

Nc



# ***Godidigo* na pele: alcances e limites da estética na ontoepistemologia ejiwajegi/kadiwéu**

*Maria Raquel da Cruz Duran<sup>1</sup>*

## **Resumo**

Neste artigo pretendo refletir sobre a possibilidade de se compreender o *godidigo* (nossa escrita, nossa carta), que é como os Ejiwajegi/Kadiwéu intitulam seus desenhos, como uma pessoa que se relaciona e que coloca pessoas em relação. Isto é, a partir do paralelismo entre um grupo de grafismos utilizados especificamente nas festas da moça, do guerreiro e do índio, e de alguns conhecimentos primordiais, observo nestas três festas ejiwajegi/kadiwéu como coisas e pessoas resultam de relações e participam delas. Assim, por meio do relacionismo stratherniano pretendo alcançar alguma resposta para a minha questão de partida, observando a pintura como uma partícipe, uma agente, das relações construídas nesta comunidade em vez ou para além de ser “apenas” uma decoração festiva.

**Palavras-chave:** Ejiwajegi/Kadiwéu; Desenhos; Mitos gráficos; Festas; Paralelismo; Relacionismo.

## **Abstract**

In this article I intend to reflect on the possibility of understanding *godidigo* (our writing, our letter), which is how the Ejiwajegi/Kadiwéu title their drawings, as a person who relates and puts people in relationship. That is, from the parallelism between a group of graphics used specifically in the parties of the girl, the warrior and the Indian, and some primordial knowledge, I observe in these three parties ejiwajegi/kadiwéu how things and people result from and participate in relationships. Thus, by means of strathernian relationalism, I intend to reach some answer to my starting question, observing the painting as a participant, an agent, of the relations built in this community instead of or in addition to be “just” a festive decoration.

**Keywords:** Ejiwajegi/Kadiwéu; Graphics; Graphic myths; Parties; Parallelism; Relationship.

---

<sup>1</sup> Doutora no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (PPGAS/USP - 2017) e professora adjunta A no Curso de Graduação (Licenciatura) em Ciências Sociais na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/Campus de Naviraí - 2019) e no curso de Pós-Graduação em Antropologia Social nesta mesma universidade (PPGAS/UFMS/Campus de Campo Grande). E-mail: [clavedera@yahoo.com.br](mailto:clavedera@yahoo.com.br).





## Introdução

Neste artigo visio pensar um problema que envolve um grupo de conflitos de pressupostos na antropologia da arte, a partir dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu<sup>2</sup>. Impulsionada pela *Maloca: Revista de Estudos Indígenas*<sup>3</sup>, por meio da chamada do dossiê *A estética e os ameríndios, ou Strathern nas Américas: experimentos etnográficos com a forma das relações*, mas principalmente, pelos questionamentos e torções teórico-etnográficas de Strathern (2006 e 2014) e Cesarino (2017), me proponho a refletir acerca da seguinte questão: existe uma “pessoa-pintura” ejiwajegi/kadiwéu?

Isto é, num contexto em que, por um lado temos tanto a divisão sujeito e objeto, que é um pressuposto tratado falsamente como universal pela antropologia da arte “clássica”, quanto a discussão acerca do que é um sujeito e do que é um objeto, pela antropologia da arte “nova”<sup>4</sup> – destacando aqui o conflito de pressupostos – me pergunto se existe uma “pessoa-pintura” (sujeito-objeto) – assim como me detive, noutro momento, a discutir a existência ou não de uma “cerâmica-pessoa” (objeto-sujeito) ejiwajegi/kadiwéu (Duran, no prelo). O meu objetivo, ao dialogar por meio desta pergunta com supraditos autores, é menos o de ajustar minha etnografia a alguma teoria em voga do que aprimorar minha redescritção do que são os desenhos ejiwajegi/kadiwéu (Duran, 2017).

Assim sendo, este artigo está dividido em três partes: após esta breve introdução, seguirá uma parte dedicada à exposição de uma série de paralelismos entre determinados grafismos e alguns conhecimentos primordiais ejiwajegi/kadiwéu<sup>5</sup>, a partir da observação de três momentos

---

2 Optei por grafar ambas as denominações deste grupo étnico, sendo a primeira uma autodenominação (*Ejiwajegi*) e a segunda uma denominação pejorativa criada por outros povos indígenas (*Kadiwéu*) para este povo. As duas são utilizadas pelos próprios Ejiwajegi, contudo, como a segunda é a mais conhecida pelos não indígenas e antropólogos que estudaram a arte deste grupo, em geral – sendo empregada especialmente como nome de referência para sua produção artística –, escolhi não deixar de aplicá-la em meus trabalhos, que se encaixam na subárea da “antropologia da arte”, embora eu compreenda seu caráter em parte depreciativo.

3 Títulos e palavras em outra língua, que não a portuguesa, serão grafados neste artigo em itálico. Já expressões ou conceitos indígenas em português, e ainda, tentativas de traduções destas/es feitos pela autora, serão grafados entre aspas.

4 Situamos as noções de Gell (1999), sobre a pessoa distribuída em produções materiais, e sobre a ontografia, de Holbraad (2003) – sinteticamente descrita por Cesarino (2017: 8) como “um levantamento das condições de possibilidade de um mundo outro e de seus conceitos, entre os quais aqueles envolvidos em suas formas expressivas” – para exemplificar as transformações ocorridas na antropologia da arte. Embora eu saiba que a terminologia empregada para definir a antropologia da arte, como “clássica” e “nova”, não é a mais apropriada, por muitos motivos, a realizo neste artigo com o intuito de diferenciar abordagens a partir de: a) pressupostos, no primeiro caso, associados amplamente ao conhecimento ocidental sobre estética e b) conflitos de pressupostos, no segundo caso, associados a um questionamento maior do primeiro momento. Todavia, entendo que ambas estão mais associadas aos “nossos” problemas do que aos “deles”, como colocou Strathern (2014). Para uma melhor e mais competente análise desta questão, sugiro a leitura do artigo de Pedro Cesarino (2017).

5 Entrelaçar imagens às palavras, em um paralelismo entre sistemas organizados de conhecimento e conjuntos organizados de elementos gráficos, quer dizer que um ato verbal não é apenas executado na interação social, mas também é sua fonte, do mesmo modo que “o artefato ‘põe-se em ato’ no ritual, como um sistema de ações e relações” (Fausto & Severi, 2016: 15). Assim sendo, nesta concepção os elementos gráficos são uma técnica de memória alternativa, pois “agrupam-se palavras em fórmulas repetidas fáceis de reter na memória, para introduzir através da repetição uma série de variações” (Fausto & Severi, 2016, p. 27), sendo que os desenhos podem agir de forma a

particulares: as festas da moça, do guerreiro e do índio. Ao cabo, apontarei conexões entre o que foi imaginado como questão-problema na introdução e no caso ejiwajegi/kadiwéu apresentado ao longo do artigo.

Em minha tese de doutorado (Duran, 2017), relacionei alguns padrões ejiwajegi/kadiwéu a algumas narrativas míticas, demonstrando como os desenhos interagem/interagiam com o cotidiano mais remoto e atual desta população. Aqui, pretendo estabelecer, principalmente, paralelismos entre algumas características dos desenhos, mais do que eles próprios, e narrativas de acontecimentos passados, para além dos mitos, tratadas como conhecimentos primordiais pelos Ejiwajegi/Kadiwéu<sup>6</sup>. Demonstro, portanto, como não somente os padrões, mas também suas cores e posições são importantes para a leitura destes mitos gráficos – e para a ação deles sobre as pessoas em que são desenhados –, bem como sobre os conjuntos de relações os quais podem ativar e deles participar. Tais paralelismos comporão ora os alcances e ora os limites da ontoepistemologia estética ejiwajegi/kadiwéu.

Por fim, saliento ainda que optei por me debruçar sobre os materiais de campo e bibliográfico à luz de alguns pontos-chaves da teoria stratherniana – bons para pensar minha questão – mais do que por esmiuçá-los e/ou estabelecer diálogos entre ambos. Assim, este movimento se caracteriza por ser um passo inicial de reflexão, uma aproximação ou tentativa de redescrição preliminar ao aprofundamento maior que a questão de partida representa.

### **Encontros de gentes: os desenhos ejiwajegi/kadiwéu em festas**

Festas são eventos coletivos que têm o alegrar-se juntos como objetivo. Segundo Perrone-Moisés (2015), “as festas dos índios, entretanto, apresentam o que nos aparece como mistura de solenidade com festividade, o que desafia nossa ‘intuição cultural’” (Perrone-Moisés, 2015: 19); isto, muitas vezes nos fazendo pensá-las como ‘rituais’ de iniciação, transformação e consolidação de algo. Como uma das formas de expressão do pensamento dos índios, a festa é um espaço de socialidade ampliada, onde desdobramentos políticos e bélicos podem ocorrer, visto que os convidados “não são apenas forasteiros: ‘São ‘inimigos’ que vêm à festa” (Perrone-Moisés, 2015: 26).

A festa feita em decorrência da primeira menarca da mulher é uma dessas ocasiões escolhidas pelos Ejiwajegi/Kadiwéu para explicitar seu “sistema índio”, ou seja, seu modo de viver e compreender a vida. Nela, a transformação feminina de moça para mulher é evidenciada em sua apresentação à sociedade, processo este acompanhado por pinturas especiais para tal data. Como apontaram Sánchez Labrador (1910) e Guido Boggiani (1945), em suas estadias entre os Ejiwajegi/

---

reconvocar memórias. Decorre daí que os desenhos impressos em diversas superfícies, pelos povos indígenas, “não são complementares ao mito, são de fato a mesma coisa” (Hugh Jones in Fausto & Severi, 2016: 49), isto é, são mitos gráficos.

