

Regina Polo Müller*

Danças indígenas: arte e cultura, história e performance

Resumen: Este artículo trata de la danza en el ritual chamánico *maraká* y en el ritual cosmogónico de las flautas *turé* de los Asuriní del Xingú, como manifestación estética y como discurso construido en el contexto histórico, analizando el lugar de esta forma expresiva en la vida cultural y social de los pueblos indígenas en el Brasil. Relacionando, de la misma manera, la danza con la organización social, y considerando su realización comunicativa en un momento determinado de la historia, se describirá la danza en otra sociedad indígena, en este caso de lengua yé, entre los Xavante que viven en el *cerrado* del *Planalto Central*.

Summary: This article discusses dancing within the shamanic *Maraká* ritual and within the cosmogonic ritual of the *Turé* flutes among the Asuriní of the Xingú River, as an aesthetic manifestation and as a discourse constructed in the historical context, in the manner of an analysis of the place of this expressive form in the cultural and social life of Brazil's indigenous peoples. Relating, in the same way, dance to social organization, and considering its communicative realization at a specific historical moment, dancing in another indigenous society, in this case the Jê speaking Xavante living in the *cerrado* of the *Planalto Central*, is described.

* Antropóloga, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Membro da faculdade a partir de 1987; diretora do instituto 1995-1999; professora associada a partir de 1999 com a tese *Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo*. Ph.D. em Antropologia Social; autora de *Os Asuriní do Xingu, História e Arte* (2a ed., 1993). Publicações sobre ritual, movimento corporal e performance nas áreas de Arte e Antropologia.



Aokera aha ajoro a'e
 Eu vou com o papagaio
Ende pe reka ajoro a'e
 Você vem com o papagaio
Oekonik Mbaia uta
 A Cobra vem rastejando pelo chão
Jawara moynga oerut
 A Onça traz a "vida" (remedio)
Tiva moynga ijara
 A Onça é dona da "vida" (remédio)
 (Canto do *Maraká*, ritual xamanístico asuriní).

Oforahai é cantar/dançar na língua dos Asuriní do Xingu, Amazônia, Brasil, povo Tupi-guarani, três décadas de contato com a sociedade nacional. A partir do encontro com as frentes de atração de missionários religiosos e do governo brasileiro, organizadas por ocasião da abertura da estrada Transamazônica, os Asuriní foram reduzidos quase à metade de sua população, vítimas das doenças contraídas neste contato.

Apesar do drástico impacto, nunca deixaram de realizar seus rituais xamanísticos. Na verdade, os incrementaram na luta pela sobrevivência. *Oforahai* é o nome genérico dado às práticas rituais realizadas para promover a experiência do encontro cósmico entre o mundo dos humanos e o dos espíritos. O objetivo é garantir a vida, seja através da transmissão da substância vital que cura os pacientes do ritual *Maraká*, seja através da ação propiciatória que garante a caça e a boa colheita.

Ao lado dos rituais xamanísticos, um longo ciclo de cerimônias e rituais cosmogônicos, isto é, performances cênicas dos mitos de origem instauradores da ordem do cosmo, completam o repertório da vida ritual dos Asuriní. A dança, linguagem do corpo em movimento, organizado esteticamente pela coreografia e pelo canto vocal, ocupa lugar fundamental no desempenho ritual.

Homens e mulheres dançam. No ritual xamanístico *Maraká*, o xamã dança acompanhado das mulheres *uiratsimbé* e do *wanapy*, espécie de produtor e coadjuvante do xamã. Ele é responsável pela instalação do espaço onde será desenvolvido o ritual, delimitado pelos objetos sagrados. A cabana (*tukaia*) construída de folhas de palmeira e troncos de árvores, abriga os espíritos e nela é pendurado o *yvara*, um tronco distinto dos demais pois, decorado, recebe este nome e nele são colocados os charutos, as plantas, as comidas, os quais servem de canais de comunicação entre espíritos e xamãs. Aí se hospedam os espíritos que amarram no *yvara*, o *y'ima*, meio de transporte dos espíritos, em sua viagem à aldeia dos humanos. Sua forma e função foram comparadas pelos Asuriní a de um tapete flutuando no ar.

