. A ameaça de invasão, destruição ou subordinação, que a inserção nos fluxos globais representa para as identidades locais, ou a resposta ao desafio da abertura têm forçado essas identidades a se recompor, a se investigarem, a criticarem a si mesmas e elaborarem estratégias para sua atuação e suas relações com outras identidades culturais.

3

MARCAS IDENTITÁRIAS E TRAÇOS DE ALTERIDADE

O estudo da arte e da ornamentação corporal, segundo Lux Vidal, “foi relegado a segundo plano, durante muitos anos, no que diz respeito às sociedades indígenas do Brasil. Só a partir dos anos 60 e 70, recebem novo impulso em bases teóricas e metodológicas”. (VIDAL, 1992: 13). Firmou-se cada vez mais a idéia de que o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. “A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social”. (SEEGER, 1977: 115).

De acordo com Berta Ribeiro, essa prática de embelezamento que reveste o corpo (...)

(...) tem para seus usuários valores e significados que o observador só chega a perceber quando se entranha profundamente na cultura dessa sociedade, a ponto de inferir suas representações mentais expressas por essa segunda linguagem, a iconografia da pele e dos artefatos. (RIBEIRO, 1989: 83).

Desse modo, torna-se necessário, segundo Geertz (1989), uma descrição densa, uma hierarquia estratificada de estruturas significantes, na qual os fatores biológicos e psicológicos, possam ser tratados como variáveis dentro dos sistemas unitários de análise. “Não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas”. (GEERTZ, 1989: 40-44).

Compartilhando as idéias de Geertz, Frade argumenta:

Não basta o amontoado de perfis culturais díspares. Há que se penetrar em suas formas. Esse entendimento, no caso das artes, só se dará através de uma intra-estética – na apreensão das categorias estéticas eletivas de uma determinada sociedade. (FRADE, 2004: 18).

As cerimônias e os rituais Xavante constituem um mundo de imagens onde o universo simbólico é a própria base da socialidade. Segundo Maffesoli (1996) o emocional preside processos de socialidade estrutural para os seres humanos, sustentando uma economia simbólica onde gestos, performances, modos de ser e agir consolidam o senso comum,

modelando padrões de gosto, esquemas interpretativos, formas de valorização, interações, relações, comunicações, procedimentos e conduta. Imagens convivem com várias formas de agenciamento, onde a plasticidade exige uma corporeidade, uma forma que expressa uma interatividade contextual entre espaços e tempos, um fazer aliado a qualidades emocionais e a um pensamento simbólico.

Os Xavante têm a ornamentação corporal como código simbólico, que se expressa pela forma, cor e materiais específicos relacionados à classificação do indivíduo segundo a linhagem, o grupo social, a classe e a categoria de idade, bem como a função ritual que exerce em determinado cerimonial. . “O indivíduo decora seu corpo segundo o evento e o grupo social a que pertence” (MÜLLER, 1976: 124).

A antropóloga considera que a ornamentação corporal Xavante consiste na combinação de elementos visuais que caracteriza a organização social do grupo, segundo regras estéticas estabelecidas culturalmente. A ornamentação completa do indivíduo é que o diferencia ou identifica em relação aos demais, refletindo a maneira pela qual se socializa. Além da pele pintada, destaco a seguir alguns elementos dessa plástica corporal, os quais estiveram mais presentes na minha experiência com os Xavante.

3.1. Os brincos

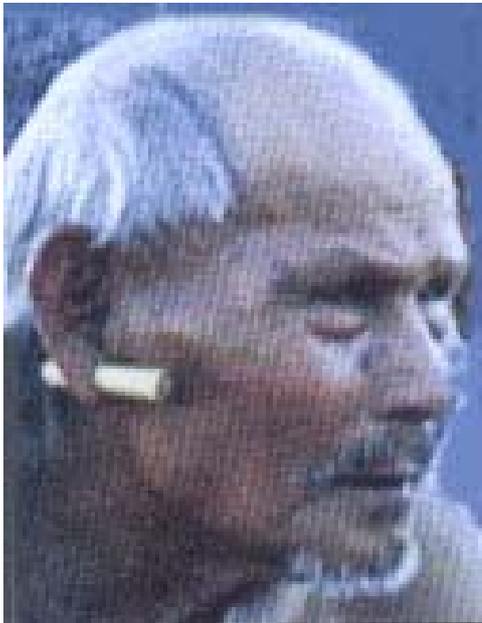
A identidade Xavante está intimamente ligada aos brincos usados pelos homens. Os jovens obrigatoriamente devem furar a orelha para participar da vida adulta na aldeia; sem isso, eles são considerados crianças e não podem iniciar sua vida sexual. Tseredzaró explicou que a furação de orelha acontece a cada cinco anos, podendo variar o ciclo, pois é necessário formar um grupo de aproximadamente 80 jovens para realizar a cerimônia de iniciação. A

furação de orelha é uma das fases do ritual *Danhõnõ*, que prepara os adolescentes para a vida de guerreiro, incentivando a coragem e a independência.

Quando o jovem fura a orelha, deixa de ser considerado um adolescente, podendo se reintegrar na comunidade, visto que no período que antecede esse ritual ficam isolados para apreenderem os ensinamentos Xavante. Segundo Maybury-Lewis, os batoques auriculares

perfuram os lóbulos das orelhas dos iniciandos do mesmo modo que seu pênis, dizem os Xavante, pode agora penetrar uma mulher. A perfuração de orelhas simboliza, portanto o reconhecimento de sua condição de homens plenos. Segundo o pensamento convencional dos Xavante, os meninos são vistos como sexualmente capacitados a partir do momento em que entram para a casa dos solteiros e passam a usar estojos penianos³⁴. Só ao receberem batoques auriculares, porém, é que passam à condição plena de homens, ou seja, só a partir desse momento é que estão socialmente autorizados a exercer sua potência sexual. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 314).

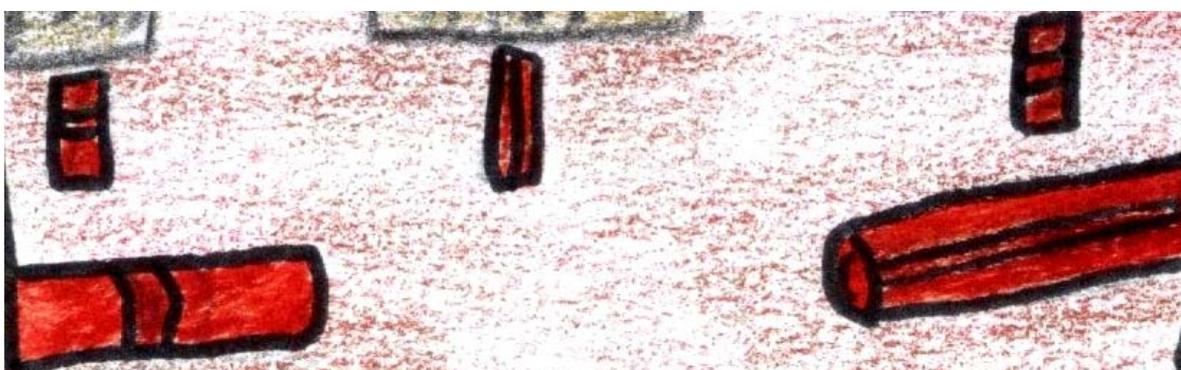
Com os brincos, os jovens são considerados preparados para se casarem com as moças que lhes foram pré-determinadas. Os brincos vão aumentando de espessura de acordo com a vivência. (Figuras 31 e 32). De acordo com texto no site da Associação Warã: “Quanto mais velho o homem, maior responsabilidade assume sobre a origem do seu povo. O par de brincos representa a origem do povo *A'uwé Uptabi*”. (ASSOCIAÇÃO WARÃ, 2006).



Figuras 31 e 32 – Duas gerações: Sr. Adão e Tseredzaró – Aldeia Abelhinha. Fotos: Arquivo Warã – s/d. Fonte: Disponível em: <<http://www.wara.nativeweb.org/danhono.html>>. Acesso em: 03 dez. 2006 e Cristina R. Campos – 2006. Fonte: Arquivo particular.

³⁴ Falarei sobre o estojo peniano no item 3.5 deste capítulo.

O uso do brinco, apesar de visualmente ser um atributo masculino, está estreitamente relacionado às mulheres, que participam de todo o processo desse rito de passagem. Sem os brincos os homens não se podem casar. Hiparidi conta que, quando um Xavante deseja ter um filho, ele deve usar um brinco com uma madeira especial pintada de urucum. Se esperam que venha um homem, esse brinco deve apresentar dois riscos de carvão na posição vertical; se esperam que venha uma menina, os riscos devem ser na posição horizontal (Figura 33), conforme desenho ilustrado por Tseredzaró sobre a origem do povo Xavante³⁵.



HOMEM

MULHER

Figura 33 – Brincos especiais
 Fonte: Ilustração de Tseredzaró – 2005.

A relação sexual deve seguir um ritual, segundo Hiparidi: “Tem que dormir para sair do estado normal, sonhar. Antes, sai do Ri e pede a força do espírito do bem, o Dañimite. Depois tem que tirar o brinco. Não pode se apresentar para aldeia com esse brinco”. Diz também que existem outras cores de brinco: “O preto é usado quando precisamos nos fortalecer espiritualmente. Enxergar melhor, ter mais visibilidade. Devemos também jejuar nesse momento”. (HIPARIDI, 2007).

³⁵ A ilustração completa encontra-se no capítulo anterior, “A contemporaneidade Xavante”.

3.2. Os cordões

Nos punhos e tornozelos são usados cordões de fibra vegetal – *dañipsi*. (Figura 34). Esses enfeites são um cordãozinho torcido de fios de embira, amarrado em várias voltas, com um nó central. Para Müller (1976), parecem marcar as áreas cobertas pela pintura corporal, além de cumprirem, também, uma função mágica. Os Xavante atribuem a esses enfeites uma função mágica, pois eles protegem o corpo contra doenças e outros perigos que possam ameaçar a saúde do corpo. As partes cobertas por essas pulseiras são pontos importantes na proteção do corpo. Quando adoece uma criança, colocam-se pulseiras de ervas medicinais nos tornozelos e punhos. (Ibid: 41).



Figura 34 – Menino com cordões amarrados no pulso.

Foto: Rosa Gauditano – 1992. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Durante o período que estive na Aldeia Abelhinha, observei que as mulheres usam a mesma cordinha que os homens usam nos punhos e tornozelos, agora amarrada no pescoço (Figura 35). Berenice disse que o cordão – “Faz parte da cultura. (...) É para ter beleza. (...) Atraem os homens. (...) É para ficar bonita pro marido. (...) Todas as mulheres usam, os homens não. Eles usam brincos”. (BERENICE, 2005). Percebi que esse conceito de beleza é usado também por Rômulo, no momento em que me presenteou com o mesmo cordão dizendo: “É pra ficar *wēdi* (bonita) pro seu marido”. (RÔMULO, 2005).



Figura 35 – Berenice com o cordão no pescoço e seu filho.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Indaguei posteriormente a Tseredzaró, através de e-mail, o significado dessas cordinhas no pescoço das mulheres. Ele respondeu:

As mulheres que usam as cordinhas nos pescoços não são qualquer que usam sem o motivo e sim quando casam. Recém- casadas começam a usar. O marido ou o pai pega a fibra de uma planta para poder fazer a cordinha. Com ela a mulher fica educada, obediente, não trai seu parceiro e sim estará respeitando como seu marido respeita. A moça quando está madura sem ter namorado, o pai faz a cordinha para ela. (TSEREDZARÓ, 2006).

As mulheres ficam atreladas a seus parceiros pelo cordão que sela esse compromisso. Sereburã diz: "O povo Xavante é assim: usa pulseira, tem cordão no pescoço e brinco pra

arrumar mulher nova. Nossa identidade é essa”. (SEREBURÃ, 2006). A palavra “nossa” revela o sentimento de identidade vivenciado coletivamente. Para o Xavante a categoria “identidade” remete a uma certa unidade e estabilidade do ser, presentificadas nesses elementos que compõem a sua plástica corporal. Essas marcas identitárias deixam de ser somente uma identificação, da qual cada sujeito adquire sua singularidade, para definir e estruturar as regras de relacionamento e comportamento da sociedade Xavante.

3.3. Os colares de algodão

Os colares de algodão são de vários feitios e indicam as funções que o indivíduo exerce na sociedade Xavante. Segundo Giaccaria, “todas as vezes que um homem ou uma mulher tenha que exercer qualquer função oficial, deve usar pelo menos um tipo de colar de algodão, ainda que não tenha possibilidade de se pintar ou usar outros ornamentos”. (GICCARIA, 2000: 39). O algodão cultivado nas roças, colhido, descaroçado e fiado pelas mulheres é conceituado e precioso, tanto na vida econômica, usado como ponto de referência para transações, como na vida cultural, elemento fundamental na confecção das parafernalias que compõem os rituais. Tem também o sentido de recompensa, quando usado em paramentos de indivíduos com funções de destaque na aldeia. “O colar de algodão é a carteira de identidade do Xavante”. (Ibid: 39).

Usam também no pescoço, em ocasiões de cerimônia, um tipo especial de colar de algodão, a gravata (*danhõredzu'a*, em Xavante), que é confeccionada com fios de algodão torcido (Figura 36). Em cada extremidade, o algodão é desfiado, formando um tufo; o nó é dado na frente; atrás são presas penas de gavião, de rabo de papagaio, do pássaro chamado sirudu, do beija-flor vermelho, do mutum ou arara-azul, de acordo com a função ritual ou mágica que seu usuário tem o dever e o privilégio de exercer.



Figura 36 – Meninos com a gravata.

Foto: Rosa Gauditano – 1992. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Segundo Berta Ribeiro (1989), a gravata é uma espécie de emblema étnico, usada por homens Xavante nos cerimoniais, e que denota a relação crucial vigente entre o indivíduo e seu tio materno. Por volta de seis anos, o menino ganha do irmão da mãe o colar *danhõredzu'a*. “A entrega deste colar pelo tio ao sobrinho acompanha a imposição de um nome pelo primeiro ao segundo”. A par disso, a doação desse colar “estabelece formalmente os direitos *in personam* sobre o menino, por parte do irmão da mãe”. E “equivale à limitação dos direitos que sobre ele são exercidos por seu pai e seus parentes patrilineares” (MAYBURY-LEWIS, 1984:118, 119, 297).

A gravata, acrescenta Hiparidi (2006), pode ser usada também nas caçadas, no *warã* (local de reunião na aldeia), quando vão à cidade, nas reuniões com representações políticas e pelas mulheres, nas mesmas ocasiões. A gravata implica no reconhecimento e respeito. Engravatados impõem seus direitos como integrantes da sociedade Xavante e também brasileira.

3.4. O cabelo

Apesar do contato com a sociedade dos não-índios, os homens e as mulheres Xavante mantêm um tipo de penteado tradicional: os cabelos lisos de franjinha na testa e compridos sobre o ombro. Sr^a. Batica explica, representado com um pedaço de madeira (Figura 37), que o cabelo, antes da década de 60, era cortado com o auxílio de um osso de animal, que servia de suporte para a pedra que o cortava. Após o contato com os não-índios, utilizam a tesoura (Figura 38) para facilitar e aperfeiçoar o corte do cabelo. Para retirarem os pêlos excedentes, que ficam na pele, colocam cinza quente para abrir os poros e, posteriormente, o excesso é arrancado com os dedos.



Figura 37 – Sr^a. Batica representando como o corte do cabelo era realizado.

Fotos: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.



Figura 38 – Ailda cortando o cabelo de seu filho com a tesoura.

Regina Müller diz que o corte no cabelo é uma forma de domesticar o pêlo e torná-lo diferente daquele do animal – um ser humano. Diz também, que “quando morre um indivíduo, os parentes mais próximos do morto raspam³⁶ todo o cabelo, deixando, portanto, todo o corpo nu ou sem cor, indicando ausência de ornamentação”. (MÜLLER, 1976: 87).

³⁶ Essa explicação da autora justifica o corte do cabelo de Tseredzaró (vide figura 7). Quando o encontrei novamente em abril de 2006, esclareceu que o cabelo curto era devido o falecimento de um tio no mês de janeiro.

De acordo com as funções cerimoniais, o cabelo apresenta-se com penteados diferentes (Figuras 39 e 40), acompanhado de paramentos cerimoniais significativos e correspondentes a cada ocasião³⁷.



Figuras 39 e 40 – Penteados Xavante.

Fotos: Rosa Gauditano – 1992. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Conforme Regina Müller, nos rituais *Wai'á*, realizados para a obtenção dos poderes espirituais:

Elementos pictóricos, enfeites de penas, pulseiras de casca de árvore e diferentes arranjos de cabelo se combinam de maneira complexa, análoga à estrutura do ritual. Comum a todos os participantes do *Wai'á* é a tonsura vermelha, identificando-os como iniciados ao ritual. É a marca correspondente ao furo das orelhas, relacionada com a iniciação à maturidade. A mulher usa a tonsura vermelha por ocasião da cerimônia do casamento. (MÜLLER, 1992: 134).

³⁷ Destaco para exemplificar: o cabelo preso em forma de rabo de cavalo com paramentos cerimoniais e a franjinha coberta com urucum.

Na “sociedade *warazu*”, a tonsura ³⁸ é reservada a certos religiosos que atingem um nível elevado de espiritualidade. Na sociedade Xavante, esse código simbólico corresponde a um rito de passagem que, para a categoria masculina, realiza-se quando os homens iniciantes do *Wai’á* recebem os espíritos bons para tornarem-se capazes de curarem doentes e, para a categoria feminina, é no momento de sua transposição de menina para mulher – casamento ³⁹. A tonsura (Figuras 41 e 42) é a marca de uma iniciação que os Xavante elegeram para definir essa nova etapa.



Figuras 41 e 42 – Tonsura no cabelo.

Fotos: Regina Müller – 1972. Fonte: *A pintura do Corpo e os Ornamentos Xavante: Arte Visual e Comunicação Social*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 1976.

Maybury-Lewis enumera outros rituais relacionados ao cabelo:

- (1) Os homens maduros cortam o cabelo dos iniciandos no momento final da iniciação;
- (2) A classe de idade que completa sua iniciação corta a ponta dos cabelos dos membros daquela que está prestes a entrar para a casa dos solteiros;
- (3) Pessoas enlutadas raspam completamente suas cabeças;
- (4) Os homens polvilham seu cabelo com substâncias mágicas durante cerimônias e guerras.
- (5) Os homens amarram seu cabelo em um rabo-de-cavalo durante cerimônias e guerras (Figura 43); (MAYBURY-LEWIS, 1984: 334).

³⁸ Em uma analogia com os ritos católicos, cabe ressaltar que tonsura, segundo D. Manuel F. Falcão, “é o corte rente de parte do cabelo, geralmente de forma arredondada, que antigamente distinguia os clérigos e certos religiosos”. Conhecido também como “coroa”, na linguagem vulgar. “O significado original era o de renúncia às vaidades mundanas, simbolizadas no arranjo do cabelo, ou o de maior conformidade com Cristo coroadado de espinhos”. (FALCÃO, 2006).

³⁹ “Realizado quando seus seios estão um pouco desenvolvidos, isto é quando ela tem cerca de 12 ou 13 anos”, que se encontram prontas para assumirem o casamento, que conforme discurso formal realizado pelo seu *danhoredbdzu’wa*, responsável por sua ornamentação, dá-lhe conselhos, dizendo-lhe “que trate bem do marido, que não deixe de cozinhar-lhe e preparar-lhe os alimentos, que não o traia com outros homens”. (SILVA, 1986: 107, 135).



Figura 43 – Meninos com rabo-de-cavalo enfeitado para corrida final do *Noni*.
Foto: Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Para Maybury-Lewis (1984), o simbolismo do cabelo entre os Xavante deve ser visto como representação de “poder livre (agressividade)”. O cabelo, em si mesmo, não é considerado como portador de nenhuma propriedade especial, é o corte que tem importância simbólica. Complementando a afirmação – e também o penteado, com seus adornos, que informa as diferentes situações vivenciadas pelos protagonistas.

3.5. O estojo peniano / short

Os homens Xavante usavam o estojo peniano (Figuras 44 e 45). Trata-se de um protetor do órgão sexual masculino, feito de folíolo de broto de palmeira e que consiste em uma dobradura afunilada, com orifício na ponta, para imprensar o prepúcio e ocultar a glândula. O estojo só cobre, portanto, a extremidade de seu órgão genital. Além do estojo, eles não usavam nenhum outro tipo de vestimenta e andavam completamente nus. De acordo com

Maybury-Lewis (1984), pelo resto da vida, jamais serão vistos sem o estojo, mesmo no banho. Os Xavante consideravam extrema falta de decoro um homem ser visto sem essa proteção. As únicas ocasiões em que tiravam o estojo eram determinadas por necessidades fisiológicas como urinar e copular. Para o autor:

O uso do estojo peniano corresponde a uma afirmação simbólica de maturidade fisiológica. “O estojo ‘encobre’ o pênis em posição de ereção e, assim, indica potência sexual ao mesmo tempo que afirma o poder social ao qual estão submetidos poderes sexuais intrinsecamente perigosos”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 156).



Figuras 44 e 45 – Estojo peniano.

Fotos: Ariovaldo Veiga – 2002. Fonte: Disponível em:

<<http://geocities.yahoo.com.br/terrabrasileira/ornato/o-ornato/o-estojo.html>> Acesso em: 21 jan. 2006;

Eredit Werger – s/d. Fonte: Disponível em:

<<http://www.socioambiental.org/website/pib/epi/xavante/xavante.shtm>> Acesso em: 21 jan. 2006.

Essa palhinha era colocada quando os meninos estavam entrando na adolescência, os quais se preparavam na casa dos solteiros para ingressarem na nova classe de idade, que se dava em um dia específico determinado pelos homens maduros da aldeia. Maybury-Lewis (1984) registrou que neste dia os meninos pintavam-se de vermelho dos pés a cabeça e colocavam amplas “golas” de fios de algodão branco. Sobre essas “golas” usavam colares de sementes de capim navalha, que terminavam em duas penas de rabo de arara. Os meninos sentavam-se no interior da casa dos solteiros, assistidos pelos homens maduros, onde os padrinhos desta cerimônia lhes entregavam o estojo peniano. Do lado oposto à entrada da casa

colocavam seus estojos firmando o reconhecimento formal e o sinal exterior de sua nova condição.

Em virtude da aproximação com os não-índios, essa vestimenta corporal recebeu outros elementos, que foram aos poucos sendo incorporados pelos Xavante. Através dos presentes recebidos e dos escambos realizados com os estrangeiros, os estojos penianos usados pelos homens foram abandonados e substituídos pelas roupagens *warazu*, como cueca, short, camisetas, entre outros. Os elementos “estranhos” de cada cultura proporcionaram interesses mútuos viabilizando as “trocas”. Entre esses elementos “estranhos” destaco o short que, com a função de encobrir o órgão sexual, substituindo o estojo peniano, é usado predominantemente nas cores preto ou vermelho, compondo a indumentária Xavante e integrando-se à pintura corporal usada nos rituais e cerimônias (Figuras 46 e 47). E, no caso das mulheres, o acréscimo do soutien na mesma cor do short. Hiparidi explicou que os shorts, como são usados em rituais, são fornecidos pela FUNAI e que procuram adequar a cor do short à pintura corporal. “Se a pintura apresenta uma maior área de preto usamos o short preto, se tem uma maior área de vermelho, o vermelho”. (HIPARIDI, 2007).



Figuras 46 e 47 – Elementos *warazu* integrados à pintura corporal. Fotos: Paulo Delgado – 2005. Fonte: Arquivo particular. Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

3.6. A pele pintada

Em uma perspectiva histórica, Antonio Bento relata que “deve-se a Pero Vaz de Caminha, no ano da graça de 1500, a primeira referência, embora sumária, às pinturas corporais dos silvícolas brasileiros”, o cronista da expedição cabralina, após chamar as mulheres de “bem gentis” disse que uma “daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura negra, maneira de azulada”. (BENTO, 1979: 122). Observou ainda, que “os relatos de Jean de Léry, Thevet, Claude d’Abbeville e Debret, até chegar a Lévi-Strauss, embora belga de nascimento, realçam o interesse que os franceses sempre demonstraram em estudar a arte dos aborígenes brasileiros”. (Ibid: 124).

Dentro de cada etnia há variações temáticas em seus padrões, com pinturas específicas para determinados acontecimentos. As formas inspiradas nos animais da floresta, além de seu significado espiritual, também representam força, mimetismo na floresta, perspicácia e outras peculiaridades expressas nas pinturas corporais.

Terence Turner afirma que a pintura corporal, como linguagem simbólica, “estabelece um canal de comunicação dentro do indivíduo, entre os aspectos sociais e biológicos de sua personalidade”. (TURNER *apud* Ribeiro, 1989: 82). O revestimento da pele com pintura corporal é o modo pelo qual uma sociedade externaliza a socialização dos seus membros e, conseqüentemente, sua incorporação à vida comunitária.

O termo pele, de acordo com Lucia Van Velthen, em sua análise sobre o corpo decorado dos Wayana, “faz referência à derma humana, mas compreende, genericamente, todos os tipos de envoltórios dos demais componentes cosmológicos, animais, vegetais, sobrenaturais, demiurgos”. (VAN VELTHEN, 2003: 235). Para a autora, a “pele pintada” representa o principal elemento identificador de um ser. Qualquer que seja a natureza do ser corporificado, a pele é o meio pelo qual o indivíduo se integra ao cosmo, mas mantém sua particularidade.

Frade “entende a superfície de nossos corpos como campo privilegiado de comunicação, a pele como representante da condição interior/exterior, que nos caracteriza como seres individuais e sociais”. (FRADE, 2004: 23).

Os Xavante, apesar das transformações que têm vivenciado após o contato com os não-índios, mantêm a tradição de revestir seu corpo, pintando-o e adornando-o em ocasiões de rituais e cerimônias. (Figuras 48 e 49).



Figuras 48 e 49 – Pintura corporal.

Fotos: Giaccaria – s/d ⁴⁰ Fonte: Xavante – A’uwẽ Uptabi: Povo Verdadeiro. São Paulo: Editorial Pastoral, 1972. Paulo Delgado – 2005. Fonte: Arquivo particular.

A pintura corporal é formada de grandes áreas nas cores vermelha do urucum, negra do jenipapo e carvão e, em alguns casos específicos, na cor branca da argila. O caráter pictórico é primordial entre os Xavante, sendo assim bastante apropriado falar-se de uma pintura corporal. No entanto, aparecem também alguns elementos gráficos que interagem com os pictóricos, como axadrezados, listras, pontilhados, quadrados, retângulos, tracinhos e bolinhas (Figura 50).

⁴⁰ Presumo que essa imagem seja do final da década de 50, período em que o pesquisador iniciou seu trabalho de campo com os Xavante.



Figura 50 – Pintura dos padrinhos da Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto Rosa Gauditano – 1992. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Buscando maiores detalhes sobre o significado das formas pintadas no corpo, perguntei a Tseredzaró, através de e-mail, se as mesmas estavam associadas a algum elemento da natureza. Ele então respondeu: “os velhos falaram que as pinturas vêm da história da onça”. Continuando a investigação, pedi que explicasse melhor a relação com a onça.

A onça era o Xavante que quis ficar isolado só com a sua esposa, longe da comunidade da aldeia. Um rapaz que levou seu cunhado à busca de filhote de arara deixou o menino em cima da gruta. Depois de vários dias a onça encontrou o menino chorando em cima da gruta, o salvou e o levou à sua casa. Após, o menino se recuperou com a carne cozida com o fogo desse homem, foi mandado de volta à sua família. Mas quando foi embora levou carvão escondido, mesmo que não admitiu a onça e daí a comunidade resolveu roubar o fogo dele. Antes não tinham animais, nem o fogo, nem a pintura e outros. Nessa caminhada à busca de fogo, o Xavante iniciou se pintar com a pintura dos animais, mesmo que não existia os animais. Os Xavante foram falando com nomes dos animais e depois se transformaram mesmo em animais. Caminharam enfileirados à busca do fogo, a partir daí surgiu a corrida de tora de buriti, a pintura, animais e fogo. (TSEREDZARÓ, 2006).

No dia seguinte, enviou um resumo da “História da Onça”.

A onça não é sagrado para nós, mas é do nosso mito e da história. Nessa história que surgiram: o fogo, a pintura, a corrida de tora de buriti. Os Xavante se transformaram em animais. Velha transformou-se em tamanduá bandeira. Só por isso é mais contada essa história. (TSEREDZARÓ, 2006).

Percebe-se com essa narrativa uma estreita relação da pintura corporal com o universo Xavante e os elementos que o compõe – a natureza, os espíritos, os animais. Desenvolve-se aí uma relação de interação, onde esse meio serve para o Xavante como moradia, reserva de alimento, vida e também como referência no processo criativo de suas histórias e de seu mundo: danças, rituais, paramentos cerimoniais, língua, traços, enfim, na pintura corporal.

3.6.1. As cores

O universo cromático é formado por uma enorme rede de conexões entre os vários campos semânticos e os sistemas de representação e transmissão de informações cromáticas. Dondis (2003) diz que a cor está impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum, e cada uma das cores tem inúmeros significados associativos e simbólicos. “A variedade de significados possíveis vem expressa no fragmento do poema ‘The people, Yes’, de Carl Sandburg”:

Sendo o vermelho o sangue de todos os homens de todas as nações, a Internacional Comunista fez vermelho seu estandarte.
O papa Inocêncio IV deu aos cardeais seus primeiros capelos vermelhos dizendo que o sangue de um cardeal pertencia à santa madre igreja.
O vermelho, cor de sangue, é um símbolo. (SANDBURG *apud* DONDIS, 2003: 65).

O autor conclui que, mesmo com nossas escolhas pessoais das cores, menos simbólicas e de definição menos clara, conscientemente ou não, “o fato é que revelamos muitas coisas ao mundo sempre que optamos por uma determinada cor”. (Ibid: 70).

Lucia H. Van Velthem diz que a trilogia branco/vermelho/negro é dotada de inúmeras associações simbólicas que permitem, no seio da sociedade Wayana, a visualização dos diferentes estados físicos e sociais dos humanos. Destaca que:

O vermelho se conecta com a humanidade e o ser social, com o sangue menstrual e os demais tipos de sangue; o negro se liga com a animalidade e o mundo anti-social, com as fezes e as impurezas; o branco é mediador, ligado aos humanos em situações periféricas, com o sêmen e os elementos fertilizantes. (VAN VELTHEM, 2003: 253).

