

# Vestir-se de ema: uma ciência política terena do concreto

*Augusto Ventura dos Santos*<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo

**Resumo:** A dança da ema pode ser considerada a principal manifestação através da qual os Terena celebram sua condição indígena e afirmam sua cultura dentro e fora das comunidades. O artigo ensaia uma breve reflexão sobre o tema, mirando duas contribuições pontuais para a etnologia terena: (1) produzir uma síntese etnográfica, reunindo descrições espalhadas pela literatura e complementado esta compilação com informações registradas em meus trabalhos de campo; (2) propor uma alternativa interpretativa ao viés salvacionista e negativizante imputado sobre a dança pelos trabalhos etnológicos clássicos.

**Palavras-chave:** etnologia indígena; ação política ameríndia; Terena; teorias da aculturação; ciência do concreto.

<sup>1</sup> Mestre (2015) e doutor (2023) em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP). Desenvolve pesquisa na área de etnologia indígena, tendo trabalhado questões envolvendo o ensino superior para indígenas no Mato Grosso do Sul e questões envolvendo a vida do Povo Terena.

## Dressing as rhea: a Terena political science of the concrete

**Abstract:** The *dança da ema* [dance of rhea] can be considered the main expression through which the Terena celebrate their indigenous identity and affirm their culture both within and outside their communities. This article presents a brief reflection on the topic, focusing on two specific contributions to Terena ethnology: (1) to produce an ethnographic synthesis, bringing together descriptions scattered throughout the literature and complementing this compilation with information gathered in my fieldwork; (2) to propose an interpretative alternative to the salvational and negative bias attributed to the dance by classic ethnological works.

**Keywords:** indigenous ethnology; amerindian political; action Terena; acculturation theories; science of the concrete.

## Vestirse de ñandu: una ciencia política terena de lo concreto

**Resumen:** La *dança da ema* [danza de ñandú] puede considerarse la principal manifestación a través de la cual los Terena celebran su condición indígena y afirman su cultura dentro y fuera de sus comunidades. Este artículo ofrece una breve reflexión sobre el tema, centrándose en dos contribuciones específicas a la etnología terena: (1) producir una síntesis etnográfica, reuniendo descripciones dispersas en la literatura y complementando esta recopilación con información obtenida en mis trabajos de campo; (2) proponer una alternativa interpretativa al sesgo salvacionista y negativo atribuido a la danza por los trabajos etnológicos clásicos.

**Palabras clave:** etnología indígena; acción política amerindia; Terena; teorías de la aculturación; ciencia de lo concreto.

A dança da ema é, possivelmente, a principal manifestação através da qual os Terena celebram sua condição indígena e afirmam sua cultura para os seus e para os outros – junto com a *siputrena*, uma versão exclusivamente feminina da dança da ema (SEBASTIÃO, 2012: 72). O Povo Terena habita tradicionalmente o Pantanal e o Cerrado, numa região hoje administrativamente compreendida pelo estado brasileiro do Mato Grosso do Sul<sup>2</sup>. Eram, segundo o censo de 2010, a terceira população indígena mais numerosa do país (IBGE, 2010). Sua língua é classificada no tronco linguístico aruaque. Durante os séculos de colonização, foram tratados pelo imaginário ocidental como “índios mansos”, “civilizados”, “dóceis”, “aptos à educação”, “aculturados”, “em vias de assimilação” e outros estigmas. Durante o século XX, foram submetidos a rígido controle administrativo e confinamento territorial pelo estado brasileiro, tornando-se paradigmas de um pretense ajustamento indígena ao processo de integração à sociedade nacional (Altenfelder Silva, 1949: 376). Na literatura etnológica de meados do século XX, foram pensados como um “caso limite de ser ou não índio no Brasil” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 7).

Nas últimas décadas, um movimento protagonizado por lideranças indígenas e apoiado por parceiros indigenistas tem firmemente questionado o assimilacionismo e arduamente lutado por autonomia, cidadania e direitos constitucionais. Assume relevância, neste sentido, a luta pelos direitos territoriais, que possui como uma das principais estratégias de mobilização as retomadas de porções do território tradicional esbulhadas pelos *purutuya*<sup>3</sup> (ELOY AMADO, 2019). Também nas últimas décadas, refletindo as mobilizações no plano político, diversos trabalhos acadêmicos têm assumido o duplo propósito de criticar antigas imagens desenhadas sob o prisma das teorias da aculturação e erigir caracterizações mais justas e consonantes com as maneiras com que os Terena caracterizam a si próprios. Nesta guinada de renovação do campo, ganha destaque a produção de acadêmicos e intelectuais terena, os quais que têm se apropriado da escrita e metodologia científica para produzir novas e instigantes reflexões sobre seu povo.

Talvez a ocasião em que a dança da ema seja mais vezes acionada nas comunidades terena é a festa do dia do índio, comemorada em 19 de abril. Segundo a professora terena Lindomar Sebastião, “pode acontecer também em especial homenagem a algo que venha a ocorrer na aldeia, como forma de recepção a alguma visita, um evento cultural oferecido pela escola, ou até mesmo para demonstração da cultura aos *purutuye*” (*idem*: 71). A dança, no idioma terena, é chamada “*kohixoti kipaé*”, “estar vestido de ema”, na tradução do professor terena Paulo Balta-

<sup>2</sup> As Terras Indígenas (TIs) Terena estão localizadas nos municípios de Aquidauana (TI Taunay-Ipegue, TI Limão Verde), Miranda (TI Cachoeirinha, TI Pilad Rebuga, TI Lalima), Anastácio (TI Aldeinha), Nioaque (TI Nioaque), Sidrolândia (TI Buritizinho) e Dois Irmãos do Buriti (TI Buriti). Famílias terena também residem em TIs localizadas em outras regiões (sul do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, São Paulo) e com presença majoritária de outros povos indígenas. Uma parcela significativa das pessoas terena residem em cidades do centro e noroeste do Mato Grosso do Sul.

<sup>3</sup> *Purutuya* é um dos etnônimos com que os Terena costumam se referir aos não-indígenas.

zar (2010: 39). O autor assinala que, até os anos 1960 (ao menos na aldeia Bananal), o nome mais acionado era *kipaéxoti*. A expressão que acredito ser mais utilizada em português é “dança do bate-pau” ou apenas “bate-pau”. Segundo o historiador terena Éder Oliveira, a dança “foi denominada de ‘bate-pau’ quando os primeiros brancos chegaram a nossas aldeias e a assistiram” (OLIVEIRA, 2013: 88). Em trabalho de campo, testemunhei esta tradução ser problematizada por jovens lideranças e acadêmicos indígenas sob o argumento de ser pejorativa e evidenciar preconceito dos brancos. Oliveira, neste sentido, manifesta preferência pela tradução “dança da ema” (*idem*) – preferência que também seguiremos neste artigo.