6 Pechincha (1994) aborda a diferença entre esses dois elementos narrativos como “histórias de admirar” e “histórias que aconteceram mesmo”.





Kadiwéu nos séculos XVIII e XIX, bem como Mônica Pechincha (1994), no século XX, quando a moça menstrua, deve avisar os pais para “festar” e começar um percurso cerimonial que pode durar de três dias a uma semana.

A partir deste alerta inicial, a responsabilidade da realização da festa é repartida assimetricamente entre e dentro de grupos e tarefas, cuja composição responde a qualidades de sabedoria e de poder de influência reconhecidas pelos membros da comunidade em determinados indivíduos<sup>7</sup>. Por exemplo, antigamente, os *Nikilatague* (cativos) deviam servir os *Nogoégalo* (senhores) durante a festa, deixando suas bacias de bebida sempre cheias e abastecendo-os de comida. Mais recentemente, os convidados de honra eram aqueles que estavam sentados no couro (Siqueira Jr., 1993), senhores ou não, devendo somente serem servidos, bebendo até cair no chão conforme a tradição. Hoje em dia, estas figuras importantes da festa se sentam nos bancos dispostos à frente de todos, como em um palco ou um lugar de destaque (Duran, 2017).

Nas festas, os Ejiwajegi/Kadiwéu desenvolvem sociabilidades – isto é, “o estado momentâneo na vida social de um grupo, definido pelo sentimento de bem-estar e pelo autorreconhecimento como um grupo de parentes em plena forma” (Felippe, 2013: 69) – internas e externas ao grupo; elas dão contorno às suas redes de relações, às socialidades – tal como Strathern apontou (1999: 169/170)<sup>8</sup>, por meio de noções como aliados, inimigos, cognatos, afins etc. “Pode-se dizer então que a sociabilidade é praticada para que a socialidade seja construída” (Felippe, 2013: 69).

Na linguagem stratherniana, o processo de transformação de uma relação de mútua para não mútua, ou ainda, de uma troca mediada para não mediada – em que a relação deixa de se dar entre pessoas e passa a ocorrer entre pessoa e “objeto-pessoa” (objeto corporificado ou que corporifica uma relação) – é chamada de deslocamento ou eclipse. O que a pintura ejiwajegi/kadiwéu faz nas festas que agora descrevo é uma ativação das relações ou das capacidades internas já existentes nas pessoas/objetos que a recebem, ou seja, suas habilidades de relacionarem-se com conjuntos distintos de pessoas/objetos a partir da potência que a pintura-pessoa lhes deu, formando assim novos mundos ou possibilidades de relações, novas socialidades (Strathern, 2006: 326-327).

Imaginar que a jovem já é mulher é, por certo, imaginar que ela tem dentro de si a capacidade de gerar uma criança. As capacidades internas são personificadas: o potencial (procriar) toma a forma de sua realização (o procriador), de modo que essas capacidades corporificam as criações de sua própria criatividade. Imaginar que o noviço sambia já é seu futuro esposo é imaginar que

---

7 Nestes grupos, há elevada reflexão sobre a composição dos fatores da festa, que são extremamente coordenados e consolidados pela comunidade, tradicionalmente. Como destaca Perrone-Moisés (2015: 23): “A decoração é sobretudo apurada nos corpos, por assim dizer, mas os salões de festa também têm de estar impecáveis. As apresentações a serem feitas nas festas (as ‘atrações’ da festa) – de dança, canto, jogos – exigem também longo preparo. Os corpos dos executantes precisam ser preparados com dietas. É preciso ensaiar, o que significa aprender com mestres de canto, de música e de dança – todos pessoas de prestígio entre os índios. Em muitos casos, novas canções e danças têm de ser apresentadas a cada festa, juntando-se àquelas mais antigas que os mestres ensinam”.

8 Compreendo por sociabilidade uma habilidade social, uma constituição moral e social, e por socialidade, a capacidade que alguns animais têm de viver em sociedade. Para um aprofundamento desta discussão vide Felippe (2013) e McCallum (1998).

ele tem dentro de si a capacidade para constituir uma relação com uma esposa, sendo ele por certo dependente dela para sua definição como marido. Mas a capacidade, por sua vez, precisa ser tornada visível, ser posta em funcionamento, e ela precisa ser manifestada da única forma possível – como seu próprio resultado. A capacidade de gerar filhos precisa aparecer na forma de uma criança que haja nascido; a capacidade de agir como cônjuge precisa aparecer na forma de uma união conjugal (Strathern, 2006: 328).

Logo, imagino aqui que a capacidade de ser uma pessoa completa, segundo o “sistema índio” ejiwajegi/kadiwéu, só se torna visível quando a moça em sua festa se pinta de determinada forma, ouve os ensinamentos dos cantos, jejua segundo a tradição etc. A “pintura-pessoa” transforma a pessoa antes incompleta em completa, em apta, após este ritual. O resultado da união do valor deste “objeto” à pele da pessoa ejiwajegi/kadiwéu – ou seja, seu deslocamento ou eclipse – é a produção de novas socialidades.

Seguindo a descrição da festa da moça, outro componente importante para tornar visível a “nova” capacidade da moça são os resguardos que ela deve manter. Estes envolvem jejuns alimentares, como, por exemplo, não comer carne e gordura, só arroz com sal, no poente; atitudes como a de evitar desviar o olhar das pessoas, não pisar no chão da casa, evitar sair de dentro da cama, do mosquitoireiro ou da residência para eventos, entre outros (Siqueira Jr., 1993; Pechincha, 1994). Sánchez Labrador (1910) destacava a proibição alimentar da ema na aldeia *Apacaxodeidi*, que significa “lugar onde mora muita ema”. Aconselhada por *Niwelanigi* (personagem mítico, filho de *Nitikana*) a não comer carne de ema para não virar bicho, a moça era motivada a ingerir comidas como o *namokoligiwaga* (traduzido como pindó – Griffiths, 2002: 124), o bacuri, o palmito, o coco, a farinha, que têm em comum o fato de serem brancas, porque elas limpam a pessoa.

Alimentar-se de carne vermelha neste período era perigoso porque a pessoa podia virar o bicho que comia depois de sua morte. Para os Ejiwajegi/Kadiwéu, continuar gente após a morte é a condição mais desejada, pois eles vão para a aldeia do Rio Vermelho, em vez de ficar vagando em torno à terra ou em partes escuras do céu – como é o caso da ema, um dos símbolos do estrangeiro, habitante do escuro do céu, que pode arrastar as pessoas para fora da comunidade<sup>9</sup>. Explicando melhor esta afirmação, Hilário Silva (Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014) me contou que, quando uma pessoa morre, fica um tempo vagando na aldeia. Os mortos enxergam nas plantas a carne, nas árvores, suas casas, e nos buracos delas e do chão, suas camas. Ao que tudo indica, as pessoas mortas se veem como pessoas, mas já viraram bichos do ponto de vista das pessoas vivas, pelo modo como enxergam o mundo, e por isso podem, assim como a ema, querer raptar os vivos para o mundo deles.

9 Como observa-se no depoimento coletado por Padilha (1996: 86): “Vendo o céu em todo seu esplendor, Gideão dizia, ‘Está vendo a Ema?’ Ou, insinuava estórias de bichos depois da meia noite quando o céu vira e chegam sapos, onças e jabotis... E eu não conseguia ver a ema. Depois me dei conta: olhava o céu e procurava o contorno pelas estrelas até que o garoto disse, ‘olhe, ela está na parte escura do céu’. Isso me surpreendeu pela diferença do olhar sobre as coisas. Os ‘bichos’ são guias xamânicos e estrelas que vagam pela noite. Esses seres notívagos rondam as casas e arrastam as pessoas para o céu onde viram estrelas e ameaçam os homens e principalmente as crianças”.





A moça, chamada neste período de *Nigaana-ake*, “moça que dá festa” (Siqueira Jr., 1993: 95), era alvo também de uma série de ações tradicionais desenvolvidas por mulheres idosas, entre as quais uma sequência de benzimentos e empoderamentos corporais-espirituais, por meio de pinturas e cantos, traduzidos como “orações” por Júlia Lange (Bodoquena, 14/09/2015).

Dentro da casa, uma das mulheres canta e passa talco ou cinza branca na menina e nela mesma. Em seguida, outra mulher passa um batom vermelho ou urucum no rosto e testa da menina e depois no queixo dela própria. Finalmente, outras mulheres usam o que se chama de “abanico” (pano vermelho bordado com moedas) para abanar a menina, entremeando choros rituais, num clima de forte emoção (Siqueira Jr., 1993: 96).

Faço notar nesta citação os lugares e as cores da pintura; e o uso do abanico. Segundo Libência Rufino (Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014), o *godajice* ou *godigidi* é um desenho (*godidigo*) feito somente em dias de guerra e de festa. O *godajice* é composto por uma circunferência de cor branca, feita de *apacegegi* (cal branco, jenipapo), que contém em seu interior um círculo vermelho feito de *nibadeni* (fruta vermelha, urucum) ou de *notokonagadi*, chamada de pedra vermelha por Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 18/10/2014) – traduzida como tinta vermelha para cerâmica em Griffiths (2002: 151). Este padrão costuma ser pintado na testa e no queixo em alusão à boa educação da moça ou do guerreiro, que não devem ser falantes e devem saber se comportar<sup>10</sup>.