As cores pintadas no corpo de um Xavante devem ser interpretadas a partir dos códigos próprios. Cada informação cromática se insere num sistema que estrutura um grupo semântico específico. Comunicando mensagens através das cores – vermelho, preto, branco – a pintura corporal é feita com elementos da natureza como: urucum, óleo de babaçu, jenipapo, carvão e argila branca. Os adornos de algodão, palha e seda de buriti, casca de árvore, penas de pássaros e esculturas no corpo (tonsura e arranjos de cabelo) complementam a indumentária corporal.

O vermelho e o preto, como elementos básicos na plástica corporal Xavante, definem um estilo: a partir dessa dualidade pictórica, a pintura e os adereços do corpo criam diferentes conjuntos de significação e temas plásticos valorizados culturalmente.

Os diferentes motivos de pintura, suas combinações, os diferentes materiais dos enfeites, com cores complementares, constituem o acervo de recursos visuais que os Xavante dispõem para decorar o corpo, dando-lhes expressão artística. É a realização de uma arte visual de um povo que resume no jogo do vermelho e preto temas cruciais da vivência humana: a vida / procriação e a morte / agressividade. (MÜLLER, 1992: 98).

Hiparidi diz que o vermelho representa a vaidade, vitalidade e beleza, e o preto é a responsabilidade, status social adquirido ou a conquistar perante a sociedade.

O corpo é o sujeito do ser que combina com essas cores. (...) Cada fase significa se criança ou adolescente. A pintura não é só a arte, em cada pessoa vai se modificando porque tem a ver com o sentimento da pessoa, a personalidade da pessoa e com a espiritualidade. Como a pessoa está. Ai vai ter uma área maior de preto ou vermelho, dependendo da pessoa. (HIPARIDI, 2006).

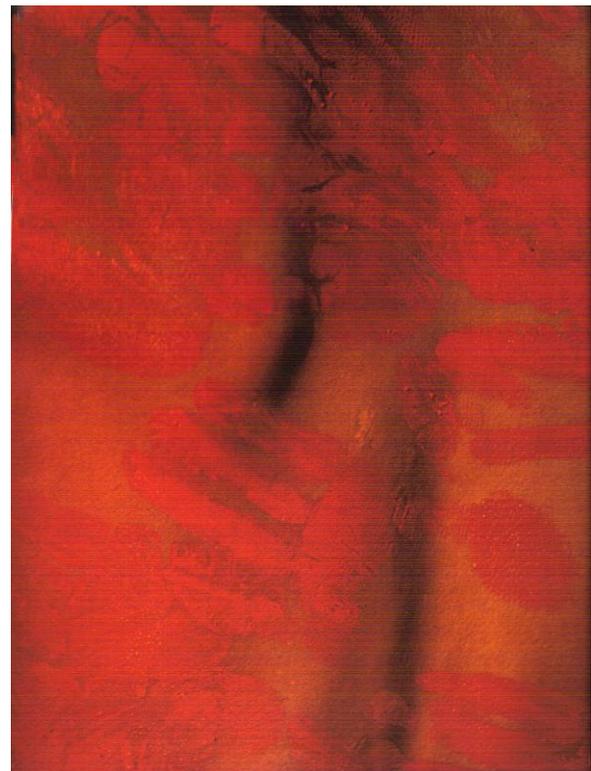
Conta que, quando criança, seu pai o pintou de uma pintura que não gostava (uma área maior de preto). “Meu pai falou: um dia você vai entender, o seu corpo não combina e a posição também. Aí eu não quis perguntar mais”. Hiparidi⁴¹ explica através de gestos que a relação existente entre quem pinta⁴² e é pintado é realçada pelo toque. “Quando a gente pinta quem gosta o toque é: (e mostra com a mão firme, sentindo o corpo do companheiro); quando

⁴¹ Cabe lembrar que Hiparidi atua na cidade em projetos políticos e sociais que visam beneficiar sua aldeia.

⁴² No momento em que o jovem vai participar da cerimônia de iniciação, quem o pinta é seu padrinho, o seu afim, aquele que patrocina a cerimônia e que o acompanha em sua iniciação. Quando os padrinhos vão realizar sua cerimônia, um pinta o outro. A relação existente entre eles é de parceria cerimonial. São da mesma classe de idade e estiveram juntos na “casa dos solteiros”.

a gente não tem muita simpatia pela pessoa o toque é: (mais com os dedos, isto é, com menos contato, mais superficial)”. (HIPARIDI, 2006).

Como usam as mãos e os dedos para se pintarem (Figura 51), a relação existente entre quem pinta e é pintado termina por integrar a todos os demais sentidos que essa envolve. Relação que é vivenciada através das mãos que tocam o corpo de diferentes modos e que imprimem e selam (Figura 52) no pintado sua afinidade e afetividade. Quando se pintam, a parte da frente é realizada pelo próprio indivíduo, atualmente com a ajuda do espelho, e a parte de trás pelo pai, padrinho, madrinha, amigo ou amiga⁴³, complementando a relação entre aquele que pinta e aquele que é pintado. Sr. Adão Top'tiro ensina: “Na vida a gente não é auto-suficiente. O outro sempre complementa a gente”. (TOP'TIRO, 2005).



Figuras 51 – Jovem sendo pintado pelo seu padrinho. Figura 52 – Início de pintura com urucum. Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular. Foto: Rosa Gauditano – 2001. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

⁴³ São os que fazem parte da mesma classe de idade.

O urucum, em particular o vermelho, afirma Maybury-Lewis (1984), tem propriedades criativas e benéficas:

Os homens, quando desejam gerar filhos, pintam de urucum os batoques auriculares que usarão durante a relação sexual. Os Xavante estabelecem também uma conexão explícita entre o urucum (*bō*) e o sol (*bödō*). O vermelho é a sua cor favorita e se caracteriza, aos olhos dos Xavante, por sua grande beleza; acima de tudo fortalece as pessoas. (...) Assim, o sol, o urucum e o vermelho fazem parte de um único complexo que, do ponto de vista Xavante, está associado a propriedades vitais, criativas, positivas. (MAYBURY-LEWIS: 1984: 306).

A tinta de urucum é obtida através das sementes do fruto, as quais são socadas e peneiradas, retirando-se os caroços, levando-se depois ao fogo, em uma panela, para cozinhar. Dessa forma, obtém-se um líquido grosso que, depois de ser deixado secar em uma esteira, transforma-se em uma pasta densa. Essa pasta é compactada e depois embrulhada, em formato de bola, em embira. Na utilização da pasta de urucum, o Xavante mastiga sementes de coco de babaçu e cospe o óleo obtido, misturando com a saliva.

A cor preta é obtida do carvão do talo da folha de buriti que, da mesma maneira como o urucum, é misturado com o óleo e a saliva para obter a tinta. O jenipapo, por ser mais difícil de ser encontrado, não é muito usado. O preto, conforme Maybury-Lewis(1984), está associado à destruição, à idéia de fim. Conforme o pensamento Xavante, é o elemento de oposição ao vermelho. Quando os indivíduos vão participar da abertura inicial de uma fase, pintam-se de vermelho e no momento de encerramento, usam todos uma pintura preta. Essa antítese se expressa também na classe de idade que está para deixar a categoria de rapazes. “Nesse momento, os representantes da primeira delas estão significativamente pintados de preto, o que simboliza o fim de sua condição de guerreiros; o outro, de vermelho, o que simboliza sua passagem para a posição deixada vaga por seus antecessores”. (Ibid: 318).

A cor branca entre os Xavante significa ausência de cor. “O branco proveniente de uma espécie de argila é utilizado em motivos que representam animais e espíritos”. (MÜLLER, 1979: 27). Conforme Müller:

Esta afirmação parte de dados etimológicos. O vocábulo *á* (*t' á*) que se traduz por branco é usado para indicar ausência. Por exemplo: a palavra *té ádi* significa cego.

Etimologicamente, (da) *té*= olho; (ĩ') *á*=branco + *di* (indica estado: ser / estar). (Id, 1976: 87).

Giaccaria (2000) relaciona a cor branca ao colar de algodão que “é o peito branco do gavião, como está contado no mito da moça infiel que, por castigo, foi jogada no fogo e se transformou em gavião. Como ela tinha o colar de algodão, o peito do gavião ficou branco” (Ibid: 39). A penugem branca do gavião, que é reservada em pequenas cabaças tampadas com cera, é colocada na franja dos cabelos pelos moços que são encarregados da defesa e segurança de um grupo de idade. Os símbolos não são unívocos, “mas têm a particularidade de basear mais no concreto e no vivencial com um raciocínio feito mais por meio de imagens do que de conceitos”. (Ibid: 40). O que tem valor não é tanto o algodão, as peninhas do gavião, mas o branco, a brancura. “A essa cor estariam ligadas, simbolicamente, a força, a saúde, a masculinidade e a fecundidade”. (Ibid: 42).

Os indivíduos são categorizados socialmente com atributos que os identificam como pertencente a uma categoria de idade. São as possibilidades de combinação das cores vermelho e preto, que diferenciam a pintura corporal de um grupo de idade em relação ao outro, identificando-os. “As categorias de idade são grupos formados por indivíduos que têm em comum certos atributos reconhecidos socialmente, de acordo com seu desenvolvimento biológico, psicológico e social”. (MÜLLER, 1976: 73).

Enquanto que o indivíduo pertencerá a uma classe de idade, muda de categoria de acordo com as fases do ciclo de vida. A classe de idade à qual pertence corresponderá no decorrer do tempo a diferentes categorias sociais. as classe de idade movem-se através das categorias que por sua vez são fixas. (Ibid: 74)

As classes de idades são constituídas através de um grupo que vive junto na casa dos solteiros – *Hö: Tirowa, Étepa, Abareú, Nodzo'u, Anarowa, Tsada'ro, Ai'rere, Hotorã*. “Esses grupos são organizados hierarquicamente e diferem-se entre si pela época, posterior ou anterior, em que vivenciaram suas experiências no *Hö*”. (Maybury Lewis, 1984: 153). Gomide (2004) explica que esses grupos (metades agêmicas), são definidos a partir do rito de passagem masculinos, onde os protagonistas são os padrinhos (*danhohui'wa*) e os afilhados

(*wapté*). Os meninos têm suas orelhas furadas após uma série de rituais precedentes e sua estada de aproximadamente cinco anos no *Hö*, período este onde há um isolamento por parte dos adolescentes em especial no que diz respeito ao envolvimento com as mulheres. Apenas os rapazes furam as orelhas, porém as meninas da mesma faixa etária, tal como os homens são integradas em um grupo, o qual pertencerão até o fim da vida.

Além das classes de idade, existem as categorias de idade (Tabela 2), cujas mudanças se dão na consecutiva realização de rituais, para o gênero masculino. Para o feminino, as mudanças relativas à categoria de idade estão mais vinculadas ao desenvolvimento do corpo, à realização do casamento e à gestação. Apesar das categorias de idade se formar pelas faixas etárias, homens e mulheres se agrupam, primordialmente, pelas experiências vivenciadas.

HOMENS Modelo fornecido por Tseredzaró		MULHERES Modelo apresentado por Aracy L. da Silva (1986:133)	
FAIXA ETÁRIA	CATEGORIAS DE IDADE	FAIXA ETÁRIA	CATEGORIAS DE IDADE
Recém-nascido	<i>Aiuté</i>	Recém-nascido	<i>Aiuté</i>
Até 9 anos	<i>Watebremit</i>	Entre 2 e 10 anos	<i>Ba'õnõ</i>
Entre 9 e 12-13 anos	<i>Ai'repudu</i>	Entre de 10 a 12 anos Meninas próximas à idade de coabitar com os maridos, cujo corpo já começou a se desenvolver.	<i>Adzarudu</i>
Entre 12-13 e 18-19 anos Adolescentes	<i>Wapté</i>		
Entre 18-19 a 24-5 anos Rapazes Jovens que já furaram suas orelhas	<i>Ritéi'wa</i>	São aquelas que já realizaram o <i>adabatsa</i> (casamento).	<i>Adabá Ttsoimbá</i>
Entre 24-5 a 34 anos Padrinhos	<i>Dañohui'wa</i>	São as que têm um ou mais filhos.	<i>Piõ</i>
38 anos Homens maduros Tseredzaró não determinou o final desta categoria.	<i>Iprédu</i>		
“Velho” São aqueles que possuem netos.	<i>Ihire</i>	Mulheres com netos.	<i>Piõ ihi</i>

Tabela 2 – Faixa etária/Categorias de idade. Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Os meninos, antes de entrarem na casa dos solteiros, segundo Maybury-Lewis (1984), não são considerados realmente como membros da sociedade Xavante: eles não têm ainda posição definida em uma sociedade cujas atividades sociais e cerimoniais são desempenhadas, em grande parte, pelas classes de idade. “Pertencem a uma classe indiferenciada de ‘crianças’, que não passam de potencial social. Os meninos só deixam de ser tratados como crianças quando são formalmente conduzidos à casa dos solteiros”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 155).

Relativamente às categorias sociais, diz Regina Müller, “a ornamentação corporal sintetiza no corpo do indivíduo a representação simbólica da inter-relação dos sistemas classificatórios entre si”. (MÜLLER, 1979: 25).

A pintura em cerimônias demonstra que há correspondência entre a estrutura dessa linguagem pictórica e a classificação social dos indivíduos. O sistema ritual e o sistema político, que compreendem respectivamente grupos cerimoniais e grupos políticos, também têm expressão simbólica através da indumentária corporal, reafirmando assim a identidade Xavante.

Apresento a seguir um quadro síntese elaborado a partir do estudo desenvolvido pela antropóloga (Tabela 3).

CATEGORIAS DE IDADE			
WAPTÉ	RITÉI ' WA	DANOHUI ' WA	IPRÉDU
Processo de socialização			
Não-iniciados	Iniciados		
<ul style="list-style-type: none"> • Indivíduos que não participaram do ritual <i>Danhõno</i> (furação de orelha). 	<ul style="list-style-type: none"> • Não participam plenamente da vida política. • São os que devem desempenhar melhor seu papel nas atividades cerimoniais. • Deles se exige beleza e agilidade na performance das cerimônias. 	<ul style="list-style-type: none"> • Transição do grupo doméstico natal para o grupo doméstico de procriação. • Início da participação na vida política. • Responsáveis pela formação dos indivíduos do grupo de idade alternado – <i>Wapté</i> (padrinhos e conselheiros). 	<ul style="list-style-type: none"> • Participação na vida política – conselho da aldeia. Responsáveis pela formação dos indivíduos do grupo de idade alternado – <i>Ritéi ' wa</i>.
Unidades de cor presentes na pintura corporal			
<ul style="list-style-type: none"> • Vermelho. • Preto. • Ausência de cor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Vermelho. • Preto. • Ausência de cor. • Preto esfumado • Vermelho misturado com preto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Vermelho. • Preto. • Ausência de cor. • Preto esfumado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Vermelho. • Preto. • Ausência de cor. • Vermelho misturado com preto.
Caracterização da pintura			
<ul style="list-style-type: none"> • Apresenta as unidades de cor comum a todos, por estarem na fase de aquisição de qualidades. 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresenta as unidades de cor comum a todos e mais duas específicas. • Apresenta o maior número de possibilidades de combinação de cores. 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresenta as unidades de cor comum a todos e mais uma específica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresenta as unidades de cor comum a todos e mais uma específica. • Podem optar por não se pintarem⁴⁴.

Tabela 3 – Categorias de idade/Pintura corporal. Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

3.6.2. As formas

Segundo Müller (1976), forma e espaço se equivalem à medida em que as cores são colocadas sobre o próprio corpo de acordo com a concepção anatômica dos Xavante: partes

⁴⁴ Considero que essa opção, de não se pintarem para esse grupo de idade e também para os “velhos” – *ihire*, explica-se pelo fato de já terem participado dos rituais de iniciação, já estão maduros.

externas – pernas, braços, tronco, ombro e cabeça e órgãos internos – representados pelo retângulo vermelho na altura do estômago e da variação do retângulo nas costas e dos riscos nas têmporas. Essas partes do corpo são superfícies preenchidas pela cor, de modo a delimitar um espaço (forma). A autora explica que:

A própria anatomia do corpo humano tal como é concebida pelos Xavante, oferece a forma de expressão dessa linguagem. As partes do corpo cobertas pela pintura e o retângulo vermelho são elementos pictóricos desse sistema de comunicação visual. (MÜLLER, 1976: 40).

A anatomia do corpo é a base da linguagem visual. Os retângulos, pintados de vermelho, na altura do estômago e nas costas, aparecem sempre juntos e recebem o nome de *dañãnapré*. Etimologicamente *sãna* = estômago, tripa; *pré* = vermelho. “Trata-se, portanto da idéia de que o que está sendo pintado são as vísceras, parte interna do corpo, à qual não corresponde uma forma exterior imediata”. (Ibid: 88). A variação do retângulo, pintado de preto nas costas, recebe o nome de *daman'rada*, e os dois riscos pintados de vermelho na têmpora recebem o nome de *dañipré*. As unidades, no que se referem à forma, são, portanto, cabeça, tronco, ombro, pernas, *dañãnapré*, *damanda'dara* e *dañipré* e estão relacionadas aos elementos específicos e comuns de cada grupo de idade, de modo a diferenciá-los. (Tabela 4).

CATEGORIAS DE IDADE			
<i>WAPTÉ</i>	<i>RITÉI' WA</i>	<i>DANOHUI' WA</i>	<i>IPREDU</i>
• Preto na perna – do joelho para baixo	• Preto na perna – do joelho para baixo	• Preto na perna – do joelho para baixo	• Preto na perna – do joelho para baixo
• Preto do cabelo na cabeça	• Preto do cabelo na cabeça	• Preto do cabelo na cabeça	• Preto do cabelo na cabeça
• Faixa vermelha no ombro	• Vermelho ou preto no tronco	• Vermelho ou preto no tronco	• Vermelho ou preto no tronco
• Retângulo vermelho no estômago	• Retângulo vermelho no estômago	• Retângulo vermelho no estômago	• Retângulo vermelho no estômago
• Retângulo fino pintado de preto nas costas		• Riscos de vermelho na têmpora	• Riscos de vermelho na têmpora

Tabela 4 – Categorias de idade/Pintura corporal. Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

A antropóloga entende que a execução das pinturas obedece esses limites, indicando a maneira pela qual o corpo é dividido, porém existem três casos em que os motivos de pintura não seguem o modelo apresentado:

- a) motivos usados em rituais que marcam transição de status (ritos de iniciação – *dañihadã*);
- b) motivos usados para representar espíritos e animais: *Piu*, *HU* e *Já'ú*;⁴⁵
- c) motivos usados por pessoas que se distinguem individualmente pelo exercício de funções mágicas ou rituais. É o caso dos *Jusi'wa*⁴⁶ e dos *Aamã*. (MÜLLER, 1979: 32).

Nessa perspectiva, considero que a pintura corporal Xavante proporciona uma visualidade que além de outros fatores expressa o modo como se organizam e se distinguem socialmente. Por ser usada somente em rituais, todas são envolvidas por uma espiritualidade que emana da aura Xavante. Para uma melhor compreensão do uso dessas pinturas corporais que me foram apresentadas por Tseredzaró e as que constam na pesquisa de Giaccaria e Heide (1972), desenvolvi junto com Hiparidi, em ocasião de visita/estudo em minha residência nos dias 18, 19 e 20 de janeiro de 2007, uma organização dessas pinturas em duas categorias distintas: categoria hierarquia e categoria linhagem. Sendo assim, torna-se necessário apresentar uma breve descrição dos rituais que estão associados aos modelos que foram estudados.

Corrida do Buriti – é uma corrida ritualística que consiste numa disputa entre duas equipes que correm revezando toras da palmeira de buriti, pesando entre 100 kg e 120 kg, para homens, e entre 60 kg e 80 kg, para as mulheres. O percurso varia entre 10 e 15 km. É considerado vencedor o grupo que permanecer mais tempo à frente.

Caçada – atividade restrita aos homens e responsável pelo fornecimento de alimento para toda a aldeia. A caçada inicia-se com a reunião do conselho, onde os mais velhos definem onde, como e o que caçar. Abate-se o animal, esfola-se ainda no mato e carrega-se para a aldeia. Cada caçada é precedida de rituais específicos.

⁴⁵ Hiparidi explicou que *Pi'u* é um espírito, *Hu* é a onça e *Já'ú* ou *dzaue* o jaburu.

⁴⁶ *Jusi'wa* ou *Dzutsi'wa* conforme Hiparidi e Giaccaria.

Oi'ó – luta considerada pelo povo Xavante como um primeiro teste de resistência à dor, tornando o menino forte e formando, assim, o seu caráter. Ou seja, o desempenho do menino mostra se ele será um provável bom guerreiro e caçador. Os meninos começam a lutar o *Oi'ó* a partir dos dois anos de idade, continuando até 13 ou 14 anos, sendo realizado entre os dois clãs.

Wa'i – teste de força onde os afilhados e as meninas lutam com os padrinhos, iniciando um exercício físico, moral e espiritual.

Batendo Água – cerimônia onde os adolescentes ficam batendo a água, diariamente pelo período de um mês, de modo que ela molhe as suas orelhas. São levados ao rio pelos mais velhos e ficam dentro da água purificadora e esterilizadora repetindo os gestos ininterruptamente.

Furação de Orelhas – cerimônia onde os adolescentes têm suas orelhas furadas, marcando sua passagem para a vida adulta.

Wanaridobê – dança na qual os padrinhos junto com suas parceiras, as madrinhas, exibem sua performance, que inclui uma variedade de pinturas e adornos corporais, para seus afilhados. Dançam no centro do pátio da aldeia até o amanhecer.

Casamento – cerimônia que acontece depois que os adolescentes (*wapté*) passam pelos rituais de iniciação – furação de orelha. Os então *ritéi'wa* selam o compromisso, firmado entre os pais de clãs opostos.

Wai'á – ritual aonde acontecem os primeiros passos para quem quer se destacar como curandeiro, ou seja, para a obtenção de poderes espirituais. A partir dos 5 anos os meninos podem começar a assistir o *Wai'á*.

Nominação das mulheres – rito de passagem das mulheres. Segundo Giaccaria⁴⁷ este ritual é uma “celebração dos mitos da criação de vários seres e aparecem as pinturas da onça

⁴⁷ Este depoimento foi colhido através de correspondência via e-mail.

pintada, onça preta, jaburu, lobo guará etc” (GIACCARIA, 2006). Nesta cerimônia, as mulheres/meninas, já casadas⁴⁸ – as *tsoimbá*, recebem nomes que lhes são dados pelo grupo mais jovem dos homens maduros. Aracy L. da Silva (1986) salienta que esse ritual realiza-se com pouca frequência devido à sua condenação moral pelos missionários católicos e protestantes que atuam em áreas Xavante. O ritual implica em relações extra conjugais das mulheres com seus cunhados, que, de acordo com Rômulo da Aldeia Abelhinha, “é com muito respeito e tem que pedir autorização do marido”. (RÔMULO, 2005).

A pintura corporal Xavante se apresenta em duas categorias: categoria hierarquia e categoria linhagem. (Tabela 5).



Tabela 5 – Categorias de pintura corporal. Fonte: Fluxograma elaborado pela pesquisadora.

Segundo Hiparidi, existem aproximadamente 60 modelos de pintura corporal que se distinguem pelas modulações de pintura, combinada a indumentária corporal. A organização desse material que apresento nos quadros complementares às informações textuais (Tabelas 6,

⁴⁸ As meninas se casam com treze anos, aproximadamente.

7, 8 e 9), foi realizada com os 13 modelos apresentados por Tseredzaró e com os 18 dos apresentados pelos pesquisadores Giaccaria e Heider. O texto foi construído a partir dos depoimentos de Tseredzaró e Hiparidi, e também da tradução dos termos Xavante apresentados no dicionário elaborado por Giaccaria (1972). Optei por organizar os modelos de pintura seguindo essa orientação: alguns modelos foram desenhados tanto pelo meu informante quanto pelos pesquisadores, esses aparecem com mesmo nome e ao lado um do outro – modelos iguais; outros modelos foram representados com nomes e formas diferentes – carregam seus nomes e formas específicas, porém, a título de apresentação, encontram-se também lado a lado no quadro – modelos diferentes. Saliento que alguns desenhos/modelos permaneceram sem alteração (comparados aos dos pesquisadores anteriores), com exceção da faixa nula marcando a assimilação do short, e outros não foram representados pelo meu informante Tseredzaró e vice-versa.

3.6.2.1. Categoria Hierarquia

Apresenta um sistema de comunicação visual que apreende e expressa a maneira dos Xavante se ordenarem e se classificarem dentro da sociedade em que vivem. É um sistema de comunicação rigidamente estruturado, que simboliza os grupos de idade e os grupos cerimoniais, combinando os elementos pictóricos e os adornos. As cores e formas pintadas em determinadas partes do corpo produzem códigos simbólicos que comunicam um conteúdo predominantemente sócio-estrutural, revelando como esses elementos contribuem para que a sociedade Xavante se module e se apresente. Por ser uma categoria de caráter hierárquico, todos os indivíduos em determinada fase podem usar uma dessas pinturas. Porém, dentro dessa categoria, algumas modulações são visualizadas/identificadas.

A pintura dos **adolescentes** apresenta variações padronizadas de acordo com as etapas da cerimônia de Furação de Orelhas, evento primordial para os meninos desse grupo de idade.

Nessa cerimônia, e nas que precedem esse rito de passagem, os meninos são acompanhados por seus padrinhos que os encaminham para a nova etapa de sua formação.

A subcategoria em que **todos** se pintam dessa forma é também padronizada, porém com um caráter opcional, que tem a dizer sobre o próprio sujeito Xavante e com as ocasiões cerimoniais e eventos em que se apresentam. Uma maior área de preto tem a marca da coragem, do enfretamento, da finalização, uma maior área de vermelho, a da sensibilidade, da beleza, da iniciação cerimonial.

A pintura dos **padrinhos** destaca-se plasticamente por se apresentar livre dos padrões convencionais. Apesar de inovadora, enquadra-se também na categoria hierarquia, pois os Xavante só podem usar essa pintura após terem vivenciado as etapas ritualísticas que lhes são exigidas na sua formação. Essa pintura, de natureza criativa, apresenta o corpo já não mais como suporte ou substância. O corpo se transubstancia em uma nova realidade espaço-temporal. É um meio, um veículo que se apresenta livre de padrões classificatórios. Gilbert Durand argumenta que “é por isso que o símbolo não pode explicitar-se: a alquimia da transmutação, da configuração simbólica só pode, em última instância, efectuar-se na experiência de uma liberdade”. (DURAND, 1995: 33).

A categoria de idade *Dañohui'wa* – padrinhos – possui o privilégio de criar a diferença, introduzindo o novo, o inesperado, o desconhecido na visualidade Xavante, que se mantém fechada e coesa dentro dos princípios da tradição. A própria tradição solicita, abre espaço para a criatividade que se concentra na figura dos padrinhos. Esses traços de alteridade têm expressão nos momentos de liminaridade vivenciados nos rituais de iniciação, que por sua vez encontram-se fundamentados na cosmologia Xavante que descrevo e destaco no próximo capítulo.

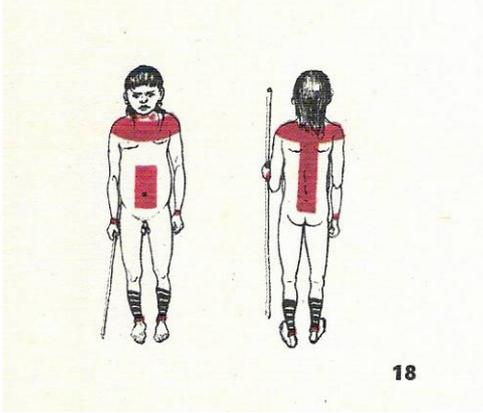
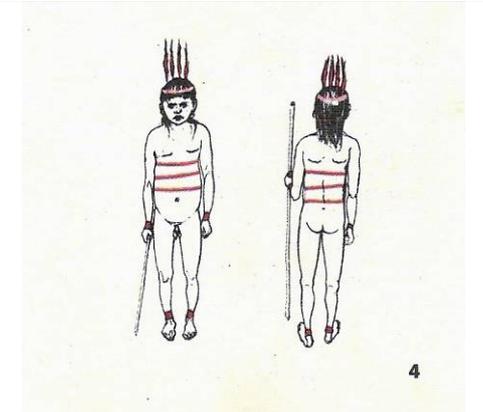
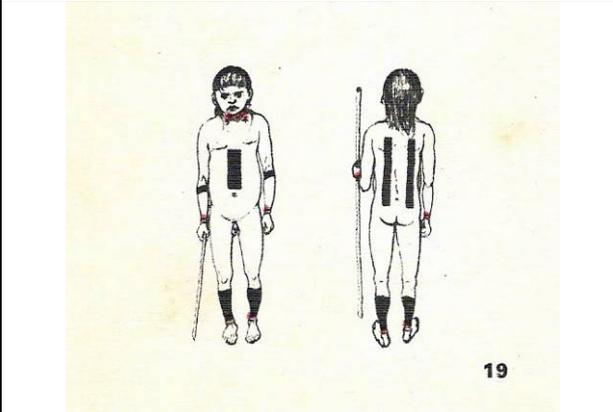
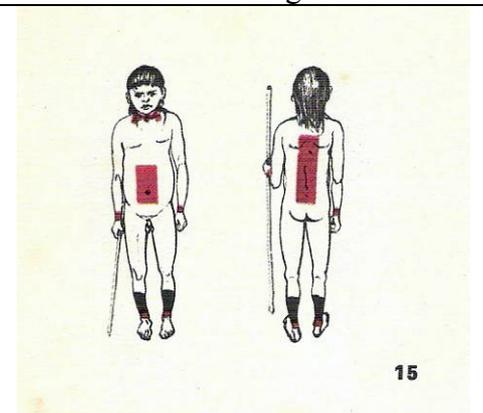
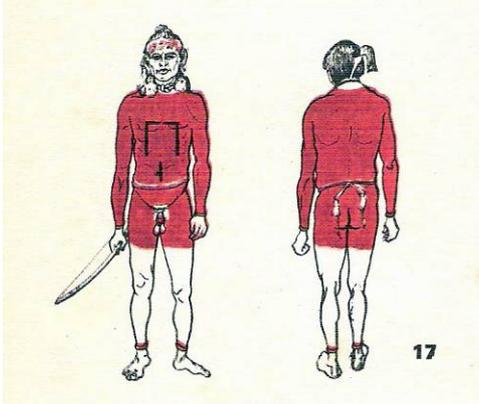
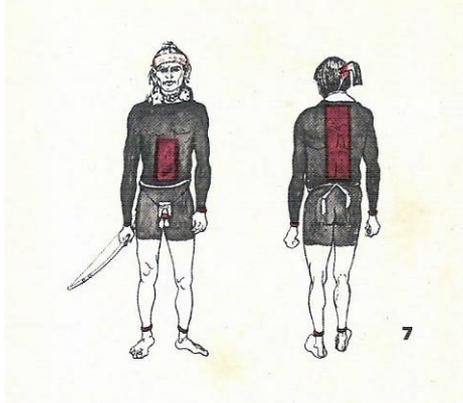
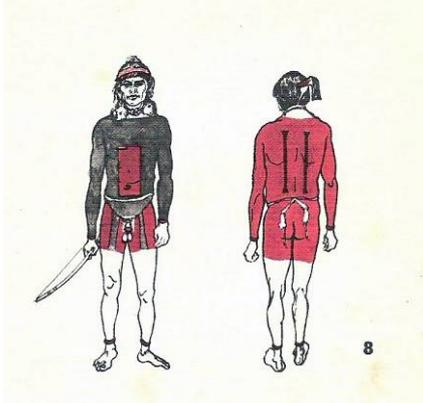
CATEGORIA HIERARQUIA	
ADOLESCENTE	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
WAPTÉ	
Pintura usada pelos adolescentes antes de furarem as orelhas – os <i>wapté</i> .	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>
DAWAWIPRÉ	
Pintura dos adolescentes antes de entrarem na água para realizarem a cerimônia de Batendo Água.	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
DANHANAPRÉ	
Pintura usada pelos adolescentes que já furaram as orelhas – os <i>ritéi'wa</i> .	