O *wanapy* é o coadjuvante do xamã porque é de sua responsabilidade cantar em dupla com o primeiro, através de respostas e acompanhamento de seu solo. As mulheres que participam do *Maraká*, também dançam e cantam a parte musical que lhes

cabe, espécie de acompanhamento instrumental. As *uiratsimbé* são responsáveis pela feitura da comida, servida aos xamãs e espíritos. As ações rituais são assim realizadas por um grupo de dançarinos dirigidos pelo xamã que toca o chocalho *iafu*, marcando o ritmo e executando música vocal cujas letras descrevem estas ações, as qualidades dos espíritos e acontecimentos ocorridos nos planos cósmicos por ele visitados. A dança-canto em frente à *tukaia* realiza o movimento cósmico de interação entre estes planos e seres. A dança é por sua vez um convite a esta convivência. Quanto à participação das mulheres, quanto mais as da assistência se juntarem às *uiratsimbé*, mais sucesso de se atrair a vinda dos espíritos.

À dança do xamã, que conduz o grupo, realizada no *Maraká* durante três dias, quase ininterruptamente, acrescentam-se gestos e ações ritualizadas, compondo o que se pode chamar de performance cênica. Esta compreende ainda a manipulação de objetos, o uso do espaço-cenário e a ornamentação corporal. Este conjunto de elementos coordenados de acordo com um *script*, uma estrutura, uma forma e um estilo, permitem a experiência estética e sinestésica de uma convivência necessária: a convivência com os espíritos, com o outro, em outra dimensão da realidade. A experiência estética nos rituais xamanísticos consiste em vivenciar a relação de alteridade, estabelecida na cosmologia – o cosmo foi ordenado com o estabelecimento das diferenças entre seres e planos existenciais. E é, em última análise, a incorporação de personagens que confere o caráter de atividade performática ao ritual. A incorporação que o xamã realiza dos espíritos presentes, particularmente, dos espíritos-animais como o porco-do-mato e o veado dos rituais propiciatórios, conduz toda a experiência da comunidade, participantes da performance e público, no sentido da “transportação” de que fala Schechner (1985: 102, 127), o “not [...] not me” que permite o “como se”, o estado subjuntivo da liminaridade (Turner, apud Schechner 1985: 102).

A transformação (ou transportação) do artista performático e do xamã é o ponto de convergência entre os dois gêneros de “performance cultural” tal como se designa aqui as artes cênicas (dança e teatro) e o ritual. Outras aproximações em que a presente abordagem se apoia é o processo de se compartilhar coletivamente a experiência individual, como ocorre em ambas manifestações e a reflexividade constitutiva destes gêneros, proporcionada pelo estado subjuntivo.

Podemos dizer que nos rituais xamanísticos, o movimento do corpo esteticamente organizado conforma – dá forma – a manifestação da personagem (o espírito presente) bem como às ações dos demais personagens da trama cósmica, fundada na relação de alteridade. Deste trânsito entre planos e da troca entre seres depende a ordem do cosmo, a sua reprodução e, conseqüentemente, a sobrevivência dos humanos.

No ritual cosmogônico das flautas *Turé*, os personagens incorporados na ação performática desenvolvida pelas danças e cerimônias são o morto e o matador, dos *scripts* dos mitos de origem. A dança no pátio externo em frente à casa comunal onde estão enterrados os mortos, consiste na coreografia de um grupo de tocadores de flauta, em