Além das posições e do desenho, a utilização das cores é peculiar neste processo: primeiro o branco do talco ou cinza claro da madeira queimada e depois o vermelho do urucum ou do batom. Mas por que o corpo é branco, em ambas, moça e idosa iniciadora, e o rosto e a testa são vermelhos na moça, sendo vermelho somente o queixo da iniciadora? Alguma pista poderíamos encontrar no fato de que essa passagem do branco para o vermelho é feita por todos os animais que habitam a Terra, segundo uma das histórias ancestrais *ejiwajegi/kadiwéu*. Nela, os animais eram todos brancos e receberam suas cores após mergulharem num lago vermelho, formado pelo sangue do menino que foi raptado por seres notívagos disfarçados de vaso florido e que teve sua perna cortada pelo puxão da mãe, tentando impedir sua partida.

O vermelho das carnes interditas e o branco dos alimentos permitidos à moça em seu período de resguardo também fazem referência à importância dessa sequência cromática. Isto posto, o branco é a cor daqueles que são indiferenciados, do momento pré-diversidade animal, ou seja, relacionada aos animais<sup>11</sup> (Duran, 2017). O vermelho é a cor dos seres notívagos, mas também

---

10 Encontram-se divergências na literatura etnográfica mais antiga (Sánchez Labrador, Boggiani) e mais recente (Lévi-Strauss, Ribeiro, Pechincha e Siqueira Jr.) sobre os locais das pinturas: a princípio, o queixo da moça não era pintado, somente o queixo da iniciadora; posteriormente ambas recebiam pinturas nesta parte do rosto. Conforme as descrições de Siqueira Jr. (1993) e Pechincha (1994), as moças eram pintadas com a cor vermelha somente na testa, nas outras extremidades do rosto havia somente um “borrão branco” – o que também ocorria com os homens, jovens guerreiros, na festa de iniciação masculina.

11 Sendo que os animais se diferenciaram a partir do mergulho na lagoa formada pelo sangue do menino. Por

da transição, da passagem entre o lugar onde habitam os Ejiwajegi/Kadiwéu e aquele chamado de Rio Vermelho. Já o preto seria a cor da humanidade, originária do carvão que as fogueiras produzem, e por meio das quais os homens se aquecem e cozinham seus alimentos; ele é também a cor do desenho que o filho de *Gonoenogoji* fez na lua para que o homem entendesse como usar o cavalo; portanto, é uma forma de expressão dos conhecimentos adquiridos pelos humanos.

Ao observar especificamente o uso da cor vermelha na festa da moça, compreendo que há um conjunto de associações entre o sangue menstrual e o sangue mítico que escorre da perna do menino raptado pelos seres notívagos do Rio Vermelho, e que caracteriza a passagem do branco indiferenciado dos animais para uma multiplicidade de cores e características animais, pós-banho no lago formado pelo sangue do menino<sup>12</sup>. Além disso, há uma correlação entre o arco-íris e o sangue escorrido do herói mítico. Ambos, menstruação e arco-íris, representam um período de recomeço, tanto para o corpo feminino em seu ciclo fértil, quanto para o fim da estação pluvial.



*Figura 01: Moça enfeitada com o padrão godajice nas bochechas, na testa e no queixo, além de outros padrões no corpo, para sua festa. (In: Lévi-Strauss, 1996: 160-161).*

exemplo, a arara mergulhou no lago, que estava muito quente; por isso saiu dele e esfregou-se na grama, pegando a cor verde. Com o urubu aconteceu o mesmo, porém, ele se esfregou nas cinzas, por isso é preto. Mas não tendo gostado muito da cor, a limpou um pouco, embranquecendo as próprias patas e asas (cf. Ribeiro, 1979: 98-99).

12 “Mitologicamente, elas [as mulheres] formam a parcela de alteridade que é componente fundamental na construção da sociabilidade interna de um grupo: isto decorre do fato de no sistema ameríndio ‘a relação fundante não ser a identidade consigo mesmo’ (Fausto, 2008: 341), mas sim com o Outro que, por carregar uma subjetividade externa, é o principal galvanizador do sistema relacional ameríndio” (Felippe, 2013: 69).







Desta feita, o *godidigo* integra a sociabilidade e a socialidade ejiwajegi/kadiwéu de duas maneiras: por um lado, conforme a interpretação de Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* (1996), ele desempenharia uma função sociológica assimétrica, estabelecendo relações assimétricas, inerentes tanto ao grupo como ao jogo interno-externo; por outro lado, ele cumpriria uma função sociológica de reciprocidade simétrica, constituindo-se como *locus* de diálogo e de duelo, de igual para igual, por exemplo entre animais e humanos. Nesta contradição entre reciprocidades simétricas (socialidades) e hierarquias e/ou categorias sociais assimétricas (sociabilidades), a arte cumpriria a função de “expressar simbolicamente as instituições que [esta sociedade] poderia ter, se os seus interesses e as suas superstições não lhe impedissem” (Lévi-Strauss, 1996: 186)<sup>13</sup>.

Pintura e corpo, ao serem entrelaçados, expressam aqui uma ontografia ejiwajegi/kadiwéu, em que há uma multiplicidade de condições ou estágios da noção de pessoa, que são relacionáveis a partir da agência do *godajice*, entre outros elementos<sup>14</sup>. Por conseguinte, acredito que esse momento da festa da moça simbolize começo, meio e fim de um processo conceito-prático em que a moça sai de uma condição comum animal, branca, em que todos os animais são pessoas, expressa pela composição de “borrões brancos” (1), passa pela fabricação corpórea de uma segunda noção de pessoa (queixo), vermelha – *locus* dos ensinamentos e “orações” transmitidos pelos ancestrais às idosas, através do uso do canto e do abanico manejados pela última sobre a primeira, além do *godajice* (branco e vermelho) que demarca bem a transitoriedade (2) – em direção à terceira noção de pessoa, que enfoca a construção e consolidação do “sistema índio”, na testa da iniciada e na cor preta: a inclusão da moça na sociedade por meio da pintura dos demais *godidigos* no corpo (3).

Como dádivas, as pinturas são tanto causa de relações quanto efeitos delas. Isto quer dizer que, por meio de cores, lugares e padrões específicos desenhados, por exemplo, mulheres (e homens, como exporei a seguir) neófitas observam suas potências ontográficas em conjuntos diversos de relações – pois poderão tornar-se esposas, adultas, poderão interagir plenamente dentro e fora do *locus* social ao qual antes não tinham permissão, poderão comunicar-se com seres ancestrais, bichos etc. –, assim como impactam nestas novas relações a partir de seu ingresso nelas, mediado pelas pinturas. Em síntese, acontece uma “circulação de objetos em relações com

---

13 À vista disso, Felipe (2013) teoriza que por meio do englobamento do exterior pelo interior são desenvolvidas as capacidades criativas dos membros da comunidade, origem da importância dos de fora na formação e manutenção sociológica do grupo. Tal papel teria sido reservado à atuação social das mulheres no cotidiano dos grupos chaquenhos. Quando as mulheres e suas crianças são incorporadas ao grupo no pós-guerra por meio de um processo de cognatização, tal ato é fundamentado naquilo que os conhecimentos primordiais atestam: “os homens pertencem ao meio; as mulheres é que sempre tiveram de ser introduzidas no grupo” (Idem: 70). Ainda conforme o autor, “se, mitologicamente, as mulheres são estrangeiras e, por isso, guardam em si uma subjetividade que é estranha ao grupo dos homens, que se entendem como pertencentes a uma identidade a priori, da união destes dois recipientes ontológicos resulta a formação de um sujeito composto que sustenta uma fractalidade ‘Eu/Outro’” (Felipe, 2013: 71).

14 Com a ideia de agência quero enfatizar a existência de um campo de ações e reações em série, ligadas por nexos causais e intenções, em que a ação do artista é fundamental, mas não é a única, sendo, portanto, uma entidade física que media relações sociais entre seres (Gell, 1995). Logo, aquilo que nos fascina nos objetos artísticos são tanto os indícios do espírito das pessoas que os fabricaram ou utilizaram, quanto a técnica complexa e desconhecida por trás da feitura daquele objeto (Gell, 1998).

vistas a produzir as relações em que os objetos possam circular” (Strathern, 2006: 328)<sup>15</sup>.

Assim, a pintura altera o valor dos corpos que a recebem e, ao alterá-los, novas relações se tornam visíveis. Há uma transformação não somente da aparência, mas também do significado das ações, dos dizeres etc. da pessoa que a recebe. Por isso, este corpo precisa ser preparado para recebê-la, para transformar-se.

O uso de diversos panos<sup>16</sup> e, principalmente, do abanico – que era um pano de “quatro metros de flanela vermelha dobrada em quatro, bordada com miçangas em forma de volutas” (Pechincha, 1994: 74) – era e é prática recorrente utilizada pelos Ejiwajegi/Kadiwéu para afugentar o mal (Pechincha, 1994; Duran, 2017): este também é um fator ímpar a ser destacado nesta descrição. A última mulher que usar o abanico deve ficar com ele, podendo vendê-lo ou mantê-lo para a festa de sua própria filha. Esta pessoa deve beber um copo de aguardente, que configura o pontapé inicial para a fase final do processo: uma grande bebedeira coletiva.