Tabela 6 – Pintura corporal da categoria hierarquia usada pelos adolescentes.

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

CATEGORIA HIERARQUIA	
TODOS	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
TSINHÔTSE	
Pintura usada na Caçada, Corrida do Buriti, Nomação das Mulheres e no <i>Oi'ó</i> .	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
DA'UHO	
Pintura usada em guerra, no <i>Wa'i</i> , no <i>Oi'ó</i> e na Nomação das Mulheres.	
 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>	 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>
DANHONHIHO PO'RÃ Pintura usada no <i>Oi'ó</i> .	DAUHÔBA Pintura usada pelos <i>ritéi'wa</i> no casamento.

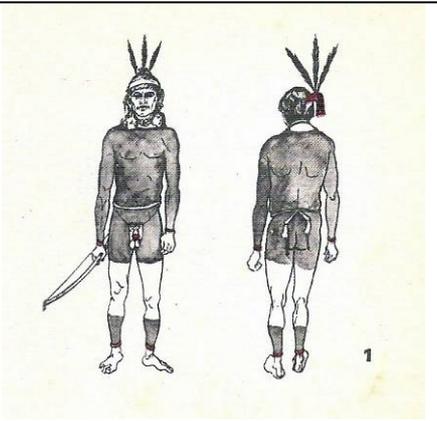
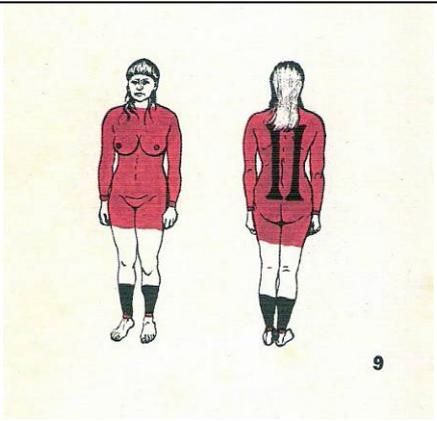
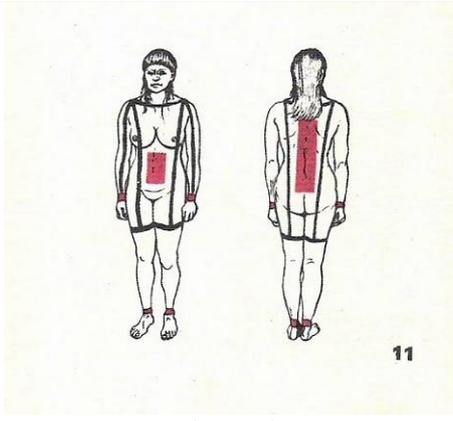
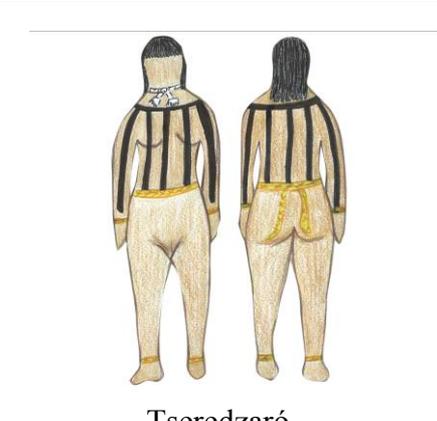
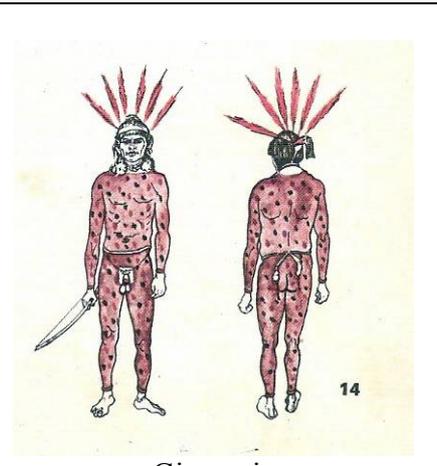
	
<p style="text-align: center;">Giaccaria AHU'RÃ Pintura usada na Caçada, na Corrida do Buriti e no <i>Oi'ó</i>.</p>	<p style="text-align: center;">Giaccaria DAUPTÉ Pintura usada no <i>Wai'á</i> e na Corrida do Buruti.</p>
	
<p style="text-align: center;">Giaccaria DAWAWI Pintura usada pelas mulheres na Nomação das Mulheres.</p>	<p style="text-align: center;">Tseredzaró PI'ÕNHITSI Pintura usada pelas mulheres na Nomação das Mulheres.</p>
	
<p style="text-align: center;">HÛ Pintura da onça – usada por aqueles que dizem ser onça na Nomação das Mulheres.</p>	

Tabela 7 – Pintura corporal da categoria hierarquia usada por todos.
Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Em estudo com Hiparidi, argumentei que a pintura de onça deveria estar na categoria linhagem pela sua visualidade – forma de animal. Respondeu-me dizendo ser essa uma pintura em que todos podem usar, basta desejarem ser “onça”. Maybury-Lewis (1984), apesar de incluir a onça (*hüi*) em sua listagem de linhagens, diz que “os membros dessa linhagem são ‘amigos das onças’. Não têm, no entanto, funções especiais, na cerimônia da Onça”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 379). Como não têm funções especiais não se enquadram na categoria linhagem.

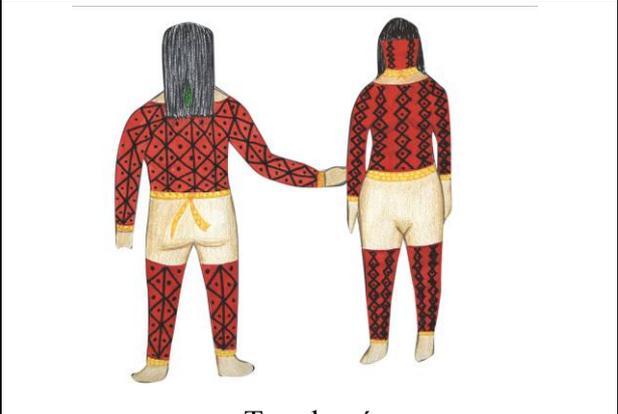
CATEGORIA HIERARQUIA	
PADRINHOS	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Teredzaró</p>
<p>DAÑOHUY'WA</p> <p>Varição da pintura usada pelos padrinhos no <i>Wanaridobê</i>.</p>	<p>PI'Õ DANHONHIHO</p> <p>Varição da pintura usada pelos padrinhos no <i>Wanaridobê</i>.</p>
 <p style="text-align: center;">Giccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
<p>DAÑIHÖDÖ</p> <p>Varição da pintura usada pelos padrinhos no <i>Wanaridobê</i>.</p>	<p>DANHOHUI WAI WAWI</p> <p>Varição da pintura usada pelos padrinhos no <i>Wanaridobê</i>.</p>

Tabela 8 – Pintura corporal da categoria hierarquia usada pelos padrinhos.
Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

3.6.2.2. Categoria Linhagem

Nessa categoria simbólica a pintura é usada por linhagens que se destacam na aldeia, na qual são escolhidos, pelos velhos, os indivíduos para exercerem as funções cerimoniais que envolvem os rituais Xavante. Linhagem que é definida pela descendência de um ancestral comum. O parentesco é baseado em laços de consangüinidade, que também envolvem adoção, casamento e declaradas heranças genealógicas. A ancestralidade Xavante está relacionada aos dois primeiros criadores que desceram das nuvens e criaram muitas coisas. Destaco partes da história revelada pelos “velhos” da TI Pimentel Barbosa, as quais considero necessárias para a compreensão dessa categoria de pintura corporal.

Naquele tempo ainda não existiam muitas coisas, e os dois *wapté* criadores (do clã *Poredza'õno* e *Õwawê*) foram povoando a terra, criando alimentos e animais... (...) os dois se transformaram em cachorros e foram atrás do povo que estava andando nas trilhas do cerrado. (...) criaram o coco de babaçu e levaram para o acampamento. (...) esse foi o primeiro alimento que os *i'ãmo* criaram (...) quando foram tomar banho no rio criaram dois peixes muito grandes, mas quando o povo seguiu até o rio não havia mais peixes. Nesse momento os dois criadores saíam de dentro d'água. O povo não percebia que eram o dois que criavam as coisas. (...) um dos *wapté* desmaiou de tanta sede. Do seu nariz saiu uma secreção que se transformou em água. (...) o povo seguiu no *zomorí*⁴⁹. (...) o *wapté* do clã *Poredza'õno* se transformou em *hü* (onça) e atacou seu *i'amõ* de brincadeira. Preparou o bote, esturrou, fazendo movimentos e barulho de onça, e pulou sobre o corpo do outro. O *wapté* do clã fez a mesma coisa para assustar seu amigo. (...) à noite os dois se transformaram em onça e assustaram todo o acampamento. (...) um menino que ouvira a conversa dos dois criadores contou para o pai: – meu pai, são eles que estão fazendo tudo isso. (...) os dois *wapté* tinham muito poder (...) mas o povo foi ficando com muito medo (...) decidiram que os dois deviam morrer (...) programaram uma caçada de anta (...) os caçadores estavam tentando pegar os dois (...) mas eles perceberam e se transformaram em *za'u'e* (jaburu) e voaram (...) o tempo passou e os caçadores programaram uma nova caçada de anta (...) caçadores os chamaram para guiar o caminho e eles responderam: – não, meu companheiro está machucado, vamos depois (...) de repente, o grupo parou. Posicionaram-se e esperaram os dois se aproximar. Ali mesmo no caminho foram mortos com bordunas. Foram mortos por causa do medo que provocaram no povo. (...) o sangue começou a escorrer de suas cabeças, penetrando no chão. (...) no momento em que o sangue entrou na terra saíram os brotos de *watépare* e *wawa* (árvores nativas). (...) para se vingarem os dois *wapté* criaram *pi'u* (abelha preta). (...) todas as pessoas que haviam participado da morte deles foram atacadas pelas abelhas pretas. Morreram todos. Assim eles se vingaram do povo. (SEREBURÃ *et al*, 1998: 38-50).

Os criadores se vingam e destroem seu povo. A história do povo Xavante é expandida para além do universo social/humano. A criação-destruição, o bem-mal, o tempo-espaço

⁴⁹ Movimentação de grupos familiares pelo território tradicional em busca de caça, pesca e coletas, formando acampamentos por períodos curtos. (SEREBURÃ *et al*, 1998 contra-capá).

dessas múltiplas e antagônicas possibilidades são também equivalentes. Assim, em um sentido estrito, há de fato apenas um mundo; o que difere são as fontes (ou pontos) de avaliação dentro do mesmo. Esses pontos não são mentes nem corpos, mas - como propõe Viveiros de Castro (1987) “as permutações e combinações de comportamentos e afecções delineando um animal ou outro ser, as quais poderiam ser visualizadas como o compósito ou desenho de uma espécie: um contorno de vida (natural ou sobrenatural)” (CASTRO, 1987: 128). O corpo evoca diferentes estados de uma matéria que se transubstancia, “pois humanos e animais acham-se imersos no mesmo meio sócio-cósmico (e nesse sentido a natureza é parte de uma socialidade englobante)”. (Id, 2002: 364). Os seres que constituem o cosmo possuem uma substância material, que é o corpo, e uma substância imaterial, que é o espírito. Por conseguinte, todos podem ser considerados pessoa, humanos, pois se trata de uma condição – se apresentar.

Assim como na subcategoria da pintura corporal dos padrinhos, o corpo também se transubstancia em uma nova realidade espaço-temporal, porém, na categoria linhagem não se apresenta livre de padrões classificatórios, se apresenta de forma padronizada. Enfim, nesta categoria a comunicação se dá a partir de outras esferas que não apenas a humana, mas que envolve outros seres, os animais, que se transformam, fundem-se no ser Xavante e são presentificados no lobo guará, na onça preta e no jaburu, nos *Dzutsi'wa*, nos *Aiutémanhari'wa* e nos *A'amã*. (Tabela 9).

CATEGORIA LINHAGEM



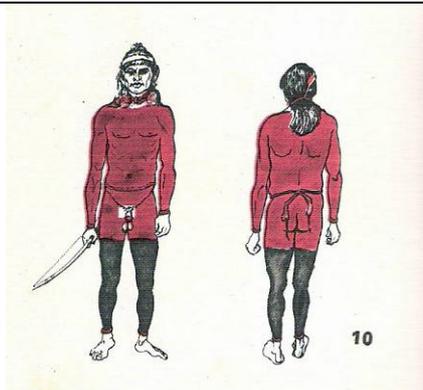
Giaccaria



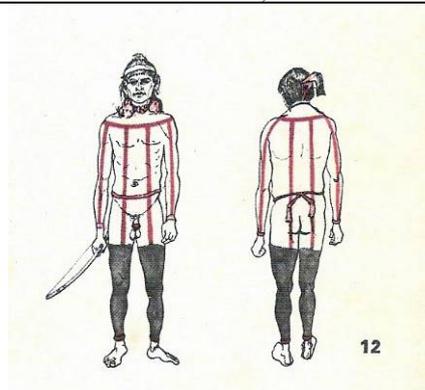
Tseredzaró

AI'UTE MANHARI'WA

Pintura usada por um rapaz brincalhão. Indivíduo “escolhido para alegrar a aldeia” (TSEREDZARÒ). Os *Ai'ute manhari'wa* são os que “fazem como crianças, fazem graça, como um palhaço”. (SILVA, 1986). São “aqueles que fazem bebês”. Detêm a função de darem nomes às mulheres. (MAYBURY-LEWIS, 1984).



Giaccaria



Giaccaria

DAUPTÉ dos DZUTSI'WA

Pintura usada pelos *Dzutsi'wa* – indivíduos com cargos rituais com funções mais amplas. Estão presentes na Nominção das Mulheres e em várias outras situações.

DAWAWI dos DZUTSI'WA

Pintura usada pelos *Dzutsi'wa* – indivíduos com cargos rituais com funções mais amplas. *Dzu* significa pó mágico.



Tseredzaró

A'ÃMÃ

Pintura usada pelo defensor (aquele que aconselha os adolescentes nos problemas de relacionamento) na Nominção das Mulheres e na Corrida do Buriti.

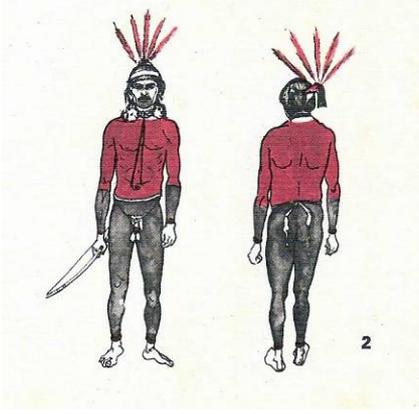
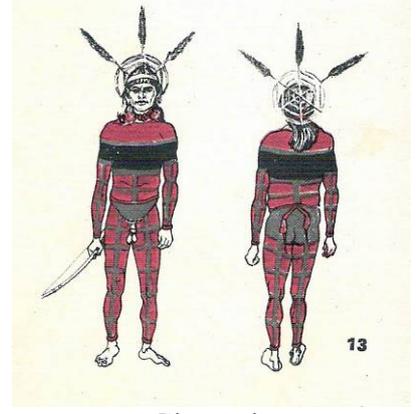
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
<p>ATSADA'RÃ Lobo guará – pintura usada na Nomenclatura das Mulheres.</p>	
 <p style="text-align: center;">Giaccaria</p>	 <p style="text-align: center;">Tseredzaró</p>
<p style="text-align: center;">DZAUÉ Pintura do jaburu – usada na Nomenclatura das Mulheres.</p>	<p style="text-align: center;">WA'RÃ Pintura da onça preta – usada na Nomenclatura das Mulheres.</p>

Tabela 9 – Pinturas corporais da categoria hierarquia.

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Maybury-Lewis (1984) em seu estudo acrescenta outros indivíduos e/ou animais em sua listagem de linhagens que não foram representadas por Tseredzaró e por Giaccaria e Heider que acredito terem também uma forma como: *Pahōriwa* (função cerimonial), *Tebe* (função cerimonial), *Wamarĩ* (clarividente), *Wamaridzú* (pacificadores), *Uhō* (porco do mato), *Uhödō* (anta), *wahĩ* (cobra) entre outros.

Por fim, remeto-me a Maffesoli (1996) para dizer que uma sociedade se cria a partir de uma comunhão em torno de um paradigma em que a “forma” é efetivamente simbólica: “formante”, funda uma comunidade.

Sem deixar de valorizar o corpo, as imagens, a aparência, ela é formante, isto é, ela forma o corpo social: em outras palavras ela é fazedora de sociedade. Nesse sentido a ‘enformação’ cristaliza a vida em sociedade num dado momento. (MAFFESOLI, 1996: 85).

Essa “forma que informa”, esse saber incorporado que faz a memória coletiva de um grupo social constitui um “terriço” a partir do qual a cultura pode crescer. A imagem comunica. Forma e informa sua presença no mundo. A pele pintada, o brinco na orelha, as pulseiras nos punhos e no tornozelo, o corte do cabelo se fazem “forma” à qual se podem referenciar os Xavante. Forma que se revela como uma constante histórico-cultural, mesmo que essa constante apresente modulações específicas de cada momento particular, uma forma simbólica que visa enquadrar a vida, regulá-la. Essa “forma formante”, razão interna, princípio ativo que anima em profundidade o corpo social, exprime seu sentimento de “pertença” na construção da personalidade, do “EU” Xavante.

4

COSMOLOGIA E ESTÉTICA CORPORAL NOS RITUAIS

A arte corporal Xavante está intimamente ligada à sua cosmologia e se configura em um “texto” eminentemente visual que reflete as concepções acerca da composição do universo, que denominam *Rö*, e dos componentes que o povoam – a natureza, os animais, os mortos, os inimigos e os espíritos. Os métodos das artes indígenas e os sentimentos que as animam são inseparáveis, “não se podendo compreendê-los como um encadeamento de formas, porém como um mecanismo cognitivo que reflete a visão e o sentido que é conferido pelos membros de uma sociedade específica”. (VAN VELTHEM, 2003: 52).

Os Xavante, quando indagados sobre a indumentária corporal usada em suas cerimônias, dizem simplesmente que “serve para ficar bonito⁵⁰”. “Falam do desempenho dos participantes: comentam, por exemplo, o fato de os meninos terem cantado bem ou os homens corrido de modo adequado. Consideram, sem dúvida alguma, suas cerimônias como um meio privilegiado de expressão estética”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 305). As cerimônias constituem um mundo de imagens, construindo um universo simbólico onde gestos, performances, cores e formas consolidam o sentido estético Xavante.

Nutrem a idéia de um mundo habitado por forças espirituais que desempenham um importante papel na sua cosmovisão. Concebem que, na natureza, uma série de eventos e mudanças ocorre através da intervenção dos espíritos que são invocados em situações de liminaridade. Giaccaria (2000) argumenta que todas as crenças e cerimônias são orientadas por uma idéia central: o culto à vida, à fecundidade. Acreditam na existência dos espíritos bons – os *dañimite*, que concedem a fecundidade, aumentando os componentes da tribo e dos espíritos maus - *tsimihöpãrĩ* que, com intuito de dizimá-los, provocam doenças e mortes. A

⁵⁰ O verbete “bonito” tem correspondente em Xavante – *wēdi*. Hiparidi explica que esse termo é “um elogio, é para alegrar o outro”.

festa do *Wai'á* é a representação viva dessa crença. Entre cantos e danças, é encenada a luta dos espíritos maus e os espíritos bons, com a vitória final dos espíritos bons e a ereção de túmulos simbólicos – covas simuladas – para os maus espíritos. Depois dessa festa renasce a certeza de que o grupo não se extinguirá, tornando-se cada vez mais forte. Ele afirma que se trata de uma única festa, que se celebra de quatro maneiras diferentes, de acordo com a estação do ano.

Para participar do ritual *Wai'á*, o indivíduo deve passar por ritos que lhe confirmam esse direito. Regina Müller (1976) identifica diferentes performances para o mesmo ritual: o ritual de iniciação – *Waiarini*; o para cura de doentes – *Dasiwãiwere*; o realizado no período da seca – *Pi'ú*; o realizado no tempo das chuvas – *Dãiwahã simihãpãri-dahã*; o realizado quando há troca de estações; e o ritual da noite – *Barana tipese si*. Entretanto, essas modalidades não são abordadas pelos pesquisadores da mesma forma por se tratarem de dados coletados em diferentes aldeias Xavante e também de diferentes interpretações e traduções.

Seguirei as categorias abordadas por Maybury-Lewis, por encontrar nesta via indícios para a compreensão dos objetos rituais que integram a estética corporal desse grupo indígena. Dialogando com outros pesquisadores da cultura Xavante, destaco “alguns” elementos plásticos corporais que se apresentam nos momentos de liminaridade expressos nos rituais de iniciação – *Wai'á* e *Danhõnõ*, e na dicotomia evidenciada pelas metades cerimoniais que se opõe ritualmente.

Os papéis rituais desempenhados pelos indivíduos dizem respeito às relações dos seres sobrenaturais entre si, entre eles e o homem e também os animais. É marcado e demonstrado a toda comunidade através dos objetos rituais usados na indumentária corporal. Estes, por sua vez, estão relacionados à cosmologia Xavante no que diz respeito aos espíritos invocados nos ritos de passagem vivenciados pelos seus indivíduos. De acordo com Maybury-Lewis (1984),

eles acreditam que existem pelo menos quatro categorias de espíritos: os *Tsimihöpãrĩ*, os *Pi'ú*, os *da Hiebá* e os *Wadzepari'wa*⁵¹.

4.1. Espíritos fortes e bravos

Os *Tsimihöpãrĩ* e os *Pi'ú* são espíritos fortes e bravos que se aproximam quando invocados pelo canto dos celebrantes do ritual *Wai'á* que, ao enfrentá-los, adquirem poder espiritual. Na mitologia Xavante, mencionada por Maybury-Lewis (1984), *Tsimihöpãrĩ* aparece como um bom caçador; é tão ligeiro que consegue trazer uma boa quantidade de caça para casa. É também muito feroz, sendo necessário muita coragem e valentia dos Xavante para encará-lo no *Wai'á*. O espírito *Pi'ú*, por sua vez, relaciona-se mitologicamente à abelha preta. Eles dizem que são totalmente pretos e o ruído que fazem se assemelha a um zumbido. São temidos porque “lutam muito”, mas o encontro com os *Pi'ú* “faz com que os homens fiquem fortes”. Maybury-Lewis (1984) identifica três tipos de *Wai'á*: um deles é realizado em favor dos doentes; o outro, para as flechas e um terceiro para as máscaras.

4.1.1. *Wai'á* para a cura

Quando um membro importante da comunidade está muito doente e as almas de seus parentes consanguíneos parecem não ter poder o suficiente para ajudá-lo, realiza-se “um *Wai'á* em seu benefício”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 353). Nesse sentido, são atribuídas qualidades ou propriedades ao espírito que atuam sobre os homens, podendo derramar bênçãos ou maldições à sua volta. Os responsáveis pelas doenças são os “Espíritos Maus”.

Esse é um ritual público em que homens e mulheres cantam nas proximidades da casa

⁵¹ Giaccaria e Heide (1972) apresentam somente duas categorias de espíritos: os *Dañimite* e os *Tsimihöpãrĩ*, conforme dito anteriormente.

do doente durante toda a noite. Como acreditam que a doença vem sempre do sangue, os Xavante fazem sangrias nas partes doentes do corpo, usando escarificadores. Os celebrantes retiram por sucção a doença de seu corpo. Alguns homens, com o corpo pintado todo de preto, representam os espíritos maus que tentam assustar o doente. Os espíritos maus são derrotados pelos espíritos bons e são simbolicamente enterrados. (GIACCARIA, 2000).

Nem sempre atribuem a causa de doenças e mortes a agentes maléficis. Têm certa compreensão dos mecanismos de contágio. Acreditam que seus afins acalentam intenções maléficis contra si através de feitiçaria de seus opositores faccionários. Nesse sentido, a feitiçaria, atividade comumente masculina, existe em função das tensões existentes entre os clãs e, concomitantemente, as relações entre “Nós” e os “Outros”, mantidas através dos vínculos específicos de afinidade existentes nos rituais. Os Xavante nutrem a idéia de que, através de alguns elementos como o uso de “pó mágico”⁵² “contra” seus afins, escarificações no corpo com osso de animal em algumas cerimônias e outros que não me foram revelados, podem vencer os mais fortes.

4.1.2. *Wai'á* para as flechas

Costuma acontecer, normalmente, durante expedições de caça e coleta, em regiões ricas de taquaras apropriadas para a confecção de flechas. Para Giaccaria e Heide (1972), uma das modalidades realizadas no período da seca, chamada *Pi'ú*, é o mesmo rito pelo qual se encerra a cerimônia de iniciação – *Waiarini*. No entanto, Regina Müller(1976) explica que nas quatro modalidades, segundo a estação do ano, utilizam-se flechas como objetos rituais com significação simbólica, e sua fabricação está a cargo de cada grupo cerimonial. As flechas são

⁵² Indaguei ao Fábio, da Aldeia Sangradouro, do que era feito esse pó. Respondeu-me dizendo somente que era um “pó mágico”. (FABIO, 2005).

de dois tipos: os *ti pe* – flechas curtas, sem ponta e com penugem branca de pássaro nas extremidades e os *ti niptoro* – flecha comprida, com pele de cobra e cabelo humano⁵³.

Nesse ritual, o grupo cerimonial que representa os *tsimihöpãrĩ*, deve emitir sons como se fossem lamentações desses espíritos. Os indivíduos dançam, cantam e carregam, nesse momento, flechas *ti pe* e bordunas *tsi'uibró*⁵⁴. Maybury Lewis (1984) considera essas bordunas (Figura 53), insígnias habituais da categoria de idade dos rapazes, como emblemas fálicos⁵⁵, e afirma que todo ritual de *tsimihöpãrĩ* é uma transmissão de poder aos celebrantes do *Wai'á*. No entanto, “os Xavante distinguem dois aspectos desse poder: o sexual ou criativo, simbolizado pelas *tsi'uibró* e o agressivo ou destrutivo, simbolizado pelas *ti pe*”. Quando os celebrantes entram na aldeia, sua dança faz alusões ao ato sexual. Uma combinação de sexualidade e agressividade expressa por meio de um “estupro cerimonial”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 333).

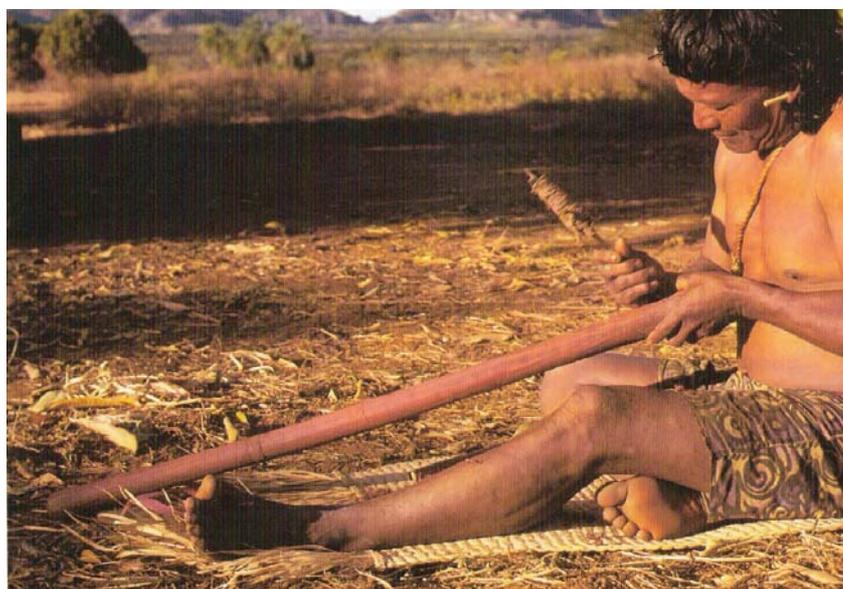


Figura 53 – Xavante fazendo borduna – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 1999. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

⁵³ O simbolismo do cabelo para Maybury-Lewis (1984) é visto como representação do “poder livre”, pois é usada pelos homens mais velhos que dançam agressivamente “contra” os mais novos. Essa demonstração de agressividade é explicável como exercício simbólico e como transmissão de poder.

⁵⁴ *Tsi'uibró* são paus arredondados com pontas nas duas extremidades, semelhantes a dois chifres, cobertos com penas de gavião exceto nas pontas pintadas de vermelho.