linha e acompanhados por mulheres, que compreende evoluções num cortejo circular, no qual de quando em vez se destaca um casal solista. Os homens, primeiramente, se reúnem dentro da casa tocando os instrumentos para, em seguida, saírem da casa para o pátio e dançarem com as mulheres acompanhantes e demais participantes da comunidade, outras mulheres e crianças que se juntam às principais parceiras dos tocadores. Todos os tocadores desempenham a função de executar a música (tocando e dançando) que juntamente com o choro ritual afastam os mortos para sempre da vida dos vivos, garantindo a ordem cósmica de separação e convivência entre seres diferentes. Diz o mito que *Kavara*, um *avá* (humano), e seu companheiro estavam caçando na mata e foram atacados por inimigos (*tapy'yia*). O companheiro morreu e *Kavara*, sobrevivente, voltou à aldeia. Neste retorno, foi perseguido pelo *anhynga* do companheiro: pedaços do corpo como fígado, coração, braço, perna, sangue. *Kavara* e os pedaços do morto chegaram à aldeia e realizou-se, então, um ritual no qual tocaram as flautas e dançaram em torno do braço do morto. Dançaram a noite toda e de manhã, o *anhynga* foi embora. No mito, o papel do *Kavara* que lidera a festa, tocando e dançando para afastar o *anhynga* e assim afastar os mortos da aldeia, é desempenhado por um animal, o sapo. Também são animais, cobras, que em outro mito das flautas *Turé*, desempenham o papel dos tocadores convidados de outra aldeia. Todas as vezes que os humanos devessem realizar o ritual das flautas para afastar os mortos, teriam que convidar membros de outra aldeia para executar o instrumento e dançar com as mulheres. No mito, estes convidados eram as cobras. A Cobra na cosmologia asuriní é uma divindade presente em todos os rituais pois é a origem de todos os seres: os humanos, os macacos e os *maíra* (seres ancestrais) nasceram da Cobra. No ritual *Turé*, os convidados tocadores de flauta são hospedados na casa construída para esta finalidade e que se localiza na outra extremidade do pátio externo, exatamente a frente da casa comunal. O espaço ritual é delimitado assim pelas duas casas.

É neste espaço também que se realiza outro ritual do ciclo cosmogônico, a dança das mulheres *Tauva*. Esta dança se alterna à coreografia dos tocadores de flauta em torno do pátio central. Uma mulher xamã, com uma companheira com a qual alterna a performance, tocando o *avai'ip*, instrumento de percussão correspondente ao chocalho do xamã, e cantando, lideram, sentadas, a dança das demais participantes. Elas dançam, desenhando um círculo em torno das xamãs, para invocar o espírito da água, *Tauva*. Sob sua proteção, são tatuados os guerreiros, ou seja, aqueles que mataram o inimigo.

As dançarinas *wanapy* desempenham a mesma função do *wanapy* já citado, ou seja, de coadjuvantes, acompanhando o canto da xamã sentada, com uma partitura musical e interpretação próprias. Nesta interpretação do acompanhamento musical, colocam a mão direita sobre a boca, com os dedos fechados, de modo a formar uma espécie de amplificador da voz. Há duas *wanapy* principais e todas as jovens e as mulheres adultas que desejarem acompanham-nas nesta dança circular, envolvendo as xamãs.

Esta dança é finalizada pelas xamãs que se levantam e lideram todas as outras em outra coreografia, também circular.

A dança *Tauva* e a dança das flautas *Turé* são realizadas quase todos os dias durante o período do ciclo ritual que pode se estender por três ou quatro meses. Os ritos da tatuagem do guerreiro e do choro sobre a sepultura dos mortos, no interior da casa comunal, são as ações finais a que estas danças conduzem, respectivamente.

O cortejo liderado pelo personagem/papel ritual do *Kavara*, tocador de flauta, que se inicia na casa dos visitantes tocadores de flauta, dirige-se à casa comunal e retorna à casa dos visitantes, pode ser interpretado como a transmutação simbólica do guerreiro (o matador) para o representante do morto (o sobrevivente *Kavara*), sintetizando, na ação performática, um princípio da cosmologia e ontologia asuriní. O guerreiro é o outro lado da moeda: o guerreiro é tatuado e o morto é chorado. A tatuagem separa substancialmente o matador da vítima, com a extração do sangue de seu corpo e o choro ritual sobre a sepultura, separa cosmicamente o morto e o vivo. O canto sobre a parte do corpo do morto, realizado pelo sobrevivente *Kavara*, também chamado guerreiro, no cortejo da transmutação, garante a unidade do eu (a pessoa), separando os dois domínios: a vida e a morte, vivos e mortos, matador e morto.

Na dança *Tauva*, o personagem central é o guerreiro, na dança *Turé*, este personagem é o morto. Outro mito ainda deve ser considerado para se compreender o *script* deste ritual. A tatuagem do guerreiro no espaço e sob a proteção de *Tauva* remete ao mito dos irmãos *Iovai* e *Tauva*. *Tauva* é a mulher que recebe de seu amante o ensinamento do cultivo. Seu parceiro é morto por seu irmão que descobre os encontros que mantinham na roça, fora da aldeia. A relação antagônica entre cunhados se encontra neste mito associada ao poder feminino de domínio da agricultura e ao mesmo tempo a sua separação dos atos da guerra. O irmão *Iovai* é chamado guerreiro no mito e é abandonado pela irmã que desaparece nas águas do rio, depois de descobrir que o irmão assassinara seu parceiro. O irmão que pede, no mito, para sua irmã não ir-se embora, encontra-se agora com ela, para que, através da tatuagem, tire de seu próprio corpo o sangue do morto (do cunhado). Neste processo, sua vida é protegida pelo recebimento da substância vital *ynga*, tomado do espírito *Tauva*.

