FORÇA PARA DANÇAR, FORÇA PARA LUTAR: A MÚSICA E A DANÇA COMO INSTRUMENTOS DE RESISTÊNCIA FÍSICA E POLÍTICA ENTRE POVOS INDÍGENAS

STRENGTH TO DANCE, STRENGTH TO FIGHT: MUSIC AND DANCE AS INSTRUMENTS OF PHYSICAL AND POLITICAL RESISTANCE AMONG INDIGENOUS PEOPLES

Fernando Lucas Garcia de Souza[1]

RESUMO: Este artigo pretende discutir o papel da música e da dança na construção dos corpos – individuais e coletivos – dos indígenas das etnias Guarani Kaiowa, Nhandeva, Mbyá e Chiripá, dos Bororo e dos Kĩsêdjê, buscando compreender a relação entre a resistência necessária para os longos rituais de dança e a resistência necessária às intermináveis lutas que os indígenas brasileiros são obrigados a enfrentar, na busca pela sua reprodução física e cultural.

PALAVRAS-CHAVES: Música. Corpo. Dança. Resistência.

ABSTRACT: This article intends to discuss the role of music and dance in the construction of the individual and collective bodies of the indigenous Guarani Kaiowa, Nhandeva, Mbyá and Chiripá, Bororo and Kĩsêdjê ethnic groups, seeking to understand the relationship between the resistance required for the long Rituals of dance and the necessary resistance to the endless struggles that the Brazilian natives are forced to face in their quest for their physical and cultural reproduction.

KEYWORDS: Music. Body. Dance. Resistance.

INTRODUÇÃO

> A gente dança muito quando ouve o barulho dos pistoleiros. A nossa defesa é dançar, a gente passa a noite toda. Esquenta, une a gente. E aí eles ficam com medo. Escutam nossas danças e eles vão embora. Levam com eles os nossos medos. (Indígena Guarani Kaiowá da Comunidade Apyka'i)[2]

[1] Mestrando em História pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. E-mail: fernandogarcia.historia@gmail.com

[2] Relato coletado em junho de 2016 pela estudante de Direito da UFGD, Nathaly Munarini, em suas incursões na Comunidade Apyka'i, no contexto em que este grupo se via ameaçado de despejo das terras que reivindicavam em Dourados-MS, o que aconteceu em seguida e tem sido até o momento em que escrevo, alvo de manifestações de diversos setores da sociedade, sem no entanto, uma ação afetiva do Estado para com este grupo, que encontra-se em condições precárias de existência à beira da rodovia que corta as terras por eles reivindicadas.

Não nos é estranha a citação do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que atesta que "sem a música a vida seria um erro". Em nossa sociedade ocidental contemporânea, a música parece possuir facetas diversas, que transitam entre a arte – na forma de uma manifestação do espírito humano, a partir da qual somos possibilitados de sondar-nos interiormente e revelar na forma de poesia cantada ou na combinação dos sons, a nossa capacidade de sentir e experienciar o mundo – até um produto de consumo, fabricado em escala industrial, repetitiva, massiva e mesmo empobrecida, para atender a demanda de uma sociedade consumidora e consumida pela alienação de seus corpos para o trabalho, que lhes confere à conta-gotas momentos de lazer diante da esmagadora rotina do cotidiano.

Há ainda, nas ditas sociedades complexas[3], especialmente – mas não somente – após os movimentos de contracultura dos anos de 1960, a utilização da música como instrumento de contestação social por parte de mulheres, jovens, negros e outros grupos socialmente marginalizados em diferentes graus, como ferramenta de oposição à ordem social que em maior ou menor medida exclui estes grupos. Neste contexto é que se organizam gêneros musicais que surgem – ou acabam por tornar-se – como parte de um movimento maior, que envolvem além da música, outras manifestações artísticas, vestimentas, vocabulários específicos e comportamentos, como o *Punk Rock*, o Samba, o *Funk*, o *Rap* e o *Blues*, que posteriormente geraria o R*ock'n Roll*.