“Dança”, ademais, é apenas um dos termos em português para chamar o *kipaéxoti*. “Brincadeira” é um rótulo que, algumas vezes, ouvi englobar a dança da ema e outras festas (bailes, bingos, etc) e que, segundo o antropólogo Andrey Ferreira, é uma tradução da categoria “*mohikena*” (FERREIRA, 2013: 196). Ao me explicarem o aspecto competitivo entre as metades em interação, alguns participantes também disseram ser um “jogo” ou “disputa”. “Luta” ou “briga” foram termos semelhantemente acionados, sobretudo para designar os movimentos que, como veremos adiante, fazem bater os bastões de taquara e o bodoque. Numa conversa com um antigo tocador de pífano, anotei a ideia de “movimento”: “desde novo, tinha um amigo que tocava comigo, saímos tocando e dançando na aldeia, fazendo um movimento, ne?”. Certa vez, testemunhei uma conversa entre uma jornalista europeia interessada em produzir uma reportagem sobre, em suas palavras, os “índios do Brasil” e uma jovem liderança terena que a guiava pelas aldeias. Possivelmente preocupada com a possibilidade de não satisfazer o apetite de seu público pelo exótico, ela perguntou “mas vocês não têm um ritual para nós filmarmos?”, ao que a liderança respondeu “temos sim! Temos o ritual da ema”.

A tradução do *kohixoti kipaé* como “luta” ou “movimento” pareceu-me ser especialmente mobilizada nos acima referidos contextos contemporâneos de mobilização pelos direitos indígenas. “Não é por acaso, portanto, que a praticamos durante processos de retomada da terra indígena”, pontuou Oliveira (2013: 89). Guerreiros vestidos de ema dançando: esta foi a primeira imagem que o advogado e liderança Eloy Terena presenciou ao chegar à recém-retomada área onde estava instalada a fazenda Esperança:

Pegamos o carro e fomos para a aldeia, chegamos na área retomada já início de noite e a fazenda estava tomada por guerreiros indígenas. Muitas mulheres, caciques e os jovens dançam o *kohixoti kipaé* em frente à sede da fazenda onde havia uma fogueira. Não havia sinal de violência, as lideranças indígenas haviam ocupado boa parte da fazenda, mas dentro da sede, os fazendeiros permaneciam. Não havia nenhum sinal de destruição, tudo preservado. A noite caiu e fui para a casa de meus avós na aldeia Ipegue. (ELOY AMADO, 2019: 149)

Registrei, neste sentido, uma frase particularmente ilustrativa enunciada em entrevista por Maurílio Pacheco, ativa liderança da aldeia Água Branca:

*quero que as novas gerações continuem na luta, na tradição, na dança. Tem história atrás da pena, da pintura, de cada passo. Tem significado, tem fundamento. Hoje, infelizmente, isso está se perdendo.*

Quais seriam, afinal, os significados e fundamentos envolvidos na dança da ema a que a liderança se refere? Porque o *kohixoti kipaé* também é considerado “luta” e “movimento” pelos Terena? Tentaremos, no presente artigo, oferecer uma breve e pontual resposta a tais questões. Ao fazê-lo, miramos duas circunstâncias contribuições para a etnologia terena: (1) realizar uma síntese etnográfica

sobre o tema, compilando descrições espalhadas pela literatura e complementado esta compilação com pontuais elementos registrados em meus trabalhos de campo; (2) propor uma alternativa interpretativa ao viés salvacionista e negativizante através do qual a dança foi pensada pelos trabalhos etnológicos clássicos. O artigo, sem enveredar por uma visada comparativa mais profunda, também poderá sugerir chaves de leitura para outras reflexões do âmbito da etnologia americana que encampam desafios análogos: alargar a imaginação teórica sobre saberes e práticas indígenas que, longe de se reduzirem a certas estigmatizações assimilacionistas, atualizam de maneira profunda a ação política e o pensamento destes povos.

## Momento de reunir, momento de aprender

São raros os registros etnográficos sobre os Terena que não tenham abordado a dança da ema. Os trabalhos clássicos tenderam a imaginá-la como uma espécie de relíquia: era o elemento sobrevivente de uma cultura antes plena e vigorosa, mas decaída e empobrecida no presente em que se escrevia – debateremos adiante o exemplo fornecido pela interpretação do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira. Alguns destes trabalhos registram que a política tutelar sustentava, no plano administrativo, semelhante perspectiva salvacionista: “o Serviço de Proteção aos Índios [SPI] tem incentivado esses folguedos [bate-pau e a corrida de cavallinho] com a intenção de ‘salvar’ o que resta da cultura dos Terena” (ALTENFELDER SILVA, 1949: 369). Segundo Cardoso de Oliveira, nas primeiras décadas do século XX, a dança da ema e a corrida de cavallinhos “foram praticamente reavivados pelo Serviço de Proteção aos Índios, por acreditarem os seus funcionários estar assim ‘respeitando’ a cultura indígena, nos moldes preconizados pelo regimento da instituição” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 105). O SPI operava como uma espécie de produtor cultural das festas, custeando as despesas para a efetiva execução da dança (*idem*). O próprio pesquisador, funcionário do órgão durante seu trabalho de campo, patrocinou uma dança na aldeia Cachoeirinha (Cardoso de Oliveira, 2002: 155). O autor assinalou que, na aldeia Limão Verde, padres redentoristas patrocinavam o *kohixoti kipaé*, algumas vezes executado junto com procissões do dia de São Sebastião (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 106). O papel de produtor era também exercido por visitantes ocasionais e turistas “ansiando ver alguma coisa de bizarro, numa zona tão ‘pobre’ de curiosidades indígenas” (*idem*: 105).

De fato, a dança da ema é amplamente acionada pelos Terena para apresentar sua cultura para as pessoas de fora das aldeias. Os registros do parágrafo acima nos fazem visualizar um contexto muito particular em que isso aconteceu durante o século XX (e que não deixa de ressoar contextos contemporâneos): administradores governamentais e missionários religiosos incentivando dançadores indígenas a se apresentarem para visitantes *purutuya* ávidos por uma imagem simplista, exótica e genérica do “índio”. Porém, isso não esgota os sentidos da dança e seria enganoso pensar que, por ser feita para os de fora, a dança é vazia de valor para os de dentro, sendo apenas “coisa para branco ver”. A dança, pelo que pude testemunhar, está envolta numa intrincada trama de sentido e sociabilidade entre pessoas terena de diferentes famílias, aldeias e faixas geracionais. Pode ser considerada, neste sentido, um salutar “momento de encontro” (Jesus, 2007: 64), com intenso engajamento comunitário e circulação de saberes.

A relevância do *kipaéxoti* para os Terena fica patente nos ensaios. Muito tempo e afincos são dedicados à preparação. Nos anos 1940, o antropólogo Fernando Altenfelder Silva escreveu que

o “bate-pau” exige treino prolongado para ser executado com perfeição; durante um mês antes da data fixada para sua realização, os líderes dos dois grupos selecionam e adestram os seus homens, em exercícios diários e prolongados. (ALTENFELDER SILVA, 1949: 368)

As crianças, desde muito cedo, são incentivadas a participar, sobretudo em apresentações promovidas pela escola: “os ensaios desses meninos eram acompanhados pelos adultos, que cobravam a todo instante a seriedade na execução dos movimentos” (JESUS, 2007: 59). Muitos ensaios são organizados através da equipe de liderança do cacique da aldeia<sup>4</sup>, que convida os interessados para dançar nos festejos de 19 de abril. “Os ensaios geralmente acontecem à noite, quando todos estão livres de obrigações e trabalhos (...). Simultaneamente, nas casas, acontece, no decorrer da semana, a confecção de roupas, adornos e ornamentos” (BALTAZAR, 2010: 40). Em algumas aldeias, há os chamados “grupos” ou “turmas de dança” com composição fixa, ligadas a associações indígenas, com o propósito de apresentar-se fora da Terra Indígena.