A ação ritual –cortejos, danças e ritos cerimoniais– que se desenvolve entre a casa comunal e a casa dos visitantes realiza, de um lado, a passagem entre esferas cósmicas e estados ontológicos e, de outro, estabelece relações entre estes níveis: vivos e mortos, humanos e espíritos, Asuriní atuais e ancestrais. A estas relações se sobrepõem as existentes entre dois ou mais grupos locais, unidades do sistema social asuriní tradicional. Entre estes, havia relações de troca e se realizavam casamentos. No mito, o homem (a cobra) vem de fora e, com a flauta que possui, leva a mulher da aldeia anfitriã embora: os de fora vêm tocar as flautas para afastar os mortos dos vivos, se casam com as mulheres do anfitrião e lhes ensinam a música do *Turé*. Trata-se de um ritual de sexualidade tendo a flauta e a Cobra como símbolos fálicos e cuja mitologia asso-

ciada diz respeito ao ato sexual/procriação e às relações entre unidades do sistema. O ritual diz respeito, antes de mais nada, à relação entre seres diferentes: a flauta vem à aldeia através dos membros de outra aldeia; a Cobra se faz presente com a vinda de seres de outras esferas cósmicas.

Do ponto de vista do espaço, o ritual estabelece relações cósmicas e sociais, entre categorias “diferentes” de seres, sejam sobrenaturais e humanos, sejam humanos e humanos. Durante a realização do ciclo de rituais *Turé*, a casa comunal se abre e juntamente com o pátio externo e a casa dos visitantes se torna o próprio cosmo no qual o mundo dos humanos se relaciona com as outras esferas cósmicas. A construção da cabana *tukaia* para atrair/hospedar os espíritos nos rituais xamanísticos transforma igualmente o espaço da aldeia no da convivência cósmica entre seres dos diferentes planos da realidade asuriní. Tão importante para a reprodução social quanto os vivos da aldeia são os seres ancestrais mitológicos e os espíritos que povoam o cosmo asuriní e participam da vivência humana, através dos rituais. Esta tendência se manifesta muito mais nitidamente no caso dos rituais xamanísticos do *Maraká*, estes sim, trazendo espíritos para conviverem com os humanos quase que diariamente, por exemplo, como nos períodos críticos de doenças que acometiam grande parte do grupo em toda a década de 70, ameaçando-os de extinção.

Mais de quinze anos depois, em 1993, realizei pesquisa entre os Asuriní com foco sobre o movimento do corpo na dança dos rituais xamanísticos. Neste estudo (Müller 1998), concluí que as sensações de “suspensão/boiar” e a de “deixar cair/afundar” associadas às qualidades do movimento (Laban) propiciam experiências psicossomáticas passíveis de observação nas ações corporais e que são, ainda, experiências do significado da noção de coexistência dos seres em diferentes planos cósmicos, presença dos espíritos entre os humanos e viagens dos xamãs a outros mundos do cosmo. A alternância das ações –“socar” e “deslizar”– que resultam da combinação de fatores da qualidade de movimento, é entendida na análise como marca formal deste discurso não-verbal, cuja organização em torno de objetos semânticos, as sensações de “suspensão” e “deixar cair” se dá como tensão. Dança-se “deslizando”, no convite aos espíritos para virem participar, tomar junto o mingau, fumar o charuto de tabaco. Dança-se com movimento forte, rápido, “socando”, na forma agressiva de se tirar a causa da doença do corpo dos pacientes. Na tensão entre o convite e a agressão, enfrenta-se os espíritos ameaçadores pois podem causar a morte mas convive-se com eles, cuja intervenção garante a cura ao transmitirem o *ynga* (princípio vital) aos pacientes, através do xamã que deles o recebe, no *yvara* (objeto ritual), para onde são convidados a se hospedar. Em 1993, na pesquisa de campo que deu origem a este estudo, observou-se que nos rituais xamanísticos realizados, a tensão entre estes movimentos mostrava-se muito mais enfatizada na medida em que após duas execuções do ritual, na terceira invocou-se espíritos mais ferozes, os quais são chamados em situações de perigo, até

risco de morte, para ser realizada a “festa grande”, como Matuia e Takiri chamaram a intensificação do movimento da dança na ação ritual presenciada.