O que pudemos observar, em um curto período em que estivemos em contato com as produções no campo da História e Historiografia Indígena no Programa de Pós-Graduação em História da UFGD e com as comunidades indígenas da região de Dourados e Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, é que a música, para estes grupos, parece também tomar dimensões de utilização e significado que ultrapassam manifestações de cunho unicamente congregacional, espiritual, religioso ou artístico, no sentido que tentamos descrever acima. O que pudemos perceber, e que tentaremos discutir neste texto, é que a música para as comunidades indígenas parece possuir um forte caráter social e político, interferindo na relação dos indivíduos dentro do grupo, e sobretudo como instrumento de resistência cultural fora dele.

Falarmos de cultura, certamente implica tomarmos em conta a ampla dimensão deste conceito, alvo de discussão dentro da Antropologia e outros campos das ciências humanas[4]. Para além de adentrarmos nesta discussão, na qual não sabemos no que poderíamos contribuir, friso apenas que objetivaremos neste texto, pensar os cantos e danças indígenas como elementos culturais, a partir da concepção de cultura discutida por Manuela Carneiro da Cunha, na qual é possível admitir "a existência de esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação

[3] Termo comumente utilizado na Antropologia para definir as sociedades com graus de estrutura e organização notadamente mais complexos que as sociedades ditas "primitivas", "tribais" ou "simples". Para mais, ler Peirano (1983).

[4] Para mais sobre os esforços teóricos para a definição do conceito de cultura, suas controvérsias, bem como sua amplitude, ler Laraia (2001).

com os grupos sociais, ou seja, algo do gênero do que costuma se chamar de cultura".[5] A autora atenta, citando Marshall Sahlins, para o fato de que, ainda que a Antropologia contemporânea tenha colocado objeções ao uso do termo cultura, os povos tradicionais estão "mais do que nunca celebrando sua "cultura" e utilizando-a com sucesso para obter reparações por danos políticos".[6]

Em suma, trabalharemos com a ideia da autora da existência de uma Cultura, pensando-a enquanto esta sistematização simbólica da ação e experiência humanas, e de uma "Cultura", enquanto a fabricação de uma identidade e alteridade a partir da definição de sinais diacríticos, reivindicados como tradicionais e imemorialmente herdados, ainda que possam ser constantemente fabricados, reinventados ou reelaborados – o que necessariamente não os descaracteriza, antes mostra a dinamicidade da cultura. Esta dinamicidade pode ser percebida em Almeida, ao tratar as danças Bororo:

> Por serem produtos da ação humana, as danças são reconstruídas constantemente em meio a um processo dinâmico e específico de cada cultura. A constante recriação das danças realizada pelo grupo proporciona-lhes o sentido de continuidade, podendo ser transmitida de geração em geração tendo como base suas tradições. No caso estudado, as danças e seus instrumentos foram rememorados e atualizados por seus praticantes. (ALMEIDA, 2015, p. 9)

Dito isto, façamos saber que este trabalho busca o diálogo com autores que discutem o tema da música, dos cantos e danças indígenas em etnias diversas, como os citados Bororo[7] – Mato Grosso – os Guarani Kaiowa e Nhandeva[8] – Mato Grosso do Sul – os Mbyá e Chiripá[9] – Sul e Sudeste do Brasil e os Kĩsêdjê[10] – Mato Grosso. A pluralidade destes grupos, certamente não permite pensar em uma relação uniforme deles com o corpo e com a música, como atenta Almeida:

> Esses povos possuem diversas formas de produzir a vida coletiva, pois cada contexto sociocultural é marcado pelas relações historicamente vividas, tanto no que se refere ao próprio povo, quanto a outras etnias ou grupos diversos da sociedade não indígena que se relacionam. Com isso, compreende-se que são distintas as formas de produção dos corpos e de suas práticas corporais, pois, por serem construções socioculturais, dependem das possibilidades de mediações que cada grupo vivenciou em sua história. A corporalidade construída por cada grupo é um meio de distinção, ou seja, se identificam entre si e de se diferenciar de outros grupos. (ALMEIDA, 2015, p. 1)

Deste modo, cumpre salientar que o que tentaremos aqui são analises que adotam uma perspectiva generalizante, buscando encontrar pontos comuns dentro da temática abordada – os usos políticos e sociais dos cantos e danças – porém, deixando explícito que, por tratar-se de etnias diferentes, advindas de diferentes troncos linguísticos e com

5 CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 313.

6 Idem, p. 313.

7 ALMEIDA, 2015.

8 CHAMORRO, 2004, 2011, 2012; MONTARDO, 2009.

9 MONTARDO, 2009.

10 SEEGER, 2015.

uma história diversa, um estudo mais aprofundado acerca da temática deveria esmiuçar as particularidades de cada um destes grupos, o que não é nosso objetivo neste momento, e para o que não julgamos possuir aportes teóricos suficientes.