Nos ensaios e nas apresentações, pessoas mais velhas reconhecidas pela destreza e conhecimento das minúcias da dança assumem a liderança. Cardoso de Oliveira descreveu que “os jovens, majoritários nas duas danças, seguem os mais velhos, observando-os e copiando o máximo possível suas habilidades” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002: 155). Outra observação registrada no caderno de campo do antropólogo expressa bem a liderança dos anciãos:

Eles são os anciões e, como tais, portam-se com a dignidade que sua geração impõe. É muito bonito vê-los discutindo a organização da dança. São também os que entendem da coisa, conhecem suas regras, os passos, o ritmo e a melodia e, provavelmente, o seu significado. É interessante observá-los na lida com os jovens no objetivo de ensiná-los, sobretudo àqueles que iriam dançar pela primeira vez. Havia uma combinação de seriedade e de ataque de risos! Em certas ocasiões, explodiam em gargalhadas. (*idem*: 151)

Observei, em muitos casos, anciãos ocupando a posição do chamado “cacique da dança”, aquele que puxa a fila e comanda a execução dos passos. A idade, em algumas apresentações, pareceu-me critério principal na sequência dos dançadores: mais experientes primeiro, com a fila terminando com os jovens, às vezes crianças bem pequenas. Estes mais velhos, pelo fato de a dança exigir considerável esforço físico, nem sempre dançam, mas observam a habilidade dos mais jovens e, quando necessário, delegam a um deles a condição de cacique. É muito comum ver anciãos participarem como tocadores de caixa ou pífano – pude notar o revezamento entre dois tocadores de cada instrumento pois, segundo disseram-me, a dança é longa e os tocadores podem cansar. Quanto a habilidade de tocar estes instrumentos, parece haver maior ênfase na transmissão familiar e boa parte dos tocadores destacam terem aprendido a tocar com seus pais, tios ou avós.

Um reclamo frequente dos mais velhos, neste sentido, é a falta de adesão e interesse dos jovens. Um ancião, certa vez, me disse que “hoje já não se dança

<sup>4</sup> As aldeias terena (*ipuxóvokuti*) são compostas por setores ou vilas (*ihaxákoku*) que reúnem várias casas (*ovokuti*) onde vivem as famílias extensas (*ienôchapá*) (Azanha, 2005: 100-103; Ferreira, 2013: 175-195). Os chefes de aldeia são chamados *naati* em terena, *cacique* ou *capitão* em português. Os chefes de família são chamados *xuve ko'ovokuti* em terena e *troncos* em português (PEREIRA, 2009; ALMEIDA, 2013). Os caciques são eleitos por voto majoritário ou aclamação, a depender da aldeia. Além do cacique, as aldeias contam com os “conselhos tribais” ou “conselho de lideranças”, coletivos que realizam um controle dinâmico das ações do cacique, apoiando-lhe ou fazendo-lhe oposição, a depender da conjuntura (BALTAZAR, 2010).

como antigamente. Já está muito diferente. Cada tempo que passa, muda. Você vê, tem menino aí que não quer dançar de vergonha. Vergonha de ser índio”. Os anciãos de Cachoeirinha, segundo Cardoso de Oliveira, costumavam reagir com severidade às “novas gerações que ‘sentem vergonha de brincar’” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002: 106). Carvalho registrou, no Araribá, interior de São Paulo, o depoimento de um morador que, por dissidência com o capitão, se recusava a dançar: “eu e os meus não gosta de dançar o bate-pau, não suporto, é sinal de atraso” (CARVALHO, 1979: 101). A dança da ema, mesmo quando imersa em conflitos e dissensos, mostra-se polo articulador e gerador de debates geracionais, o que creio confirmar seu relevo na socialidade terena.

A dança é a execução de uma sequência preestabelecida de “movimentos”. Cada parte da sequência é usualmente chamada de “passos” ou “peças”. Os “movimentos” são executados pelos chamados “dançadores” ou “guerreiros” que são comandados, como dissemos logo acima, pelo “cacique da dança”. Os “dançadores” pertencem a dois agrupamentos que ouvi serem designados em português como “partidos”, “times” ou “lados”. Cada “partido” tem seu “cacique da dança”. Os guerreiros empunham bastões de taquara rachada nas pontas, para produzir o som desejado nos movimentos de batida. Também costumam carregar consigo os chamados bодоques, arcos com flechas presas de tal forma que, quando batem na madeira do arco, também produzem barulho. Participam do *kohixoti kipaé* os chamados “tocadores”, que levam consigo as chamadas “caixas”, tambores feitos de madeira e couro de caça, e os chamados “pifes” ou “pifanos”, instrumentos de sopro feito de bambu (OLIVEIRA, 2013: 88). Os sons produzidos pelos tocadores e pelos guerreiros ritmam e harmonizam os movimentos da dança.

Os guerreiros de ambos os partidos dançam paramentados de ema: vestem um saiote e um cocar feitos com as caracteristicamente longas penas do animal. Observa-se variações nestas vestimentas segundo a aldeia: nalguns locais, os saiotes são feitos de fibras de folhas de buriti (OLIVEIRA, 2013: 88), noutros de folhas de bananeira (ALTENFELDER SILVA, 1949: 367), noutros com tecidos diversos (JESUS, 2007: 73); alguns cocares são confeccionados com papel, outros com penas de outras aves. O motivo dessa substituição costuma ser explicada pela indisponibilidade de penas de ema as quais, com a introdução de limitações territoriais e ambientais, tornaram-se, segundo Oliveira, recursos escassos e objeto de necessário cuidado por parte dos moradores das aldeias: “com a conscientização da necessidade da preservação da fauna e da flora, haja vista a diminuição desses recursos nos territórios ocupados por não índios, as vestimentas foram substituídas pelas fibras de buriti” (OLIVEIRA, 2013: 88). Muitos dançadores utilizam também variados colares, “feitos com sementes, dentes, ossos e unhas de animais” (*idem*). Os integrantes pintam diferentes partes do seu corpo com as cores de sua metade utilizando-se de jenipapo, urucum, barro, cinzas de sapé, carvão e outros materiais. Pelo que percebi, em alguns lugares, há certa cobrança, sobretudo por parte de dançadores experientes, sobre o rigor e padronização na paramentação; noutros lugares, porém, há certa liberdade de composição individual e cada dançador lança mão de adornos conforme sua preferência ou disponibilidade.