⁵⁵ Giaccaria (2000) também diz que se trata, sem dúvida, de um falo.

O *Pi'ú* aparece num determinado momento do ritual com sua flecha *ti niptoro*, com dois chumaços de cabelos humanos, que segundo Giaccaria e Heide (1972: 200) “é para que as mulheres acreditem que o *Pi'ú* mesmo a fez, (já que este tipo de abelha arranca os cabelos dos homens)”. Sai de trás da moita que estava escondido, com o corpo pintado de preto, emitindo um zumbido melancólico com finalidade de espalhar terror aos não-iniciados e lança sua “flecha–corpo” (Figura 54), de fora para dentro da aldeia, dançando agressivamente “contra eles”, simbolizando a transferência do poder agressivo dos *Pi'ú* aos celebrantes do ritual. O lançamento da flecha *ti niptoro* é o encerramento do *Waiarini* e é também o *Wai'á* do período da seca.

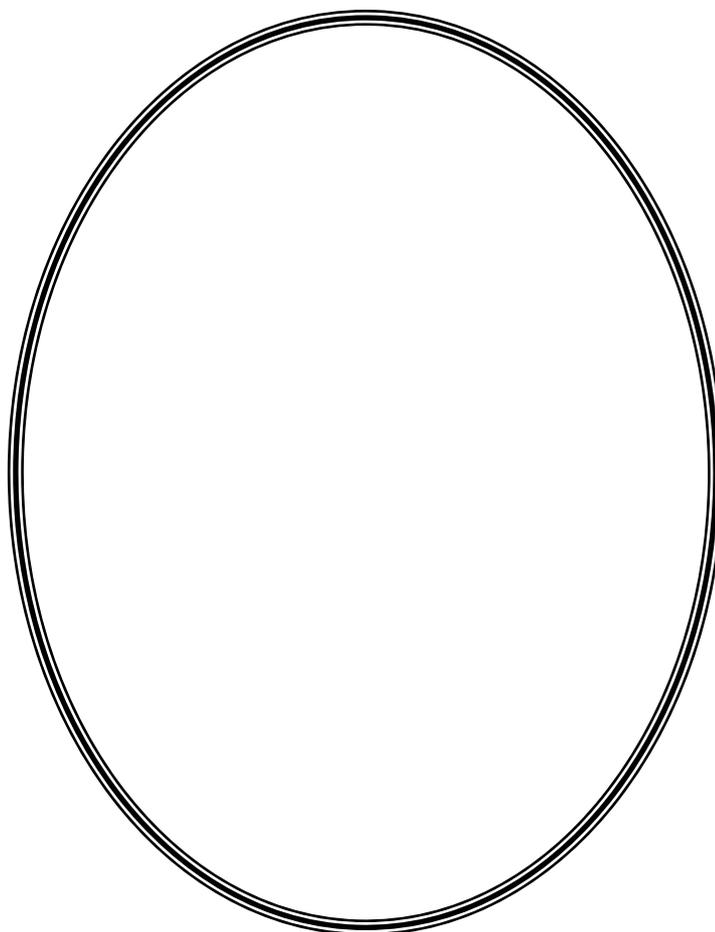


Figura 54 – *Pi'ú*⁵⁶ lançando flecha.

Foto: Giaccaria & Heide – s/d. Fonte: Xavante – A'uwẽ Uptabi: Povo Verdadeiro. São Paulo: Editorial Pastoral, 1972;

⁵⁶ O espaço vazio se justifica pela solicitação de Hiparidi. Argumentou que essa imagem do *Pi'ú* incorporado no corpo de um Xavante, apesar de visualizada por um “estrangeiro”, não deve ser violada, “deve ficar guardada somente na memória de um Xavante”. (HIPARIDI, 2006).

A efetivação do contato entre os homens e os seres sobrenaturais é expressa pela posse de objetos com significação simbólica e a complementaridade de objetos combinada com a ação ritual, cuja significação tem correspondência com a cosmologia Xavante e com a divisão em metades. A divisão em metades também é expressa pela indumentária corporal que distingue os indivíduos. Tal como no sistema de grupos de idade, do ponto de vista do indivíduo, argumenta Muller (1976), pode-se verificar no sistema ritual, uma estrutura fixa, no que diz respeito às metades, e outra móvel, no que diz respeito aos grupos com diferentes graus de iniciação.

4.1.3. *Wai'á* para as máscaras⁵⁷

É sempre realizado em conexão com a iniciação e implica um longo período de preparação dos não-iniciados antes da cerimônia propriamente dita. Essa cerimônia é o último rito de passagem na formação do Xavante. Ocorre de quinze em quinze anos, quando se desenvolvem os poderes espirituais de cada um. “É o ritual aonde acontecem os primeiros passos para quem quer se destacar como curandeiro”. (TSAROBÖ, 2006). Durán explica que:

Os não-iniciados, com idades entre três e vinte anos permanecem dentro de um círculo no centro do pátio, do qual não devem sair durante um mês. Nesse período, eles mal comem ou bebem. Dormem ao relento. Não se banham. Do outro lado é construída uma casa de folhagens para os ‘guardiões’. São os já iniciados, que não os deixarão exercer essas atividades. Assim, acreditam, os meninos receberão a força e a vontade dos espíritos. (DURÁN, 2003: 24).

Cada iniciando é designado pelos “velhos” como membro de uma das metades cerimoniais que funcionam apenas durante esse ritual. Tratam-se dos grupos da madeira

⁵⁷ De acordo com os dados de Giaccaria e Heide (1972), esse ritual das máscaras faz parte do ritual de iniciação e não é chamado por eles de *Wai'á*. Recebe o nome de *Waiarini* que é a dança de iniciação da cerimônia espiritual *Wai'á*. Não encontrei dados bibliográficos que justifiquem a nomenclatura – máscaras. Talvez a declaração de Hiparidi, da Aldeia Abelhinha, justifique essa falta de dados: “Este ritual é um segredo dos homens e por isso nem tudo sobre ele pode ser revelado. Só se pode falar o que aconteceu durante o *Wai'á* com os homens que participaram; nunca com as mulheres ou com quem não estava”. (HIPARIDI, 2006).

(Figura 55) e o do chocalho (Figura 56), que se diferenciam pelos objetos simbólicos que usam nessa cerimônia.



Figura 55 – Grupo da madeira – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 2003. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.



Figuras 56 – Grupo do chocalho – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 2003. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Maybury-Lewis (1984) salienta que as metades cerimoniais diferenciam-se também pela pintura da perna de seus membros. Pintam suas pernas de preto, aplicando pó de carvão

sobre uma base composta por substâncias oleosas, em toda a extensão da perna compreendida entre os cordões brancos que usam nos tornozelos e a região logo abaixo dos joelhos. Os membros do grupo da madeira fazem três listas longitudinais sobre essa base em preto, passando três dedos de cada lado da perna logo após a aplicação do carvão. Retirando, assim, a tintura, o detalhe aparece como três listas sem cor. Os do grupo do chocalho, por sua vez, procedem da mesma forma, mas fazem apenas duas listas (Figura 57).

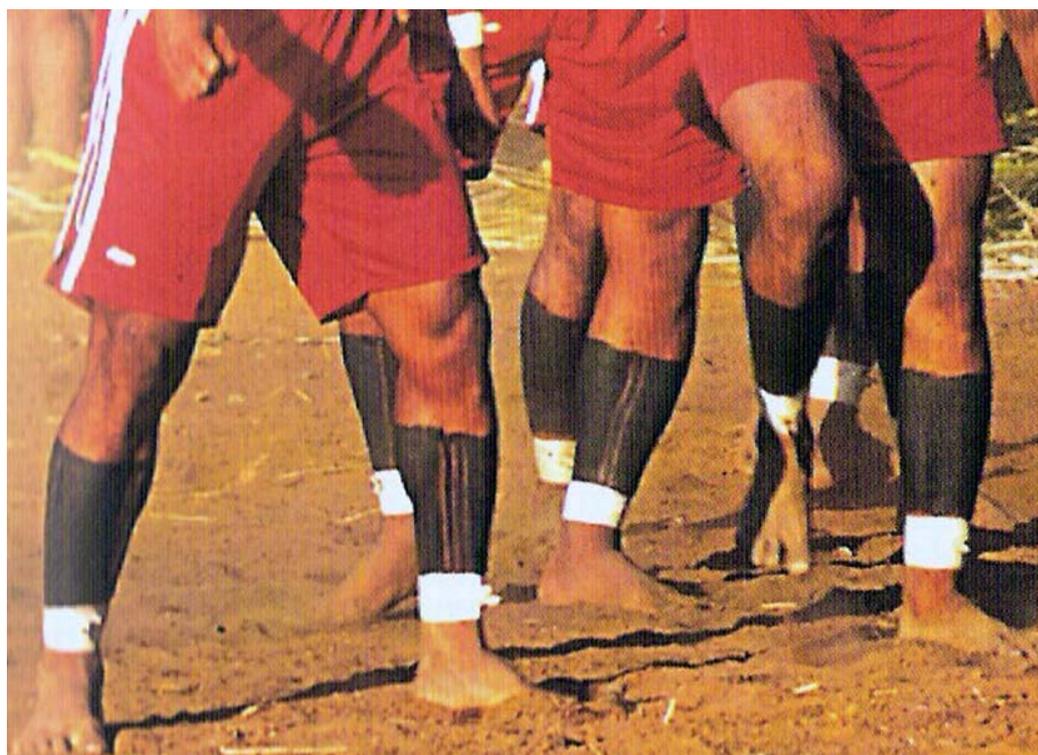


Figura 57 – Detalhe da pintura da perna – Aldeia Pimentel Barbosa.
Foto: Rosa Gauditano – 2003. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

As apresentações começam pelos mais velhos até chegar aos que estão sendo iniciados. “Quando o *Wai’á* é encerrado, todos vão para a mata e entoam as músicas compostas para mais esta etapa. Todos guardarão segredo sobre o que vivenciaram e aprenderam”. (DURÁN, 2003: 24). Giaccaria (2000) explica que essa aprendizagem é adquirida através de provações, como sede, fome, frio, calor e exposição ao sol, e durante a qual são vigiados por um grupo de guardiões. Compreendo que esse “segredo”, apesar de violado por alguns pesquisadores, mas não experimentado e sentido, é uma condição ritualística em que os Xavante vivenciam a

última etapa de formação de um homem. Um homem que se torna maduro e fortalecido espiritualmente.

Cabe ressaltar a performance apresentada pelo grupo dos cantadores do chocalho da Aldeia Pimentel Barbosa, localizada próxima à cidade de Xavantina, Mato Grosso, no momento em que dançam e cantam levando mensagens positivas para os rapazes que estão realizando a última etapa de formação. Com o tronco pintado de urucum, para eles com propriedades benéficas e criativas, o corpo Xavante *encorpora*⁵⁸ as imagens que se combinam nas cores vermelha e branca, realçadas inclusive no elemento *warazu*, que se destaca na composição – o uso uniformizado do short branco com uma faixa vermelha (Figura 58).

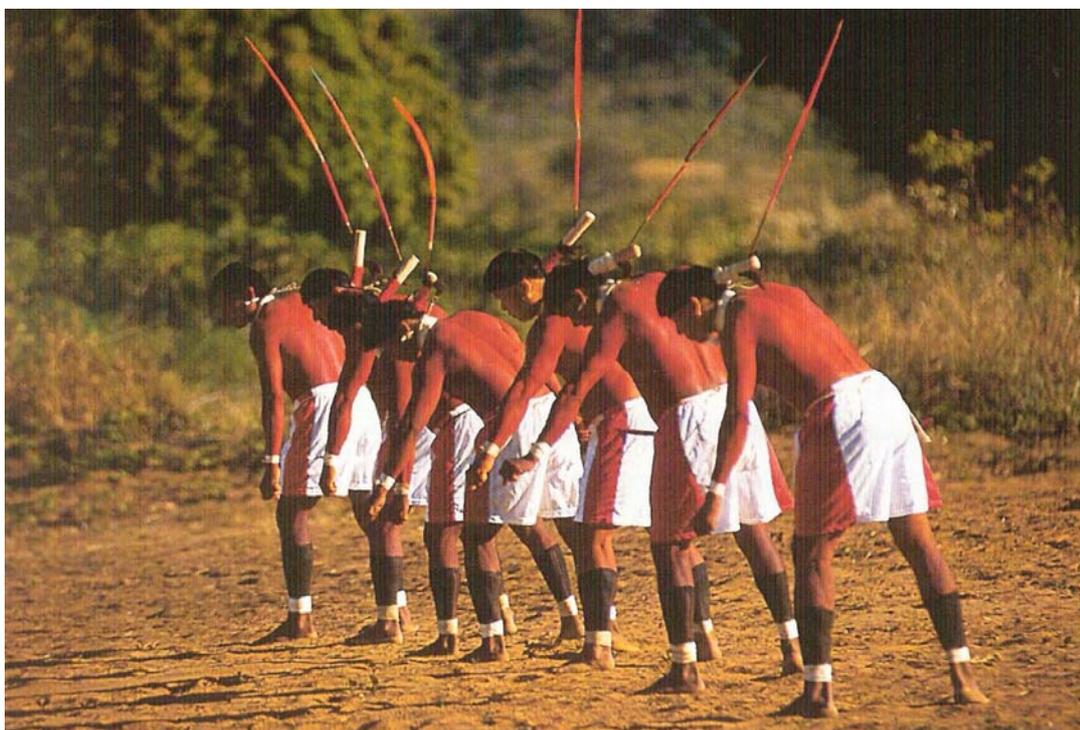


Figura 58 – Grupo cantadores do chocalho – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 2003. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Ailda, da Aldeia Abelhinha, explica que todos os paramentos são confeccionados especialmente para cada cerimônia, isto é, são únicos. “Devem ficar ‘bonito’”. (AILDA,

⁵⁸ Viveiros de Castro cria o neologismo *encorporar* para explicitar certas disposições específicas – esquemas de percepção e ação – em que a forma corporal humana é apreendida pelo perspectivismo ameríndio: “traduzo o verbo inglês *to-enbody* e seus derivados, que hoje gozam de uma fenomenal popularidade no jargão antropológico, pelo neologismo ‘encorporar’, visto que nem ‘encarnar’, nem ‘incorporar’ são realmente adequados”. (CASTRO, 2002: 374).

2005). Os elementos plásticos, caçadas, comidas e discursos necessários para um ritual são preparados durante meses. Iniciam com a coleta da matéria prima, como algodão, penas de animais, sementes de capim-navalha para a confecção das parafernalias que compõe o ritual. Efetua-se também a coleta das sementes e a feitura dos pigmentos de urucum, jenipapo, carvão e do óleo do babaçu para a produção das tintas que serão utilizadas na pintura corporal. E, finalmente, com o espaço, tempo e os “atores” definidos de acordo com as funções cerimoniais e classes de idade, os rituais se realizam sob todos os olhares.

Essa experiência sensível apresenta-se como um drama plástico que, segundo Geertz (1997), fundamenta-se na ética e na estética, constituindo-se modelo para crença, ou ainda como conteúdo simbólico que incorpora *ethos e eidos*⁵⁹. Nos Xavante, *ethos* e *eidos* estão expressos na valorização dos paramentos cerimoniais, da pintura corporal, da música e da dança, que desemboca numa preocupação com a plástica enquanto atributo necessário para a intensa experimentação ritualística vivenciada. Experimentação essa condicionada a uma “ordem” e uma “beleza” cósmicas Xavante.

Para Turner (1987), há uma ligação dialética entre os dramas sociais do processo social e as performances culturais, que se originam nos dramas sociais, mas vão além de simplesmente “pensar” sobre a sociedade.

São momentos liminais caracterizados por reflexividade, criatividade e inversão, e consequentemente podem ser agentes ativos de mudança, representando o olho com que a cultura se percebe e a prancha de desenho na qual os atores criativos esboçam o que eles acreditam serem desenhos para viver mais apropriados ou mais interessantes. (TURNER, 1987: 24).

⁵⁹ *Ethos* é um termo grego, de onde se origina a palavra Ética. O filósofo grego Aristóteles definia *ethos* como credibilidade conquistada por um autor através da inteligência, do bom caráter e do respeito pelo público. *Ethos* significa, ainda, estudo dos costumes, do caráter, da moral ou espírito de uma época. *Eidos*, de acordo com Platão, é compreendido como *logos*, pois tudo que é pode ser dito. (OLIVEIRA, 2006). Ressalto que os Xavante nos ensinam que nem tudo pode ser dito, mas sim experimentado e vivenciado.

O *logos* em grego significava inicialmente a palavra escrita ou falada – o Verbo. Mas a partir de filósofos gregos, como Heráclito, passou a ter um significado mais amplo. *Logos* passa a ser um conceito filosófico traduzido como razão, tanto como a capacidade de racionalização individual ou como um princípio cósmico da Ordem e da Beleza. (PRÉ-SOCRÁTICOS 2006).

No momento em que as regras que normalmente ordenam o cotidiano Xavante são invertidas para uma “ordem”, uma forma ritualística, transformadora, assinalada pela transição de status – de não-iniciados a iniciados, a arte corporal apresenta-se eclodida de expressividade e criatividade que favorecem um modo singular de apresentar o sentido estético desse grupo indígena.

4.2. Espíritos benevolentes

Os Xavante também procuram o auxílio dos espíritos dos mortos – *da hieβά* – principalmente os dos parentes consangüíneos. O espírito do morto, particularmente benevolente, tem a preocupação com o bem-estar dos seus parentes, a quem recorrem nas pequenas dificuldades e perplexidades da vida cotidiana. Maybury-Lewis (1984) diz que eles acreditam que os espíritos dos mortos podem acompanhar seus parentes nas viagens realizadas em sonhos, à procura de trilhas de caça. Ensinam canções, guiam as caçadas e também conduzem as almas – que abandonam o corpo na hora da morte. A jornada até a casa dos mortos, porém, é longa e perigosa, necessitando de grande empenho dos espíritos dos mortos, que devem proteger a alma para não ficar em “estado marginal”, vagando eternamente entre os vivos e os mortos.

Acreditam que os que fazem o mal aos outros, os feiticeiros, nunca atingem a aldeia dos mortos, situada na “raiz do céu”. São destruídos no caminho, apesar dos esforços de seus guias. Quando isso acontece, suas almas são raptadas pelos *Wadzepari'wa*⁶⁰, que as transformam em um dos seus, de modo que elas nunca atingem a aldeia dos mortos, que “é

⁶⁰ Tseredzaró, da Aldeia Abelhinha, diz que esse espírito é chamado por eles de *Tsa're'wa*. De acordo com o dicionário apresentado no livro Mito e História do povo Xavante, orientado pelo grupo de Pimentel Barbosa, essa palavra significa “o povo que não se deixa ver”. Considero, então, ser esta somente uma mudança de nomenclatura por se tratar de aldeias que se localizam em territórios indígenas diferentes.

um lugar de abundância, onde a vida é fácil e a comida, farta; onde as almas dos mortos passam o tempo cantando e dançando”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 355).

4.3. Espíritos malevolentes

Os *Wadzepari'wa* são as antíteses dos espíritos dos mortos (Tabela 10), são malévolos. Usam vários disfarces, todos eles aterrorizantes. Às vezes sob a forma humana, porém sinistra, por apresentar o longo cabelo encobrindo parcialmente a face; em outras, sob a forma de guerreiros ferozes, com cabelo preso e a face contorcida, e ainda sob a forma de animais. “O terror que esses espíritos lhes causam se deve à reputação que têm de carregar os mortais consigo, quer estejam vivos, quer durante o percurso de suas almas à aldeia dos mortos”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 356). Esses espíritos desempenham um papel importante na cerimônia de iniciação dos jovens. Toda classe de idade que patrocina uma iniciação personifica um *Wadzepari'wa*. Esse patrocinador recebe o nome de padrinho – *dañohuy'wa*, em Xavante. Tseredzaró explicou que o padrinho é o indivíduo da classe mais nova dos homens adultos, oriundo da turma que participou do ritual de iniciação dez anos antes. Cabe a ele transmitir os valores fundamentais que aprendeu, em seu momento de iniciação, como imitar bichos, caçar, pescar, lutar, ser forte e valente, confeccionar os ornamentos e também indicar como se comportar e quais são os seus deveres com as mulheres e a família. As classes de idade alternada estão ligadas por um laço muito forte.

Essa associação dos *Wadzepari'wa* com a afinidade é confirmada pelas características dos próprios espíritos, quando considerados em oposição às características das almas dos parentes consangüíneos mortos, conforme se pode visualizar no quadro abaixo:

<i>Wadzepari'wa</i>	Espíritos dos mortos
afins	consangüíneos
malévolos	benévolos
roubam	conferem benefícios
atemorizam	consolam
vivem no fim do céu	vivem no começo do céu
representados pela cor preta	representados pela cor vermelha

Tabela 10 – Categorias de espíritos. Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Os não-iniciados começam a conhecer os mitos e segredos ancestrais, e são preparados pelos padrinhos, seus afins, para o ritual de iniciação masculina – o *Danhõnõ*. Nesse, o padrinho tem uma função cerimonial destacada.

4.4. O *Danhõnõ*⁶¹

Este é o nome dado pelos Xavante à cerimônia que baliza a passagem dos adolescentes (*wapté*) para a vida adulta (*ritéi'wa*). As iniciações constituem um ciclo de cerimônias elaboradas e ricas em significados simbólicos que marcam a socialização e a identidade dos indivíduos dessa classe de idade. É planejado com antecedência, envolvendo grande quantidade de alimentos e confecção de paramentos cerimoniais.

Antes do início do ritual, os adolescentes, com idades entre 12 e 16 anos, podendo variar para mais ou para menos, de acordo com a vontade dos pais, são tirados da família e passam a morar em uma única casa, o *Hõ* (casa dos solteiros), onde ficam reclusos por cerca de cinco anos, só saindo para tomar banho, fazer as suas necessidades e, atualmente, para irem à escola. Maybury-Lewis (1984) salienta a importância de perceber que, quando se fala de “reclusão”, o termo é empregado no sentido restrito. Os jovens podem visitar suas casas e, se quiserem passar até mesmo parte do dia. Essa separação simboliza um distanciamento social em relação ao

⁶¹ Destaco esse ritual por se ter realizado em 2005, ano da pesquisa de campo, quando tive oportunidade de observar uma de suas etapas, a corrida do *Nõni* e parte da dança dos padrinhos. Complementando as imagens que coletei, apresento as de outros pesquisadores e fotógrafos.

conjunto da sociedade, ou seja, marginal ao sistema. Esse tempo de reclusão não é totalmente ocioso. Aprendem as técnicas tanto cerimoniais quanto práticas; aprendem a caçar, a fazer suas próprias armas, suas esteiras de dormir, as canções públicas (cantadas em ocasiões específicas) e também as particulares (sonhadas por homens maduros e de caráter forte).

O autor conclui que a casa dos solteiros é a pedra fundamental do sistema de classes de idade. Lá eles aprendem a participar do companheirismo que caracteriza o sistema e que supera distinções entre clã e linhagem. Essa solidariedade incorporada é também encorajada por meio da instituição da parceria cerimonial. Nesse estágio, cada jovem, “adquire um ou dois *ĩ'amõ*, (literalmente: ‘meu outro’, ‘meu parceiro’); estabelece com eles um relacionamento formal caracterizado por parceria cerimonial, amizade e assistência mútua”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 158). Os jovens sairão da casa dos solteiros unidos por laços de afinidade que os acompanharão por toda sua formação. Juntos participarão das cerimônias, das caçadas e da ornamentação corporal, entrelaçando seus destinos.

No ano em que se estabelece para celebrar o *Danhõnõ*, o cultivo dos campos é cuidado de modo particular. Todos vão à caça de araras para arranjar penas necessárias aos paramentos cerimoniais. Quando termina a estação da chuva e tudo está pronto e o milho maduro, os patrocinadores – padrinhos dessa cerimônia – fixam com os “velhos” o dia da abertura. Nesse dia, os padrinhos pintam-se de vermelho e colocam ao redor da cabeça uma fita de casca também vermelha. A franja do cabelo é pintada da mesma cor.

O *Danhõnõ*, que só se repete de cinco em cinco anos, dura aproximadamente cinco meses e compreende várias cerimônias – batendo água, furação de orelhas, corrida do *Nõni*, dança das máscaras, dança dos padrinhos e a grande corrida final *Sa'uri*, onde geralmente os jovens desmaiam e são purificados dos espíritos negativos, podendo, a partir de então casarem com as moças que já lhes estão prometidas.

4.4.1. Batendo água

Completada a reclusão no *Hö*, os não-iniciados passam por rituais de imersão na água do rio. Caminhando em fila indiana (um atrás do outro), entram na água (Figura 59) e começam a bater fazendo movimentos (Figura 60), sempre supervisionados por alguns “velhos”. A água assim batida sobe e cai sobre suas cabeças. Giaccarria (2000) argumenta que além do poder de purificação e fortalecimento que a água tem para os Xavante, ela faz com que os lóbulos das orelhas fiquem amolecidos, permitindo uma melhor perfuração.

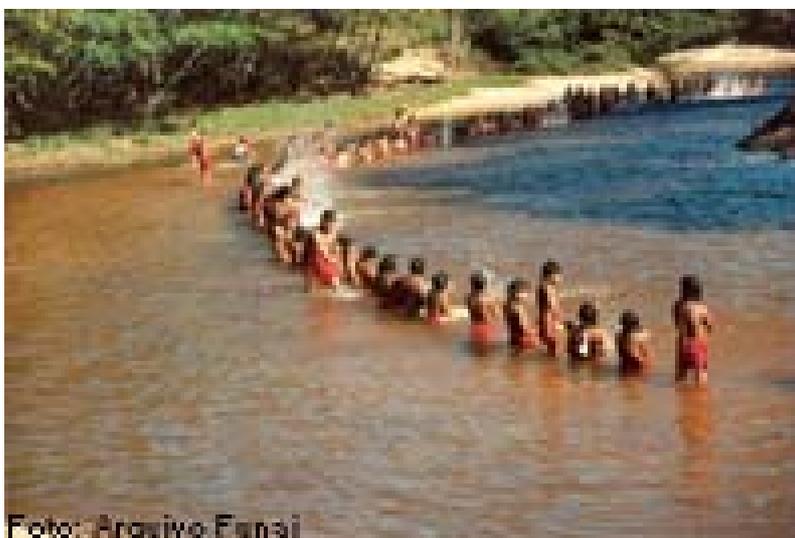


Foto: Arquivo Funai



Foto: Arquivo Funai

Figuras 59 e 60 – *Wapté* no rio batendo na água.

Fotos: Arquivo Funai – s/d. Danhõnõ garante a formação de guerreiros Xavante. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/ultimas/noticias/1_semestre_2005/Maio/un0527_002.htm - #>. Acesso em: 12 maio 2005.

Maybury-Lewis (1984) considera que o ritual de imersão está associado a um complexo de narrativas dedicadas a um único tema: “o poder criador”. Em cada caso, é sempre a categoria dos *wapté* (solteiros) que detém tal poder. Ele cria a água e passa a viver dentro dela, onde adquire uma aparência de grande beleza: engorda e sua pele se torna macia; seu cabelo brilhante cresce até o meio das costas. Seu afim vai visitá-lo na esperança de tornar-se igual. O criador *wapté* transforma seu afim em sapo e finge tratar de seu cabelo para fazê-lo crescer. O *wapté* passa então, a viver na água, isolando-se assim das outras pessoas. Maybury-Lewis entende (...)

(...) o objetivo desse ritual de imersão, início do ciclo iniciação, como sendo a transmissão das qualidades heróicas do protótipo mítico aos não-iniciados. Enquanto *wapté*, detém certa potência sexual atribuída, que é simbolizada pela pintura corporal vermelha que ostentam em situações cerimoniais e pelas bordunas *um'ra*, de cor avermelhada que carregam consigo. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 317).

Durante o ritual, atestam simbolicamente a separação do *wapté* criador em relação a seus companheiros e aos outros homens, estabelecendo uma distinção de categorias, já que o jovem abandona por completo a terra, indo viver na água.

4.4.2. Furação de orelhas

Após aproximadamente trinta dias, os “velhos” se reúnem com os homens maduros, no *warã*, e decidem que é chegado o tempo de furar as orelhas. Os pauzinhos são preparados com uma erva especial, chamada *buruteyhi* e são colocados em uma cabaça furada e tingidos com urucum. Ao raiar do dia, cada iniciando recebe ordens para sentar-se numa esteira que é colocada à frente da casa de seus pais, quando terá suas orelhas furadas. O padrinho, depois de ter pintado de vermelho a barriga e de preto as pernas, inicia a furação. Ajoelha-se com a perna direita. Com a mão direita segura o osso da perna traseira da onça parda para fazer o furo no lóbulo da orelha. Depois, retira da cabaça um dos pauzinhos e o introduz no orifício fazendo-o girar, à medida que retira o osso (Figura 61). Com as orelhas furadas, os jovens, que permaneceram impassíveis durante a cerimônia, levantam-se e entram na casa de seus pais, onde a irmã menor o pinta de preto, como já o fizera há um mês, todas as tardes.



Figura 61 – Furação de orelha – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 2001. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Maybury-Lewis (1984) explica que o corpo pintado de vermelho se apresenta na abertura de cerimônia e quando pintado de preto, no encerramento. “Essa oposição é coerente com a que existe no pensamento Xavante, pois o vermelho está associado à criação e, portanto, com início, enquanto o preto está associado à destruição e, portanto, com a idéia de fim”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 317).

4.4.3. Corrida do *Nõni*

Durante aproximadamente trinta dias que sucedem à cerimônia da perfuração, os jovens participam diariamente de pequenas corridas que lhes proporcionam resistência e velocidade para as atividades subseqüentes.

Os homens, por determinação dos “velhos”, limpam a aldeia por fora e por dentro e preparam uma pista para a corrida. Essa faixa começa a cerca de 50 metros da aldeia e inclui a

casa dos solteiros e o local de reunião dos homens maduros. Dois troncos finos de árvores são plantados e dispostos de modo a servir como postes de chegada. Enquanto os homens preparam a aldeia, os jovens confeccionam enormes capas de palha, chamadas *Nõni* – um ajuntamento de folhas de buriti trançadas e amarradas juntas, que se leva na cabeça por meio de um cabo e se coloca sobre os ombros, como um manto.