O LUGAR CENTRAL DA PALAVRA

Como aponta Montardo, os Guarani atestam que não há possibilidade de vida na Terra se este grupo não estiver cantando e dançando. Segundo os Kaiowá, o sol é um xamã, o *Pa'iKuara*, que canta e toca seus instrumentos durante o dia. No período da noite, os homens é que são responsáveis por tocar, cantar e dançar, rito necessário para impedir que o Sol cesse de iluminar a Terra, e que esta, como um *mbjeu-guassu* (beiju grande), vire de ponta-cabeça[11]. Do mesmo modo, Seeger escreve que para os Kĩsêdjê, era por meio do canto que eles restabeleciam o bem e a beleza do mundo, e se relacionavam com ele, sendo possível assim restaurar certos tipos de ordem e criar outros, restabelecendo a "ordem correta" do cosmos.[12]

Portanto, segundo Montardo, para os Guarani, a palavra é um pilar da cultura. A autora aponta que o termo *ñe'ẽ*, que é traduzido por Palavra, é também a tradução de uma alma humana divina, podendo considerar assim uma "alma-palavra". A alma, portanto, se constitui através da palavra[13]. Deste modo, o indivíduo Guarani não é um ser que nasceria pronto, completo, mas que se constituiria no decorrer de sua existência, moldado pela palavra.

Compreender isto nos ajuda a compreender a centralidade dos cantos e danças na cultura Guarani. Uma vez que a palavra é formadora da pessoa, constituindo-a, diríamos, espiritualmente – psicológica ou subjetivamente, caso o leitor prefira os termos – a partir dos cantos, e que as danças, efetivamente participam deste processo construindo – ou moldando – o corpo dos sujeitos, então a música, na forma dos cantos e danças, seria agente formador daquele indivíduo, tanto de seu corpo quanto de sua alma. Semelhantemente, Chamorro demonstra a centralidade da música, cantada e dançada, na cultura Guarani:

> A música vocal acompanha uma teoria da palavra entre os povos falantes de guarani. A palavra enquanto princípio vital dá forma aos humanos numa estreita semelhança com as divindades. As rezas, os *guahu* e *kotyhu* são formas especiais de palavra. Elas existem desde a fundação do mundo. Os instrumentos vieram ao mundo com seus cantos. As divindades e os humanos primordiais, *yvypórarembypy*, não falam; cantam. Não caminham; dançam. Por isso quem canta e dança é mais. (CHAMORRO, 2011, p. 56)

A mesma função fundadora do indivíduo e ordenadora da sociedade – sobre este último elemento falaremos adiante – também se apresenta entre os Kĩsêdjê, estudados por Seeger:

11 MONTARDO, 2009.

12 SEEGER, 2015.

13 MONTARDO, 2009

> A cosmologia Kĩsêdjê se manifesta com especial clareza no plano da aldeia, no uso do espaço, na ornamentação e no uso do corpo. Meu argumento é que, com seu cantar, os Kĩsêdjê criavam o espaço, o tempo e a pessoa, bem como introduziam e controlavam o poder das transformações. O canto era assim um modo importante de (r)estabelecimento do cosmos em sua ordem "correta". (SEEGER, 2015, p. 255)

Mesmo o suicídio, tema caro e delicado entre os Kaiowá, que parece envolver uma complexidade de elementos culturais e políticos, como a privação da possibilidade de reprodução sociocultural deste povo, é atribuído por eles a uma crise da palavra-alma, que "não tendo meios para se desenvolver como pessoa, que segundo o modo de ser Kaiowá é um crescimento psíquico-espiritual centrado na "palavra", o jovem "cai na corda", uma alusão ao enforcamento, e estrangula seu fluído vital, sua palavra-alma".[14]