Vestidos de ema, os dançadores imitam seus passos. A ema (*Rhea americana*) é um emblemático animal do Cerrado e do Pantanal e povoa as cosmovisões de muitos dos povos indígenas habitantes destes biomas. O *kohixoti kipaé* presume, neste sentido, uma meticulosa observação sobre o jeito de ser da espécie. Recordo da conversa com um jovem dançador que me dizia ainda não ter alcançado o porquê da ema ser tão importante na cultura terena. Conjecturava,

através de suas conversas com mais velhos, que as razões eram porque a ema tem família grande e muitas crias, é brava, suas garras podem matar, é rápida e inteligente na corrida. A reflexão de Eloy Terena registrada por Ximenes nos fala da orientação dos mais velhos para seguir os movimentos do animal:

a própria figura da ema, o jeito que a gente dança. O jeito certo você tem que fazer o gingado da ema. E por que a ema? Como meu vô diz, a ema é um bicho que ninguém pega. Ela sabe caminhar a passos largos, mas a passos rápidos também. Eles sempre falam: “você tem que ir que nem a ema”. Você come, você levanta a cabeça, olha, observa, aí vai. E se alguém quiser te pegar você tem que ir nesse movimento. Ele fala que Terena tem que ser assim, você tem que transitar entre os espaços, nos mais variados espaços, mas ir nesse movimento da ema, observando, olhando, nesse movimento de deslize, pra que não seja pego em nenhuma armadilha. (XIMENES, 2017: 248)

Os dois partidos estão em disputa e, em diversas apresentações que presenciei, um vencedor é definido ao final. O critério para a vitória varia de aldeia para aldeia. Na aldeia Ipegue, pelo que me disseram, a definição é por julgamento e aclamação do público. Certa vez, um cacique da dança afirmou-me que “dentro da nossa dança, tem uma disputa, para ver quem ganha, o vermelho ou o azul. O povo é quem escolhe. Aí grita: ‘é o azul?’, então todo mundo grita, o que gritar menos, perde”. Altenfelder Silva afirmou que, na aldeia Bananal, nos anos 1940, “o grupo que resiste mais tempo é aclamado o vencedor” (ALTENFELDER SILVA, 1949: 369). Baltazar afirmou que, no Bananal, atualmente, o vencedor é o grupo que, no passo de vitória ou homenagem, permanece com o cacique da dança erguido por mais tempo (BALTAZAR, 2010: 43). Cardoso de Oliveira indicou que, na aldeia Cachoeirinha, nos anos 1950, o vencedor era definido por uma espécie de contagem de pontos (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 46).

Cada partido é designado pela cor: vermelho (*harara-iti*) e azul/verde (*hononó-iti*) (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 46)<sup>5</sup>. Para o Bananal, Baltazar aponta que o vermelho se combina com branco e o azul com preto nas pinturas (Baltazar, 2010: 38). Noutras aldeias, observei a combinação do vermelho com preto e do azul com branco. Alguns anciãos me explicaram que o significado das cores está ligado à participação na Guerra do Paraguai. Anacleto Lulú, antigo dançador do Ipegue, disse-me que o vermelho é “sangue”, preto é “luto”, azul e branco são “vitória e paz”. Laurindo Silva, antigo dançador de Cachoeirinha, explicou a Ferreira que o vermelho é “sangue”, o verde “existe no meio por causa dos *purutuya*” (referência à bandeira nacional, “pois eles estavam ganhando, comemorando sua vitória”) e o preto vem das “pinturas dos povos antigos quando morre alguns parentes” (FERREIRA, 2013: 215).

Outro princípio associado aos partidos da dança é aquilo que a literatura clássica cunhou como “metades”, “*xumonó*” e “*sukirikionó*”. Façamos uma rápida mirada nas traduções destes termos registradas na literatura. O missionário Alexander Rattray-Hay, em visita ao Bananal, registrou a diferença entre *xumonó* e *sukirikionó* como “má” e “boa” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 45). Cardoso de Oliveira, acusando ser a tradução do missionário uma “racionalização piedosa”, prefere a tradução do antropólogo Kalervo Oberg, também coletada no Bananal, que indica “gente brava” (*xumonó*) e “gente mansa” (*sukirikionó*). O autor menciona o comportamento dos *Xumonó* em algumas festas, que deveriam caçar e provocar os *Sukirikionó* sem que estes reagissem, permanecendo “passivos e fleumáticos” (*idem*: 46). Para Altenfelder Silva, os *Xumonó* são “brincalhões

<sup>5</sup> Como lembra Cardoso de Oliveira (2002: 155), os Terena em seu idioma reúnem na mesma categoria (*hononó-iti*) o que são chamados em português de verde e de azul – o que não significa, evidentemente, que as pessoas não distingam visualmente essas tonalidades.



e turbulentos”, “a juventude irrequieta” e os *Sukrikionó* são a “maturidade”, que sofre “sem revidar” às provocações dos outros (ALTENFELDER SILVA, 1949: 319). Interlocutores da antropóloga Graziella Sant’Ana disseram que os *Sukrikionó*

demonstram mais “sabedoria”, “seriedade”, são “como se fossem os velhos, são mais sérios e não gostam de brincadeiras” (anciã terena, informação oral); já os *Xumonó* são brincalhões, gostam de “tirar sarro, eles provocam com muitas brincadeiras os *Sukrikionó* nas festas” (Estevinho Floriano, informação oral). (SANT’ANA, 2010: 57)

Haveria ainda “certa ‘superioridade’” (*idem*: 57) dos *Sukrikionó* sobre os *Xumonó*, algo que, nas festas, se inverteria. É o “momento em que a gente lava a alma”, segundo um interlocutor *xumonó* da autora (*idem*: 58).

A associação entre as cores a as metades pode “variar de aldeia para aldeia, conforme a disposição e a decisão de líderes” (BALTAZAR, 2010: 38). Baltazar indica, para o Bananal, que *Xumonó* pintam-se de azul e preto e *Sukrikionó* de vermelho e branco (*idem*). Segundo Sant’Ana, *Xumonó* pintam-se de azul/verde e *Sukrikionó* de vermelho (SANT’ANA, 2010: 58). Segundo Ferreira, *Xumonó* pintam-se de vermelho e *Sukrikionó* de verde/azul (FERREIRA, 2013: 213).

## Sete passos

Podemos dizer sobre a dança da ema, tal qual outros saberes e práticas terena, são como dispositivos mnemônicos (MARQUES, 2013). Segundo a maioria das exegeses indígenas que ouvi em campo e recolhi da bibliografia, a dança versa sobre a Guerra do Paraguai. Assistir, executar ou falar sobre o *kohixoti kipaé* dispa para diversos saberes, narrativas, memórias sobre a participação indígena no conflito. “Em situações assim, gerações compartilham historicidades”, pontuou Oliveira, que prossegue,

esta foi uma das maneiras utilizadas pelos anciões para explicar de um jeito prático, objetivo e direto, para que toda a comunidade da aldeia tivesse conhecimento, sobre como foi o enfrentamento dos paraguaios pelos Terena. (OLIVEIRA, 2013: 90-91)

A própria dança, tentarei evidenciar com a descrição de seus passos, é uma imitação da guerra, como disseram-me alguns velhos dançadores. Laurindo Silva, em entrevista a Ferreira, afirmou que

a história dos mais antigos se originou durante a Guerra do Paraguai. Depois da Guerra do Paraguai começaram a dançar essa dança, depois conseguimos esse pequeno pedaço de terra (...) Miranda, se fosse tomada [pelos paraguaios] não teria onde a gente fazer as compras (...) se não fosse o povo, a cidade não existia. (FERREIRA, 2013: 214)