Um padrinho do clã *Õwawẽ*, escolhido pelos “velhos” para carregar a capa – o *Nõni*, recebe em seu corpo uma pintura diferenciada. A massa grossa do vermelho do urucum cobre todo seu tronco e braços. Nas costas, duas faixas largas na cor preta apresentam-se dispostas, uma ao lado da outra e seu cabelo preso na forma de um rabo-de-cavalo (Figura 62), no estilo adotado pelos Xavante nas ocasiões em que estão envolvidos em atividades cerimoniais.

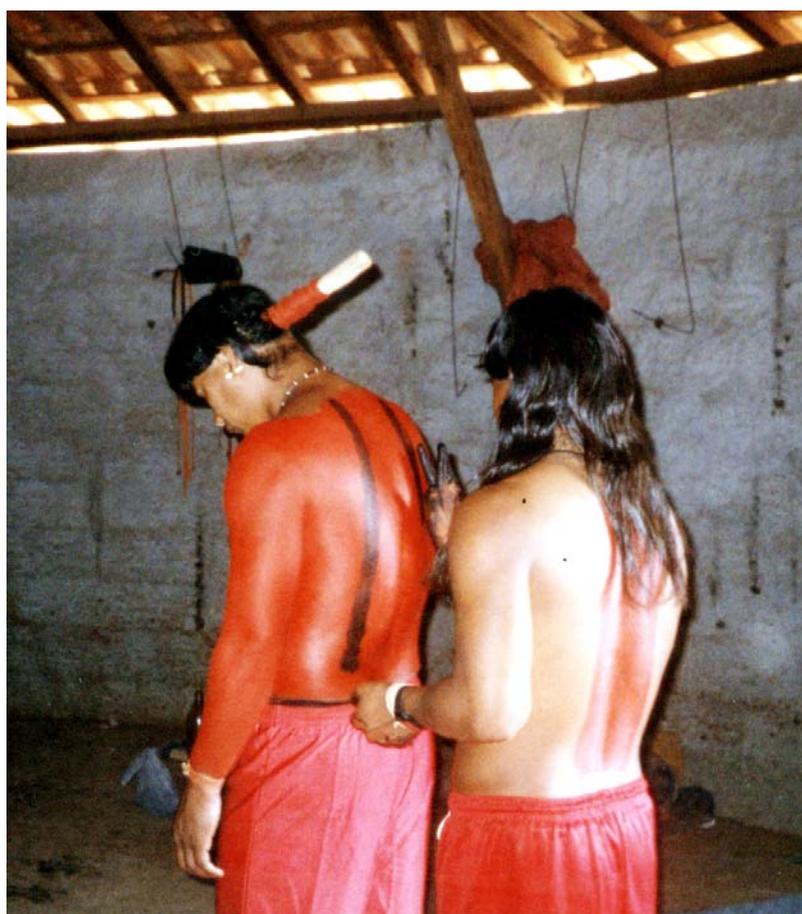


Figura 62 – *Nõni* pintado para a corrida – Aldeia Sangradouro.
Foto: Junior Ricchetti – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Os jovens se preparam para a corrida do *Nõni* recebendo na pele uma pintura específica para o evento – a forma retangular vermelha no estômago e nas costas. Nas pernas, o preto do

carvão, aglomerado com óleo de babaçu (Figura 63). Usam alvas “gravatas” de algodão e cordões novos, nos punhos e tornozelos, confeccionados especialmente para as cerimônias que envolvem o rito de passagem.



Figura 63 – Fabio e seu amigo (*ĩ'amõ*) – Aldeia Sangradouro.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Quando todos terminam de se pintar, saem do *Hõ* e se dirigem para a pista, em direção ao *wedetede* (três forquilhas de madeira que servem para apoiar o manto cerimonial), nesta ordem: primeiro os dois jovens do clã *Poreza'õno* – que recebe o nome *Pahõriwá*; depois os dois jovens do clã *Õwawe* – o *Tebe*; em seguida, todos os outros jovens que participam da corrida e, por fim, o *Nõni*. Chegando ao *wedetede*, pegam o manto e o colocam sobre os ombros do *Nõni*, que coloca a alça na cabeça, sustentando-o assim sobre as costas. Depois, voltam para a aldeia na ordem inversa (Figura 64).



Figura 64 – *Nõni* conduzindo os jovens – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Uma outra dicotomia tem expressão no momento da realização das corridas. O portador do manto cerimonial, o *Nõni*, do clã *Öwawe*, inicia a corrida, finalizada pelos *Tebe*, do clã *Öwawe*, e *Pahõriwá*, do clã *Poreza'õno*, nessa ordem. A complementaridade é enfatizada também quando a classe de idade que está para deixar a categoria de rapazes, nesse momento pintados de preto – simbolizando o fim de sua condição de guerreiros, canta para a classe de idade que está sendo iniciada, estes pintados de vermelho – simbolizando sua passagem para a posição deixada vaga por seus antecessores. Acentuam, dessa forma, uma dialogia cromática expressa nas cores vermelho e preto. Maybury-Lewis argumenta que:

Idealmente, para que as cerimônias sejam realizadas a contento, é preciso que haja participação conjunta de representantes de ambos os grupos. A maior parte do ritual serve para reforçar a idéia de que classes e categorias de idade constituem um recurso para a superação momentânea das distinções entre facções. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 318).

Após esse rito inicial, tem início a corrida (Figura 65) propriamente dita. Sr. Adão⁶² (traduzido por Rômulo) explicou-me que essas corridas não implicam uma competição. São demonstrações cerimoniais, e cada desempenho é julgado individualmente de acordo com as

⁶² Sr. Adão só se comunica na língua Xavante.

limitações físicas de cada um. Porém, toda apresentação (organização, desempenho, habilidade na confecção dos paramentos e ornamentos corporais) é apreciada por todos. A platéia estimula os iniciandos, que correm com grande energia, apresentando sua melhor performance.

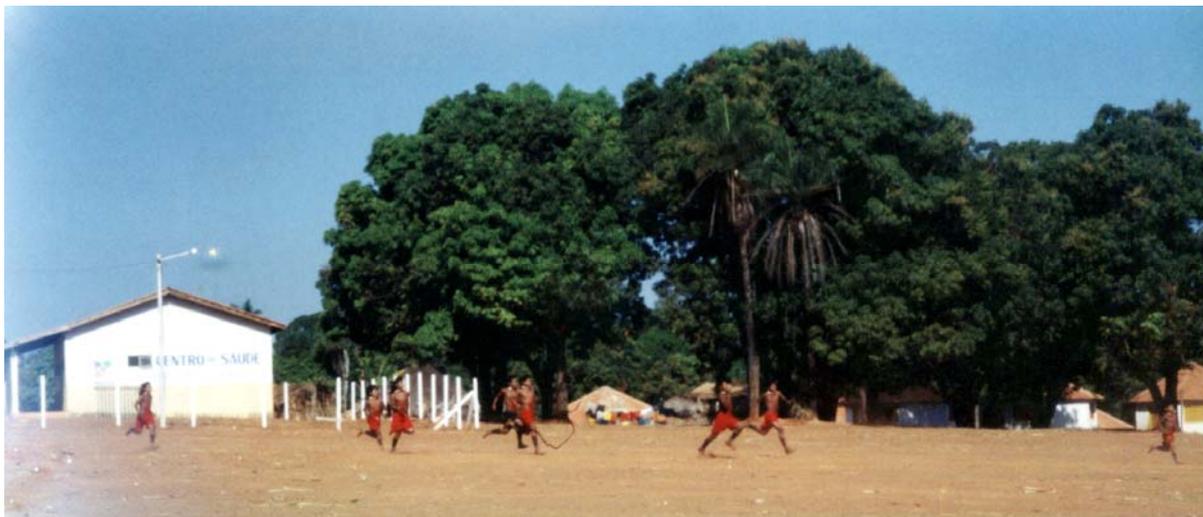


Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

4.4.4. A máscara

Enquanto as cerimônias acontecem, os jovens e os homens da aldeia vão buscar broto de buriti, para a confecção das máscaras, e caçar. Terminada a caçada, os pais começam a fazer, cada um, a máscara *wamnhõrõ* (Figura 66) para o próprio filho. Amarram as sedas do buriti com um cordão branco feito pelas esposas. Passam entre elas um barbante de algodão (Figura 67), feito pelo pai. Complementando as máscaras, correntes feitas de semente de capim navalha, unhas de veado e penas de arara (Figura 68) adornam os paramentos cerimoniais. Depois, pintam as folhas com listras verticais ou horizontais, conforme o clã.





Figuras 66, 67 e 68 – Cacique Tiago com a máscara / barbante de algodão entrelaçado na máscara / unha de veado e sementes de capim navalha – Aldeia Abelhinha.

Fotos: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Maybury-Lewis (1984) explica que o *wamnhôrõ* é como cone de palha aberto embaixo, com uma fenda em um dos lados. Pode ser usado cerimonialmente como capa apoiada na cabeça ou carregado na mão direita, para poder ser balançado no ar pelos “dançarinos” durante a cerimônia de iniciação. Essas máscaras são símbolos da própria iniciação e dos laços de afinidade contraídos a partir da cerimônia. A maturidade que os não-iniciados obtêm a partir dessas cerimônias implica em casamento e estabelecimento de relações específicas de afinidade com os padrinhos. Suas canções, danças e as máscaras, agitadas ao ar, estão intimamente relacionadas aos *Wadzepari’wa*. Diz-se que esses espíritos são atraídos ao local onde as máscaras ficam dependuradas, durante o processo de confecção.

Essas máscaras são presenteadas pelos afilhados aos padrinhos. Os padrinhos e todos os homens adultos da aldeia participam da dança das máscaras (Figura 69). Eles saem das suas casas segurando uma máscara e dirigem-se ao pátio, movimentando-se até formar um círculo.



Figura 69 – Dança das máscaras – Aldeia Pimentel Barbosa.

Foto: Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Cada clã, durante a dança, executa um movimento particular. Todos ficam com as pernas abertas, com o pé esquerdo na frente, e marcam o ritmo com leves flexões dos joelhos. De acordo com Supretaprã, da aldeia Pimentel Barbosa, “cada objeto, passo e música tem um significado. Todos buscam a energia dos espíritos bons e contam a história de nosso povo”. (SUPRETAPRÃ *apud* DURÁN, 2003: 23).

Paralelamente, os *Tebe* (Figura 70) fazem a sua apresentação no ritual, que irá durar toda a noite e os *Pahöriwá* (Figura 71) fazem sua dança ao sol. As danças dos jovens são sempre precedidas pelas apresentações dos pares que dançaram essas cerimoniais pela última vez, ensinando-os e orientando-os durante a cerimônia.



Figuras 70 e 71 – *Tebe e Pahōriwá Ité* (antecedente) – Aldeia Sangradouro.
Fotos: Laércio Miranda – 1999. Fonte: Associação Warã. Rituais. Disponível em: <http://www.wara.nativeweb.org/danhono.html>. Acesso em: 18 dez. 2006.

Destaco os elementos plásticos e corporais que compõem a performance dos *Pahōriwá*. Giaccaria(2000) explica que os *Pahōriwá* antecedentes ensinam aos novos os movimentos da dança, que se desenvolve da seguinte maneira: ajoelham-se sobre a perna esquerda, conservando a mão com os dedos trançados sobre o peito; depois ritmam uma batida com o pé direito na terra e giram a cabeça ora à direita, ora à esquerda; ajoelham-se e levantam-se percorrendo um breve trecho. “O percurso dos dançarinos corresponde perfeitamente à idéia que eles têm do caminho do sol; por isso, parece fundada a hipótese de que no sol e, mais precisamente, no itinerário que o sol faz no céu, inspira-se essa dança dos *Pahōriwá*”. (GIACCARIA, 2000: 169).

Após análise de imagens dos cerimoniais, percebi que os “novos” *Pahōriwá*, além do ornamento que usam na barriga da perna, constituído de uma trança de algodão na qual são amarradas penas de ema, de arara, vermelha ou azul presas nas unhas de veado, valem-se de

um adorno diferenciado. Giaccaria (2000) descreve que, ao pescoço, têm uma corda na qual são amarrados folhas de buriti (Figura 73); na orelha, trocam o pauzinho que tinham por brincos especiais, feitos com pedaços de flechas e recobertos de algodão branco (Figura 72). Na sua base (dos brincos especiais), são colocados dentes de capivara, que serão introduzidos nas orelhas.



Figura 72 – Brinco especial.

Foto: Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Penas de arara, correntes de sementes e dentes de capivara integram o paramento cerimonial. Esses brincos são cruzados atrás da cabeça e fixados por meio de um turbante feito de fios de algodão (Figura 74).



Figuras 73 e 74 – *Pahōriwá*.

Fotos: Giaccaria – s/d. Fonte: Xavante – A’uwẽ Uptabi: Povo Verdadeiro. São Paulo: Editorial Pastoral, 1972. Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Em 2005, na Aldeia Sangradouro, os brincos especiais dos *Pahōriwá* foram confeccionados pelos “velhos” em um local reservado (Figuras 75 e 76), sendo inclusive vetada a minha apreciação dessa produção. Nesse momento, Rômulo convidou meu marido para fotografar e argumentou que na condição de mulher eu não poderia entrar no local.



Figuras 75 e 76 – Sr. Adão e Sr. Alexandre Tsereptse – Aldeias Abelhinha e Sangradouro.
Fotos: Junior Ricchetti – 2005. Fonte: Arquivo particular.

4.4.5. Dança dos padrinhos

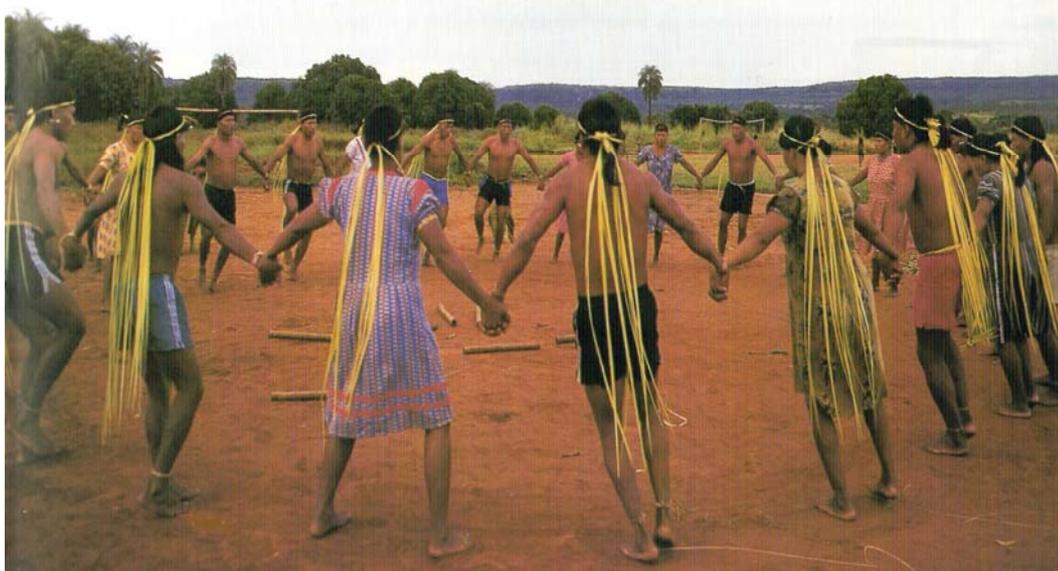
Os padrinhos também têm sua performance, chamada *Wanaridobê*, para a qual se preparam em apresentações diárias, acompanhados pelas mulheres de sua classe de idade. Dançam para os iniciandos todos os dias, de manhã e à noite, com função determinada de trazer alegria e de afastar as coisas ruins que acontecem eventualmente na comunidade. O “velho” Sereburã de Pimentel Barbosa relata:

Os padrinhos também se preparam. Sofrem. Não dormem, não descansam. Têm que dançar e cantar o *Wanaridobê* a noite toda. É um dança muito dura. É tão bonita! O urucum, a pintura preta, a seda de buriti nos pulsos e nas pernas... É tão bonito! O *Wanaridobê* é a verdadeira expressão da identidade do povo *A'uwê Uptabi*. Que ninguém brinque com essas cerimônias, elas são a forma de expressão da Criação⁶³. (SEREBURÃ, 1998: 20).

As apresentações são realizadas com a supervisão dos “velhos”, que exigem uma boa performance e contam com a apreciação da platéia formada pelo restante da comunidade. A dança dos padrinhos apresenta um passo bem marcado em movimento cíclico, enriquecida por um canto Xavante. Os componentes, para a realização dessa dança, além do vestuário vermelho ou preto, revestem a pele com uma diversificada pintura corporal.

Por ocasião da pesquisa de campo em Sangradouro (2005), não tive oportunidade de ver os ornamentos e as pinturas usadas nessa dança, pois, segundo informações dos Xavante, eles estavam “ensaiando” e só revestiriam o corpo com os ornamentos devidos na apresentação final, que antecede a última etapa do ritual *Danhõnõ*. No entanto, observei que os homens, mesmo no “ensaio”, usavam shorts nas cores vermelho ou preto e as mulheres, saias e blusas coloridas (Figura 77). Ambos apresentam-se com tiras de palmeira de buriti amarradas na cintura e na testa, deixando-as longas e caídas na parte de trás do corpo.

⁶³Pappiani e Flória destacam que “quando um velho Xavante conta uma história, ele se transforma. Brota no seu corpo frágil uma força nova. Ele cria gestos, sons, expressões, movimentos. Transporta quem está ouvindo para um tempo mágico. Revive a cada história o tempo da Criação. Traz para o presente os ancestrais mágicos que criaram todas as coisas. Incorpora sua força”. (PAPPIANI e FLÓRIA, 1998: 14).



Figuras 77 e 78 – Dança dos padrinhos – Aldeias Sangradouro e Pimentel Barbosa.
Fotos: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular. Rosa Gauditano – 1995. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

A uniformização dos indivíduos que participam da dança se faz presente até mesmo nesse momento de ensaio, o que nos leva a pensar na preocupação estética dos participantes, que se encontram sob olhares críticos. Em analogia com a foto de Rosa Gauditano, percebe-se a mesma uniformização, porém os homens acrescentam as cores azul e verde para o short, e as mulheres trocam as duas peças pelo vestido estampado num mesmo estilo (Figura 78), ou

seja, todos são confeccionados segundo um mesmo modelo.

Na apresentação final, de acordo com Maybury-Lewis (1984), todos se pintam com urucum e argila branca (Figura 79). Fazem no corpo grafismos inspirados em animais e espíritos, utilizando para isso a tinta de jenipapo misturada com carvão. Consequentemente, conclui que, como na Aldeia dos Mortos não há luta e nem feitiçaria, forma característica dos afins, eles são exilados do céu. Tal concepção está associada à idéia de que a forma (o corpo adornado), como uma das expressões privilegiadas da metamorfose – humanos que são transformados em animais ou espíritos, é um “envoltório”, uma “roupa” a esconder a forma interna, dotada do poder de transformar a identidade de seus portadores. As “roupas” animais/espíritos não são fantasias, mas instrumentos que recobrem uma essência interna dotada das afecções e da capacidade que os definem. Os corpos são descartáveis e trocáveis, e “atrás” deles estão subjetividades formalmente idênticas à humana. (CASTRO, 2002).



Figura 79 – Homem pintado para dança dos padrinhos.

Foto: Rosa Gauditano – 1992. Fonte: Raízes do Povo Xavante. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

Os espíritos malevolentes são *encorporados* na pintura dos padrinhos. A pintura corporal dos afins, os padrinhos, apresenta uma “forma aterrorizante” (Figura 80). (Maybury-Lewis, 1984).



Figura 80 – Padrinhos – Aldeia Sangradouro.

Foto: Arquivo Warã – s/d. Fonte: Disponível em: <http://www.wara.nativeweb.org/danhono.html>. Acesso em: 04 dez. 2006.

A dança dos padrinhos, o *Wanaridobê*, começa à meia-noite e vai até o amanhecer, quando os afilhados, sob as máscaras de buriti, saem correndo de suas casas até serem barrados por seus padrinhos. Maybury-Lewis esclarece que:

Os padrinhos surgem nos momentos de clímax das cerimônias ostentando uma pintura corporal especial: seus corpos apresentam um padrão de pintura constituído por linhas cruzada, seus rostos estão pintados de preto, talvez com a região de um dos olhos, em destaque, pintada de vermelho ou preto de um lado e vermelho de outro. O efeito é intencionalmente fantasmagórico e os Xavante dizem que assim é “para amedrontar” (*pahida*). (MAYBURY-LEWIS, 1984: 319).

Para Maybury-Lewis (1984: 179) esse “efeito lúgubre, a aparência de esqueletos” é aumentado pelo fato de seus rostos estarem pintados no mesmo “estilo”, ou ainda com as faces encobertas de cores e símbolos fortemente expressivos.

Esse é um caso específico em que a pintura corporal se apresenta para além dos padrões usualmente destinados às classes de idade, isto é, usada por indivíduos que se distinguem pelo exercício de funções rituais, incluindo a presença de mudanças estilísticas,

com possibilidades de criações individuais reconhecidas e valoradas na sociedade Xavante. É um momento em que o Xavante não ressalta a anatomia humana, distinguindo-se individualmente, o que também significa estar à parte da sociedade dos homens. “A transgressão de regras na execução da pintura pode estar relacionada ao privilégio de certos indivíduos que possuem o direito e o dever de exercer funções rituais e mágicas”. (MÜLLER, 1979: 27). Esse motivo de pintura representa o poder agressivo, combativo e bélico dos poderes obtidos em sua realização. O fato de esses motivos não obedecerem aos limites seguidos pelos que ressaltam a anatomia humana, pode significar a negação do caráter humano do corpo e a representação de seres relacionados a outros domínios do cosmo.

Tal efeito é obtido por pinturas que recobrem o corpo deixando, ao contrário daquelas empregadas para a expressão de categorias sociais, de revelar a anatomia humana. “Animais, espíritos e indivíduos em situações liminares – à margem da vida social plena – são representados ou apresentados publicamente com essas pinturas, que poderíamos chamar de ‘contínuas’”. (VIDAL, 1992: 286).

“Segundo o raciocínio Xavante, a única forma de o mais fraco enfrentar o mais forte é através de meios sobrenaturais”. (MAYBURY-LEWIS, 1984: 343). Sendo assim, considero que o Xavante evoca seus sentimentos primevos do medo e, para enfrentá-los, assemelha-se, iguala-se ao animal ou espírito através da pintura corporal, materializando-os, tornando-os visíveis para assimilá-los. Ele lança mão da criatividade para superá-los. Enfrenta o medo para fortalecer o espírito.

4.4.6. Corrida final

Encerrada a cerimônia dos padrinhos, os jovens devem participar do *Sau'ri*, a corrida final – uma maratona realizada num percurso de 17 km, na hora mais quente do dia. Giaccaria

(2000) conta que os jovens partem para a corrida, porém atrapalhados por dois homens mais velhos que jogam contra eles um pó⁶⁴. Os padrinhos (Figura 81) partem para defender os afilhados. Correm junto com eles armados também do pó mágico, que é colocado dentro do *upawã* (instrumentos de sopro) e soprado contra os adversários. Os jovens temem essa maratona, pois nela é preciso superar o cansaço e os obstáculos que são colocados no caminho pelos mais velhos.



Figura 81 – Padrinhos no final da maratona – Aldeia Guadalupe.
Foto: Paulo Delgado – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Os padrinhos correm com o corpo pintado, ostentando a criatividade que lhes é permitida. Em 2005, na Aldeia Guadalupe, as assimilações de elementos da cultura dos não-índios – palavra fim e o tênis usado por um Xavante– acentuam o hibridismo efetivado nesse grupo indígena. Os padrinhos gozam de um estatuto misto de apresentação; ao mesmo tempo tradicional, que eterniza o ritual, e inovador, que acrescenta novos elementos na plástica corporal dos participantes. As madrinhas (Figura 82), que também exibem uma pintura

⁶⁴ O autor não especifica a origem desse pó.

inovadora, ficam escondidas ao longo da estrada e, à passagem dos jovens, saem do esconderijo para encorajá-los.



Figura 82 – As madrinhas – Aldeia Guadalupe.
Foto: Paulo Delgado – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Se, durante o percurso ou após a chegada, algum jovem desmaia, as mulheres e seus parentes jogam-lhe água (Figura 83) e sopram-lhe nos ouvidos. Quando recobram os sentidos, dois parentes o pegam sob os braços e o fazem correr até o rio para se banharem, explica Giaccaria (2000). Passar nesse teste de resistência significa estar preparado para enfrentar o medo e vencer todos os obstáculos da vida. Os jovens agora já são homens, deixam de ser *wapté* para se tornarem *ritéiwa*. De acordo com Jurandir Siridiwê:

Os ritos de passagem marcam cada momento importante de nossa vida: acompanham o nascimento, a puberdade, o casamento, as cerimônias de cura, a caça, o plantio. Eles permitem o contato com o mundo espiritual, transformam o corpo e a alma, preparam para a vida. Marcam cada momento importante, marcam a passagem do tempo e o nosso crescimento. Esses rituais são a herança dos nossos ancestrais e foram transmitidos de geração a geração. Trazem para o presente esse tempo que não tem data, o tempo do poder. Eles dão a base para a nossa vida. Não dá para explicar o que acontece num ritual... A gente sabe, aprende com os mais velhos, vendo e fazendo junto. (SIRIDIWÊ, 2006).



Figura 83 – Jovem no final da corrida – Aldeia Guadalupe.
Foto: Paulo Delgado. Fonte: Arquivo particular.

Os rituais com o “poder” da tradição servem para organizar o universo Xavante. Princípios se recriam, possibilitando a afirmação desse povo. Os atributos usados cerimonialmente emanam o conteúdo simbólico, estético e estilístico, presentificando a cosmovisão Xavante. Os valores éticos, morais, políticos, estéticos dessa sociedade se exprimem na “paleta” Xavante. O vermelho e o preto como cores básicas dessa arte corporal, definem uma plástica cuja estrutura é dicotômica. A dialogia cromática preto/vermelho exprime essa dualidade. A partir dessa dualidade pictórica, a pintura e os paramentos corporais criam diferentes conjuntos de significação e temas estéticos valorizados culturalmente.

5

A TRADIÇÃO E O ESPÍRITO DA CRIAÇÃO

O caráter dinâmico da cultura, a partir de uma concepção antropológica, exige a formulação de novos significados ou a recriação de símbolos tradicionais, seja no sentido da reafirmação da ordem e das concepções vigentes, seja no sentido de sua reformulação. Lux Vidal (1992) pontua que cada cultura em particular mantém-se nessa tensão provocada pela articulação entre tradição e inovação. A cultura serve de referência a tudo o que o indivíduo é, comunica; à elaboração de novas atitudes e comportamentos e a toda possível criação.

Tal como a cultura, a arte corporal Xavante, não obstante sua aparente estabilidade, é passível de transformação à medida que o grupo sofre a influência de outros grupos indígenas ou da “sociedade *warazu*” circundante. Novas matérias-primas foram introduzidas no cotidiano do grupo indígena, oportunizando diversificadas possibilidades e alternativas. Reinterpretar o novo por meio do estabelecido, do convencional, recriar a tradição, introduzindo novos sentidos e novos símbolos são alguns dos processos que dão à cultura a sua vitalidade e a sua força.

5.1. Tradição transformada

O uso de tinta guache na pintura corporal e o acréscimo de cores diferentes do vermelho, preto e branco; os diversos materiais empregados nos paramentos cerimoniais; o uso de canetas e papéis para registrarem suas histórias através de traços e cores; e a participação em eventos culturais, apresentando cantos, danças e outros elementos rituais em espaços públicos, são práticas incorporadas pela sociedade Xavante que descortinam sua criatividade. As inovações indicam as relações entre o indivíduo e o patrimônio cultural do

grupo a que pertence e apontam para canais de comunicação com o exterior e para projetos de futuro.

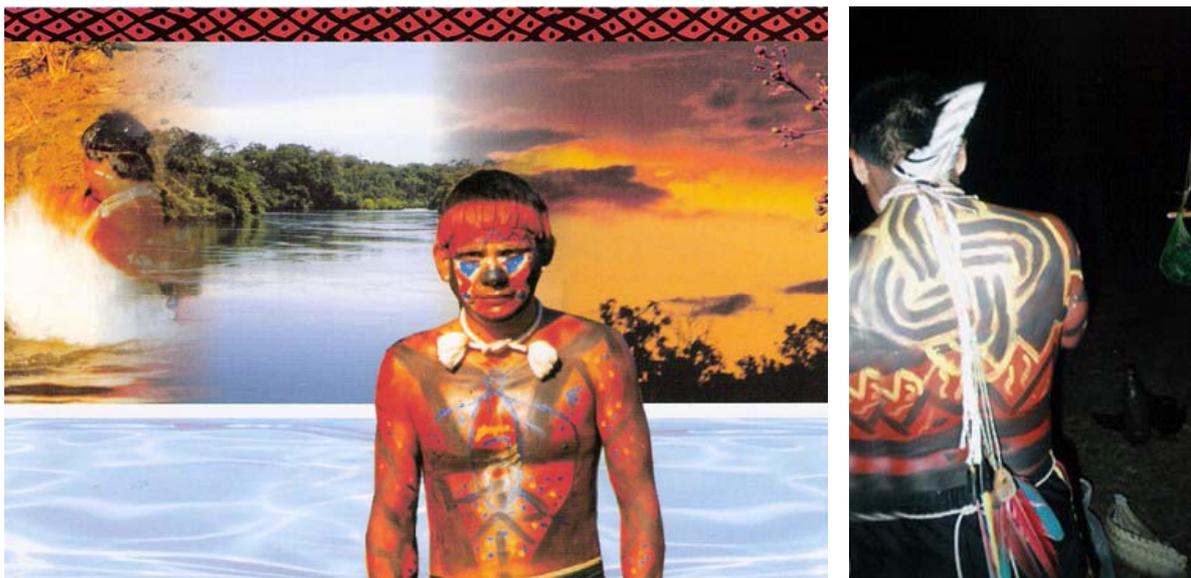
5.1.1. Pigmento

O pigmento usado na pintura corporal atualmente conta, além do urucum, do jenipapo, do carvão e da argila, com um elemento industrializado – o guache. Os Xavante se apropriam do guache para “expressarem sua criatividade” no corpo, que se apresenta modificado e, cada vez mais, inventado/alterado, desafiando e, em alguns casos, incomodando os costumes tradicionais⁶⁵.