No passado, a neófito era presenteada com um bracelete de prata chamado *etiili* e com uma “tigela da moça”<sup>17</sup>, que consistia em um pote de barro decorado com miçangas na borda e pintado em sua parte externa, constituindo o lugar em que este primeiro consumo da bebida se dava. O consumo da bebida fermentada entre os Ejiwajegi/Kadiwéu está atrelado a um modo de interação com os bichos, cipós, ancestrais e demais seres do Rio Vermelho (Sánchez Labrador, 1910)<sup>18</sup>.

Como vimos, os três momentos da festa – jejum/resguardo, “oração” e baile – são pautados por regras estabelecidas, tanto em tempos muito antigos quanto atuais<sup>19</sup>. A festa da moça se mantém no povo ejiwajegi/kadiwéu, porém, com algumas diferenças. Hoje em dia, quando

15 Viveiros de Castro (2002) elabora reflexão próxima a esta ao destacar que o contexto da relação é um pressuposto dela; por exemplo, a relação entre Eu e Outro só é possível se existir Outrem. Assim, “Outrem, porém, não é *ninguém*, nem sujeito nem objeto, mas uma estrutura ou relação, a relação absoluta que determina a ocupação das posições relativas de sujeito e de objeto por personagens concretos, bem como sua alternância: outrem designa a mim para o outro Eu e o outro eu para mim. Outrem não é um elemento do campo perceptivo; é o princípio que o constitui, a ele e a seus conteúdos. Outrem não é, portanto, um ponto de vista particular, relativo ao sujeito (o ‘ponto de vista do outro’ em relação ao meu ponto de vista ou vice-versa), mas a possibilidade de que haja ponto de vista, ou seja, é o *conceito* de ponto de vista. Ele é o ponto de vista que permite que o Eu e o Outro cedam a *um* ponto de vista” (Viveiros de Castro, 2002: 118).

16 Um composto de panos cuidava da moça: um para o pó branco, outro para o batom vermelho e o ruge, bem como o abanico. Todos eles depositavam na moça empoderamentos diversos, por meio de cores, desenhos, gestos e cantos.

17 Inácia Bernaldino informa que o nome certo da tigela da moça era *Gapenaga*, e que não era bem uma tigela, era mais um prato (Bodoquena, 01/10/2015).

18 Atualmente, e já em Ribeiro (1979), o uso doméstico dos potes de barro, entre outros “tarecos” de casa, vinha/vem sendo substituído pelo plástico e alumínio, assim como o consumo de bebida fermentada e/ou alcoólica nas festas principais tem sido substituído em grande medida pelo consumo de refrigerantes, devido à influência evangélica na comunidade.

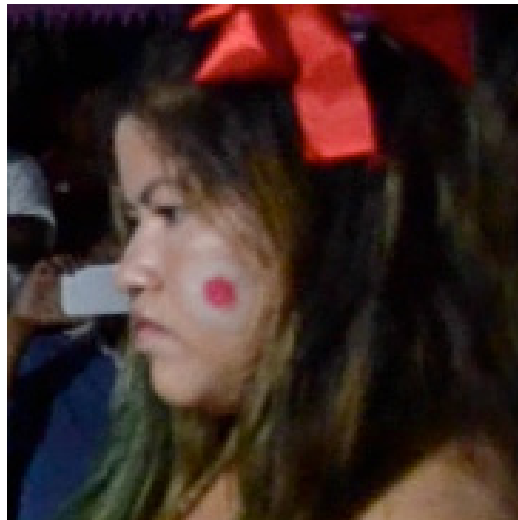
19 Tecendo comparações entre festas antigas e novas, Perrone-Moisés (2015) destaca que “As festas, antigas ou novas, fazem grupos. As diferenças entre eles estarão, portanto, nos protocolos básicos de festa, que produzem entre esses grupos afastamentos diferenciais. Cumpre, nesse caso, atentar especialmente para os fundamentos da festa em cada contexto particular; ou, mantendo o código culinário, atentar para receitas e ingredientes. Visto que é como anfitrião que se obtém e garante prestígio, não surpreende que por toda parte, nos mundos indígenas, “novas lideranças” procurem se afirmar contra os anfitriões de festas “tradicionalistas” (impossibilitados por diversas razões de realizá-las) promovendo festas religiosas, cívicas e aniversários” (Perrone-Moisés, 2015: 50).





ela completa 15 anos ou quando menstrua, a família festeja com a comunidade a boa notícia nas dependências da igreja em que congrega, caso seja professante de alguma religião cristã, ou na própria residência, em que disponibiliza um espaço para orações. Quando realizada na igreja, é comum haver no mínimo um bolo enorme e refrigerantes, danças ensaiadas pelos jovens, cânticos especiais encenados, uma decoração apropriada, com bexigas, por exemplo, entre outros elementos. Nas celebrações de maior prestígio, chama-se toda a comunidade para um farto almoço, composto de diversas doações de indígenas e não indígenas, em que são servidos arroz, feijão, macarronada, saladas e churrasco<sup>20</sup>.

Em sua festa, a *nigaana-ake* expressa, com a ajuda do *godajice*, o empoderamento e/ou capacitação que seu corpo adquiriu, por meio dos conhecimentos agora internalizados, a partir de jejuns, “orações” (canto, dança e pintura) e da festa propriamente dita, reconhecidos por todos os tipos de seres e mundos que habitam a cosmologia ejiwajegi/kadiwéu, entre os quais indígenas, não indígenas, seres notívagos, cipós, bichos, ancestrais etc. Neste contexto, enfatizo os locais em que o *godajice* situa-se (testa, queixo e bochechas), como zonas do corpo em que estão presentes o pensamento (cabeça, testa) e a transmissão destes (queixo e bochechas); além de estar na pele, isto é, em local limítrofe que pode tanto abrir o corpo quanto fechá-lo, contra potenciais perigos.



Figuras 02 e 03: Encenação da festa da moça ejiwajegi/kadiwéu em 2015, com destaque para o desenho *godajice* (Fotografia de vídeo feito por Messias Basques, gentilmente cedido, e a quem agradeço).

20 Enquanto eu estava em campo, duas festas ocorreram: a de Emilly Andressa Gondim (10/07/2014) e a de Tainara Vergílio Pires (24/10/2015), ambas são descritas pormenorizadamente na tese de doutorado (Duran, 2017).

Passo agora a tratar de outra festa em que o *godajice* está presente, a dos guerreiros, que, juntamente com a festa da moça, constituem dois dos três ápices da formação da pessoa ejiwajegi/kadiwéu.

A transformação do menino em homem sobrevinha a partir de uma série de ações, repartidas em três fases: *nabbidagan* (negros), *nachique lenagadi*<sup>21</sup> (tamborileiro) (vermelho) e veteranos (branco). Primeiro, em período próximo ao seu nascimento, a pessoa recebia um nome ligado a um grupo e à morte de um parente próximo – não somente para lembrá-lo, mas para neutralizar a ameaça da perda (Padilha, 1996). Tal nomeação era acompanhada pelo primeiro corte de cabelo, o *ocojege* e pela pintura completa do corpo de preto, “que lhes valia a alcunha de *nabbidagan*, isto é, negros” (Pechincha, 1994: 59). Logo, a iniciação masculina tinha início já na primeira situação da vida do menino, em que a pintura configurava uma das questões centrais da fabricação do seu corpo. Até hoje pintar-se totalmente ou parcialmente de preto (pintando, por exemplo, somente o rosto) significa tornar-se invisível, irreconhecível aos olhos dos espíritos malfazejos, entre outros inimigos<sup>22</sup>.

A descrição pormenorizada dos preparativos desde o nascimento do guerreiro pode ser observada nas descrições do nascimento do *inionigeleudi*, o filho do capitão, que um dia se tornaria o novo capitão (Pechincha, 1994). Em tal ocasião, as velhas pintavam o rosto com o vermelho do urucum, trajavam *xiripás* – mantas que lhes cobriam dos peitos até os pés – e tinham nas mãos lanças, arcos ou flechas. Seus braços e ombros estavam pintados com desenhos nas três cores cerimoniais principais. As mulheres do toldo do pequeno cacique, em geral, teciam uma esteira de juncos unidos por fios coloridos que serviria de berço. Já os velhos, por sua vez, cuidavam da bebida, motivo pelo qual estavam pintados e portavam todas as suas armas. Em específico, na festa do nascimento do filho do capitão, a primeira das velhas “trazia presa entre os dentes uma pequena flauta, na cabeça, uma grinalda de crina de cavalo enfeitada com plumas, e, em cada mão, uma flecha adornada com penachos”<sup>23</sup> (Pechincha, 1994: 42).

O segundo momento importante da preparação dos meninos para tornarem-se homens se dá entre 14 e 16 anos, que é quando eles devem manifestar agressividade aos pais, como norma de conduta societária, considerada um “ensaio para ser homem” (Padilha, 1996). Antigamente, eles recebiam a cor vermelha, símbolo do período de transitoriedade, tornando-se tamborileiros

21 No dicionário (Griffiths, 2002), encontrei *lemagadi* (sing.) e *lemagatedi* (pl.) (subst. masc.) traduzido como “lugar da morte dele” (: 99) e *goge* (sing.), *gogeli* (pl.) (subst. fem.) para “tambor” (: 54). Não há nenhuma palavra correspondente a *nachique* ou alguma que fosse traduzida como “tamborileiro” ou “veterano”, nem a *nabbidagan* em referência às pessoas negras, embora estas tenham sido as definições encontradas no referencial teórico a ser explicitado adiante. Todavia, pude consultar no dicionário *nabidegegi nabadaga*, referente a “preto”, e *nabidi*, traduzido como “preto, feito preto, pode ser porque queimou” (Griffiths, 2002: 119).