No Bananal, Zeferino Massi ofereceu-me relato sobre a origem da dança. Acabada a guerra, os Terena que estavam “esparramados” pela região se juntaram e fizeram uma reunião para decidir como celebrar a vitória<sup>6</sup>. Decidiram por fazer a dança, mas não de uma só vez: primeiro escolheram as vestes, depois a música, depois o nome, depois a quantidade de passos etc. Outra decisiva variante da gênese da dança é aquela registrada por Altenfelder Silva (1949: 367):

<sup>6</sup> Depois de participarem ativamente da Guerra do Paraguai ao lado das tropas brasileiras, os Terena sofreram com deslocamentos forçados, esbulho de suas terras e violações diversas cometidas pelos novos sítiantes *purutuya* da região. A situação viria a melhorar quando, em troca do trabalho de lideranças terena na construção de linhas telegráficas e estradas de ferro, militares positivistas (que viriam a fundar posteriormente o SPI) delimitaram pequenas porções do território tradicional, transformadas em Reservas Indígenas. O reservamento teve implicações ambíguas: ofereceu melhores condições para os Terena se reorganizarem, mas também viabilizou tanto a política tutelar e assimilacionista conduzida pelo estado brasileiro, quanto a exploração de mão-de-obra indígena barata pelo mercado capitalista.

Afirmam os Terena que um koichomuneti, durante suas invocações xamanísticas, caiu em transe e em sonhos visitou uma floresta na qual assistiu ao kohichoti-kipae; ao acordar, recordando-se do que sonhara, ensinou a dança aos Terena que desde então passaram a executá-la.

Percebemos que as versões diferem quanto às práticas que originaram a dança: num caso, uma reunião de lideranças e, no outro, um sonho de xamã (*koixomuneti*). Por outro lado, por se tratarem de dois protocolos fundamentais do modo indígena de viver, tal qual os Terena o concebem e praticam, as versões convergem e situam a dança no seio do que é considerado “tradicional”. Cabe ressaltar que, além da Guerra do Paraguai, sobre a qual se refere diretamente, percebi que a dança da ema faz emergir também narrativas sobre a participação de soldados terena na Segunda Guerra Mundial.

A dança é composta de sete partes que, como dito acima, consistem na realização de um tipo de movimento a ser rigorosa e sincronicamente executado pelos guerreiros de cada partido. A mudança de uma peça para outra é ordenada pelo cacique da dança com um grito. Cada peça remete, ao mesmo tempo, a momentos do combate com os paraguaios, a comportamentos da ema (e outras espécies animais) e às atitudes *xumonó* e *sukrikionó*. Segundo Baltazar, o *kipaéxoti* apresenta também uma caçada na mata (BALTAZAR, 2010: 41-42). Nas explicações que registrei em meu trabalho de campo e que colhi na literatura, encontrei mais detalhes alusivos ao plano da guerra do que aos outros planos – desequilíbrio cuja solução creio ensejar adicionais esforços de pesquisa no futuro.

A sequência dos passos e seu significado varia de aldeia para aldeia e de grupo de dança para grupo de dança. Abaixo, para descrever rapidamente e em linhas gerais os passos da dança, experimentarei uma espécie de composição livre que combina versões que ouvi de alguns anciãos da aldeia Ipegue com versões contidas na literatura, referentes a outras aldeias<sup>7</sup>.

Numa festa de 19 de abril de que participei no Ipegue, observei movimentações prévias ao começo da dança propriamente dita. Cada partido adorna-se num lugar diferente na aldeia. Ao chamado do partido que termina primeiro sua preparação, o outro vai ao encontro num local pré-combinado. Encontrando-se, os dançadores formam duas filas paralelas e começam a marchar pelas ruas da aldeia, realizando um dos passos assinalado pelo cacique da dança. A marcha chega à casa do cacique da aldeia que concede autorização ao seguimento do cortejo. Com o cacique, os dançadores chegam ao pátio onde será executada a sequência de passos.

A dança começa com a caixa percutindo longamente (ALTENFELDER SILVA, 1949: 368) para enunciar o passo do *kohó* (nome em terena para a ave denominada tuiuí ou jaburu, em português). “É uma caminhada com pés levantados, com passos lentos, corpo dobrado para frente, cabeça baixa, como a ave que sai à procura da presa” (Baltazar, 2010: 41). Aqui “os dançarinos executam passos lentos, mostram-se cautelosos como se estivessem explorando um terreno” (ALTENFELDER, 1949: 368). Os dançadores estão se aproximando, lenta e imperceptivelmente, do inimigo. O *kohó*, segundo Oliveira (2013: 90), é:

uma ave que anda tranquilamente quase sem fazer barulho, mudando um passo por vez. Assim eram os Terena que andavam em fileira sobre o rastro do outro, fazendo

<sup>7</sup> As versões que mobilizarei da literatura são: aquela pormenorizadamente descrita pelo professor Paulo Baltazar, (2010) baseada por sua vez no depoimento fornecido por Apolinário Lilli à linguista Muriel Ekdahl em 1963; a descrição de Altenfelder Silva (1949), a respeito do Bananal nos anos 1940; as descrições de Cardoso de Oliveira (1976 [1960], 2002), sobre Cachoeirinha nos anos 1950; e as recentes descrições de Jesus (2007) sobre o Limão Verde, Oliveira (2013) sobre o Buri e Ferreira (2013) sobre Cachoeirinha.

com que os paraguaios pensassem que estavam em uma única pessoa. Quando menos os invasores esperavam, já estavam cercados pelos indígenas.

Uma rápida digressão a respeito do movimento de fila: conforme sugeriu o antropólogo Spensy Pimentel em etnografia sobre os Kaiowá, a fila parece constituir um significativo elemento de teorias e estratégias políticas indígenas (PIMENTEL, 2012: 128). O autor nos lembra que a expressão em português “fila indiana” pode ser considerada uma corruptela do termo norte-americano “*indian file*”, cuja tradução mais precisa seria “fila indígena”.

A expressão norte-americana tem origem na observação de colonos brancos, generalizada e levada ao senso comum, de que os indígenas (e não os habitantes da Índia) vão à guerra andando em fila (todos pisando no rastro de quem vai à frente, ‘para dar a impressão de que por ali, passou um único homem’) (TYLOR, 1881: 244). (*idem*: 128)

O segundo passo do *kohixoti kipaé* marca o encontro com o inimigo, pego desprevenido. “Acordar o inimigo”, como disse Laurindo Silva a Ferreira (2013: 215). “Os índios costumavam brigar durante a noite e de madrugada”, como disse um ancião a Altenfelder Silva (1949: 324). A caixa muda para a cadência que manterá até o final e o pífano é acionado, passando a dar a melodia. Aqui, conforme pontuou-me Anacleto Lulú, começa a “briga”. A manipulação dos bastões pelos dançadores inclui agora batidas fortes que produzem um som muito característico desta dança.