Chamorro acrescenta ainda, acerca da palavra – do cantar e do contar histórias, que se entrelaçam nos rituais musicais Guarani – que escutá-la é condição para continuar existindo, uma vez que "evocam nas pessoas o sentido original da existência e lhes propiciam a contemplação e o encontro com Seres e Realidades primordiais",[15] além de considerá-la elemento central na experiência e discurso religiosos, caracterizando-se para os Guarani em uma experiência não apenas auditiva, mas também visual.[16]

Assim, se apreendermos a dimensão do termo *ñe'ẽ* para os Guarani, torna-se compreensível o porquê de Montardo defender que, mais do que apenas *palavra*, ele deve englobar também a *dança* – movida pela *música* – em sua tradução, uma vez que combinados, estes elementos são fundamentais na constituição do ser Guarani em sua completude, física e espiritual-psicológica.[17]

A FORÇA NECESSÁRIA PARA DANÇAR: A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA CONSTRUÇÃO CORPORAL DOS INDÍGENAS

Assim como a palavra, na forma dos cantos, as danças também ocupam lugar central na cultura dos povos indígenas aqui citados. Os rituais descritos pelos autores com os quais dialogamos, mostram a importância da dança na construção e no moldar dos corpos Bororo, Kĩsêdjê e Guarani estudados. O que pudemos perceber, foi que o corpo nas sociedades tradicionais – e não apenas nelas, como percebemos ao estudar as modificações corporais nos centros urbanos[18] – é o instrumento primordial segundo o qual os sujeitos experienciam sua existência e se relacionam uns com os outros e com o mundo a sua volta. Como aponta Le Breton, a maneira como as sociedades percebem e elaboram a noção de corpo é relativa, variando de uma cultura para a outra. Segundo ele, no caso das sociedades tradicionais, não há um divórcio entre o corpo e a pessoa:

14 CHAMORRO, 2011, p. 51.
15 Idem, p.56.
16 CHAMORRO, 2004, pp. 117-118.
17 MONTARDO, 2009, p. 144.
18 GARCIA DE SOUZA, 2016.

> As concepções de corpo são tributárias das concepções de pessoa. Assim, numerosas sociedades não separam o homem do seu corpo, à maneira dualista, tão familiar ao ocidental. Nas sociedades tradicionais o corpo não se distingue da pessoa. As matérias-primas que compõem a espessura do corpo são as mesmas que dão consistência ao cosmo, à natureza. Entre o homem, o mundo e os outros, um mesmo estofo reina com motivos e cores diferentes, os quais não modificam em nada a trama comum. (LE BRETON, 2016, p. 8)

Entre os Kĩsêdjê estudados por Seeger, esta concepção de corpo fica clara. Segundo o autor, o conceito de pessoa Kĩsêdjê compreende três componentes distintos: corpo físico, identidade social e espírito, porém, percebidos em unidade na pessoa, e mais, como parte de uma conexão com outros elementos da natureza, sendo possível sua transmutação em outros animais, como Seeger narra acerca da Festa do Rato.[19] Esta possibilidade se dá a partir da perspectiva de que o corpo do sujeito é parte do todo, é atrelado à totalidade da natureza, como aponta Le Breton:

> O corpo não é concebido pelos caneques como uma forma e uma matéria isoladas do mundo; ele participa e sua totalidade de uma natureza que, ao mesmo tempo, o assimila e o banha. A ligação com o vegetal não é uma metáfora, mas uma identidade de substância. [...] Se o corpo está em ligação com o universo vegetal, entre os vivos e os mortos, não existem mais fronteiras. A morte não é concebida sob a forma do aniquilamento, ela marca o acesso a outra forma de existência, na qual o defunto pode tomar o lugar de um animal, de uma árvore ou de um espírito. (LE BRETON, 2016, pp. 19-20)

> Se considerarmos tal perspectiva, compreenderemos mais facilmente a importância da construção do corpo pela música – cantada e dançada – entre os grupos em questão. O corpo não se faz apenas um receptáculo da alma, uma vestimenta biodegradável que meramente abrigaria a pessoa, mas sim um elemento central e indissociável na experiência dos sujeitos entre eles, com os não índios, com o mundo natural e mesmo com o sobrenatural. É a partir do corpo que estas relações se estabelecem, se manifestam e se definem. Não por acaso, há uma necessidade de afirmar esta importância por meio dos rituais, como aponta Almeida:

> Entre os Bororo, as práticas corporais são materializadas na furação de orelha e lábios, na utilização de adornos, nas pinturas faciais e corporais, na escarificação, nos cortes de cabelos, nas corridas, nos jogos e nas danças e, também no futebol que contribui para a constituição da corporalidade e, por conseguinte, da identidade Bororo. Portanto, é por meio do corpo que se reconhece um Bororo. Corpo este que não pode ser compreendido desvinculado de seu contexto histórico, social e espiritual. Neste sentido, o corpo para os índios Bororo remete a totalidade de sua cultura e, por este motivo, eles intervêm em seus corpos desde o nascimento até o sepultamento definitivo. (ALMEIDA, 2015, p. 5)

Percebendo a indissociabilidade do corpo e do espírito-psique nestes grupos, atentemo-nos para a disposição empreendida na construção física destes corpos por meio das danças. Como aponta Seeger, há um elemento importante na longa duração dos cantos e danças:

> Sabemos pouco sobre as maneiras como a música e a dança podem afetar o corpo, com exceção de alguns trabalhos sobre o transe. Há, no entanto, um componente físico inegável nas artes performáticas, que ignoramos por nossa conta e risco. O canto Kĩsêdjê era uma experiência

[19] Para uma maior compreensão acerca da transmutação, ler acerca do perspectivismo ameríndio em Viveiros de Castro (2004)

> física bem como social, algo a ser feito de maneira dura e exaustiva, que resultava em uma experiência fora do comum. (SEEGER, 2015, p. 249)

Esta característica dos rituais Kĩsêdjê, de serem longos e exaustivos – Seeger fala em um evento de quinze horas de duração, durante a Festa do Rato[20] – se repete nos outros grupos estudados. Almeida, sem precisar a duração, aponta que as danças entre os Bororo exigem "grande esforço físico e sincronia de movimentos dos participantes com o ritmo dos chocalhos".[21]

Entre os Guarani, especificamente os Kaiowá estudados por Chamorro, as cerimônias do milho e do menino envolvem o *Jerosy Puku*, ou o canto longo. Estes rituais musicais demandam grande esforço – especialmente do xamã, ou rezador, que conduzem o processo ajudados pelos *Yvyra'ija*[22]– chegando a durar doze horas:

> A reza, é do ponto de vista de seu movimento, uma caminhada que dura de dez a doze horas, conforme o mês e o lugar onde acontece. Realiza-se ao redor de um pilar central da casa de reza. A marcha inicia ao anoitecer, com os homens em formação circular, liderados por um rezador, geralmente o xamã, e por seus ajudantes. Durante a reza, ninguém se detém. A caminhada e lenta como a reza e longa como a tradição que nela se evoca. A caminhada é uma incursão no tempo. (CHAMORRO, 2012, p. 219)

Chamorro aponta ainda que a dinâmica dos cantos vai se alterando e diferentes momentos e sentimentos são evocados ao longo do percurso – o termo seria precisamente este, uma vez que o ritual evoca o sentido da caminhada, tanto no que diz respeito ao percurso que rememora ou revive os episódios míticos de origem, relacionando-se com o passado como o sentido de continuidade rumo à novas terras habitadas por falantes de línguas guarani[23]. Ao amanhecer, com o fim do ritual, "o rezador é festejado por seus parentes. Seu rosto está alterado, depois de dez horas e meia de canto e caminhada".[24]

Neste mesmo sentido, ao discutir a atuação dos xamãs, Montardo aponta que nos rituais em que a música e dança se manifestam, fica claro não apenas o esforço espiritual, "mas também o esforço corporal dispensado na manutenção da comunicação com as divindades e, de outro, a importância dos cantos e da dança no processo".[25]

Portanto, é possível notar a importância da música, na forma dos cantos e danças, na construção dos corpos dos grupos citados, e inferir que os longos rituais demandam notável resistência física, promovendo assim o condicionamento corporal dos indivíduos envolvidos, requerendo aquilo que chamamos da força necessária para dançar.