A introdução de novos cromas – como o azul, o amarelo, o rosa e o laranja do guache – que se compõem com os tradicionais preto/vermelho remete-nos à reflexão sobre o papel tradicional da pintura: o que se apresenta é a geração de outras e novas composições. Hiparidi diz que a introdução da tinta guache é uma “questão política da época, uma questão atual. É uma matéria-prima que não é apropriada tradicionalmente. É uma criatividade. Isso é dinamismo” (HIPARIDI, 2006). Essas novas cores e materiais refletem as mudanças efetivadas pelo contato com a sociedade *warazu*: a tinta guache, material introduzido pela escola e pelos estrangeiros que ocasionalmente visitam as aldeias, desperta na sociedade Xavante novas possibilidades de utilização e criação.

Figurações mais elaboradas, como a abelha (Figura 84) que Rômulo, da Aldeia Abelhinha, traz no peito e outras composições simétricas e variadas (Figura 85), em que forma e cor se entrelaçam harmonicamente, se tornam presente na plástica corporal Xavante.

⁶⁵ Percebi, durante esse tempo de estudo, que existe uma discussão entre os Xavante para julgar a pertinência ou não das inovações trazidas, interferindo e regulando as assimilações dos novos elementos.



Figuras 84 e 85 – Padrinhos das Aldeias Abelhinha e Cachoeira.

Fotos: Arquivo Warã – 2000. Fonte: Material de divulgação. Maria Lucia Gomide – 2005.

Fonte: Arquivo particular.

Aos padrinhos é reservado o direito e o dever da criação. A indumentária desse grupo cerimonial escapa aos modelos convencionais de categorias e classes de idade. Cabe-lhes a apresentação de sua habilidade, a ser apreciada pelos “velhos”. Hiparidi salienta que todos são preparados para exercerem um bom desempenho na tradição de se enfeitarem, porém existe o reconhecimento na aldeia dos que não têm habilidade – *itsiprá* – e os que a têm – *itsipe*. No período em que estive na aldeia, identifiquei alguns indivíduos que se destacavam por sua habilidade: Sr^a. Batica, com os baquité (cesto em forma de bernal, trançado em diversos tamanhos e usado como berço, recipiente, cesto-transporte para mantimentos e outros fins); Fábio e Lucas, com o desenho; Rômulo, na pintura corporal; César, na filmagem; Bernardina, na dança e o Sr. Adão, na confecção dos paramentos cerimoniais e Fernanda, nas bijuterias⁶⁶.

Os Xavante das Aldeias Guadalupe e São Marcos, situadas na TI São Marcos, no Estado do Mato Grosso, durante o revestimento corporal dos padrinhos no ritual *Danhõnõ* realizado em 2005, apresentaram indicadores estéticos próprios e híbridos (Figuras 86, 87, 88, 89, 90 e 91), frutos das mais recentes inovações que ressaltam os elementos visuais exógenos

⁶⁶ A categoria bijuterias referencia os acessórios que são confeccionados para serem comercializados aos estrangeiros; quando confeccionados para os rituais integram-se a categoria paramentos cerimoniais.

assimilados e suas influências nas práticas cerimoniais inseridas no contexto dessa Terra Indígena.

Atraídos pelas novidades, criam e recriam “roupas” e “acessórios”, experimentando combinações cromáticas e artísticas de diversas ordens, alcançando uma linguagem autônoma.



Figuras 86, 87, 88, 89, 90 e 91 – Padrinhos das Aldeias Guadalupe e São Marcos.
Fotos: Paulo Delgado – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Os Xavante da Aldeia Abelhinha, com quem tive contato, não têm muito interesse em explicar o significado dos signos/formas que integram a pintura cerimonial dos padrinhos no ritual *Danhõnõ* – bolinhas, círculos, tracinhos, linhas paralelas e cruzadas, e algumas figuras como abelha, olho, caveiras, etc. Conferem atributos impregnados de sentido simbólico através das expressões: “buscam a energia dos espíritos”, “é um ato de coragem”, “é para

alegrar”, “é uma dedicação”, “é uma criatividade”. Hiparidi inclusive discorda da interpretação de que os traços pintados no corpo sejam representações de animais ou incorporações de espíritos, conforme relatado anteriormente. Para ele, essa pintura cerimonial “é uma criatividade”. Em nosso penúltimo encontro em novembro de 2006, na cidade de São Paulo, ele reforçou que essas formas são representações dos conhecimentos adquiridos, do saber, da criatividade, algo que a tradição elegeu. “Quando um Xavante pinta o seu *i’ãmo* (parceiro cerimonial, do mesmo grupo de idade, amigo) tem que mostrar sua habilidade. Ter uma sacação de adaptar a pintura ao corpo da pessoa, tem que combinar com o físico dele, com o jeito dele”. (HIPARIDI, 2006). Como os padrinhos já aprenderam os ensinamentos, já são considerados “preparados”, e a eles é concedida a autonomia para criarem. Os padrinhos se apresentam para apreciação e admiração da aldeia. Um discurso artístico é construído pela comunidade: são os “velhos” os principais articuladores.

Talvez o tempo tenha apagado essas referências (o significado dos signos e formas pintadas), ou talvez não seja apropriado generalizar uma manifestação expressiva individual autônoma em que a criatividade é premissa crucial dos Xavante ou até mesmo, um segredo que não deve ser revelado. As imagens, incorporadas/*encorporadas*/metamórficas presentificam atributos singulares que informam o repertório Xavante, onde o pensamento e o sentimento são dançados, pintados e encenados.

Remeto-me então, a Overing (1994) que, corroborando com Goodman, enfatiza que tachamos o outro de obscuro e misterioso no processo de pensamento, quando é mais provável que não compreendamos a relação entre sua “simbolização” e seus parâmetros de conhecimento e explicação. Não existe um fundamento de realidade ao qual podemos recorrer para avaliar as versões de mundo.

Procurar fundamento de realidade, através de “lentes *warazu*”, na construção do mundo Xavante pode não traduzir o modo de ser Xavante. Contudo, um olhar, uma leitura, a própria

análise do pesquisador é apresentada como uma interpretação estético-anropológica, e não a única possível. Nessa linha de pensamento, o conhecimento antropológico surge das práticas simbólicas e dos discursos embasados nas diferenças e suas fronteiras. A busca do conhecimento pela antropologia interpretativa ocorre pelo esforço de entender o outro – o diferente. Para utilizar a ciência social interpretativa, fundamentada em Geertz (1989), é importante estar ciente de que as incertezas e as ambigüidades fazem parte do processo de forma intensa. Cada pessoa de um grupo social verá diferentes tonalidades e diferentes formas de um mesmo fenômeno.

5.1.2. Matéria-prima

Além de novas matrizes culturais, como as imagens figurativas, agora eles também têm acesso a outros materiais artísticos industrializados e sucitados como, plumas, miçangas, tampinhas de remédio, lã, máscaras de carnaval, perucas e outros tantos que a criatividade do artista Xavante reclama nesse momento. O uso desses materiais reflete a face criativa que irrompe na indumentária corporal uma irreverente diversidade.

Sob a proteção dos paramentos, eles revelam novas possibilidades plásticas, introduzidas a partir da descoberta de outras matérias-primas disponibilizadas nas cidades localizadas ao entorno, e também nos “presentes” oferecidos pelos *warazu*. Esses paramentos funcionam como uma capa, uma máscara, ou melhor, um envoltório que lhes encoraja no combate dos infortúnios que permeiam o universo Xavante, hoje repleto de elementos estrangeiros.

Os Xavante reformulam os elementos plásticos corporificados em suas cerimônias, desconstruindo o velho contexto e construindo, assim, um novo, para as manifestações individualizadas, abrindo novas fronteiras através da inovação. “As recriações nas artes

indígenas contribuem efetivamente para que os grupos produtores possam redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos através dos contatos”. (VAN VELTHEM, 2003: 56). Nessa perspectiva, a cultura é vista como emergente, estando seu enfoque no ator social como agente interpretativo e subjetivo. Experiências passadas e tradição fornecem possíveis recursos para os indivíduos interpretarem.

O antropólogo Paulo Delgado⁶⁷ comenta que, no momento da pintura, os padrinhos e madrinhas se retiram para um cercado de palmeira, onde um pinta o outro. Dialogam sobre o tipo de pintura que gostariam de ser pintados – caveiras, símbolos de futebol. “O objetivo é se ‘camuflarem’⁶⁸ para não serem reconhecidos. A idéia é ser o mais diferente possível, mais exótico. A criatividade faz parte da tradição”. (DELGADO, 2006). Comenta também que, em sua última visita à aldeia, solicitaram, quando retornasse, que trouxesse de presente conchas⁶⁹ da praia do Rio de Janeiro. A encomenda do material, a seleção e combinação de outros para a confecção dos paramentos cerimoniais consagram uma intenção artística, igualmente experimentada em nossa sociedade.

Esses novos elementos plásticos (Figuras 92, 93, 94, 95, 96 e 97) se tornam motivadores para a criação, apontando para uma nova inscrição do estético no processo de subjetividade e significação social.

⁶⁷ Paulo Sergio Delgado é mestre em antropologia. Morou com os Xavante da Aldeia São Marcos de 1997 a 1999. Em 2005 esteve em nova pesquisa de campo cerca de 90 dias na Aldeia Guadalupe, participando, inclusive, como padrinho na cerimônia *Wanaridobê*. Paulo recebeu essa função cerimonial por ter convivido com os Xavante e por fazer parte da classe de idade que apadrinha os iniciandos.

⁶⁸ Essa idéia de camuflagem é defendida por Giaccaria (1972). Para ele, os Xavante se “enfeitam” para não serem reconhecidos.

⁶⁹ Tradicionalmente eles usavam nos paramentos, para emitir som na hora da dança, um caracol que existia no cerrado.



Figuras 92, 93, 94, 95, 96 e 97 – Madrinhas das Aldeias Guadalupe e São Marcos.
Fotos: Paulo Delgado – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Entendendo como questão atual a hibridização da sociedade Xavante, o revestimento corporal com o guache e outros materiais exógenos é uma alternativa inventada pelo próprio Xavante, que se rebusca com a novidade e as diversificadas possibilidades plásticas que esses materiais proporcionam. Considerei, a princípio, que alguns critérios na utilização das formas, cores e acessórios importados dos estrangeiros deveriam ser estabelecidos, restringindo-se outros elementos. Porém, podemos pensar que se trata de uma criatividade que o Xavante, usando esses elementos, dá forma plástica aos sentimentos e anseios, por vezes causados pela conflitante relação com os não-índios, pela tensão entre o velho e o novo. Por isso, reconsidero meu ponto de vista, ressaltando que o subjetivismo da expressão da arte corporal dos padrinhos recria e reinscreve a tradição. Com peruca, plumas e cores, o Xavante traduz a

sociedade dominante *encorporando* um *warazu*, que estabelece um diálogo e um contraponto com a tradição. Retornam aos mitos e rituais impedindo a desintegração da comunidade e, em contrapartida, aderem ao fascínio das novidades, legitimando um outro Xavante.

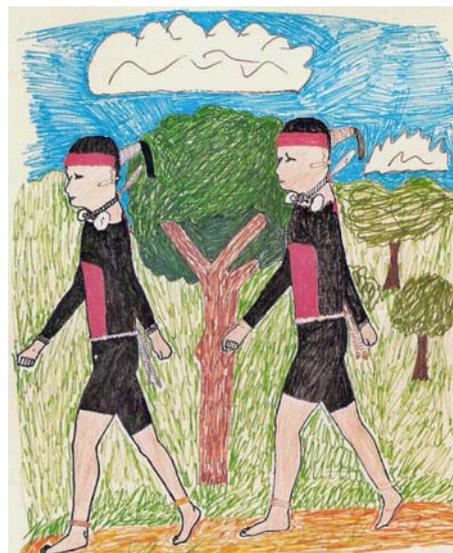
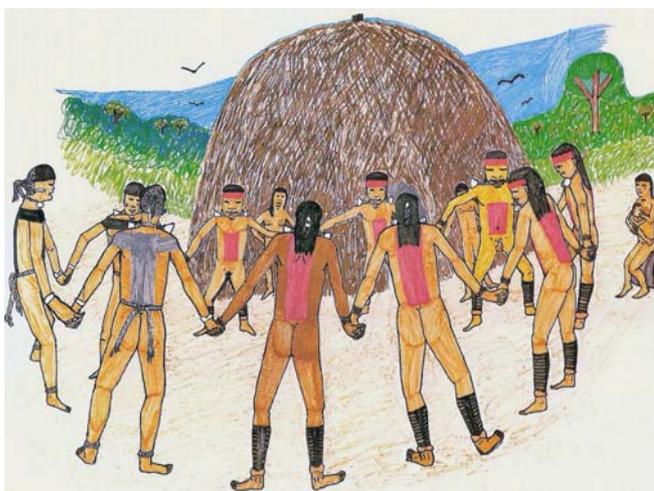
5.1.3. Suporte plástico

As pinturas corporais também podem ser visualizadas atualmente em desenhos representativos (Figuras 98 e 99) da forma como o corpo Xavante se apresenta nas cerimônias e rituais, realizados seja no cotidiano escolar ou através de objetivos específicos, como os que integram o livro *Wamrême Za'ra – Nossa Palavra, Mito e História do Povo Xavante*. A noção de perspectiva, a distribuição harmônica dos elementos no espaço e o preenchimento das cores nas figuras e no fundo valem o destaque e apreciação.

Angela Pappiani⁷⁰, responsável pela redação do livro, destaca os artistas escolhidos para a ilustração do livro:

Esses desenhos foram criados por um grupo de jovens escolhidos pelos velhos como os melhores artistas da aldeia: Sõwabze, Prépê e Sereñi'õmo. Foram feitos durante as viagens da equipe do Núcleo, reunindo, além dos desenhistas, dezenas de crianças em volta das mesas improvisadas na casa que servia de apoio ao trabalho. (PAPPIANI e FLORIA, 1998: 13),

⁷⁰ Angela Pappiani integra o Núcleo de Cultura Indígena e trabalha atualmente como diretora cultural do IDETI – Instituto de Desenvolvimento das Tradições Indígena. O IDETI é uma organização não-governamental criada e dirigida por pessoas indígenas das etnias Xavante, Karajá, Guarani, Kaxinawá, Bororo e Krenak. Localiza-se na cidade de São Paulo, no bairro Liberdade e tem como presidente, atualmente, o Xavante Jurandir Siridiwê. O Instituto tem como objetivo proteger, preservar, resgatar e divulgar a cultura, o conhecimento e o patrimônio dos povos indígenas do Brasil.

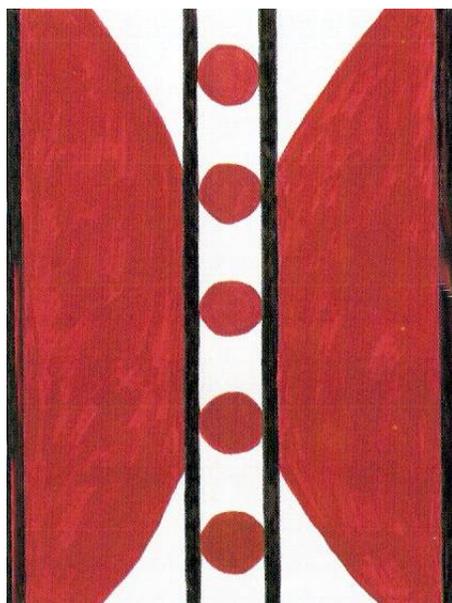


Figuras 98 e 99 – Pinturas cerimoniais.

Ilustração: Desenhos realizados pelos Xavante da Aldeia Pimentel Barbosa. Fonte: Wamrême Za'ra-Nossa palavra: Mito e história do povo Xavante. Tradução Paulo Supretaprã Xavante e Jurandir Siridiwê Xavante. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

Em julho de 2006, entrevistei Angela Pappiani na cidade de São Paulo. Em relação às ilustrações aparentemente abstratas esboçadas no livro e em outros suportes argumenta:

Quando eles desenham, conseguem dizer o que é – textura da cobra, da onça, tamanduá, borboleta. Eles têm uma leitura. É sempre uma representação de algo da natureza (Figuras 100 e 101), não é aleatório. Quando fazem um desenho, sabem o que estão fazendo. Isso vem da tradição. Eles decodificam o que vêem. (PAPPIANI, 2006).



Figuras 100 e 101 – Representações.

Desenhos: Realizados por Jurandir Siridiwê. Fonte: IDETI – Instituto das Tradições Indígenas. Disponível em: <<http://www.ideti.org.br/intro.html>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

Angela tem a seguinte explicação para o significado das formas nos desenhos: na figura da esquerda, os meios-círculos da lateral representam as casas da aldeia, e os círculos do centro, um caminho, uma passagem; para a figura da direita, o logotipo do IDETI, conforme sua página na internet, diz que é uma máscara, o olho da coruja, que representa os povos indígenas.

Esse novo suporte, essa nova superfície, o papel, apresenta-se como uma matriz que o Xavante elegeu atualmente para retratar seu modo de vida, para contar e externar aos não-índios sua história. Não será também uma incorporação da técnica utilizada pelos pesquisadores para os descreverem? Assim como usam o vídeo e a máquina fotográfica, o desenho é uma prática *warazu* de descrição etnográfica, conhecida por eles.

5.2. Apresentações públicas

A participação dos Xavante em espaços públicos e culturais é representativa dos novos modos de interação com a sociedade dominante. Líderes indígenas estão criando ligações com os mais diversos segmentos da sociedade nacional e internacional, em particular as ONGs, que são capazes de oferecer apoio para suas causas e projetos. Em virtude da nova legislação, que permite financiamentos independentes da FUNAI, os Xavante criaram associações que desenvolvem projetos inovadores para a melhoria das condições nas comunidades, e para apresentar e difundir informações sobre seu modo de vida, assim como conquistar o respeito pela sua cultura. Recentemente, têm intensificado sua participação em eventos educativos, culturais e artísticos, apresentando exemplos contemporâneos de deslocamento de lugar. O que antes se manifestava dentro de um lugar específico – definido pela cultura ou ligado a um ritual –, está, atualmente, deslocando-se para um outro.

Massey (1997) destaca que o local, que ela chama de lugar, estabelece-se exatamente a partir da conexão entre as tensões de troca de localidade e as influências do global, não existindo uma fronteira que separe o lugar, o espaço da comunidade, do geral. Na verdade, não existe uma população em um lugar que seja isolado do resto do mundo. Apreendemos uma série de influências externas que se articulam em um espaço, em um lugar, em um local determinado. O que dá a individualidade ao lugar são essas articulações de influências de diversos níveis, oriundas de vários lugares. As aldeias indígenas que procuram preservar sua cultura tradicional, por mais isoladas que estejam, sofrem inovações.

5.2.1. Xavante em espaço educativo

As associações e comunidades Xavante intensificam suas atividades no mês de abril, ocasião em que é comemorado o Dia do Índio, a fim de difundir informações sobre seu modo de vida e as dificuldades que enfrentam atualmente, tentando conquistar o respeito pela sua cultura. Alguns Xavante deslocam-se da aldeia para um espaço pedagógico com o objetivo de realizarem e conduzirem seminários, exposições e oficinas criativas em escolas, em sítios que promovem turismo rural pedagógico, em museus, parques e associações.

Em abril de 2006, a Associação Warã, de São Paulo, em parceria com o Sítio Santa Rosa, localizado no município de Tatuí-SP, ofereceu às escolas do ensino infantil e fundamental da região a oportunidade de mergulhar em uma cultura indígena, através de um programa de atividades interativas, com a participação de representantes da TI Sangradouro e acompanhamento de monitores especializados em turismo rural pedagógico, contando com a seguinte programação:

- Introdução à cultura Xavante, com monitores;

- Caminhada até o *Ri* (casa Xavante) e encontro com os representantes indígenas, que explicam como é a vida na aldeia e respondem perguntas;

- Brincadeiras da cultura Xavante;
- Comida típica;
- Relato de contos e mitos;
- Dança de encerramento;
- Venda de artesanato, livros, vídeos, camisetas e cartões postais.

Informada do evento por Hiparidi, que o supervisionava, fui até o Sítio Santa Rosa. Não posso deixar de dizer que foi muito emocionante rever alguns Xavante com quem mantive contato na aldeia. Além de observar a programação, visava também complementar dados da pesquisa, visto que meu informante Tseredzaró estaria entre os representantes indígenas.

Assisti a visita da APAE – Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – da cidade de Tatuí ao evento. A visita contou com cerca de 150 portadores de necessidades especiais que, segundo a professora, aguardaram ansiosamente por esse dia. Chegaram em dois ônibus, lancharam e participaram da programação.

Ficaram curiosos com os objetos usados (Figuras 102, 103 e 104) pelos Xavante e também com as palavras na língua *A'uwê*, expostas em um cartaz (Figura 105) confeccionado por estes ao lado de fotografias da aldeia. Porém, o que mais os motivou foi o momento em que puderam participar da brincadeira de “cabo de guerra” (Figura 106), que se assemelha com a da nossa cultura.



Figuras 102, 103, 104 – Cordões, bolsas (*baquitê*), arcos, flechas.
Fotos: Cristina R. Campos – 2006. Fonte: Arquivo particular.



Figuras 105 e 106 – Cartaz explicativo e jovens da APAE brincando.
Fotos: Cristina R. Campos – 2006. Fonte: Arquivo particular.

Durante o evento, apresentaram-se com o corpo levemente pintado com carvão esfumado e um pouco de urucum nas pernas (Figura 107). Explicaram que estavam com pouco urucum, inviabilizando uma pintura mais elaborada, mas que o principal objetivo era alegrar os visitantes e ensinar um pouco sobre sua cultura.



Figura 107 – Representantes Xavante – TI Sangradouro.
Foto: Cristina R. Campos – 2006. Fonte: Arquivo particular.

5.2.2. Xavante em espaço político

O espaço político manifesta as relações diretas e indiretas do povo Xavante com a sociedade dominante, com a qual ele vive em conflito, até hoje, pela manutenção ou recuperação de suas terras, em acréscimo aos problemas de saúde. Aracy L. da Silva (1986: 55) compreende que é “nos moldes do dualismo do seu pensamento e da sua organização social, expresso na classificação em ‘nós’ e ‘eles’ que se dá a sua apreensão do mundo dos brancos e de suas relações com ele”. No caso da luta pelas terras, esse “nós” consegue agregar a quase uma totalidade das aldeias Xavante que se alia contra “eles”, os *warazu*.

Um exemplo ilustrativo dessa aliança pode ser observado no episódio que aconteceu em dezembro de 2003. Uma delegação de 40 Xavante, que lutam pela reconquista da terra *Marãiwatsedé*, chegou a Brasília para tentar, junto às autoridades competentes, encontrar uma solução que lhes garantisse o retorno à sua terra, localizada no município de Alto Boa Vista, cerca de mil quilômetros de Cuiabá, no Mato Grosso. Os Xavante alertaram as autoridades sobre as possíveis conseqüências de um conflito maior, caso eles não tivessem uma decisão favorável. "Vocês não vão gostar se a gente entrar na marra. Nós, Xavante, não temos medo de morrer. A terra é nosso direito e tem que ser respeitado", disse o cacique Simão, em audiência no dia 1/12/2003, com procuradoras da 6ª Câmara de Coordenação e Revisão do Ministério Público Federal.

Pintados para a guerra. Quarenta índios fizeram uma manifestação em espaço público (não identificado na reportagem) com objetivo de determinar um prazo, de 2 dias, aos deputados da Frente de Defesa dos Povos Indígenas para resolver o conflito existente em Alto Boa Vista (MT) com os posseiros, pelo direito à terra. Ameaçaram um conflito armado dizendo: “Não temos medo de morrer para obter de volta o acesso à terra que nos pertence (cacique Boaventura)”. (JORNAL DA TARDE, 2003: 1).

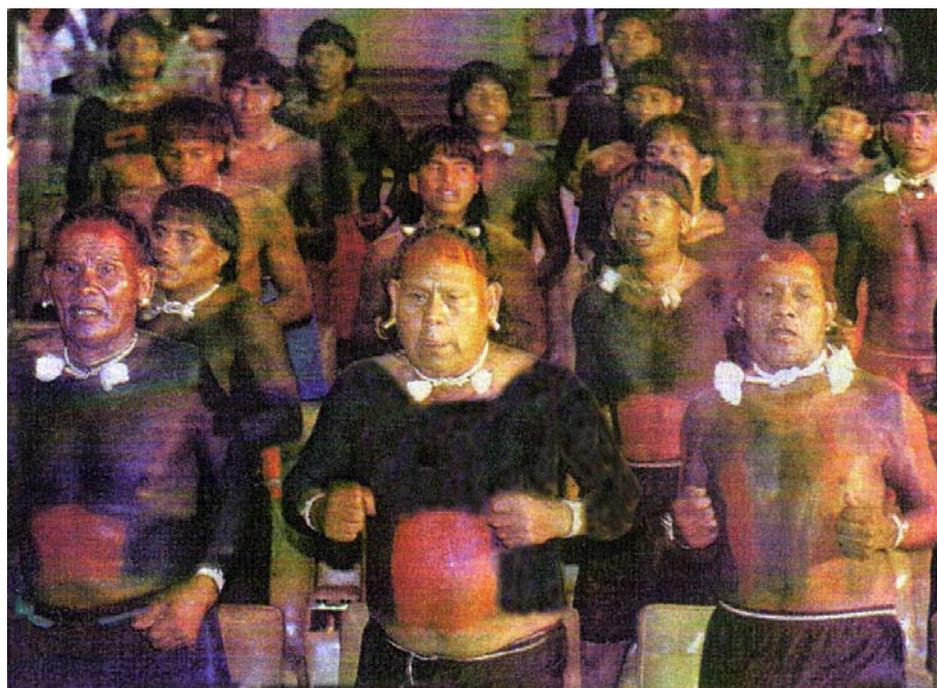


Figura 108 – Xavante pintado para a luta de retorno à sua Terra.
Foto: Joedson Alves/AE – 2003. Fonte: Jornal da Tarde, Caderno Política, p. 1. São Paulo, 03/12/2003.

Os Xavante, nessa luta, se apresentaram com uma pintura (Figura 108) que é usada tradicionalmente em momentos de enfrentamento, de guerra, com uma maior área de preto, conforme se observa na fotografia ilustrativa da reportagem. A pintura impregnada de sentido, através de formas e cores, materializa em seu corpo-signo um modo de pensar e sentir.

5.2.3. Xavante em espaço cultural e artístico

Outro espaço em que o grupo indígena tem se destacado e alcançado bastante visibilidade e audiência é o criado em eventos e projetos dos setores cultural e artístico, como shows em praças públicas, projetos de cantos e danças rituais indígenas, festivais de dança e outras atividades em centros culturais. Recebem constantemente convites de responsáveis envolvidos na organização dos motes.

5.2.3.1. Festival de Praia – Araguaia Vivo

Em julho de 2005, assisti uma apresentação dos Xavante da Aldeia São Marcos, em Barra do Garças (MT), que nesse mês promove o Festival de Praia – Araguaia Vivo. A cidade, pólo dessa temporada, revela, no período da seca, as praias⁷¹ dos rios Araguaia e Garças. Nesse ano recebeu cerca de 30 mil turistas, que se somaram aos seus 55 mil habitantes para aproveitar as praias e o recém-reformado Complexo Turístico Porto do Baé, no bairro Cidade Velha. O complexo abrigou exposições de artes plásticas, artesanato, literatura, produção fonográfica, exposição fotográfica da fauna e da flora do Parque Estadual da Serra Azul, além de outros produtos culturais e shows de artistas nacionais. O prefeito Zózimo Chaparral disse que a proposta de sua gestão é a de fazer um festival voltado para os valores da região. “Ao longo dos anos, ficamos de costas para Mato Grosso; agora queremos ficar de frente”, disse ele. Esse Festival de Praia “terá a cara do Araguaia”, garantiu Chaparral, mostrando o que há de melhor nas raízes culturais da região. (CHAPARRAL, 2006).

Inseridos na proposta de valorização das culturas localizadas ao entorno, os Xavante apresentaram duas danças (Figura 109) e fizeram a entrega da gravata cerimonial ao prefeito, encenando um movimento contundente que “intimidou” o homenageado – dançaram batendo os pés no chão “contra” o prefeito, emitindo sons fortes e uníssonos. Após a homenagem, o anfitrião se integrou ao grupo, dançando um pouco “fora do compasso” com eles. O público acalorado aplaudiu a apresentação, que antecedeu o show do grupo de forró Falamansa. Os Xavante permaneceram no recinto, onde posaram para fotos com os “fãs⁷² e curiosos”, e também para assistir ao show. Homens, mulheres e crianças desejavam estar ao lado dos

⁷¹ É interessante enfatizar que as praias da cidade são localizadas à beira dos Rios Araguaia (Estado de Goiás) e Garças (Estado do Mato Grosso), apresentando estruturas (areia, barracas, quiosques, redes de vôlei) semelhantes às praias com águas do mar, sendo uma destacada cidade turística da região.

⁷² A cidade recebe frequentemente a visita dos Xavante, no comércio, praças, praias, demonstrando admiração à sociedade local e o bom entrosamento com ela.

Xavante, que exibiam sua imagem exótica aos olhos estrangeiros. Eles eram os atores e o público, os admiradores.



Figura 109 – Xavante dançando no palco – Aldeia São Marcos.
Foto: Cristina R. Campos – 2005. Fonte: Arquivo particular.

Observei que todos usavam a mesma pintura no corpo. Após me dizerem ser essa a mais adequada ao evento cultural de que estavam participando, passo a considerá-las como “envoltórios artísticos”, como uma indumentária disponível para apresentação do “show”. Esta “roupa”, com uma maior área em vermelho e que, conforme o modelo desenhado por Tseredzaró, é usada na aldeia pelos meninos na luta *Oi’ó* para provarem sua “coragem”, exterioriza um conteúdo constitutivo do tecido social. Esse conteúdo, ao ser deslocado, pode talvez vir carregado da mesma coragem – “coragem” para se apresentar ao público, “coragem” para iniciar uma aproximação com a “sociedade *warazu*”, “coragem” para transpor as barreiras da alteridade. Vermelho que remete à pintura dos jovens no início dos ritos de passagem; vermelho que tem propriedades criativas e benéficas (MAYBURY-LEWIS); vermelho que representa a vaidade, a vitalidade e a beleza (HIPARIDI).