Cada dançarino se volta, sucessivamente, para o lado externo e interno das colunas. Quando os pares encontram-se frente a frente, no lado interno, acontece a batida na ponta superior do bastão de bambu, feita por cada par de dançarinos, produzindo ruídos que imitam a caça. (BALTAZAR, 2010: 41)

Os dois passos seguintes se diferenciam dos anteriores pela “forma de conduzir o bastão de taquara e pelo número de batidas entre os bastões” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002: 157). Testemunhamos um acirramento da disputa, com o progressivo aumento no número dos encontros dos bastões. Segundo alguns dançadores de Cachoeirinha, as diferenças no tipo de batida apontam para uma parte do corpo do inimigo atingida: “paulada na cabeça”, “paulada nas costas” (FERREIRA, 2013: 215). Segundo Oliveira, esses movimentos sugerem uma combinação entre ataque e defesa e um uso proeminente da esquiva:

Por isso, o gingado da dança, quando os homens mexem o corpo de um lado para o outro, vem mostrar quando eram recebidos por armas de fogo e tinham que se esquivar da artilharia inimiga. Este gingado, portanto, é descrito sobre como os Terena negavam ou se esquivavam dos tiros da arma de fogo na hora do enfrentamento contra os paraguaios. (OLIVEIRA, 2013: 90)

Outra rápida digressão, desta vez sobre a esquiva. O antropólogo Lucas Keese dos Santos (2021) reconhece na esquiva (*-jeavy uka*) um movimento básico do *xondaro jeroky* (dança-luta guarani mbya) e um elemento central das formas de ação política deste povo: “a ação política guarani se centra na potência do engano e da esquiva como processos de *insubordinação contínua contra as forças da colonização*” (SANTOS, 2021: 162). A esquiva, nos mostra o autor, não se confunde com o enfrentamento direto nem com uma fuga deliberada: seria mais como, mantendo uma boa distância, fazer o oponente errar, jogando os movimentos dele contra si próprio (*idem*: 83). Encontramos aqui uma combinação eficaz

entre ataque e defesa que, guardadas significativas diferenças<sup>8</sup>, nos lembra bastante o gingado do *kipaé*. Tanto o *xondaro jeroky* guarani quanto o *kohixoti kipaé* terena parecem ser corporificações em forma de danças-lutas de uma ciência ou filosofia política indígena. É um saber baseado no movimento de equilíbrio, balanço, oscilação permanente entre termos opostos (ataque/defesa, mesmo/outro, centralização/dispersão). Desenvolveremos melhor este ponto na sessão seguinte.

A parte do conflito aberto parece alcançar seu auge no passo seguinte, em que os guerreiros empunham os bodoques (*xekiye*, em terena) e passam a, sempre compassadamente, produzir os sons a partir deles, simulando atirar flechas alternadamente para o alto e para baixo. É destacado, neste ponto, o contraste entre as armas dos paraguaios (de fogo) e as armas dos indígenas (de madeira). É quando a luta se encaminha para uma resolução, com a morte efetiva dos inimigos. “Arma para matar”, segundo Laurindo Silva (FERREIRA, 2013: 215).

As duas partes seguintes encerram a dança. No penúltimo passo, acontece a volta para casa depois da morte do inimigo no combate/caçada. Os guerreiros das duas filas ficam de frente uns para os outros e entrecruzam os bastões no alto, formando um tipo de corredor por baixo do qual, em duplas, vão passando. “Este movimento simboliza a volta dos guerreiros passando por baixo dos cipós no meio da floresta” (BALTAZAR, 2010: 42). O passo começa com a passagem dos caciques de cada fileira e termina com a passagem dos últimos da fila.

O passo final da dança é a declaração de vitória. Os guerreiros se dispõem num círculo e, entrecruzando os bastões, formam uma espécie de estrado. O cacique da dança equilibra-se de pé nele, sendo erguido e homenageado pelos demais dançadores. Lá ele grita “*Honoyo!*” que indica alegria pela vitória na batalha (*idem*). Muitas vezes, nessa parte, caciques da dança levantam alguma faixa ou bandeira (em geral a bandeira do Brasil). Expectadores também podem ser erguidos e homenageado pelos guerreiros neste momento. Segundo Laurindo Silva, neste passo, o cacique observa a retirada ou a queda dos inimigos: “ele subiu para poder observar o que está longe ou achar onde os inimigos perderam ele” (FERREIRA, 2013: 215).

## Ciência política do concreto

Sugerimos que os estudos etnológicos clássicos sustentavam uma perspectiva sobre a dança da ema similar à perspectiva do SPI. A dança era tratada como uma relíquia, uma sobrevivência da tradicional cultura indígena que decaíra nos tempos modernos. Cardoso de Oliveira, distanciando-se do viés culturalista de Oberg e Altenfelder Silva, produziu uma variante estrutural-funcionalista deste raciocínio. O autor procedeu a uma divisão da história dos Terena segundo uma “linha básica” que separa um período dito tradicional, anterior à Guerra do Paraguai, e um período dito moderno, posterior ao conflito, extensivo até o presente em que o autor fazia campo (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1968: 165; 2002: 34). Recorrendo a fontes históricas e ao que chama de memória tribal (ou seja, os dizeres de interlocutores idosos) (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1968: 17; 1976 [1960]: 50), o

<sup>8</sup> Uma primeira diferença que nos chama a atenção de saída é o fato de que o *xondaro jeroky* parece ter como base a improvisação livre de movimentos feitos pelo dançador, enquanto os passos do *kohixoti kipaé* são previamente estabelecidos e ensaiados, estando a destreza do dançador mais ligada à uma imitação exímia do gingado da ema do que a escolha ou improvisação do passo. Há, em todo caso, outras muitas diferenças e aproximações que podem ser feitas em investimentos de pesquisa comparativos futuros.

autor conjecturou um modelo ideal da estrutura social vigente no período tradicional (Cardoso de Oliveira, 1968: 17-35, 1976 [1960]: 41-53). Por um lado, a estrutura tradicional seria tríplice assimétrica, isto é, estratificada em três camadas endogâmicas, os *Naati*, os *Waherê-Txané* e os *Kauti* (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1968: 20-2); por outro lado, seria dual simétrica, com metades endogâmicas (*Xumónó* e *Sukrikionó*) dividindo os indivíduos das duas camadas superiores (*idem*: 22-27). Demasiado rígida e inflexível, esta estrutura teria se desmoronado em razão do avanço da frente de expansão econômica imediatamente posterior à Guerra do Paraguai (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 107). Restaria para os Terena do período moderno, apenas “a adoção de um sistema associativo, de contorno ainda impreciso” (*idem*: 108). O novo sistema resultaria de empenho precário de organização social, ou seja, arranjos para conformar os traços restantes da antiga estrutura às novas condições de existência (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1968: 81-82).

Enquanto certas práticas como a nova sucessão de chefia ilustrava a decadência do aspecto vertical da estrutura tradicional idealizada pelo autor (o desaparecimento das camadas *naati*, *waherê* e *kauti*)<sup>9</sup>, a dança da ema e outros rituais que estariam em desuso na época, como o *oheókoti* e o *mootó*, ilustravam a decadência do aspecto horizontal (as metades *xumónó* e *sukrikionó*). Nos cadernos de campo, Cardoso de Oliveira (2002: 167) rascunhou a seguinte conjectura:

as metades ‘*xumónó*’ e ‘*sukrikionó*’ dividiam igualmente a sociedade terena. Se eram apenas cerimoniais, é difícil se afirmar hoje com segurança. Mas o fato é que elas continuam a habitar a memória coletiva pelo menos como um referencial com alguma significação (mítica, cerimonial?), algo a descobrir...