---

20 SEEGER, 2015, p. 265.

21 ALMEIDA, 2015, p. 6.

22 Montardo explica que entre os Guarani – neste trecho ela trata mais especificamente dos Mbyá – os *Yvyra'ija* são os "ajudantes do ñhanderu, aqueles que já tem um pouco de força porque já tem seu canto" (MONTARDO, 2009, p. 44)

23 CHAMORRO, 2012; 2011.

24 Idem, 2012, p. 220.

25 MONTARDO, 2009, p. 31.

A FORÇA NECESSÁRIA PARA LUTAR: A UTILIZAÇÃO DA MÚSICA ENQUANTO ELEMENTO POLÍTICO NAS DISPUTAS INDÍGENAS

O corpo construído a partir da música não é apenas o corpo físico, individual. Os cantos e danças possuem também o papel de construção identitária, de um corpo social.

Segundo Seeger, entre os Kĩsêdjê os cantos eram parte de um ritual coletivo, caracterizando-se como um elemento essencial na produção e na reprodução sociais. Era por meio do canto que os domínios espaciais, as durações temporais e certas formas de relações humanas eram estabelecidas. Conforme o autor, o canto mantinha relação estreita com a produção material e a identidade social, articulando as experiências de vida com os processos da sociedade[26]. Ele aponta ainda que, não sendo as outras formas verbais permitidas a todos os sujeitos, o canto era a forma através da qual eles poderiam expressar publicamente raiva, tristeza ou euforia, uma vez que o confronto verbal na arena pública era desencorajado. Estes momentos permitiam assim, nas palavras do autor, que os sujeitos alinhassem e realinhassem suas expectativas[27], o que possibilitaria a organização e reorganização do corpo social por meio dos cantos.

Da mesma maneira, entre os Bororo a música parece ocupar um papel central na organização do corpo social. Segundo Almeida, a corporalidade, construída entre outros fatores pela música, contribui para a afirmação étnica, e constituem-se em importantes objetos na compreensão da estrutura social e da personalidade da pessoa Bororo[28]. Para o autor, as danças são práticas sociais compreendidas a partir dos interesses em disputa pelos indivíduos que ocupam posições hierárquicas no grupo, constituindo assim um campo de ação política.[29] Almeida explica:

> As danças são acompanhadas dos adornos e das pinturas corporais que são propriedades clânicas e expressam em sua simbologia a cosmologia deste grupo étnico. Neste sentido, por meio das danças os Bororo mantêm a reciprocidade entre os clãs, pois os indivíduos de diferentes grupos clânicos se mobilizam para representar mitos de outros grupos, além de trocarem adornos entre as metades, outorgarem enfeites plumários, estojos penianos e prestarem serviços funerários relatados nos mitos desta etnia. Portanto, as danças envolvem um trabalho coletivo com o intuito de restabelecer a ordem de um mundo desequilibrado por algum processo social. Este labor requer uma coordenação entre os indígenas para preparação dos alimentos, dos adornos, das pinturas imprescindíveis à realização dos cantos e das danças que compõem seus ritos. (ALMEIDA, 2015, p. 8)

O texto de Almeida deixa perceber que a dança possui um forte elemento de construção do corpo social, bem como do corpo físico do indivíduo. É por meio de ritualização da experiência do grupo que as relações são estabelecidas ou restabelecidas, como pôde ser percebido anteriormente nos Kĩsêdjê estudados por Seeger. Esta ordenação e reordenação se repete entre os Bororo, ao organizarem-se coletivamente na preparação dos alimentos,

26 SEEGER, 2015, pp. 247-248.

27 Idem, p.251.

28 ALMEIDA, 2015, p. 2.

29 Idem, p.9.

adornos e pinturas que precedem a dança, bem como na relação comunitária necessária à dinâmica do ritual, uma vez que Almeida aponta que as danças Bororo são, essencialmente, coletivas[30].