5.2.3.2. Rito de Passagem – Canto e Dança Ritual Indígena

“Rito de Passagem – Canto e Dança Ritual Indígena” é um projeto realizado pelo IDETI. Tem como proposta levar aos espaços cênicos urbanos nacionais e internacionais apresentações de canto e dança da tradição indígena, promovendo um novo “contato”, uma aproximação entre os povos que habitam o universo. As apresentações de canto e dança ritual, dentro do projeto, realizam-se a partir da vontade das comunidades em se fazer conhecer, revelando aos não-indígenas trechos de cerimônias importantes, da forma como acontecem nas aldeias, com todos os direitos autorais e de imagens garantidos.

A proposta de trabalho do IDETI está fundamentada na frase do ancião Wabuá Xavante: “Ninguém respeita aquilo que não conhece. Precisamos mostrar quem somos, a força, a beleza, a riqueza da nossa cultura. Só assim vão entender e admirar o que temos”. (WABUÁ, 2006).

O projeto Rito de Passagem vem acontecendo desde o ano 2000 nas cidades do Rio de Janeiro (Fundição Progresso e Museu da República), São Paulo (Parque do Ibirapuera e Parque da Água Branca), Goiânia (Jardim Botânico), Brasília (Concha Acústica), com apoio da Lei de Incentivo Cultural do Ministério da Cultura – MinC e patrocínio de Enron América do Sul, Sandivik, Brasil 500 Anos, Correios, Petroquisa e Petrobras. O projeto expandiu-se internacionalmente com os povos Tukano, Xavante e Karajá, nas cidades de Munique, Bochum, Dresden e Berlim na Alemanha, Antuérpia, na Bélgica, Gannat e Montliçon na França e Akan em Hokkaido, Japão. Para aproximar ainda mais o “povo das aldeias” do “povo das cidades”, o projeto Rito de Passagem promove também oficinas, debates, exposições fotográficas, mostras de vídeos indígenas, atividades e apresentações especiais para estudantes e educadores.

Com objetivo de compreender o Rito de Passagem, particularmente a participação dos Xavante, estabeleci, em julho 2006, contato com o IDETI em São Paulo. Angela Pappiani, que concebeu e dirige o projeto, disse que a partir da gravação do CD *Etenhiritipá* – Cantos da tradição Xavante, realizado pela comunidade de Pimentel Barbosa e lançado em 1994, surgiu a idéia das apresentações cênicas, porém, com alguns critérios que ela considerava imprescindíveis. “Com cuidado e respeito à tradição; que conseguisse trazer a dança, o ritual, mas com a força que ele tem dentro da aldeia. Isso foi um processo. Foi amadurecendo em cada viagem, em cada ida à aldeia”. (PAPPIANI, 2006).

A diretora cultural, explicou que dançaram em espaços urbanos pela primeira vez no lançamento do CD, no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, e depois no Circo Voador, Rio de Janeiro. Após a apresentação, avaliaram que ainda necessitavam mostrar a “força” da dança e dos cantos que são encenados na aldeia. Em 1997, o SESC de São Paulo convidou os Xavante para participarem de uma mostra de dança e teatro junto com grupos da Índia, Japão, Coréia, Canadá, França.

Ângela Pappiani foi para aldeia Pimentel Barbosa, no Mato Grosso, e construiu com eles a apresentação, com duração de uma hora e meia.

Eles listaram algumas partes das cerimônias que gostariam de estar mostrando. Tinha uma lógica para eles, tinha um roteiro – coisas que queriam e não queriam mostrar; o que era importante. Foi um trabalho árduo para se chegar nesse formato de apresentação. (PAPPIANI, 2006).

Sua interferência foi na organização do tempo, do palco e na sugestão da realização da pintura corporal em cena. “A criatividade, a beleza do corpo sendo pintado. Essa reciprocidade de contato, essa sintonia tem que ser vista”. (PAPPIANI, 2006).

O SESC construiu uma arquibancada para 1500 pessoas e um palco de madeira. “Como na aldeia eles dançam na terra, então o palco foi coberto de terra. O fogo é importante; então, tem fogueira”. Houve a participação de cenógrafos e bombeiros sob a supervisão dos Xavante. “Foram três noites, ao ar livre, de sucesso absoluto”. (PAPPIANI, 2006).

Jurandir Siridiwê Xavante presidente do IDETI argumenta:

Este palco de terra batida, com o fogo, com a água, com o céu lá em cima. Aqui acontece um verdadeiro ritual, com a presença do espírito. Não é um espetáculo, é um Rito de Passagem para todos nós. Para que o povo desta cidade possa viver junto conosco um momento de transformação e harmonia com todos os seres que habitam o universo. Para manter vivo o Espírito da Criação. (SIRIDIWÊ, 2006).

Havia a preocupação de Jurandir em não tornar as apresentações um espetáculo, por isso ambientou o cenário com os elementos do universo da aldeia (terra, fogo) tal qual exige a tradição, trazendo a força do Espírito da Criação. Essa preocupação, talvez não fosse alcançada pelo público receptor, que não incorpora o sentido do ritual, mas o admira. Resta saber se essa admiração se dá pela força transmitida pelo Espírito da Criação presentificado nas apresentações, ou se pela beleza exótica das encenações, que se tornam “sucessos absolutos”.

Em 1998, apresentaram-se novamente no Museu da República, Rio de Janeiro, e em 2000, surgiu o projeto Rito de Passagem – Canto e Dança Ritual Indígena (Tabela 11) “que nasceu como as músicas que chegam nos sonhos, transmitidas pelos ancestrais, como a palavra criadora, com um sentido, uma história, um papel no mundo”. (PAPPIANI, 2006). Sonhos sonhados pelos “velhos”, que, por sua vivência e aprendizado, transmitem às novas gerações a tradição Xavante.

<p style="text-align: center;">ritodepassagem Canto e Dança Ritual Indígena</p>				
2000	2001	2002	2003	2005
		Foto não disponível no site		
LOCAL				
Estacionamento do MAM – Parque do Ibirapuera, São Paulo.	Parque da Água Branca e SESC Pompéia, São Paulo e Fundação Progresso, Rio de Janeiro.	Parque da Água Branca, São Paulo e Museu da República, Rio de Janeiro.	Jardim Botânico, Goiânia e Concha Acústica, Brasília.	32º Festival das Culturas do Mundo de Gannat, França.
PROGRAMAÇÃO				
Canto e dança ritual.	Canto e dança ritual. Apresentação para as escolas no período diurno. Oficinas de pintura corporal. Comercialização de arte indígena. Exposição fotográfica Etnias - Hall do teatro SESC Pompéia, Saio Paulo e Fundação Progresso, Rio de Janeiro.	Canto e dança ritual. Apresentações para escolas no período diurno. Espaço de convivência com comercialização de arte indígena e culinária. Oficinas de pintura corporal e dança. Exposição fotográfica Etnias - Parque da Água Branca, São Paulo e Petrobras, Rio de Janeiro.	Canto e dança ritual. Apresentações para escolas no período diurno e comercialização de arte indígena. Oficinas de pintura corporal e dança. Exibição de vídeos. Exposição fotográfica Etnias - Espaço Cultural Chafariz, Goiânia e Câmara dos Deputados, Brasília.	Canto e dança ritual. <i>Workshops</i> de pintura corporal e dança ritual. Exibição de vídeo e debate sobre a cultura Xavante. Paradas pelas ruas da cidade. Oficinas e vivências.

Tabela 11 – Ritos de Passagem. Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora a partir de informações e fotos disponíveis no site <<http://www.ideti.org.br/intro.html>>. Acesso em: 26 nov. 2006.

Os ritos sociais que acontecem no espaço público exarcebam e expandem o imaginário social, criando-o e recriando-o. O deslocamento do olhar, a reinterpretação da tradição desvendam formas alternativas de organização das relações sociais e suas manifestações. O texto apresentado no folder de apresentação do projeto Rito de Passagem justifica os modos inovadores que os Xavante inventaram/fundaram, a partir da tradição, um estilo criativo e expressivo que retrata a maneira que enfrentam “corajosamente” e “bravamente” a aproximação com os *warazu*.

Quando decidimos em nossas aldeias selecionar trechos dos rituais para apresentar ao povo da cidade, estamos buscando uma aproximação, nos tornar conhecidos e respeitados. Foi assim que surgiu o projeto Rito de Passagem, para que vocês possam ver nosso povo, para que seus filhos possam sentir a força e beleza de nossa cultura, para que se mantenha viva a força da Criação. O que estamos trazendo para vocês não é um espetáculo, não é um show exótico, é o rito verdadeiro, o que há de mais valiosos em nossa tradição. E queremos compartilhar com o povo brasileiro esse momento de força, um verdadeiro Rito de Passagem, capaz de transformar as mentes e corações e garantir a nós todos um futuro mais harmonioso. (SIRIDIWÊ, 2006).

5.2.3.3. Bienal Internacional de Artes Visuais de Veneza

A apresentação dos Xavante da tribo Etenhiritipá de Mato Grosso, em junho de 2005, foi destaque no 3º Festival Internacional de Dança de Veneza – parte da 51ª Bienal Internacional de Artes Visuais de Veneza, um dos eventos de cultura mais prestigiados no mundo. O evento contou com a direção do dançarino e coreógrafo brasileiro Ismael Ivo.

Não sendo possível assistir e documentar a apresentação, busquei através da mídia eletrônica artigos e imagens que registraram e marcaram a presença desse grupo indígena. Procurei também pelo coreógrafo paulistano Ismael Ivo, radicado na Alemanha desde 1985 e desde 2005, diretor do Festival Internacional de Dança da Bienal de Veneza, para detalhar o espetáculo. Como o contato não foi viável, apresento os dados coletados *on-line*.

O repórter Guilherme Aquino⁷³ (2005) informou que durante 80 minutos, 30 indígenas apresentaram rituais de 15 principais cerimônias, “condensadas” em dois atos (Figura 110). A troca “de roupa” (Figura 111) realizou-se em cena aberta, respeitando os ritos originais.



Figuras 110 e 111 – Performance de ritual de iniciação e troca de roupa.

Fotos: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005. Fonte: Índios Xavante mostram rituais em festival em Veneza. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050610_indiosml.shtml. Acesso em: 04 nov. 2005.

Guilherme Aquino (2005) narra que os Xavante se apresentaram ao ar livre, “dançando, tocando instrumentos indígenas de sopro e percussão e entoando cânticos ao redor da fogueira (Figura 112) num grande tatame de madeira, coberto de areia e grama, montado para encenar os rituais”. O cenário foi nas *Gaggiandre dell’Arsenale*, um antigo arsenal do século XVI e tradicional espaço cultural de Veneza.

⁷³ Enviado especial a Veneza pela BBC-Brasil – empresa responsável pela produção de material jornalístico referente ao Brasil e baseada em Londres.



Figura 112 – Ao redor do fogo.

Fotos: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005. Fonte: Índios Xavante mostram rituais em festival em Veneza. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050610_indiosml.shtml. Acesso em: 04 nov. 2005.

As adaptações ocidentais evidenciadas na cultura Xavante e o fato de eles se apresentarem em um contexto globalizado, deslocado do lugar tradicional causam “surpresa” nos espectadores. O uso de shorts de nylon vermelho e preto no lugar de tangas e folhas para se cobrir, segundo Guilherme Aquino (2005), causou estranhamento na platéia. “Eu esperava que eles estivessem nus ou de tanga, como se via nos filmes. Reconheço que é uma visão ‘romântica’, disse a italiana Manuela Trione”. (TRIONE *apud* AQUINO, 2005).

Conforme Guilherme Aquino, os Xavante se pintaram (Figuras 113 e 114) com desenhos estilizados de elementos naturais, animais da floresta e peixes dos rios.

Os índios mudavam os ornamentos e a pintura dos corpos – de desenhos abstratos à representação de animais da floresta, exatamente como fazem nas tabas, com algumas adaptações ocidentais. Uma delas, por exemplo, é o uso de espelhos e pentes de plástico para arrumar mais rapidamente os cabelos e criar um novo penteado amarrado com fios de buriti e penas de pássaros. Para contrabalançar, eles não escondiam o uso da saliva para molhar e espalhar melhor o uso das tintas naturais no rosto e no resto do corpo, um costume exótico aos olhos do público. (AQUINO, 2005).



Figuras 113 e 114 – Pintura corporal.

Fotos: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005. Fonte: Índios Xavante mostram rituais em festival em Veneza. Disponível em:

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050610_indiosml.shtml>. Acesso em: 04 nov. 2005.

Refletindo posteriormente sobre participação dos Xavante em espaços cênicos nacionais e internacionais, escrevi (via e-mail) para Tseredzaró indagando sobre o que ele e os “velhos” achavam dessas apresentações deslocadas da aldeia. Ele respondeu:

Vejo, e os velhos vêem, o deslocamento para cidade, fazendo investigação do nosso costume, pois ainda somos reconhecidos como de 500 anos atrás. Se fala da nossa aldeia como se fosse museu e ninguém vê o nosso desenvolvimento, que já somos professores, motorista habilitado, funcionário da FUNAI, administrador da FUNAI, presidente de uma instituição, enfermeiro e outros. Neste país são muito menos valorizados os povos nativos, por isso começamos a nos deslocar para outro país à busca de uma parceria e que alguém nos ajude investigar. Por essa razão é muito importante o nosso deslocamento. (TSEREDZARÓ, 2006).

O depoimento de Supretaprã fornecido ao repórter Guilherme Aquino, confirma esse ponto de vista: “Esses rituais que mostramos aqui são a nossa tradição mesmo. Aqui nós somos muito mais respeitados pelos estrangeiros do que pelos brasileiros”. (SUPRETAPRÃ, *apud* AQUINO, 2005).

Massey (1997) argumenta que “lugar” deve ser entendido como expressão de cultura – *locus* de relação entre global e local, em que as interações apresentam-se como processos dinâmicos e sem fronteiras, numa história internalizada resultando em um número de

fundamentos que dão especificidade à unidade do lugar. Cada lugar é um lugar de amplas relações sociais. E essas relações permitem o surgimento de novos espaços e novas organizações alternativas, que, por sua vez, geram novas formas de articulações. É isso que permite um senso de lugar extrovertido, que inclui consciência de seus *links* com o mundo, que integra uma maneira positiva de relação com os “estrangeiros”. Os Xavante reinscrevem a tradição, deslocam a energia do ritual na aldeia para o cenário contemporâneo de apresentação. À tradição é incorporado um novo elemento – a encenação dos Ritos de Passagem em espaços estrangeiros. Esse é o novo “lugar” dos Xavante.

Definir as condições em que querem enquadrar suas interações com as questões globais e locais é uma nova ordem. Em Veneza, o modo de exposição nos remete a uma performance cujo estilo narrativo reconstrói a atmosfera da vida na aldeia. Através das imagens simbólicas, o círculo – que representa o valor da coletividade, o fogo e os pés na terra – elementos que referenciam o pátio da aldeia, a pintura corporal – marcas expressivas da paleta Xavante, anunciam a celebração do corpo como força de resistência cultural e o desejo de reconhecimento.

6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A propriedade de ser igual ou diferente é relacional e relativa. As diferenças são marcas comuns aos seres humanos que, ao serem conjugadas, criam laços de identidade. Não se aplica à propriedade da igualdade com sentido absoluto, mas em relação a certo referencial. Cada ser é único e individualizado por suas propriedades e vivências. Isabela Frade (2004) argumenta que o grande desafio de nosso tempo consiste em aprender a conviver com as diferenças, com os pluralismos de intenções, sendo necessário, para que esse diálogo ocorra, construir um campo de equivalências.

O filósofo Jacques Derrida *??????* em seu pensamento sobre a *différance*, identificou importantes questões de “direito” na sociedade contemporânea. É nesse sentido que considero que a implicação ética de seu pensamento pode ser apreendida no caso dos grupos indígenas. Derrida busca encorajar a pluralidade de discursos, legitimando a não existência de uma única verdade ou interpretação, com um caráter de disseminação de possíveis e novos sentidos.

Estudar o grupo indígena Xavante me possibilitou um alargamento na compreensão do “outro”. Um “outro” tão próximo e, ao mesmo tempo, tão reprimido pelo regime que nos orienta. Regime que enfatiza a imagem do índio genérico, equiparada à primitividade – indivíduos de mentalidade primária, figuras exóticas que devem ficar à parte da “sociedade nacional”, servindo de material de estudo, de contemplação ou ainda como provável objeto de especulação mercantilista. É necessário um outro olhar para a cultura indígena. Percebê-la, não como forma primária repleta de figuras exuberantes (forma essa que também me fascinou como dito na apresentação do trabalho).

Constatai que, além das questões de desmatamento, de perda da biodiversidade e de contaminação da água que atingem as terras indígenas Xavante, ocorridas após o contato com

os não-índios, a desorganização do espaço circular (como na Aldeia Sangradouro), em relação ao concebido tradicionalmente, desestabiliza a estrutura de uma aldeia Xavante. Essa organização tradicional – espacial e social – permeada por uma dicotomia entre metades que se opõe e se complementam, como argumentou Maybury-Lewis (1984), se configura na circularidade em que os rituais acontecem, e onde os grupos cerimoniais são responsáveis pela formação das várias categorias de idade que se sucedem – um ciclo que não se pode interromper. O espaço central é local do *warã*, onde os homens maduros e os “velhos” resolvem coletivamente as questões que envolvem a aldeia. Esses sábios homens têm consciência de que estratégias de diálogo com o “novo” são necessárias, pois os jovens se lançam às descobertas inevitáveis. Discutem e selecionam nesse espaço estratégias de convivência.

A ameaça de invasão, destruição ou subordinação, que a inserção nesses fluxos globais representou para os Xavante, impôs respostas a esses desafios. Em cada terra indígena Xavante percebi diferentes estratégias, mas que, na verdade, se afunilam num mesmo objetivo – o aumento da população, o direito à terra, o respeito ao seu modo de viver e à manutenção de sua Tradição. A Tradição é invocada na esperança de sua continuidade. Suas histórias, seus mitos precisam ser contados e recontados. Precisam encontrar novos meios para se exprimirem, novas linguagens, novos valores, novos sentidos e idéias.

Os atores sociais da Aldeia Abelhinha, produtores de símbolos, utopias e novas formas societárias, motivados, na dimensão contemporânea, ao diálogo com muitas outras tradições culturais, viabilizam seus projetos independentemente do domínio da Missão Salesiana, através da seleção de suas parcerias. Têm consciência do papel que ocupam e das forças políticas que permeiam suas relações com o mundo externo. Concebem estratégias diplomáticas refinadas, que interagem com sua própria cultura. Buscam assegurar a sobrevivência física e cultural de seu povo, a partir de programas de ação auto-sustentáveis –

do resgate das roças tradicionais; da manutenção de um apiário; da documentação em vídeo dos rituais e das histórias contadas pelos “velhos”; da organização metodológica de sua escola e da abertura ao diálogo com pesquisadores. Nesse tempo de parceria firmada, não só contratual, mas de relação que envolvia distanciamentos e aproximações, cheguei a uma compreensão que parece proporcionar um “novo olhar” para os elementos que integram sua plástica corporal – objeto de meu estudo, com a ajuda de Tseredzaró e Hiparidi. Meus questionamentos e estudos ao longo do trabalho chegaram a “incomodá-los”, fazendo com que buscassem em suas raízes as prováveis explicações.

Uma nova perspectiva se fez necessário para perceber a arte corporal Xavante, até então abordada por Regina Muller como uma ornamentação corporal que se expressa como um código simbólico, relacionado à classificação do indivíduo segundo a linhagem, o grupo social, a classe e a categoria de idade, bem como a função ritual que exerce em determinado cerimonial. “O indivíduo decora seu corpo segundo o evento e o grupo social a que pertence” (MÜLLER, 1976: 124). Reconhecer a pluralidade de discursos, com um caráter de disseminação de possíveis e novos valores me fez acreditar em um outro modo de interpretar e repensar a forma como os indicadores estéticos operam na sociedade Xavante.

O corpo, ao se apresentar extraordinariamente em rituais e cerimônias, é o instrumento fundamental para a *encorporação* dos elementos da natureza, dos animais e dos espíritos, assim como das próprias categorias sociais Xavante. Sendo o lugar da perspectiva diferenciante, o corpo deve de ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente. (CASTRO, 2002). O Xavante lança mão de elementos plásticos, não para representar um ou outro elemento da natureza e/ou sobrenatural, mas para “se tornar um” – se apresentar como humano, humano-animal, humano-espírito. Todos os corpos, o humano inclusive, são concebidos como vestimentas ou envoltórios. Essas “roupas”, esses corpos “descartáveis e trocáveis”, recobrem uma essência e uma subjetividade que preside os processos de

socialidade, sustentando uma economia simbólica onde gestos, performances e modos de ser e agir consolidam o senso comum das aldeias. A formação do corpo Xavante se dá pelo acúmulo de capacidades e atributos vivenciados no decorrer de sua história. “As transformações físicas não são suficientes para demarcar os novos estágios da vida frente ao grupo social, o corpo precisa passar por processos intencionais periódicos de fabricação” (CASTRO, 1987:31).

Usar o corpo pintado é uma maneira de apreender e expressar uma forma que *encorpora* seus anseios. A manutenção dessa forma de construção de corpo é indispensável à realização de rituais, momento em que ocorre a mediação simbólica entre o visível e o invisível, em que os corpos se espiritualizam/animalizam e os espíritos/animais se corporificam. É nesse campo de possibilidades que o corpo Xavante é conformado pelas categorias hierárquica e linhática, presentes no “corpo” da aldeia e identificadas com a ajuda de Hiparidi após o desenvolvimento de um longo estudo.

O corpo Xavante oferece suporte básico para os padrões pictóricos e parafernalias necessárias à cerimônia. Essa investidura, essa vontade imperiosa de diferenciação não se resume apenas em decorar o corpo humano, mas de construí-lo, contribuindo efetivamente para o entrelaçamento entre a estética e as características dos domínios da sociedade, da natureza e da sobrenatureza. O corpo não é apenas um suporte de um discurso simbólico, ele também participa como elemento plástico. Suas qualidades formais integram o sentido estético Xavante. O símbolo não mais se explicita. Forma e conteúdo, significado e significante se complementam nas forças espirituais que desempenham um importante papel na sua cosmovisão: nas forças dos espíritos do bem, que cultivam a vida, e nas do mal, que, provocam doenças e mortes.

A dicotomia também evidenciada pelas metades cerimoniais que se opõem ritualmente é marcada e demonstrada para toda a comunidade através dos objetos rituais e das cores

vermelho e preto que revestem seu corpo. Essas cores são apresentadas como complementares da relação de oposição necessária à sociedade Xavante, às quais se combinam, que conforme Hiparidi, vão dando forma à personalidade do sujeito: quando uma maior área de vermelho é pintada aparenta um indivíduo “ vaidoso, com vitalidade e beleza”, se for de preto, um indivíduo “ responsável e corajoso, pronto para o enfrentamento”. A relação com o outro também se expressa de forma complementar e dialógica através do “toque das mãos”. Esse contato determina a relação no momento em que se pintam, integrando os sentidos que a pintura se apresenta, configurando um processo que desemboca na preocupação com a plástica, enquanto atributo necessário para a intensa experimentação ritualística vivenciada.

Para o Xavante, integrar-se ao universo – à natureza, aos animais, aos espíritos – é estar em conexão com o Espírito Criador. A celebração dos rituais, na forma como foram ensinados pelos seus ancestrais, presentifica a Tradição que, em essência, é o que mantém vivo o Espírito da Criação. Os rituais de iniciação e formação perpetuam as marcas internas da sociedade Xavante. Atuam como força conservadora, de modo a garantir a manutenção do equilíbrio e da tessitura social desse grupo indígena. Os signos e símbolos transmitidos através das cerimônias, das danças, das pinturas corporais, das crenças, dos mitos, dos ritos de passagem, enfim, de toda a produção de sua sociedade que as diferencia das demais, é fundamental para o equilíbrio e a sobrevivência do povo Xavante. A plástica corporal Xavante não se esgota na ornamentação corporal. É um poderoso instrumento de rememoração, atualização e experimentação da própria natureza de sua cultura.

Os ritos de passagem marcam cada momento importante de nossa vida: acompanham o nascimento, a puberdade, o casamento, as cerimônias de cura, a caça, o plantio. Eles permitem o contato com o mundo espiritual, transformam o corpo e a alma, preparam para a vida. (SIRIDIWÊ, 2007).

Hoje, com o encurtamento das distâncias, os Xavante da TI Pimentel Barbosa têm alcançado grandes audiências com as encenações dos seus cantos e danças através de

coreografias para serem apresentadas ao público nacional e internacional, estratégia de contato que os tem desafiado constantemente.

Sabemos que depois do contato com os “brancos” nossa vida já não pode ser a mesma. As mudanças acontecem na natureza à nossa volta, na cultura, na perspectiva de futuro. Por isso estamos buscando novas formas de contato, de estarmos presentes no mundo contemporâneo, mantendo os fundamentos da Tradição. (SIRIDIWÊ, 2007).

Transformar os fatos sociais e culturais em “espetáculos” contemplados pela sociedade nacional ou internacional pode nos sugerir um esvaziamento dos conteúdos comungados na aldeia. No entanto, o desejo de “apresentar” a Tradição, com todos os elementos plásticos que os envolve, o fogo, a terra, os paramentos cerimoniais, o movimento e a pintura corporal, convocando e clamando a presença do Espírito da Criação, remete-me aos questionamentos: – Será que os Xavante correm o risco de serem seduzidos pelos aplausos ou será que os *warazu* correm o risco de serem seduzidos pela força do Espírito da Criação celebrada nos “espetáculos” Xavante? Estariam eles construindo uma nova forma para entrarem em diálogo como o mundo externo?

Essas “novas formas de contato”, esses deslocamentos, conforme Lynn Souza (2004: 124), “trouxeram em sua esteira a aproximação e a justaposição de diferenças culturais, forçando a visibilidade do hibridismo cultural em culturas antes acostumadas a se ver e ser vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas”. A cultura passa a ser vista como algo híbrido e em constante transformação. Uma estratégia de sobrevivência que tanto carrega as marcas das diversas experiências e memórias, como a resignificação de símbolos culturais tradicionais.

O fato de os Xavante da TI Pimentel Barbosa selecionarem cenas para serem apresentadas ao público externo e depuradas pelos homens maduros e “velhos” da aldeia, como dito pela diretora cultural do IDETI, Angela Pappiani, confirma a hipótese já apresentada por Maybury-Lewis (1984) quando percebia que os Xavante consideram sem dúvida alguma, suas cerimônias como um meio privilegiado de expressão estética, através de

comentários como: “os meninos cantaram bem”, “os homens correram de modo adequado”, “serve para ficar bonito”. Sendo assim, retomo as imagens dos dançarinos *Pahōriwá* (Figuras 83 e 121), quando apresentam o caminho do sol, que na aldeia, essa “coreografia” tem a função determinada de trazer alegria e de afastar as coisas ruins. Porém, quando trazidas aos não-índios, tem a função de revelar como são, na expressão do velho Sereburã, “a força, a beleza e a riqueza da nossa cultura”. Acreditam que divulgando sua Tradição serão admirados e respeitados.



Figuras 73 e 110 – Fotos: Giaccaria e Guilherme Aquino

Retomando a expressão “para ficar bonito”, coletada por Maubury-Lewis na década de 60, cabe dizer que, em minha pesquisa, feita aproximadamente 40 anos depois, ao indagá-los sobre o significado da forma como se apresentam, por diversas vezes também obtive a resposta: “é pra ficar *wēdi*” – expressão usada para designar o que lhes proporciona admiração – quando essa forma traz um apelo, uma emanção da Tradição. Os termos *itsiprá* – os que não têm habilidade, e *itsipe* – os que têm habilidade, usados para consagrar os indivíduos/artistas da aldeia, também revelam a consciência Xavante de um discurso artístico comungado em sua sociedade e julgado pelos “velhos”, que depuram essas formas,

privilegiando e invocando a Tradição. Poderíamos afirmar: **a Tradição é a arte Xavante**. Julgá-la a partir de pressupostos eurocêtricos, que definem o que é arte, certamente a excluirá desse mote.

Sally Price (2000), em seu estudo, traz grandes contribuições ao repensar esse lugar da arte indígena. Argumenta que a contextualização antropológica de uma experiência estética deve expandir-se para além de uma linha de visão estritamente limitada pela cultura. Devem ser dignas de serem exibidas ao lado das obras de arte dos mais distintos artistas de nossa sociedade. Inclui em seu texto a citação de Edmund Carpenter, que estudou a arte dos esquimós, a qual vem corroborar com as idéias aqui apresentadas.

Não importa o quão despido um povo, não importa o quão desesperadora sua situação, ninguém vive uma existência “básica”, “simples”, “direta”, “imediata”. Em todos os lugares, as pessoas criam e apreendem padrões; vivem em mundos simbólicos de sua própria criação. (CARPENTER *apud* PRICE, 2000: 56).

A sensibilidade estética de cada grupo social se manifesta com indicadores próprios. Para entendê-la é necessário perceber de que maneira o discurso artístico é constituído. Entender a arte do “outro” pelo sistema que o “outro” apresenta. Esse entendimento, que na contemporaneidade caminha para o diálogo com as diferentes possibilidades, com as diferentes formas de manifestação estética, abre espaço para os artistas indígenas que buscam no cenário atual um reconhecimento.

Os artistas Xavante da TI São Marcos revelam na pintura dos padrinhos, categoria em que se permite apresentar livre dos padrões convencionais, uma forma híbrida. Durante meu estudo e apresentações em espaços de discussão essa forma incomodou alguns olhares pelo uso de cores e elementos exógenos à sua cultura. Hiparidi estranha algumas imagens apresentadas no trabalho e argumenta, com relação à figura 90: “não parece um Xavante, não tem postura de Xavante”. Provavelmente, essas novas cores e elementos que penetram em sua

Tradição, continuarão a serem discutidos pelos homens maduros e pelos “velhos” da aldeia, acalorando o *warã*.



Figura 90 – Foto: Paulo Delgado

Criatividade, expressão estética e possibilidades de transformação estão presentes nos atributos corporais que envolvem a cultura Xavante. O corpo é sítio primordial dessas relações – compõe a plástica corporal Xavante. As novas experiências exibem seus efeitos na forma como concebem a tradição pictórica. A arte corporal, revelada em seus aspectos de tradição transformada, reflete o surgimento de novas concepções, percepções e fazeres que proporcionam a essa sociedade uma qualidade de “estar no mundo” em adaptação às novas realidades.