Nas monografias, esta especulação transformou-se num elaborado diagnóstico de mudança social. A “primitiva função” da dualidade *xumónó/sukrikionó* seria delimitar grupos e regular matrimônios, circunscrevendo metades endogâmicas (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976 [1960]: 46). A função derivada seria “regular festas”, como acontecia com o *kohixoti kipaé*, prescrevendo atitudes dos participantes (*idem*). Com o desmoronamento da antiga estrutura social, a função principal da dualidade teria desaparecido, restando, em algumas aldeias, “as funções estritamente cerimoniais” (*idem*: 45) e, em outras, sequer isso, reduzindo-se ao que o autor chamou (sem maiores detalhes) de “mera tradição” (*idem*: 46). A dança da ema seria uma espécie de fóssil cultural, o testemunho vivo de uma tradição outrora completa e hoje reduzida, quando muito, a um único aspecto funcional.

Queremos aqui experimentar uma interpretação alternativa. Não encontrei, em campo ou na literatura, enunciados indígenas que corroborassem esse diagnóstico e denotassem que a dança da ema era signo decadente, simplificado, opaco de significação. Alguns reclamos intergeracionais, destacamos acima, diziam respeito ao fato de os jovens não quererem aprender por “vergonha de ser índio” ou ao fato de os velhos não terem “paciência de ensinar”. Mas nenhum deles menciona algo como uma simplificação ou deturpação da dança em si. As reflexões que registrei apontam, justamente, para uma direção oposta. A dança da ema foi amplamente exaltada por ser um exemplo da “inteligência”, “sabedoria”, “esperteza dos índios”, nas expressões que registrei em campo. Ao vestirem-se de ema e executarem seus passos, os Terena parecem estar comunicando uma reflexão, uma ciência, um modo de conhecimento que é próprio e pleno.

<sup>9</sup> Noutra ocasião (SANTOS, 2023: 95-114), realizamos uma crítica mais detida acerca da suposta decadência do aspecto dito vertical do modelo de estrutura teorizado por Cardoso de Oliveira.

Podemos, neste sentido, contra-argumentar o raciocínio de Cardoso de Oliveira parafraseando a objeção de Lévi-Strauss (1975 [1962]) às teorias funcionalistas do totemismo: a dança da ema é boa para pensar. Em outras palavras, podemos considerar que a dança da ema opera como uma ciência do concreto (LÉVI-STRAUSS, 1989 [1962]). Seu material de reflexão são oposições significativas extraídas de distintos planos de relação: ataque e esquiva das táticas guerreiras, predação e fuga do caminhar da ema, bravura e mansidão dos comportamentos *xumonó/sukrikiono*. A sabedoria veiculada pela dança parece residir, não nestes termos duais considerados em si, mas numa hábil, astuta e permanente oscilação entre eles. Quando vemos os dançadores executarem os passos, notamos um movimento de vai-e-vem, um zigue-e-zague, um balanço, um gingado. Algo que nos coloca diante de um modo indígena de pensar e agir.

Eloy Terena ouvia de seu avô:

ele fala que Terena tem que ser assim, você tem que transitar entre os espaços, nos mais variados espaços, mas ir nesse movimento da ema, observando, olhando, nesse movimento de deslize, pra que não seja pego em nenhuma armadilha. (XIMENES, 2017: 248)

É como se a imagem do pêndulo, que parece ser uma justa ilustração de dinâmicas sociais, políticas e cósmicas dos povos ameríndios (Perrone-Moisés & Sztutman, 2010), fosse aqui corporificado em movimentos ou passos de dança. Uma filosofia política traduzida numa simulação de combate. Um comentário do antropólogo Renato Sztutman sobre a comparação de Santos entre o *xondaro* guarani e a capoeira poderia bem ser estendido ao *kipaé* terena: “são danças-lutas forjadas por populações com longa história de subjugação, que precisaram aprender a se esquivar para seguir existindo” (SZTUTMAN, 2021: 13).

Neste sentido, as noções de dualismo em perpétuo desequilíbrio e abertura ao outro (LÉVI-STRAUSS, 1993 [1991]) parecem traduzir igualmente bem as operações reflexivas do *kipaéxoti*: ao incorporar motivos externos, a dança de ema, longe de negar ou degenerar a tradição indígena, está de fato atualizando-a, mostrando-se um mecanismo tradicionalmente ameríndio de reflexão. A tradição aqui aparece, não como um arcabouço rígido e imutável, mas como um movimento, uma interação móvel e estratégica entre o repertório próprio e o repertório alheio, entre o interior e o exterior<sup>10</sup>.

Por outro lado, dizer que o *kohixoti kipaé* é uma reflexão não significa afirmá-lo uma mera contemplação, como se estivéssemos destituindo o pensamento da prática. Eloy Terena, baseado numa meditação da liderança Lindomar Terena sobre o confinamento territorial, dedica um denso comentário ao *isonêuti*, traduzido pelo autor como o pensamento terena. O autor sublinha seu caráter necessariamente situacional e aberto ao contexto:

Ele fazia o seguinte questionamento: “como nós, Terena, que erámos dono de tudo isso, ficamos nessa situação?”. Neste pensamento externado por Lindomar fica evidente o seu sentimento de pertencimento ao povo, na medida em que se coloca dentro da análise conjuntural, e procura buscar, a partir do viés coletivo, respostas aos questionamentos. Mas o ponto de partida é o se colocar dentro da situação. Posteriormente, os elementos de alteridades estão presentes a medida que Lindomar busca interpretações do sistema mundo ao olhar a situação Terena. São elementos históricos, econômicos, sociais, políticos e até mesmo de ordem religiosa que são acionados para refletir sobre

<sup>10</sup> Mais acima citei a relevância que a ema assume na cosmologia de muito dos povos indígenas habitantes de biomas do centro e sul da América do Sul. Seria interessante, neste sentido, desenvolver aproximações do *kohixoti-kipaé* com outras danças rituais e expressões estéticas e corporais envolvendo a ema. O célebre *choyke purrún* dos Mapuche, por exemplo, parece presumir uma observação igualmente minuciosa e atenta dos movimentos do animal. Agradeço ao parecerista do artigo pela valiosa pista para futuros investimentos comparativos de pesquisa.

a situação Terena, mas sempre partindo da condição Terena de ser. Talvez se um sociólogo e até mesmo um economista ouvisse esse discurso, chegaria à possível conclusão de que Lindomar leu as obras de Karl Marx. Ou ainda, um antropólogo, identificasse na análise feita por Lindomar, categorias analíticas próprias de autores que trabalham a análise situacional, como Max Gluckman. Ou mesmo, um historiador chegar a conclusão de que Lindomar capturou as ideias de Eric Hobsbawm. Mas tudo isso não importa. Se Lindomar leu ou não esses autores, fundamentou ou não suas ideias a partir deles. O que vale para os Terena é saber se este pensamento tem correspondência à realidade vivenciada pelas comunidades. Todos os dias, dentro das comunidades, os Terena articulam e rearticulam seus pensamentos, sempre buscando formas e estratégias para atingir seus objetivos, que podem consistir em algo bom para si, ou para seus familiares e até eventual aliado. O pensamento não é fixo, é a todo momento rearticulado a partir de elementos e/ou informações que podem chegar das mais variadas formas de comunicação dentro da aldeia, podendo ser através do rádio comunitário, da mensagem bíblica repassada na igreja da aldeia e até mesmo do canto de um pássaro místico, assim considerado. O pensamento terena não pode ficar preso, confinado somente no seu modo de pensar. Ele precisa ser externado, tornado conhecido, propagado. (ELOY AMADO, 2019: 225-226)