22 Daniel Matchua (Murat, 2015) relatou no referido filme-documentário que antes de enfrentarem um momento de possível conflito, tensão e morte, os guerreiros ejiwajegi/kadiwéu pintam-se de preto ainda hoje.

23 Nestor Rufino (Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014) lembrou, em seu depoimento, que os patrícios pintavam somente a testa e o queixo no tempo em que eram crianças, deixando para os cativos a pintura que cobrisse toda a superfície do rosto, no cotidiano, sendo que, nas cerimônias mais importantes, essas disparidades tornavam-se mais perceptíveis.





(*nachique lenagadi*), tocando e cantando um dia e uma noite inteiros, acompanhados pelas danças de toda a comunidade.

Antes de ocultar-se o planeta, um *nidjienigi* ou médico sobrenatural puncionava seu corpo com ossos de onça ou de cervo e uma brutal escarificação podia incluir no ritual a perfuração da língua ou do pênis, prova que significava hombridade e agressividade. O sangue que corria era espalhado pelo corpo e se esperava que a conduta fosse de total impassibilidade e, caso o iniciado tivesse alguma manifestação de dor ou medo, era rebaixado a *niyolola-servo*. Para terminar, o iniciado pintava o rosto com urucu, tocava tambores e exibia seu novo “penteados social” com os cabelos esticados para trás e presos por uma rede feita de caraguatá e a franja emplastrada de gordura. Passava então a se chamar *nachique lenagadi* ou “tamborileiro” que, a partir de então, acompanhava os guerreiros veteranos em suas andanças (Padilha, 1996: 25).

Evidencio nesta citação que é considerado servo também um *ejiwajegi/kadiwéu* que foi “rebaixado”, porque não foi considerado bom para ser um guerreiro, ou seja, não é uma divisão cujo estabelecimento se dá somente pela categoria linhática puro/não puro<sup>24</sup>. Outrossim, da mesma forma que as mulheres, a música e as cores aparecem como componentes importantes da transição da pessoa: nos meninos, a primeira cor é a preta e a segunda, a vermelha; nas meninas a primeira cor é a branca e a segunda, a vermelha.

Outro fator destacado nas narrativas sobre a festa do guerreiro é o modo como o cabelo é moldado na fabricação do homem: em princípio, há o primeiro corte de cabelo, na segunda fase da iniciação destacam-se o uso da gordura<sup>25</sup> e da rede de caraguatá nos cabelos, e, por fim, na terceira etapa, uma espécie de cocar e de amarrações nos braços e nas pernas compostas por penas brancas e “rabiscos” feitos com gordura (igualmente brancos) denotam o fim do processo, conforme veremos.

Em síntese, compreendo que os homens não recebem a cor branca no corpo inicialmente, porque não são oriundos do mesmo lugar que as mulheres. Incorporadas de fora, elas são associadas aos bichos, que também são brancos na fase inicial, ao passo que os homens, por sua vez, sempre habitaram a terra, sempre pertenceram ao campo da cultura e, por conseguinte, já partem da cor preta – no entanto, sem escarificações e desenhos, componentes da segunda e terceira etapas respectivamente. Na fotografia abaixo observa-se a rede de caraguatá no cabelo do jovem iniciando, além de uma pintura específica no rosto e corpo. Ela é caracterizada por um “x” realizado no peito e nas costas do guerreiro, em cor preta, além do *godajice* nos quatro pontos da face (testa, bochechas e queixo). Há também “rabiscos” brancos nos braços e pernas.

---

24 A questão da hierarquia entre senhores e cativos para os *Ejiwajegi/Kadiwéu* foi amplamente abordada por diversos autores, entre os quais: Siqueira Jr (1993), Santos Granero (2009), Felipe (2013) e Basques (2020).

25 Mitologicamente a gordura é mencionada como alvo da cobiça do demiurgo *Gonoenogoji* – que, ao transformar-se no pássaro Martim-Pescador, conseguiu matar a cobra grande e roubar-lhe a gordura. Por isso, a gordura é muito apreciada pelos *Ejiwajegi/Kadiwéu*, sendo considerada elemento principal de bem-estar, de boa-venturança, sendo algo bom e belo, utilizado para demonstrar alegria. Noutra interpretação, faz sentido pensar na gordura como veículo de aproximação entre os *Ejiwajegi/Kadiwéu* e o demiurgo, os deuses, os espíritos benevolentes em geral.



Figura 04: Homens ejiwajegi/kadiwéu com pintura facial e corporal. (In: Schultz, 1942 apud Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro)<sup>26</sup>.

Em torno dos 20 anos, os jovens ejiwajegi/kadiwéu podiam transformar-se em “guerreiros-veteranos” por inteiro, sendo esta a terceira e última fase do percurso de iniciação masculina. Para tal, esfregava-se no corpo do iniciado a graxa (gordura) do peixe e alguns guerreiros veteranos escolhidos marcavam e enfeitavam o neófito com penas de ave de rapina. A partir deste momento, os meninos podiam usar pinturas corporais de várias cores e a estrela branca nas costas, feita com a farinha de *namogoligui*, palmeira típica daquela área (Sánchez Labrador, 1910). A cor branca marcadamente exposta nesta última fase está associada mais aos guerreiros ancestrais e aos deuses, que “domesticaram” animais e outros povos, do que à indiferenciação inicial animal, retratada na festa da moça. Tal aproximação fica evidente pelos motivos destas pinturas brancas: as escarificações são realizadas pelos mestres iniciadores em formato de estrelas e sóis nas costas dos iniciados, preenchidas em seus veios com a cor branca – em vez de vermelho, como indicado na segunda fase. Além da sangria, empregada “como que a afugentar o mal” (Pechincha, 1994: 57), o uso de um colete de couro de onça, como proteção, também compunha o processo. Deste modo, os iniciados saíam da condição de acompanhantes dos guerreiros (tamborileiros) para a de participantes das guerras (guerreiros).

Tornar-se uma pessoa “ruim mesmo” – designação para aquela pessoa que já passou pela dor e por isso não se importava em fazer os outros sentirem dor – era o objetivo do bom guerreiro que sofria escarificações. Assim sendo, “amortecer o corpo, infligindo sofrimentos que levam a pessoa a não mais senti-lo, é visto como uma forma legítima e eficaz de alcançar a desejada invulnerabilidade do ser” (Leczneski, 2005: 183). Em geral, o ser “ruim mesmo”, o empostar a

26 Todas as imagens do documentário “Kadiwéu”, de Harald Schultz, estão disponíveis em: <[http://base.museu-doiindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/documentario\\_kadiweu/index.html](http://base.museu-doiindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/documentario_kadiweu/index.html)>. Acesso em 10/08/2020.





carranca nos momentos de formalidade pública, faz parte de uma identidade ejiwajegi/kadiwéu compartilhada por todos (homens e mulheres) (Leczniwski, 2005).

No caso do ritual masculino de iniciação, o deslocamento ou eclipse ocorre a partir de um conjunto diverso de práticas corpóreas – em vez do jejum, escarificações, por exemplo. Contudo, ressalto a expressão indígena que reafirma o *godajice* como um desenho comum a ambas as situações, o que demonstra o caráter transformador desta pintura-pessoa.

Além da gordura, avulto o uso de “rabiscos” brancos feitos nos braços e nas pernas, a partir da planta *namocoli*, que seria um palmito (Sánchez Labrador, 1910). Tais desenhos desfigurados ou “antimotivos” (Demarchi, 2013)<sup>27</sup> são compreendidos como algo profundo trazido à superfície. Durante os resguardos, que são períodos de desfiguração momentânea, a superfície do corpo está temporariamente “estragada” e vulnerável, “podendo tanto ser invadida do exterior para o interior por agências não humanas como levar à tona aspectos de suas profundezas, como o sangue e a alma” (Demarchi, 2013: 252). Embora eu saiba que, visualmente, o “*dripping selvagem*” mebêngôkre não se assemelhe aos “rabiscos” brancos do guerreiro ejiwajegi/kadiwéu, ao compará-los, creio haver uma conexão de sentido entre eles: interpreto o “*dripping selvagem*” ejiwajegi/kadiwéu como uma capacitação ou empoderamento do corpo, via sua reconfiguração (fabricação), para o enfrentamento de agências humanas e não humanas e/ou aplicação de novas potencialidades advindas da nova fase de vida.

Além do “rabisco” branco, ressalto o costume de portar um cocar ou chapéu com penas de aves – em especial as de rapina e as de emas, segundo supracitado –, que fazem referência ao número de pessoas que aquele guerreiro já matou. Esta característica é observada também na prática xamânica, pois o *nidjenigi* ejiwajegi/kadiwéu utiliza um penacho de ema na cabeça, geralmente de cor branca, para comunicação com os espíritos auxiliares.