Por fim, cabe dizer que nem tudo me foi revelado. Muitos “segredos” ficaram guardados. Este estudo resultou numa experiência de aprender a captar a visão de “dentro” para assim compreender, na tradução de sua natureza estética, a existência de expressões, de valores, de práticas diversas de uma sociedade que busca, nos tempos atuais, o reconhecimento de seu direito à diferença, o direito de serem eles mesmos junto aos outros.

7

FONTES**7.1. Pesquisa de campo**

Território Xavante: Aldeia Sangradouro e Aldeia Abelhinha. Sangradouro, MT. Jul, 2005;

Centros Urbanos: Os Xavante na cidade. São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói, Barra do Garças. 2005-2007;

Sítio Santa Rosa: Projeto Educativo. Tatuí, SP. Abr, 2006.

7.2. Bibliotecas/ Arquivos/ Museus

Biblioteca Nacional
Av. Rio Branco, 219.
Centro, Rio de Janeiro, RJ.
CEP: 20040-008 TEL: 021- 22409229

Museu do Índio – Biblioteca Marechal Rondon, Arquivo do Serviço de Proteção aos Índios e Registro Audiovisual.
Rua das Palmeiras, 55.
Botafogo, Rio de Janeiro, RJ.
CEP: 22270-070 TEL: 021-2286-0399

Museu Nacional – Biblioteca do Museu Nacional
Quinta da Boa Vista.
São Cristóvão, Rio de Janeiro, RJ.
CEP: 20740-940 TEL: 021-22648262

ONG – Arquivo de Reportagens, Biblioteca e Registro Áudio Visual.
Associação Xavante Warã
Av. São João, 755 – 3º andar – conj. 32.
Centro, São Paulo, SP.
CEP: 01035-100 TEL: 011-33380749

ONG – Arquivo de Reportagens, Biblioteca e Registro Áudio Visual.
Instituto das Tradições Indígenas – IDETI
Rua da Glória, 474. Liberdade, SP.
CEP: 01510-000 TEL/FAX: (11) 2169-2084/2085

PRÓ-ÍNDIO – Acervo Bibliográfico, Mapas e Registro Áudio Visual.
Programa de Estudos dos Povos Indígenas. EDU / UERJ.
Rio de Janeiro, RJ.

7.3. Exposições

Mostra *A'uwẽ* –Xavante: Múltiplos Olhares. Rio de Janeiro, RJ. Mai, 2005;

Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi. Rio de Janeiro, RJ. Mai, 2005.

8 REFERÊNCIAS

Impressos e meio eletrônico

AQUINO, Márcia Rodrigues. **Kusiwa**: O corpo como mídia da vaidade, memória e resistência cultural. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18055/1/R0393-1.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2006.

AQUINO, Guilherme. **Índios Xavante mostram rituais em festival em Veneza**. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050610_indiosml.shtml>. Acesso em: 04 nov. 2005.

ASSOCIAÇÃO WARÃ. **Rituais**. Disponível em: <<http://www.wara.nativeweb.org/danhono.html>>. Acesso em: 03 dez., 04 dez. e 18 dez. 2006.

BENTO, Antonio. **Abstração na Arte dos Índios Brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala Editora Ltda, 1979.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismo**: uma exploração das hibridações culturais. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro-Instituto Italiano di Cultura, 1996.

CARRARA, Eduardo. **Tsi Tewara**: um vôo sobre o cerrado Xavante. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1997.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: OLIVEIRA FILHO, J.P. (Org.). **Sociedades indígenas e Indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1987, p. 31-41.

_____. **A Inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 2003.

DURAN, Cristina R. O povo veio de onde o sol aparece. In: **Raízes do Povo Xavante**. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003, p. 17-24.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FALCÃO, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular. Disponível em: <http://www.agencia.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.asp?id_entrada=1870>. Acesso em: 29 jan. 2006.

FRADE, Isabela. O lugar da arte: o paradigma multicultural frente ao primitivismo. In: NCP/IART/UERJ. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**. Vol. 1. Rio de Janeiro: NCP/IART/UERJ, 2004, p. 17-24.

FREIRE, José R. Bessa. **Tem índio no Rio**. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~proindio/>>. Acesso em: 20 abr. 2006.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Kusiwa**: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI/APINA/CTI/NHII - USP, 2002.

GAUDITANO, Rosa. **Raízes do Povo Xavante**. São Paulo: Apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo e patrocínio Caixa Econômica Federal, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

_____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GIACCARIA, Bartolomeu e HEIDE, Adalberto. **Xavante – A'uwẽ Uptabi**: Povo Verdadeiro. São Paulo: Editorial Pastoral, 1972.

GIACCARIA, Bartolomeu. **Xavante ano 2000**: reflexões pedagógicas e antropológicas. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2000.

GOMIDE, Maria Lucia C. **Povos indígenas do cerrado, territórios ameaçados, terras indígenas Xavante Sangradouro e São Marcos**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Geografia, USP, 2004.

GRAHAM, Laura. Os Xavante. In: OPAN/CIMI. **Dossiê: índios em Mato Grosso**. Cuiabá: Gráfica Cuiabá, MT, 1987, p. 163-169.

IDETI – Instituto das Tradições Indígenas. **Rito de Passagem: Canto e Dança Ritual Indígena**. Disponível em: <<http://www.ideti.org.br/intro.html>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

JORNAL DA TARDE. **Pintados para a guerra**. Caderno política, p. 1. São Paulo, 03/12/2003.

JORNAL OESP. **Índios Xavante participam do Festival de Veneza**. Caderno 2, p. D8. São Paulo, 24/05/2005.

JORNAL O GLOBO. **Os Yawanawa lançam grife para perpetuar cultura**. Caderno Ela, p. 2. Rio de Janeiro, 11/06/2005.

_____. **Internet unirá os povos da floresta**. Caderno política, p. 14. Rio de Janeiro, 13/12/2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução Pellegrini. Campinas: Papirus Editora, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MASSEY, Doreen. A global sense of place. In: BARNES, T. e GREGORY, D. (Orgs). **The poetics and politics of inquiry**. London: Arnold, 1997, p. 315-323.

MAYBURY-LEWIS, David. **A Sociedade Xavante**. Tradução Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1984.

MEIRA, Marly. Educação Estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra (Org.). **A educação do olhar no ensino de artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999, p. 121-140.

MÜLLER, Regina A. P. **A pintura do Corpo e os Ornamentos Xavante: Arte Visual e Comunicação Social**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 1976.

_____. **A linguagem colorida dos Xavante.** Revista de Atualidade Indígena. Brasília, v. 3, n.16, p. 25-33, 1979.

_____. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética.** (Org.). São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992, p. 133-142.

OLIVEIRA, Nythamar Fernandes. **Psyche, Polis, Dikaiosyne:** a dimensão utópica do político em Platão. 1999. Disponível em : <<http://www.geocities.com/nythamar/plato2.html>*>. Acesso em: 10 jun. 2006.

OVERING, Joana. **O Xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia.** Revista Idéias. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, Unicamp, ano I, nº 2, jul/dez, p. 81-118, 1994.

PAPPIANI, Ângela e FLÓRIA, Cristina M. S. Primeiras Palavras. In: SEREBURÃ et al. **Wamrême Za'ra-Nossa palavra:** Mito e história do povo Xavante. Tradução Paulo Supretaprã Xavante e Jurandir Siridiwê Xavante. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

PRÉ-SOCRÁTICOS. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/antiga/presocr.shtml>>. Acesso em 10 jun. 2006.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados.** Tradução Inês Alfano. Revisão técnica de José Reginaldo S. Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRÓ-ÍNDIO. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~proindio/>>. Acesso em: 20 abr. 2006.

RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, Linguagem Visual.** Tradução Regina Regis Junqueira. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu – Ensaios etnológicos sobre e saber, o azar e a beleza.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1980.

SÁ, Cristina. **Aldeia de São Marcos:** transformações na habitação de uma comunidade Xavante. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1982.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEEGER, Anthony. Porque os índios cantam para suas irmãs?. In: VELHO, Gilberto. (Org.). **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 39-63.

SEREBURÃ et al. **Wamrêmé Za'ra-Nossa palavra: Mito e história do povo Xavante**. Tradução Paulo Supretapã Xavante e Jurandir Siridiwê Xavante. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

SILVA, Aracy Lopes da. **Nomes e Amigos: da prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê**. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

_____. Dois Séculos e Meio de História Xavante. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.) **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, FAPESP e SMC. 1992, p. 357-378.

SILVA, Teodorico Fernandes. **Novas terras, novos céus: a educação escolar entre os Xavante de Sangradouro (1970-1980)**. Revista de educação pública (MT) Cuiabá. v. 7, n. 12, p. 127-175, dez., 1998.

SOUZA, Lynn Mario T. M. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, p.113-133.

TURNER, V. **The Anthropology of Performance**. New York, PAJ Press, 1987.

UNESCO. **Obras Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade**. Disponível em: <<http://www.patrimonios.hpg.ig.com.br/patintant.htm>>. Acesso em: 10 maio 2006.

VAN VELTHEN, Lucia H.. **O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio & Alvim, 2003.

VIDAL, Lux. Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. In: VIDAL, Lux. (Org.). **Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992, p. 13-17.

Depoimentos publicados

CHAPARRAL, Zózimo. **Turismo de Barra do Garças tem praias e festival Araguaia Vivo.** Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/diario/2005/0713/0713_barragarças.asp>. Acesso em 15 out. 2006.

SEREBURÃ. **A história segundo os índios Xavantes. 29/05/01.** Autor: Equipe Brasil Oeste. Disponível em: <<http://www.brasiloste.com.br/noticia/1228/historia-xavante>>. Acesso em 20 jan. 2006.

SIMÃO. **A Luta do Povo Xavante para Retornar à sua Terra.** Informe nº 592. Disponível em: <<http://www.wald.org/cimi/2003/cimip592.htm>>. Acesso em: 15 out. 2006.

SIRIDIWÊ, Jurandir. **Rito de Passagem: Histórico.** Disponível em: <<http://www.ideti.org.br/intro.html>>. Acesso em: 06 nov. 2006, 10 nov. 2006, 04 jan. 2007 e 05 jan. 2007.

TOP'TIRO, Adão. **Damã Rowaihu'udzé: para todo mundo ficar sabendo.** Documentário produzido por Lucas; TOP'TIRO, Hiparidi; PUZZO, Gianni. Realização e coordenação Associação Warã. Co-produção Anthares Multimeio. Apoio FUNAI. São Paulo, 2000.

TSAHOBÖ, Tseretó. **Dabasa.** Disponível em: <<http://wara.nativeweb.org/dabatsa.html>>. Acesso em: 18 dez. 2006.

TSEREPSE, Alexandre. **Damã Rowaihu'udzé: para todo mundo ficar sabendo.** Documentário produzido por Lucas; TOP'TIRO, Hiparidi; PUZZO, Gianni. Realização e coordenação Associação Warã. Co-produção Anthares Multimeio. Apoio FUNAI. São Paulo, 2000.

WABUÁ. **Projetos.** Disponível em: <<http://www.ideti.org.br/intro.html>>. Acesso em: 6 nov. 2006.

Depoimentos concedidos à pesquisadora

AILDA – Xavante da Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT. Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT, jul.de 2005.

BERENICE – Xavante da Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT. Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT, jul.de 2005.

BIANCO, Benkiy – Ashaninka do município de Marechal Thaumaturgo, AC. Shopping Fashion Mall, Rio de Janeiro, Rj, jun. de 2006.

DELGADO, Paulo – Antropólogo e professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ. UFF, Niterói, RJ, jun. e jul. de 2006.

FÁBIO – Xavante da Aldeia Sangradouro, TI Sangradouro, MT. Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT, jul. de 2005.

GIACCARIA, Bartolomeu – Pesquisador da cultura xavante. Correspondência via e-mail. 24 de jun. 2006.

HIPARIDI – Xavante presidente da Associação Warã, São Paulo, SP. Associação Warã, São Paulo, SP, jun. 2005; nov. 2005, mar. 2006, abr. 2006, nov. 2006; residência da pesquisadora, Niterói, RJ, jun. de 2006 e jan. de 2007; correspondências através de e-mail, jun. 2005 a fev. 2007.

LICURI – Pataxó da Aldeia Pé do Monte, Monte Pascoal, Bahia. Museu do Índio, Rio de Janeiro, RJ, jul. de 2005.

MÜLLER, Regina – Antropóloga e professora da Universidade de Campinas (UNICAMP). Entrevista em sua residência. Cidade Universitária, Campinas, SP, jan. de 2006.

SORIANO, Laura – Mexicana companheira do Yawanawa Joaquim. Shopping Fashion Mall, Rio de Janeiro, Rj, jun. de 2006.

TASHKA, Joaquim – Yawanawa idealizador da grife indígena. Shopping Fashion Mall, Rio de Janeiro, Rj, jun. de 2006.

TYAYHO – Pataxó da Aldeia Barra Velha, Caraíva, Bahia. Ouro Preto, MG, abr. de 2006.

TOP'TIRO, Adão – Ancião Xavante da Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT. Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT, jul. de 2005.

PAPPIANI, Ângela – Diretora cultural do Instituto das Tradições Indígenas (IDETI), São Paulo, SP. IDETI, São Paulo, SP, ago. de 2006.

ROMULO – Xavante da Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT. Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT, jul. de 2005.

TSEREDZARÓ – Xavante da Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT. Aldeia Abelhinha, TI Sangradouro, MT, jul. de 2005; Sítio Santa Rosa, Tatuí, SP, abr. de 2006; correspondências através de e-mail, ago. de 2005 a dez. de 2006.

9
ANEXOS

Anexo 1. Contrato com a Associação Warã

CONTRATO DE PARCERIA DE PESQUISAS, ESTUDOS E OUTRAS AVENÇAS.

Através do presente Instrumento particular, que entre si fazem:

CONTRATANTES:

MARIA CRISTINA REZENDE DE CAMPOS, brasileira, casada, professora e educadora, portadora do documento de identidade RG: Nº. 0441105911 IFP/RJ, inscrita no CPF/MF sob nº. 656.127.797-04, e JOSE WILSON RICCHETTI JUNIOR, brasileiro, casado, técnico em informática, portador do documento de identidade RG: 60319318 SSSP/SP, inscrito no CPF/MF sob nº. 037.688.098-89, com endereço profissional sito na Universidade Cândido Mendes, Instituto Universitário Cândido Mendes em Niterói, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Luis Leopoldo Fernandes Pinheiro nº. 517.

CONTRATADA:

ASSOCIAÇÃO WARÃ, Instituição Civil sem fins lucrativos da etnia Xavante da Aldeia de Idzô'uhu localizada na reserva de Sangradouro, Estado do Mato Grosso, inscrita no CNPJ/MF sob nº 01.657.219/0001-20, com sede em São Paulo, Capital, na Avenida São João nº 755 – c/pto. 32, CEP: 01035-100, constituída em 19/12/1996, conforme registro nº 51.819, e posteriores alterações arquivados perante o Segundo Oficial de Registro de Títulos e Documentos e Civil de Pessoa Jurídica da Capital do Estado de São Paulo, neste ato representada por seu Presidente; Hipãrdi Dzutsi'Wa Top'Tiro, brasileiro, indigenista, solteiro, maior, portador da cédula de identidade RG: 29.441.157-4, inscrito no CPF/MF sob nº. 214.476.798-06, domiciliado em São Paulo, Capital.

têm justo e contratado o presente Contrato de Parceria de pesquisa, estudo e interpretação em contextos cerimoniais da Nação Xavante, mediante as cláusulas, que mutuamente outorgam e aceitam, a saber:

Cláusula Primeira: Os CONTRATANTES se propõem cumprir a Proposta de Pesquisa que fica fazendo parte integrante do presente, compreendendo no estudo qualitativo com levantamentos bibliográficos, observação dos fatos nos espaços das comunidades indígenas, conversas, entrevistas, gravações em vídeos e/ou fita cassete e análises, interpretação e conclusão dos depoimentos.

Cláusula Segunda: A CONTRATADA fica responsável pelo acolhimento, apresentação e fornecimento de dados e informações da etnia Xavante da Reserva Indígena de Sangradouro, Estado do Mato Grosso.

Cláusula Terceira: OS CONTRATANTES deverão seguir as normas e instruções estabelecidas pela CONTRATADA, obedecendo rígida e fielmente seu Código de Ética do qual expressamente afirmam ter ciência e conhecimento de todo seu conteúdo.

Cláusula Quarta: A CONTRATADA colocará à disposição dos CONTRATANTES, toda sua estrutura física, técnica e pessoal, para que estes concretizem seu objetivo junto a Comunidade Xavante e obtenção de autorização pela FUNAI (Fundação Nacional do Índio) para o ingresso dos mesmos na Reserva.

CONTRATO DE PARCERIA DE PESQUISAS, ESTUDOS E OUTRAS AVENÇAS.

Cláusula Quinta: Os CONTRATANTES pagarão à CONTRATADA a importância total de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) a título de contra partida, sendo R\$ 1.000,00 (um mil reais) nesta oportunidade em moeda corrente nacional; da qual ora se dá plena, rasa e total quitação, e R\$ 4.000,00 (quatro mil reais) até o dia 23 de junho de 2.005, o qual será depositado em conta corrente bancária através do Banco do Brasil S/A, agência 1199.1 c/c 200.131.4 em nome da Associação Xavante Warã, permanecendo o comprovante de depósito em suas mãos como prova de pagamento.

Cláusula Sexta: A CONTRATADA, apenas se responsabiliza pelas despesas de locomoção dos CONTRATANTES da Cidade de Primavera do Leste para a "Aldeia Abelhinha" na reserva indígena Sangradouro no Estado do Mato Grosso, ficando ao encargo dos mesmos as demais, tais como alimentação, estadia e locomoção.

Cláusula Sexta: O não pagamento por parte dos CONTRATANTES da última parcela mencionada neste contrato, acarretará em sua rescisão "pleno jure", independentemente de qualquer aviso ou notificação.

Parágrafo Primeiro: Caso os CONTRATANTES motivarem à rescisão do contrato, serão obrigados a pagar à CONTRATADA por inteiro a retribuição pactuada.

Parágrafo Segundo: Caso a CONTRATADA dê motivo à rescisão do contrato, responderá por perdas e danos, o mesmo vindo ocorrer na hipótese desta pedir a rescisão do contrato sem que a outra parte tenha dado motivo.

Cláusula Oitava: O prazo deste instrumento terá prazo de validade em conformidade com o cronograma das partes abrangendo o período de 15 a 30 de julho de 2.005, passando a valer a partir da assinatura deste.

Cláusula Nona: Todos os resultados de pesquisa, análises, interpretações e informações coletadas pelos CONTRATANTES (anotações provenientes de observações e entrevistas, fotos, desenhos, gravações em fitas cassette ou de vídeo, entre outras) deverão primeiramente ser reportados à CONTRATADA para sua avaliação e todas as passarão a lhe pertencer devendo ser entregues durante o andamento dos trabalhos e ao término da pesquisa ou na resolução deste contrato. Sua publicação ou edição de imagens deverá ser sempre autorizada pela CONTRATADA e qualquer uso comercial das mesmas deverá ser respeitado o direito de imagem.

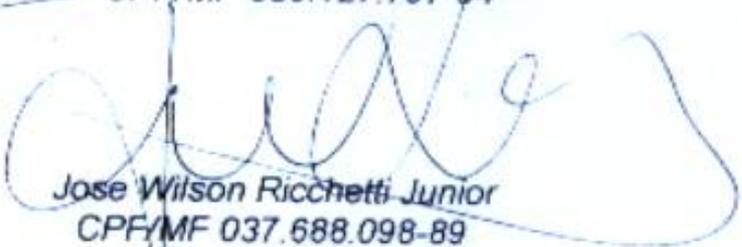
Cláusula Décima: Para dirimir quaisquer controvérsias oriundas deste instrumento elegem o foro da Comarca da Capital do Estado de São Paulo.

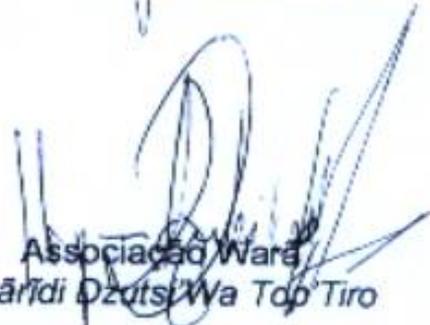
Por estarem assim, justos e contratados, firmam o presente contrato, em 03 (três) vias de igual valor, teor e forma, escritas em três laudas somente no anverso, juntamente com duas (02) testemunhas instrumentárias.

RIA DE PESQUISAS, ESTUDOS E OUTRAS AVENÇAS.

005.


Maria Cristina Rezende de Campos
CPF/MF 656.127.797-04


Jose Wilson Ricchetti Junior
CPF/MF 037.688.098-89


Associação Wara
Hipãñdi Dzutsi Wa Top Tiro


UMENTO

15

Anexo 2. Estudos com Tseredzaró.

Rituais/Pinturas Corporais.

Danhöns 1 → wapte' wawit' → ok
 2 → danlös' luri' wa' nari' upfe' .OK
 3 → dapo' rui' z' a' pa' wa' wa' rui' rui' OK
 4 → Danhonapre' | wapt' / röni .OK.
 5 → danlös' 'rei' wa' / wapt' abe' nhs' no' Tsiwa' m' da' ...
 6 → Röni' ne' rüni' . wa' .
 7 → wa' m' nhs' .
 8 → PAHÖG' WPT
 9 → TESE
Darini 1 → Danhana' ju'
 2 → da' upfe' .

wiwede:
 1 → wapte' wixi' . n° 13 .
 2 → danlös' luri' wa' .
 3 → 'riti' wa' . da' mana' rada

Wai'a
 1 → da' upfe' .
 2 → danhona' ju'

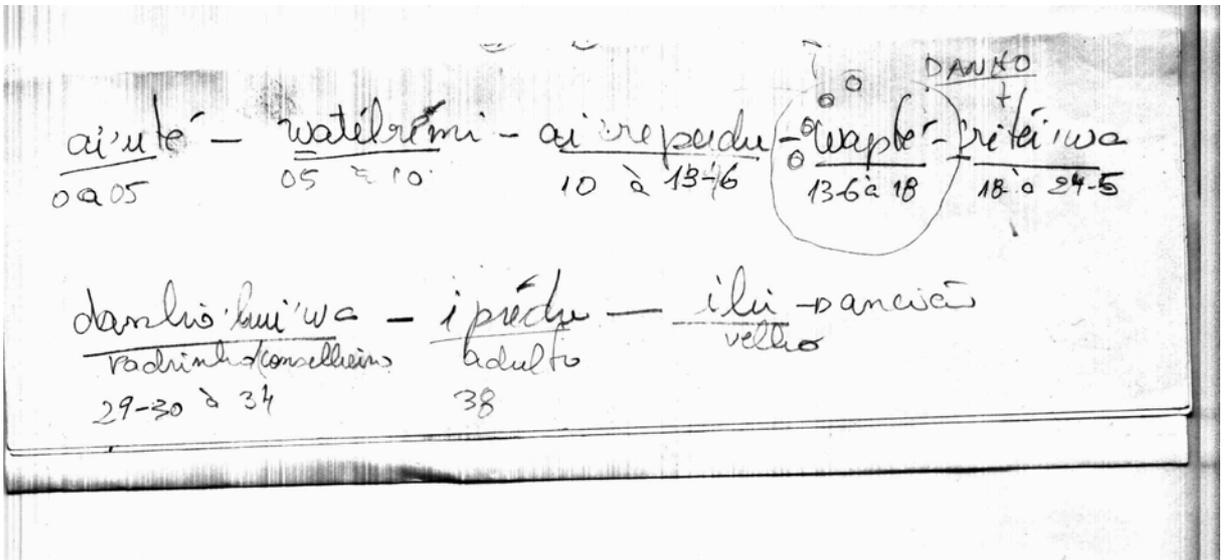
Pi'ambitsi:
He'ere
Huxenadab:
 1 → fi'os' wani
 2 → ai' nte' manhara' wa'
 3 → wapte' i' julsis
 4 → ku' - i' upfe'
 5 → qtsada' nã' ne'
 6 → dja' m'e'

Wari' r' da' ulis' - danlös' luri' wa'
 2 wapte' u' ne'
 3 ai' his' ulreui' i' upfe'
 4 danlös' wa' / wpt'

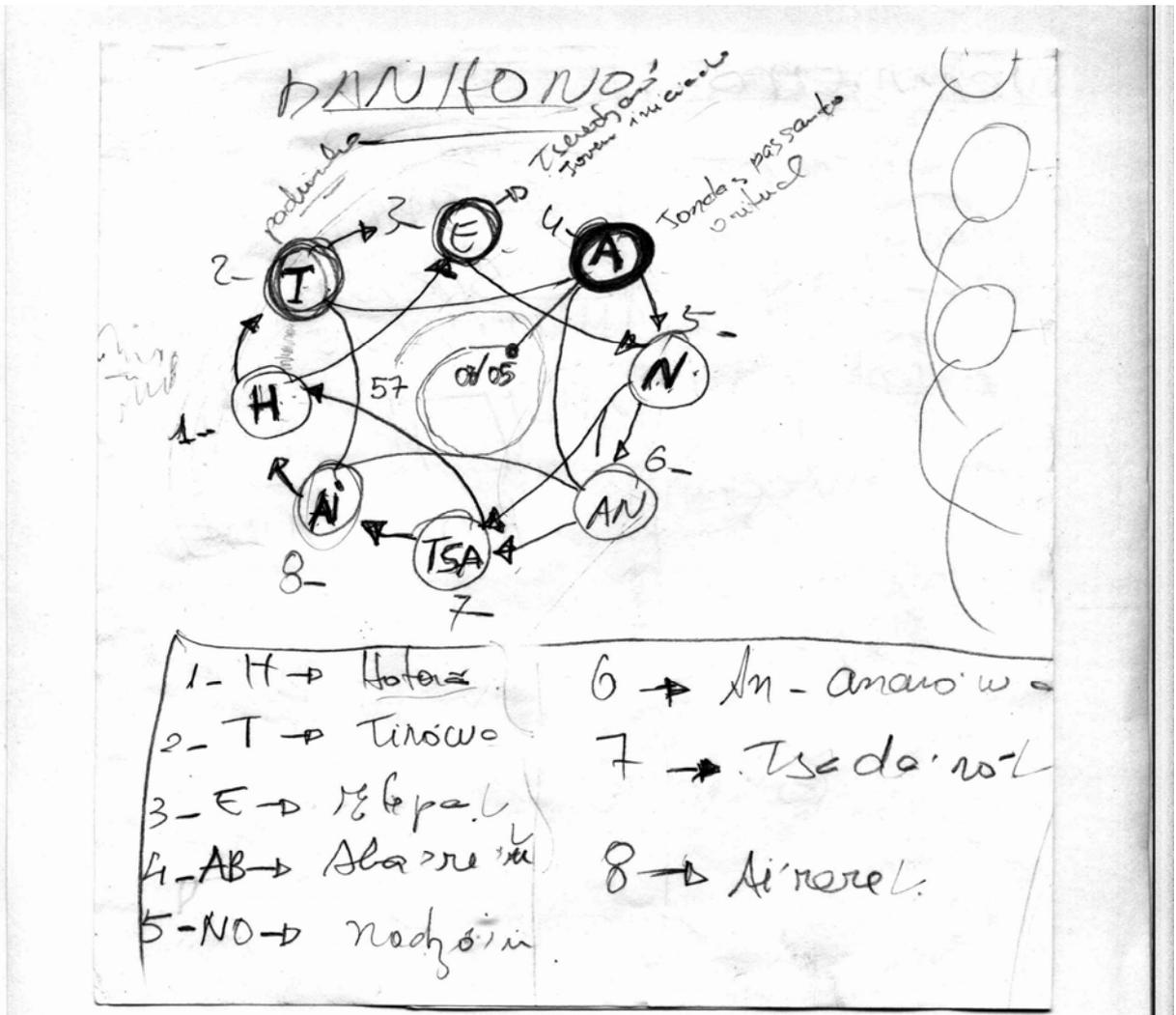
Dabetsa : 1 pi'is' u' rü'
 2 aibo' → pi' ulhöba
 → i' ulhö
 → a' are'
 → upfe' lue'
 4. a' o' wa' da' u' rü' d' z' p' r' u' r' u' .

Qe' o' → da' ulhö
 - dapo' xã
 - danlös' mli' liöfö' rã
 - alu' rã

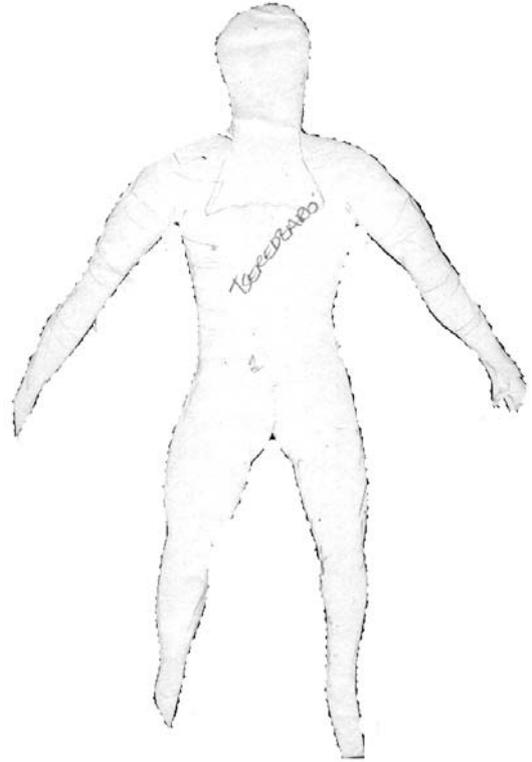
Categorias de Idade.



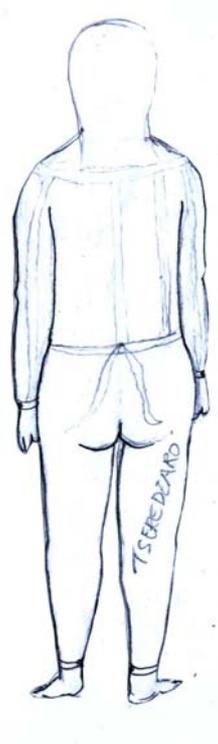
Classes de Idade.



Matrizes dos modelos de pintura corporal.



Homens



Mulheres

Primeira produção – Tseredzaró & Cristina R. Campos.