A execução do *kohixoti kipaé* gera muitos efeitos interconectados que extrapolam o ato da dança em si: lembrar os jovens da participação na guerra e da antiguidade da defesa do território indígena; exibir e fortalecer a cultura; pensar sobre os animais e seres que habitam o Cerrado e o Pantanal; aumentar o orgulho de ser indígena; produzir momentos de encontro, alegria e festejo; reiterar ou conferir prestígio por meio da homenagem final; possibilitar viagens e visitas em apresentações da dança fora da aldeia; preparar o corpo e fomentar coragem para enfrentamentos diversos. Uma passagem – quase não citada pela literatura, diga-se de passagem – da etnografia de Altenfelder Silva (1949: 369-370) versa sobre alguns desses efeitos:

O efeito dessas danças sobre os índios é de grande importância. Na opinião dos brasileiros, 'é preciso ter cuidado com os índios durante o 'bate-pau', pois eles ficam muito excitados'. Pudemos realmente observar que na execução dessa dança, alguns Terena que se mostravam humildes e tímidos no contato diário com elementos europeizados da aldeia, assumiam uma atitude de superioridade e mesmo de hostilidade durante a realização do 'bate-pau'. Um detalhe que mostra essa consciência de grupo dos Terena durante o bate-pau, revela-se no dístico inscrito, em letras de fôrma, nos tambores usados para a dança: 'Viva os índios'.

Seguindo este registro de observação e o princípio de indissociabilidade entre conhecimento e ação sugerido Eloy Terena, podemos complementar o que dissemos logo acima. A dança da ema é boa para pensar, boa para comunicar e, logo, boa para lutar.

*Recebido em 26 de março de 2024.  
Aprovado em 6 de outubro de 2024.*

## Referências

- ALMEIDA, Carolina Perini de. *Os troncos, suas raízes e sementes. Dinâmicas familiares, fluxos de pessoas e história em aldeias Terena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Brasília, 2013.
- ALTENFELDER SILVA, Fernando. Mudança cultural dos Terena. *Revista do Museu Paulista*, 5 (3): 271-379, 1949.
- AZANHA, Gilberto. As terras indígenas Terena no Mato Grosso do Sul. *Revista de Estudos e Pesquisas (FUNAI)*, 2 (1): 61-111, 2005.
- BALTAZAR, Paulo. 2010. *O Processo Decisório dos Terena*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Do índio ao bugre: o processo de assimilação dos Terena*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976 [1960].
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Os diários e suas margens: viagem aos territórios Terena e Tikúna*. Brasília: EdUnB, 2002.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Urbanização e tribalismo: a integração dos índios Terena numa sociedade de classes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ELOY AMADO, Luiz Henrique. *Vukápanavo. O despertar do povo terena para os seus direitos: movimento indígena e confronto político*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- FERREIRA, Andrey Cordeiro. *Tutela e resistência indígena: etnografia e história das relações de poder entre os Terena e o Estado Brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2013.
- IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico 2010: características gerais dos indígenas – resultados do universo*. Brasília: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Governo Federal, 2010.
- JESUS, Naine Terena de. *Kohixoti-Kipáe. A Dança da Ema – Memória, Resistência e Cotidiano Terena*. Dissertação (Mestrado em Instituto de Artes), Universidade de Brasília, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [1991].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Editora Papirus, 1989 [1962].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975 [1962].
- MARQUES, Ana Claudia. Founders, ancestors, and enemies: memory, family, time, and space in the Pernambuco sertão. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 19 (4): 716-733, 2013.
- OLIVEIRA, Éder Alcântara. *História dos Terena da aldeia Buriti: memória, rituais, educação e luta pela terra*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Grande Dourados, 2013.



PEREIRA, Levi Marques. *Os Terena de Buriti: formas organizacionais, e representação da identidade étnica*. Dourados: UFGD, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz; SZTUTMAN, Renato. Notícias de uma certa confederação tamoio. *Mana*, 16: 401-433, 2010.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Augusto Ventura. *Lutar, festejar, retomar: imagens de movimentos terena*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 2023.

SANTOS, Lucas Keese. *A esquiva do xondaro: movimento e ação política Guarani Mbya*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

SEBASTIÃO, Lindomar Lilli. *Mulher Terena: dos papéis tradicionais para atuação sociopolítica*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

SZTUTMAN, Renato. “Guaranizar a política, dançar a política (Prefácio)”. In: SANTOS, Lucas Keese. *A esquiva do xondaro: movimento e ação política Guarani Mbya*. São Paulo: Editora Elefante, 2021, pp. 13-25.

XIMENES, Lenir Gomes. *A retomada terena em Mato Grosso do Sul: oscilação pendular entre os tempos e espaços da acomodação em reservas, promoção da invisibilidade étnica e despertar guerreiro*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal da Grande Dourados, 2017.

VOLUME 12  
NÚMERO 28  
(JAN./ABR. 2025)

# ACENO

REVISTA DE ANTROPOLOGIA DO CENTRO-OESTE  
ISSN: 2358-5587

CHAMADA DE ARTIGOS  
DOSSIÊ TEMÁTICO:  
ANTROPOLOGIAS DOS DESERTOS:  
ECOLOGIAS, POVOS E COSMOLOGIAS  
ENTRE OS VAZIOS E AS ABUNDÂNCIAS  
DE UM MUNDO EM TRANSFORMAÇÃO

COORDENADORXS:  
DRA. ANTONELA DOS SANTOS (UBA/CONICET)  
DR. GABRIEL RODRIGUES LOPES (UFS)  
DR. PEDRO EMILIO ROBLEDO (UNC/CONICET)

PRAZO FINAL  
DE SUBMISSÃO:  
30 DE JANEIRO  
DE 2025

# 28

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Universidade Federal de Mato Grosso

VOLUME 12  
NÚMERO 29  
(MAI./AGO. 2025)

# ACENO

REVISTA DE ANTROPOLOGIA DO CENTRO-OESTE  
ISSN: 2358-5587

CHAMADA DE ARTIGOS  
DOSSIÊ TEMÁTICO:  
MÍDIAS DIGITAIS E SUAS  
IMPLICAÇÕES NA VIDA COTIDIANA:  
CONTRIBUIÇÕES ANTROPOLÓGICAS

COORDENADORXS:  
DRA. CAROLINA PARREIRAS (USP)  
DRA. LARA ROBERTA RODRIGUES FACIOLI (UFPR)

PRAZO FINAL  
DE SUBMISSÃO:  
30 DE ABRIL  
DE 2025

# 29

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Universidade Federal de Mato Grosso