Em resumo, a ordem cromática ritual na iniciação masculina se dá primeiro com o preto, depois o vermelho e por último o branco. No caso das mulheres, o percurso é inverso, do branco ao preto, passando pelo vermelho. Isto posto, percebe-se que as cores nos rituais feminino e masculino demonstram uma oposição entre ambos, ao reforçar pela cor a animalidade da mulher e a humanidade do homem, porém, também se vê expressada uma complementariedade, visto que os dois devem chegar ao final do caminho, o desenho, lugar dos ensinamentos ancestrais adquiridos. Inclusive, atina-se sobre tal aspecto nos *godajice* desenhados nas duas iniciações: mulheres e homens têm (a) uma circunferência maior, pontilhada ou não, branca, no caso feminino, e preta (podendo conter hastes pequenas como um sol), no caso masculino. Além desta, (b) há um

---

27 Para Demarchi (2013), a pintura de gotas feita aleatoriamente com a tinta preta do jenipapo nos corpos masculino e feminino mebêngôkre demonstrava o fim de um processo de refiguração vivido nos momentos de resguardo, causado pelo nascimento do primeiro filho, morte de um parente ou assassinato. “Este aspecto ganha relevo diante da ideia já difundida no americanismo tropical de que para os ameríndios o corpo “é um objeto de pensamento” e que é através de sua manipulação que pessoas são geradas e construídas (Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, 1979). Trata-se de pensar a produção da pele e, conseqüentemente, do corpo ao longo do ciclo de vida, em sua relação com diversos tipos de grafismos e tinturas específicas que são aplicados a ele em contextos diversos” (Demarchi, 2013: 251).

círculo menor, vermelho para as meninas e branco para os meninos. Mulheres e homens têm tais desenhos dispostos quatro vezes sobre o rosto (na testa, bochechas e queixo) que são fabricados por mulheres e/ou homens idosos, respectivamente.



*Figura 05: Fotografia de dois jovens ejiwajegi/kadiwéu: o primeiro está paramentado com aquilo que compõe a fase transitória acima descrita e o segundo não (Acervo pessoal/abril de 2017).*

O *godajice*, traduzido como nossa bochecha ou nossa língua/idioma, também pode ser interpretado como “nossa festa ou nossa guerra/luta”, segundo Libência Rufino (Aldeia Alves de Barros, 16/08/2014), pois se refere a um *corpus* de práticas que ocorrem somente nas festas/guerras, indistintamente.







Figuras 06 e 07: Comparando as cores do godajice (In: Schultz, 1942 apud Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro e Lévi-Strauss, 1996: 160-161).

O empoderamento dos corpos feminino e masculino é completado pela vestimenta, composta pelo xiripá, feito geralmente de um tecido branco, utilizado para cobrir dos seios até os joelhos (no caso das mulheres) e da cintura até os joelhos (no caso dos homens), contendo ou não desenhos. Além disso, é costume que o homem porte uma faixa na cintura, espécie de cinto, tecida com motivos ejiwajegi/kadiwéu, segundo Pedroza de Barros Morais (Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

Clastres (2013) teorizou que todos estes componentes são as marcas corporais do guerreiro, espécie de carimbo social que assinalava a aderência do indivíduo ao contexto coletivo em que se enquadrava. A figura do guerreiro compõe diversos cenários das narrativas primordiais: no plano superior, os guerreiros são aqueles que, por terem perdido batalhas ou por terem sido raptados, foram transformados em astros celestes; na superfície terrestre, os guerreiros são considerados homens bravos que mantêm o *status* do seu povo através de sua valentia e poder de subjugação dos outros grupos indígenas, dádiva doada pelo próprio *Aneotedogodi* em sua criação (Romizi, 2018). Já no plano inferior, os homens são retratados em sua pré-origem, vindos do buraco (do subsolo), considerados como ladrões de peixes ou da neta do demiurgo e, portanto, existindo como um todo unificado, sem diferenciações étnicas ou de *status* (como o caso do guerreiro). Tendo em vista a conjunção de tais elementos,

nos desenhos pode-se notar que tanto as oposições verticais, quanto as horizontais, sugerem movimentos muito semelhantes na composição da relação dos deslocamentos entre céu e terra ou na simetria espelhada da oposição entre mundo dos vivos e dos mortos. [...] Diante de tudo isso, pode-se pensar que esse sistema de pensamento está voltado para uma constante movimentação, onde os poderes mágicos deslocam-se para fazer do céu um conjunto domesticado, povoado de guerreiros-estrelas, que, no entanto, tiveram esse destino pela ação dos entes obscuros da natureza, animal e plantas: bichos e cipós. Isso sugere também, que a ordem e a separação entre céu e terra é continuamente ameaçada e, para manter as coisas nos seus devidos lugares, **é preciso uma ordem que cristalize e se aproprie de todos os deslocamentos ou desdobra-**

**mentos, como a lógica indicada no desenho, que cria sempre seu duplo, que semelhante, não é jamais igual, sendo até seu oposto (Padilha, 1996:98-99, grifos do autor).**

Refletindo acerca da existência ou não da cerimônia de iniciação do guerreiro nos tempos atuais, suponho que a festa da retomada seja um bom exemplo de como, hodiernamente, os Ejiwajegi/Kadiwéu comemoram a passagem do iniciado em guerreiro, elemento importante para a manutenção da resistência e da luta contra seus “atuais” inimigos.

Antes, nós lutamos ao lado do Estado, na guerra do Paraguai. Graças a essa luta, o Mato Grosso do Sul faz parte do Brasil e não do Paraguai. É por isso que tem brasileiro lá. [...] A gente lutou com o Exército Brasileiro, defendeu a pátria. É por isso que hoje tem brasileiro no Mato Grosso do Sul. Se não fosse a nossa luta, a dos nossos antepassados, aqui era território do Paraguai. [...] Só que se antigamente a gente lutava ao lado, agora a gente está lutando contra eles. A gente não queria que chegasse até esse ponto, mas agora nossa luta é contra os oficiais, os soldados, o governo (Depoimento de Ademir Matchua para Sposati, 2012, s/p)<sup>28</sup>.



*Figura 08: Fotografia comemorativa da reintegração de posse das fazendas em litígio feita pelos Ejiwajegi/Kadiwéu. Disponível em: <[http://www.prms.mpf.mp.br/servicos/sala-de-imprensa/noticias/2012/05/kadiweu\\_ocupacao](http://www.prms.mpf.mp.br/servicos/sala-de-imprensa/noticias/2012/05/kadiweu_ocupacao)>. Acesso em 10/06/2020.*

28 A Terra Indígena Kadiwéu (TIK) teve sua homologação e demarcação em 1984. Contudo, dos 538,536 mil hectares quase 160 mil são usados por pecuaristas, que reivindicam legalmente a posse destas terras, desde as parcerias feitas entre indígenas e não indígenas autorizadas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) – até pouco tempo atrás –, com o intuito de gerar renda para auxiliar as funções desempenhadas pelo órgão (Sposati, 2012). Tendo em vista que esta prática de arrendamento de terras indígenas para pecuária é histórica e alvo de muitas controvérsias, os fazendeiros vizinhos e alguns posseiros usaram desta prerrogativa para registrar de forma irregular títulos de propriedade em áreas indígenas, em cartórios de municípios vizinhos, tentando legalizar sua permanência nestas terras, alegando a posse delas por tempo de usufruto. A pressão política, tanto por parte dos fazendeiros quanto dos indígenas, tem gerado inúmeros conflitos. Em 2012, a juíza federal Adriana Delboni Tarrico decidiu em favor dos pecuaristas, autorizando reintegrações de posse contra os Ejiwajegi/Kadiwéu. Em consequência destas decisões, os líderes do grupo iniciaram um movimento de retomada das fazendas em litígio. Foram 23 fazendas ocupadas por famílias indígenas, atitude considerada como a única estratégia possível para sensibilizar a sociedade brasileira sobre a necessidade de solucionar este caso, que perdura há mais de 25 anos.





No registro dos guerreiros que participaram da retomada em 2012, vemos desenhos na cor preta, dispostos tanto em seus corpos quanto nos pedaços de pau que carregavam, em sinal de luta, assim como a repetição do padrão de vestimenta exposto acima: todos estão sem camisa, com pintura no rosto, no tórax e nos braços, alguns utilizando chapéu, com a parte inferior do corpo coberta (por calça jeans e cinto).

Além desta foto, há uma filmagem do momento da chegada dos guerreiros vitoriosos da retomada, intitulada “Volta da retomada”, compartilhada no *Facebook* do grupo “Kadiwéu Oficial”, em junho de 2015, com duração de 8 minutos e 47 segundos. No vídeo é possível visualizar a entrada oficial do cacique Ademir Matchua no pátio central da aldeia Alves de Barros, caracterizado com chapéu, calça jeans e cinto, bem como com pinturas facial e corporal – sendo esta última em forma de “x”, conforme exposto anteriormente – segurando um pau decorado com listras brancas e pretas.

Após seu ingresso no pátio, um pano vermelho é estendido no centro do pátio por um homem adulto. Os homens da retomada vão em direção a ele pela lateral e passam por cima dele, em passos ritmados pela música tocada pelos flautista e tamborileiro, para depois seguir caminhando no sentido de saída do pátio, por onde entraram. Muitos desses homens estão usando o penacho de emas ou penas brancas amarradas na cabeça. Depois que todos passam, outro pano é estendido no chão por duas mulheres – uma delas muito idosa e respeitada pelo grupo ainda hoje –, desta vez, branco. Os homens da retomada fazem novamente a volta no pátio, em meia-lua, caminham reto até atrás dos panos, viram-se e passam por cima deles, retornando para o ponto de origem. A festa segue com o passar por cima e por baixo de diversos panos vermelhos e brancos, em múltiplos sentidos – a depender da sua condição (homem ou mulher, iniciado ou guerreiro etc.). Este é um vídeo que sublinha uma ação ritualizada e específica ejiwajegi/kadiwéu. Em síntese, na festa da retomada, vemos guerreiros pintados de preto, porque, em retorno de uma guerra, atravessam um pano vermelho primeiramente, seguido de outro, branco, conforme a tradição. As mulheres, também seguindo a etiqueta ritual, fazem o movimento contrário, passando por panos, do branco ao vermelho<sup>29</sup>.