Outro aspecto a ser considerado na construção do corpo social é a relação destes grupos com os não índios. Segundo Seeger, uma característica da dinamicidade cultural percebida no canto dos Kĩsêdjê, é que sua música e o peso conferido a ela, foram afetados pelas perdas de terra para os fazendeiros da região. Para o autor, o canto adquiriu uma dimensão suplementar neste processo, num contexto de luta pela sobrevivência. Seeger aponta que eventualmente, a sobrevivência dos grupos depende da maneira como eles conseguem mobilizar a opinião pública na solução de suas questões, especialmente as expropriações de terras. Diante desta situação, por vezes a estratégia possível para estes grupos é a de reivindicar uma identidade de "índio", aquela imagem cristalizada no imaginário do não índio, de um sujeito selvagem, despido de roupas e vestindo adereços de penas, e dançando. Seeger conclui:

> A música pode ser uma ferramenta especialmente útil para afirmar a identidade de um grupo, assim como a vestimenta e os estilos de discurso. Mesmo quando os estilos de vida mudam, quando a aldeia é abandonada, quando são extintos os pássaros cujas penas são necessárias para os ornamentos, quando se vestem roupas e a língua nativa cai no esquecimento, os membros do grupo podem em dada ocasião empregar o canto e a dança para afirmar o que eles mesmos gostariam de ser, e restabelecer uma continuidade com o passado. (SEEGER, 2015, p.264)

Neste complexo de relações um elemento crucial deve ser observado. A sobrevivência dos indígenas implica na necessidade de lidar com o outro, possuidor de uma racionalidade organizadora do mundo diferente da sua. A questão é que inexoravelmente, as vidas destes indígenas são decididas dentro desta racionalidade outra, à qual o indígena está submetido, quando das decisões que envolvem as esferas institucionais – ou pior, o autoritarismo e a violência dos fazendeiros que se baseiam em um senso de propriedade construído a partir de uma lógica que vê a terra, que na racionalidade das sociedades tradicionais é elemento de um todo, da qual os homens constituem uma parte intrinsecamente conectada e tributária, como uma propriedade individual, passível de ser cercada e explorada para o enriquecimento de um só sujeito.

É vendo-se diante destas relações de força notadamente desiguais, que os grupos indígenas podem ter de recorrer a "cultura", na perspectiva cunhada por Carneiro da Cunha e citada no início deste texto. Diante da necessidade de afirmar sua condição de povos tradicionais, estes grupos podem recorrer à música enquanto instrumento de luta na disputa pela garantia de condições para sua reprodução social. A este respeito, Almeida afirma:

> Em outras palavras, performatizar suas práticas corporais é assumir uma postura de intervenção estética e política no processo de interação com a sociedade não-indígena. Esse procedimento contribui para a significação dos rituais indígenas em contextos específicos que, ao seu modo,

[30] ALMEIDA, 2015, p. 7.

> atualizam a identidade de cada povo e seu modo de representar o mundo. Pois, esta outra maneira de fazer política, decorrente da valorização de seus rituais, motivam o estabelecimento de relações sociais nas sociedades envolvidas, atualizando suas crenças, normas e códigos legais, isto é, seu padrão cultural. (ALMEIDA, 2015, p.14)

Este padrão cultural atualizado, ou esta "cultura" não é, como já apontou Carneiro da Cunha, uma falsificação. Pelo contrário, é o olhar das sociedades ditas complexas que se faz ingênuo ao pensar que as tradições são sempre heranças imemoriais, que se perdem no tecido do tempo e possuem uma forma estática desde suas origens insondáveis. Pensar a tradição como algo pronto, cristalizado e imutável é ignorar a dinamicidade da cultura[31] e a autonomia dos indivíduos dentro dos grupos, é desconsiderar que os eventos se desenrolam na articulação entre a ação e a estrutura,[32] ou seja, entre aquilo que está mais estavelmente instituído e a possibilidade de reorganização dos sujeitos dentro destes cenários.

É diante das novas configurações de mundo com as quais os povos indígenas são obrigados a lidar, que suas práticas culturais vão sendo reelaboradas e adquirem novas dimensões. Um reflexo disto, como aponta Montardo, é a imprescindibilidade da presença do xamã nas reivindicações de terras Guarani, na qual este irá, por meio dos cantos e danças preparar o ambiente espiritual diante do conflito – que tende a ser político, mas por vezes torna-se armado – que pode ocorrer.[33]

Outro ponto perceptível desta mudança é descrito por Chamorro com relação ao ne'ˇengarai, originalmente uma reza dirigida a um desafeto interno, que poderia levar à morte daquela a quem é dirigida. Para a autora, é possível que atualmente:

> ...as ne'ˇengarai estejam nas ameaças proferidas contra as pessoas e instâncias do Estado que impedem ao povo Kaiowá de viver em paz, de ter acesso as terras tradicionais, de onde foram expulsos. Neste particular, as ne'ˇengarai não deixam de ser uma forma de engajamento político, de esperança. As ameaças consistem quase sempre em dizer que se os não indígenas não lhes devolverem suas terras ou não negociarem com as comunidades indígenas novas formas de convivência, eles, os não indígenas, serão atingidos pelo 'vento destruidor', *marany*, e morrerão vítimas da sua própria ambição e avareza. (CHAMORRO, 2011, p. 52)

Nota-se a reelaboração de elementos culturais diante das novas configurações geradas pelo contato com o não índio. É neste sentido que a música me parece atuar como instrumento de luta, tanto no campo simbólico, como descrito por Montardo na presença dos xamãs nas reivindicações de terras, quanto no campo prático, da utilização da música como recurso de afirmação da identidade étnica, por vezes instrumento valioso na luta pela sobrevivência física e cultural do grupo.

31 THOMPSON, 1998.

32 SHALINS, 1990.

33 MONTARDO, 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que buscamos ao longo do texto, foi pensar a música, na forma dos cantos e danças, como elemento cultural e sua função na construção dos corpos indígenas – considerando aqui tanto os corpos individuais dos sujeitos quanto o corpo social, o grupo. Para tanto, buscamos o diálogo com autores que discutem o tema da música em diferentes etnias, guardando de percebermos que, por certo, há entre eles diferenças, mas que há também similitudes que podem ser levadas em consideração para a análise proposta neste espaço.

Dentre os pontos em comum, estes grupos recorrem ao discurso de que é a música ocupa um lugar fundamental na ordenação do mundo, e que é a partir de seu engajamento nesta prática que a ordem da Terra é mantida, uma vez que o abandono dos cantos e danças acarretaria no estabelecimento do caos. Esta afirmativa tem implicações variadas, que parecem ir da importância da manutenção da tradição dentro do grupo, quanto da óbvia conclusão que, se são os indígenas quem mantêm a ordem do mundo a partir de seus cantos, é imprescindível aos não índios que lhes possibilitem as condições de reprodução social e cultural – o que inclui estar assentado na terra – para que esta ordem não seja abalada.

Este e outros discursos que são reivindicados pela prática dos cantos e danças dão o tom da importância da existência e manutenção da música na cultura indígena, enquanto elemento organizador e reorganizador social dos grupos. O que nos parece, e que buscamos discutir aqui, é que a uma relação intrínseca entre a música e as disputas políticas dos indígenas, ou como propusemos, entre a resistência necessária na dança e a resistência necessária à luta política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Arthur J. M. **As danças Bororo na contemporaneidade brasileira**. Anais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte. Vitória: CONBRACE, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *"***Cultura" e Cultura:** *conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*. **In: Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

CHAMORRO, Graciela. **A arte da palavra cantada na etnia Kaiowa**. Boletim 73. Societé Suisse des Americanistes. Genebra, 2011

_____. **La buena palavra:** *experiências y reflexiones religiosas de los grupos guaraníes.* Revista de Índias, v. 64, n. 230. Madrid: CSIC, 2004.

_____. **Narrar com os pés:** *uma aproximação da história oral desde a perspectiva Kaiowá*. *In*: *Trânsitos da Voz.* LEITE, Eudes F; FERNANDES, Frederico. Londrina: EDUEL, 2012.

LARAIA, Roque B. **Cultura:** *um conceito antropológico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo.** 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

MONTARDO, Deise L. O. **Através do Mbaraka:** *música, dança e xamanismo Guarani.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PEIRANO, Mariza G. S. **Etnocentrismo às avessas:** *o conceito de "sociedade complexa".* Dados – Revista de Ciências Sociais 26, n.1, 1983

SAHLINS, M. *I***lhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê:** *uma antropologia musical de um povo amazônico.* São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SOUZA, Fernando L. G. **A questão da ressignificação cultural da tatuagem**. Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades. n.15, 2016

THOMPSON, Edward P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena**. O que nos faz pensar, n. 18. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

Recebido: 26/4/2017

Aceito em: 21/6/2017