Os Asuriní viviam nesta época, numa nova situação de relacionamento com os brancos e outros índios em comparação à situação em que se encontravam, até 1985, quando sua aldeia se localizava às margens do igarapé Ipiaçava. Nesta década, com o incentivo do chefe do Posto Indígena, os Asuriní passam a organizar expedições para expulsar invasores, embargar o produto da pesca de brancos em seu território e a participar de reuniões promovidas pelo Conselho Missionário Indigenista, órgão do Conselho de Bispos do Brasil, do movimento católico de defesa dos direitos das populações indígenas. Reivindicações junto à sociedade nacional, enfrentamento de inimigos locais e atritos com índios de outras etnias que convivem agora com eles, através de casamentos realizados, passaram a fazer parte da experiência social asuriní. A ameaça de invasões e exploração de seu território era elaborada e expressa no discurso verbal, na situação dialógica com o interlocutor branco. Por outro lado, a experiência de convivência com seres diferentes, perigosa e ameaçadora, no plano sobrenatural e social é atualizada com a incorporação, na performance ritual, da experiência histórica do contato amistoso e ameaçador com o branco e outros índios. O ritual reelabora (reinterpreta) conteúdos da cosmologia na qual está previsto o convívio amistoso e agressivo com seres diferentes. A noção de concomitância de planos cósmicos e a convivência com seres diferentes são vivenciadas pela metamorfose do xamã. E na ação ritual, a performance permite que os “outros” também participem como público pois neste caso, a própria relação entre o “falante” (o performador) e o “ouvinte” (os demais membros do grupo, entre eles os que assistem e também aqueles que participam da performance) faz parte da significação (Müller 1990: 201). Os Asuriní tinham no ritual que invocou os espíritos ferozes em 1993, uma assistência formada por brancos e outros índios que vivem na aldeia: os funcionários da FUNAI, missionários católicos e evangélicos, a antropóloga, índios Arara e Kararaô. O significado do enfrentamento e convivência, do contato amistoso e agressivo emerge na performance, “da união do *script* com os atores e a audiência num dado momento e no processo social em curso” (Turner 1988). A ameaça da irreversibilidade de convivência com outros seres, os *akarái* (brancos) e outros índios é vivida na ação ritual que lhe dá sentido através da experiência. Os discursos verbal e não-verbal na situação de contato inter-étnico são produto da confrontação de formações discursivas. Os sentidos constituídos no campo ritual e no campo do discurso na língua do branco são produto da intersecção de formações discursivas, do branco e do Asuriní: enfrentamento contra os espíritos, tornando-se um deles; e reivindicação junto aos brancos diante das ameaças à sua sobrevivência, reafirmando-se, ao mesmo tempo, a diferença.

De modo semelhante, no estudo de performances expressivas e práticas discursivas entre os Xavante, Graham se inspira em Schechner e nas teorias da enunciação (1995). Nossos trabalhos se inscrevem nas tendências da Antropologia que se originam nos

anos 80 e deslocam a ênfase da estrutura para o processo. Ao apresentar sua Antropologia da Performance, Turner cita essas tendências como pano de fundo –do qual é parte o campo da “Etnografia da fala”, o *uso* da linguagem, e de outros tipos de comunicação não verbal, na conduta em curso da vida social. Turner estende essa abordagem aos modos de ação simbólica, no estudo da “relação peculiar entre os processos sócio culturais, cotidianos e mundanos, e seus gêneros dominantes de performance cultural” (Turner 1988: 21).