Considerando que uma relação é a conexão entre dois termos (Gell, 1999) e que os termos só se mostram completamente quando há uma relação entre ambos<sup>30</sup>, seria possível dizer que a

---

29 Outros pontos podem ser destacados como comuns às estratégias ancestrais mais antigas de luta dos Ejiwajegi/Kadiwéu: nunca atacam um inimigo mais poderoso sem que estudem a vítima (posição, rotina, fraquezas); sempre marcham atrás do *nidjenigi*, que abre caminho espantando maus espíritos, aproximam-se muito silenciosamente e comunicam-se por meio de assobios, atacando de surpresa após o soar do sopro dos chifres, para criar confusão e pânico, entre outras características. Os indígenas que participaram da retomada em 2012 ressaltaram que utilizaram diversas destas estratégias, por exemplo: foram abençoados pelos pastores da aldeia antes de que partissem para a guerra, estudaram os hábitos dos encarregados dos fazendeiros antes de atacá-los, comunicaram-se por assobios e sopros de chifres antes do ataque, pintaram seus rostos de preto para não serem reconhecidos etc.

30 Por exemplo, entre números 5 e 4, cinco é maior que quatro em relação, mas também não pode existir sem ele, ou uma mãe não pode sê-lo apenas por ser mulher, é preciso que tenha um filho para ser mãe (cf. Gell, 1999: 35-36). Deriva daí a ideia de “mães como termos” e “filhos como termos”, “sendo ‘termos’ entidades ideais, não perceptíveis aparentemente como objetos, no mundo físico” (Gell, 1999: 35).

moça ou o guerreiro ejiwajegi/kadiwéu são “pessoas como termos” até o momento em que recebem ou incorporam as potencialidades/valores agregados a pinturas, cantos, jejuns, escarificações etc.? Ou seja, é válido pensar nas relações entre “pessoas como termos”, “termos” e “pessoas” por mediação da “pintura-pessoa”? Na exposição realizada, imagino que eu tenha conseguido enfatizar o papel da pintura como central para a ontoepistemologia, mas também para a ontografia ejiwajegi/kadiwéu. Estes são alguns dos alcances do *godidigo*, que suponho ter compreendido nas palavras e nos silêncios das minhas interlocutoras. Mas também são seus limites, porque cada vez menos indígenas guardam na memória as narrativas primordiais, a multiplicidade dos grafismos, o respeito aos modos tradicionais de se realizar determinadas festas.

As duas festas mais recentes que descrevi até o presente momento, da moça e do guerreiro, são consideradas esporádicas na comunidade, porque são feitas somente por algumas famílias proeminentes do grupo ou em alguma situação comemorativa incomum. Há, contudo, um terceiro tipo de festa da qual todos podem participar sem que haja necessariamente um destaque para determinada família, abrangendo a manifestação da saída de uma fase a outra: esta é a festa do índio.

Com duração média de uma semana, a festa do índio ocorre no pátio central da aldeia, com diversas atividades que envolvem desde competições, brincadeiras, cursos de capacitação, até o comércio de artesanato e os bailes sertanejos noturnos<sup>31</sup>. O último dia de festança é considerado o mais importante, tanto pelo almoço que é distribuído a toda comunidade, que aguarda ansiosa a “carneada” – um churrasco abundante oferecido neste dia, doado por fazendeiros vizinhos, prefeitos, políticos em geral e patrícios ejiwajegi/kadiwéu –, quanto pelas apresentações culturais tradicionais do grupo e pela abertura à participação de um público *ecalaye*<sup>32</sup>. Geralmente, a data escolhida para este encerramento é em um sábado ou domingo próximo ao dia do índio, 19 de abril.

Nesse dia, homens dançam ao som do tambor e da flauta (*natena*, na língua kadiwéu, in Griffiths, 2002: 208), vestidos com calça jeans, faixas de tecidos nas cores vermelha, azul, verde e amarela (em referência à Guerra do Paraguai (1864-1870)) amarrados na cintura, na cabeça e no pescoço, a maior parte deles costumam ficar sem camisa e com pinturas pretas em formato de “x” no peito e brancas em “rabiscos” aleatórios nas pernas, nos braços e no tórax, muitos usam chapéus e colares, dançam com os pés descalços ou de chinelos, tênis e/ou botas. Alguns jovens homens trazem o *godajice* no rosto.

Eles chegam pela lateral do pátio, seguindo com os passos ritmados, fazendo uma meia lua do lado de fora do pátio, para entrar no mesmo lugar por onde os homens da retomada haviam entrado, na parte menor do retângulo do pátio. Eles emitem gritos curtos, começados desde quando vinham, descendo o morro até chegar no centro da aldeia.

31 Embora tivéssemos acompanhado diversas festas do índio, entre 2013 e 2017, organizadas por Ciriaco Ferraz – vice-cacique de Joel Vergílio entre 2014 e 2018 e atual cacique (2018/2022) – sugerimos ao/à leitor/a que assista ao vídeo (11m e 46s) produzido por Basques (2016), pois ele compila um conjunto de ações que se repetem nestas festas, com boa qualidade de imagem e som. O vídeo está disponível no *Youtube*, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VUh2fTawwMU>>, acesso em 24/08/2020.

32 *Ecalaye* é o modo como os Ejiwajegi/Kadiwéu denominam os não indígenas, sejam eles brasileiros ou estrangeiros, brancos, pardos ou negros.





Figuras 09 e 10: Imagens do momento descrito acima (Basques, 2016). Atente-se para o detalhe do desenho godajice no rosto do rapaz.

Noutro momento da festa, um grupo de mulheres, caracterizadas com um pano branco com *godidigo*, imitando o *xiripá*, começam a dançar, no centro do pátio, rodeadas por homens, no sentido contrário do deles.

Elas usam colares, têm os cabelos soltos ou com tranças, dançam em duplas ou trios, estão pintadas nos braços, rostos e colos. Frequentemente, entram e saem duplas de dança. O público está posicionado na beirada do pátio. Quando uma música termina, geralmente o flautista toca uma espécie de assobio final, que é respondido pelos dançarinos com uma saudação que imita o assobio.



Figura 11: A dança das mulheres (Basques, 2016).

Diferentemente da festa do índio de 2016, na festa de 2017, foram apresentadas duas danças feitas somente por homens caracterizados e sobre as quais fui informada de serem de difícil execução, devendo ser bastante treinada pelos dançarinos. Além delas, diversas atividades compuseram a programação: houve um desfile de moda organizado por Benilda Vergílio, competições de tiro ao alvo com arco e flecha e montaria em cavalo, com premiações de até 300 reais. No desfile, crianças e adolescentes, portando roupas comuns e tradicionais, disputavam a faixa de *Miss Kadiwéu* e prêmios, como perfumes e roupas. Tanto as crianças quanto as adolescentes foram selecionadas previamente por Benilda, que convidou variadas famílias para apresentarem suas filhas no desfile.





Figuras 12 e 13: Crianças e adolescentes em traje tradicional (Acervo pessoal/ abril de 2017).

Tecendo comparações entre as festas da retomada e do índio, notamos que, na festa do índio, os homens não estão portando armas em suas cinturas e estão pintados de branco desde o início – e não de preto, conforme a festa do guerreiro. Contudo, alguns deles estão pintados com a pintura especial para a festa, o *godajice* (círculos branco e vermelho), padrão utilizado também na festa da moça. Logo, a festa do índio parece mesclar momentos rituais da festa do guerreiro (que aproximamos à festa da retomada) e da moça.



Figura 14: Momento da passagem embaixo do pano, branco (Acervo pessoal, Aldeia Alves de Barros, 23/04/2017).

Nas festividades de 2017, ocorreram duas passagens de pessoas pelos panos, Benilda Vergílio e um rapaz que não conheço, ambos nunca haviam dançado no pátio, e desta vez foram chamados pelos seus parentes mais velhos para a dança, “merecendo passar pelo pano” (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/04/2017). Com este depoimento, pareceu-me que passar pelo pano é um indicador de que alguém conseguiu atravessar algum obstáculo com sucesso, ou ainda, que foi agraciado ou recebeu a permissão de fazer uma atividade que nunca tinha feito antes no grupo. Neste caso, ambos passaram debaixo do pano, e não por cima dele.

Além disso, não foram estendidos panos no chão, o que mostra alguma diferença entre a festa da retomada e a festa do índio. Na primeira, os homens passaram por cima de panos vermelhos e brancos. Na segunda, um único tecido foi atravessado, por baixo, e era de cor branca.

### Considerações Finais

Se arte é aquilo que evoca intencionalidades complexas, sendo os índices materiais os mediadores delas (Gell, 1999), entendo que os “objetos” estéticos ejiwajegi/kadiwéu são “pessoas”, porque estabelecem e/ou participam de relações sociais nessas mediações que realizam. Os desenhos aqui apresentados são produções materiais mobilizadas para a produção de pessoas e relações, logo, mais do que objetos, são interpretados neste artigo como agentes nas festas descritas, porque integram um conjunto de ações rituais efetuadas por determinadas pessoas, contribuindo com o trabalho destas para a fabricação em andamento da pessoa que está por vir.