Graham analisa, da perspectiva da teoria da ação da fala, campo da filosofia da linguagem representada por teóricos como Bakhtin e Volosinov, a prática discursiva xavante, quer o ritual (uma performance inovadora da narrativa do sonho dirigida por um dos líderes xavante, Warodi), quer o discurso formal dos membros do Conselho dos Homens maduros (*warã*), quer a fala cotidiana na aldeia (incluindo os sons e os silêncios). A análise destas práticas, em conjunto, demonstra como, da perspectiva desta teoria, discurso, significado e intencionalidade são contextualmente situados e intersubjetivamente produzidos (Graham 1995: 167).

A relação com o público, as interações discursivas, a natureza repetitiva (acumulação), marcas formais desses discursos, são algumas das características comuns das performances expressivas (fala dos homens maduros e o canto/dança ritual) e aquelas salientadas por Schechner (1985), nos ensaios que escreveu sobre performance teatral e ritual.

Marcas formais do discurso xavante como as “interações” e a “produção do texto “multivocal” (múltiplos falantes no Conselho dos Homens), são padrões encontrados no ritual que analisa e que compreendeu narrativa e dramatização de um sonho do velho líder Warodi, realizadas para a comunidade e para a própria antropóloga. É através dos sonhos, que os criadores da Humanidade ensinam o canto/dança, o qual uma vez passado aos membros do grupo pelo líder, garantem a continuidade da sociedade xavante. Este foi o significado explicitado por Warodi na narrativa do sonho que acompanhou a performance (canto/dança) do ritual *da-nõ're*. Não apenas através do conteúdo do sonho, entretanto, mas fundamentalmente, como demonstra Graham, através da ação performática é que a experiência do sonho é compartilhada com os demais membros do grupo, e com isso, a experiência dos seres humanos pertencerem à mesma categoria ontológica dos criadores, os seres imortais. Que os Xavante continuem sempre Xavante é a mensagem do sonho experienciado pelos membros da aldeia de Warodi: cantando e dançando como ensinaram os seres imortais.

Um dos sistemas de classificação da organização social xavante é constituído por grupos de idade, com base nos quais as atividades econômico-político-sociais e a socialização dos indivíduos são realizadas. No processo de iniciação à vida adulta e à participação no ritual *Wai'á*, os jovens são formados por membros de um grupo de idade acima a deles. Um dos principais ensinamentos é o canto/dança, chamado *da-nõ're*. É

parte deste processo sonhar com um canto cuja autoria individual passa a ser do grupo, uma vez que o sonhador o ensina aos demais e ele é realizado ao redor da aldeia.

O canto/dança (*da-ño're*) realizado pelos jovens iniciados ao redor da aldeia é de autoria individual de homens iniciados, composição recebida através do sonho. Assim que o rapaz é iniciado pela furação da orelha e desse modo, reintegrado à sociedade, está apto (mais precisamente, é obrigado) a receber seu próprio *da-ño're*, através do sonho. Em ocasião oportuna, ensina o canto a seus companheiros de classe de idade e o canto passa então a ser do grupo. Os jovens iniciados que realizam o ritual *da-ño're* (canto e dança em torno do pátio da aldeia), executam o canto/dança de seus “padrinhos”, os membros da classe de idade alternada acima, já iniciados e que são responsáveis por sua formação. “Padrinhos” e iniciados performam este ritual, escolhido pelos seres imortais (entre eles Warodi, que também se imortaliza através da prática discursiva) como próprio para promover, diante das novas situações históricas, a experiência da continuidade do sentido de identidade: performance coletivamente realizada e com certas peculiaridades formais. Graham descreve que:

As they made their way around the village, the performers sang the same song once in front of each house designated for *da-ño're* performance. They therefore sang the same song many times on their performance tour; this repetition is a form of parallelism that repeatedly calls attention to the *da-ño're* form itself as well as to the collective identity of the performing group [...]. Through their expressive performances, participants promote continuity between age-sets of the same agamous moiety and creates a cohesive soundscape within the village over time (Graham 1995: 112-114).

Sobre continuidade e imortalidade, Warodi, ele próprio se imortaliza, como a autora mostra através da análise das marcas formais da narrativa, ele se colocando no lugar dos criadores através de manipulação gramatical e sendo colocado como tal pela interferência do comentário de outro participante (interação) da narrativa e do ritual.

Ensinar o canto aos demais, subjetividade individual transformada em experiência do grupo, levando seus membros a sentir a experiência do sonho do compositor, é a prática comum na sociedade xavante, relacionada aos princípios, como vimos, de continuidade cultural, social e de sua própria sobrevivência, promovendo sentimento de coletividade e de conexão com os seres imortais, a derradeira categoria de idade dos homens xavante. Realizar o *da-ño're* é a manifestação expressiva desta prática.

A inovação ritual foi a encenação da dança dos seres míticos, os criadores, cuja movimentação e decoração corporal foram dirigidas pelo velho líder xavante, a partir de seu sonho. Uma composição musical resulta quando nos sonhos se vê e ouve figuras –os seres míticos, criadores e imortais– cantando e dançando *da-ño're* (Graham 1995: 126). Warodi e demais anciãos da aldeia de “Pimentel Barbosa”, realizaram uma performance cênica materializando estas figuras, através da ornamentação e movimentação corporal (tal qual o movimento de pássaros como são descritos estes seres no mito) a fim de demonstrar as relações privilegiadas que mantinham com estes seres, a

eles próprios, aos jovens e à antropóloga. Estas conclusões, ela chega pela análise do contexto histórico em que se realizou a performance, marcado por mudanças profundas nas relações dos Xavante com o Estado. Num cenário de graves ameaças à integridade de seu território e a sua sobrevivência, foram implementados projetos de inserção econômica das comunidades xavante à sociedade nacional, o que levou ao acirramento das rivalidades entre elas. Os objetivos de Warodi foram demonstrar que os Xavante de “Pimentel Barbosa” mantêm relações privilegiadas com os seres criadores –que criaram inclusive os brancos– e passar as dádivas dos criadores a esta comunidade, através do compartilhar seus “pensamentos” e cantos.

In the magnanimous spirit of the immortals creators, Warodi portrayed himself as one who, by sharing ‘their thoughts’, was benevolently passing on the creators’ gifts to the community. The objective of sharing these songs, according to Warodi, was to provide a means for the Xavante to remain Xavante for ever (Graham 1995: 130).

Para Graham, a profunda noção xavante de intervenção no processo histórico se encontra nas práticas expressivas, particularmente nas práticas discursivas que engendram sentimento de identidade através do qual os participantes sentem sua continuidade com o passado e com o grande poder dos primeiros criadores (*idem*: 23).

Graham nos mostra finalmente como a dramatização cênica de um destes sonhos, uma inovação nesta prática, é um discurso de afirmação étnica, construído num contexto de crise política e social, deflagrada pela situação de contato.

Para concluir, nestes estudos sobre dança indígena, é nuclear o conceito de “performance cultural” (Singer, apud Turner 1988), isto é, uma manifestação cuja relação com um sistema social ou configuração cultural não é a de meramente refletir ou expressar, mas sim de reciprocidade e reflexividade, “... uma avaliação do modo pelo qual a sociedade lida com a história”. Dessa perspectiva, toma-se fundamentalmente o caráter plural da reflexividade quanto à grande variabilidade da ação, alocando a alguns o papel de agentes de transformação e a outros, o de pessoas sob processo de transformação, podendo ainda estas posições serem trocadas, a mesma pessoa sendo sujeito e objeto. Variabilidade de ações e variabilidade de meios de comunicação fazem com que desses gêneros performativos emergjam significados que resultam da união do *script* com a audiência, num dado momento e no processo social em curso (Turner 1988: 24). Desse modo, entendo a dança como a forma estética (estrutura) a partir da qual conteúdos dados da cultura (noções e valores), a tradição ou o passado são re-elaborados, num presente, com vistas a um futuro, a se garantir a continuidade e reprodução em processo.

Campinas, inverno de 2003

Bibliografia

- Graham, Laura R. (1995): *Performing Dreams: Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin (Texas): University of Texas Press.
- Müller, Regina Polo (1990): *Asurini do Xingu. História e Arte*. Campinas: UNICAMP.
- (1993): *Asurini Do Xingu, história e arte*. 2ª ed., Campinas: UNICAMP.
- (1998): “O corpo em movimento e o espaço coreográfico: Antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis”. Em: Niemeyer, Ana Maria de/Godoi, Emília Pietrafesa de (eds.): *Além dos territórios: Para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*, vol. 1. Campinas: Mercado de Letras/Departamento de Antropologia, IFCH/UNICAMP, pp. 271-286.
- Schechner, Richard (1985): *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, Victor W. (1988): *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque [New York]: PAJ Publications.