Inspirando-me nas palavras de Strathern (2014), entendo que ao exibir o corpo paramentado, a pessoa ejiwajegi/kadiwéu não é um indivíduo que expressa sua criatividade interna, através de uma expressão visual externa, mas sim que o conjunto de adornos que perfazem o seu corpo transformam esta pré-pessoa em pessoa, pois nela foram depositados índices, em que fluxos de transação entre pessoas a transformam em um ser completo e pronto, do ponto de vista sociocultural desse povo.

Esse corpo paramentado possibilita, portanto, a visualização de múltiplas relações, e por isso se torna capaz “de fazer com que conexões sociais se externem através do corpo” (Strathern, 2013: 10)<sup>33</sup>. Neste ínterim, a nossa compreensão de pintura corporal e estética (ocidental) nos deixa impossibilitados de expandir nossa visão acerca da questão ou limitados à abertura dela. Quando confrontados às ontografias indígenas em que coisas são pessoas, e vice-versa, nos vemos às voltas com nossos pressupostos e seus conflitos<sup>34</sup>.

33 Utilizando outro vocabulário e autor para explicar algo semelhante do ponto de vista teórico, segundo Alfred Gell (2005), um dos principais fatores que injetam poder no objeto artístico é a reação das pessoas a ele. Os processos simbólicos que tais objetos provocam em seus admiradores são denominados pelo autor de “encanto da tecnologia”, e configuram uma arte que é orientada na direção da produção das consequências sociais, portanto, uma “tecnologia do encanto” (Gell, 2005: 6-7).

34 “Torna-se, assim, necessário ir além do problema (ainda assim fundamental) de tradução de entidades linguísticas, pois uma reflexão etnográfica envolve certamente controle do léxico conceitual dos dois lados postos em







Como destacou Cesarino (2017: 13) “o problema demanda, antes, um exercício perpétuo de pensamento, de variação ou de ensaio em torno das ramificações produzidas pelos acoplamentos de complexidades”, em que o conhecimento etnográfico seria uma “zona de interconexão entre imaginações distintas, mas não da projeção ou da pressuposição de uma totalidade” (Cesarino, 2017: 13). Neste artigo, objetivei a produção de uma zona de complexidade motivada pela expressão distinta do desenho pelos Ejiwajegi/Kadiwéu, que, por sua vez, depende do trabalho de compreensão ontográfica deste povo – algo fundamental para o estabelecimento de um vínculo imaginativo com outros regimes de conhecimento e de expressão, de posicionamento nesta margem que é a antropologia. “É isso que produzirá efeitos em um campo de reflexão que, talvez, não seja mais propriamente nosso ou dos outros, mas sim constituído pela conexão entre distintas capacidades” (Cesarino, 2017: 13).

Portanto, apresentamos os desenhos ejiwajegi/kadiwéu não somente como ornamentos, mas “também mensagens inteiramente impressas com uma finalidade espiritual, e lições” (Lévi-Strauss, 1985: 293). A “nossa carta ou nossa escrita” comunica, mas também age no corpo pintado, pois traz “para fora” uma capacitação que produz novas relações, entre seres humanos e seres notívagos, espíritos auxiliares e malfazejos etc.

## Referências Bibliográficas

Basques, Messias. 2020. *Quase irmãos: maestria e território entre os Ejiwajegi do Pantanal*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/Museu Nacional, Brasil.

Basques, Messias. 2016. *Dia do Índio, 2016, TI Kadiwéu, Aldeia Alves de Barros*: Semana de comemoração do Dia do Índio, 2016. Terra Indígena Kadiwéu, Aldeia Alves de Barros. Porto Murtinho/MS, Brasil. In: Youtube, Publicado no dia 7 de maio de 2016. Disponível em :< <https://www.youtube.com/watch?v=VUh2fTawwMU>> Acesso em 12/01/2021.

Boggiani, Guido. [1ªEd. 1894] 1945. *Os caduveo*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Cesarino, Pedro. 2017. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens”. *RBCS* Vol. 32 n° 93, fevereiro, e329306.

Clastres, Pierre. 2013. *Sociedade contra o Estado. Pesquisas de antropologia política*. 1ª ed. 1973. São Paulo: Cosac Naify.

---

relação (ou seja, de seus potenciais campos semânticos, de suas trajetórias e de suas variações pragmáticas) mas, também, a maneira como tais léxicos se relacionam com pessoas, de como se articulam em relações de socialidade e em produções de experiência” (Cesarino, 2017: 11).

Demarchi, André. 2013. “Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó)”. In: Severi, Carlo & Lagrou, Els. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. (1. ed.) Rio de Janeiro: 7Letras, 247-277.

Duran, Maria Raquel da Cruz. 2017. *Padrões que conectam: o godidigo e as redes de socialidade kadiwéu*. Tese de doutorado, PPGAS/USP, São Paulo, SP, Brasil.

Fausto, Carlos. & Severi, Carlo. 2016. *Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias*. Marseille, OpenEdition Press, vol.1, 184p.

Fausto, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, Out. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132008000200003-&lng=en&nrm-iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200003-&lng=en&nrm-iso)>. Acesso em 12/01/2021.

Felippe, Guilherme Galhegos. 2013. *A cosmologia construída de fora: a relação com o outro como forma de produção social entre os grupos chaquenos no século 18*. Tese de doutorado, UNISINOS, São Leopoldo, RS, Brasil. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2013/42007011001P3/TES.PDF>>. Acesso em 19/8/15.

Gell, Alfred. [1992] 2005. *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. Trad. Jason Campelo. Concinnitas, ano 6, vol.1, nº8.

Gell, Alfred. 1999. “Strathernograms, or the Semiotics of Mixed Metaphors”. In: *The art of Anthropology*. London: Athlone Press, (29-75).

Gell, Alfred, “On Coote’s ‘Marvels of Everyday Vision’” In: J. F. Weiner (ed.), *Too Many Meanings: A Critique of the Anthropology of Aesthetics*, special issue, *Social Analysis*, n. 38, 1995.

Gell, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Griffiths, Glyn. 2002. *Dicionário da língua Kadiwéu. Kadiwéu-Português, Português-Kadiwéu*. Cuiabá, MT: Summer Institute of Linguistics.

Holbraad, Martin. 2003. “Estimando a necessidade: os oráculos de Ifã e a verdade em Havana”. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 9 (2): 39-77.

Leczneski, Lisiane Koller. 2005. *Estranhos laços: predação e cuidado entre os Kadiwéu*. Tese, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil.





Lévi-Strauss, Claude. 1985. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América (p. 279-305). In: *Antropologia Estrutural* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.

Lévi-Strauss, Claude. [1ª Ed.1955] 1996. *Tristes trópicos*. Trad. de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras.

McCallum, Cecília. 1998. “Alteridade e sociabilidade kaxinauí: perspectivas de uma antropologia da vida diária”. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 13, n. 38, out. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000300008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 09/06/2020.

Murat, L. 2015. *A nação que não esperou por Deus*. Taiga Filmes.

Padilha, Solange. 1996. *A arte como trama do mundo: corpo, grafismo e cerâmica Kadiwéu*. Dissertação, Faculdade de Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, SP, Brasil.

Pechincha, Mônica Thereza Soares. 1994. *Histórias de admirar: mito, rito e história Kadiwéu*. 202 f. Dissertação – Instituto de Ciências Sociais, UnB, Brasília, DF, Brasil.

Perrone-Moisés, Beatriz. 2015. *Festa e guerra*. Tese apresentada ao concurso de títulos e provas visando a obtenção do Título de Livre-Docente, USP, São Paulo, SP, Brasil.

Ribeiro, Darcy. [1ª Ed.1976] 1979. *Kadiwéu: Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes.

Romizi, Francesco. 2018. “O canto do crepúsculo. Reflexões ornito-antropológicas sobre um mito de origem kadiwéu”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 231-260, abr. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132018000100231&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132018000100231&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 24/08/2020.

Sánchez Labrador, J. 1910. *El Paraguay Católico*. 2 vol, Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos.

Santos-Granero, Fernando. 2009. *Vital enemies: slavery, predation, and the Amerindian political economy of life*. Austin: University of Texas Press.

Schultz, Harald. *Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro*, 1942. Disponível em: <[http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/documentario\\_kadiweu/index.html](http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/documentario_kadiweu/index.html)>. Acesso em 22/01/2021.

Siqueira Jr., Jaime. 1993. *Esta terra custou o sangue de nossos avós: a construção do tempo e espaço Kadiwéu*. Dissertação, USP, São Paulo, SP, Brasil.

Sposati, Ruy. “Indígenas Kadiwéu podem ser despejados de terra homologada”. In: *Brasil de Fato*: uma visão popular do Brasil e do mundo. Matéria publicada em 12/10/2012. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/10915/>>. Acesso em 29/3/2017.

Strathern, Marilyn. 1999. “No limite de uma certa linguagem”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p.157-175. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131999000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131999000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17/12/2020.

Strathern, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva: problemas com mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Trad. de André Villalobos. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Strathern, Marilyn. *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

Strathern, Marilyn. 2014. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Coordenação editorial: Florencia Ferrari. Trad. Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. “O nativo relativo”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr. 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17/12/2020.

