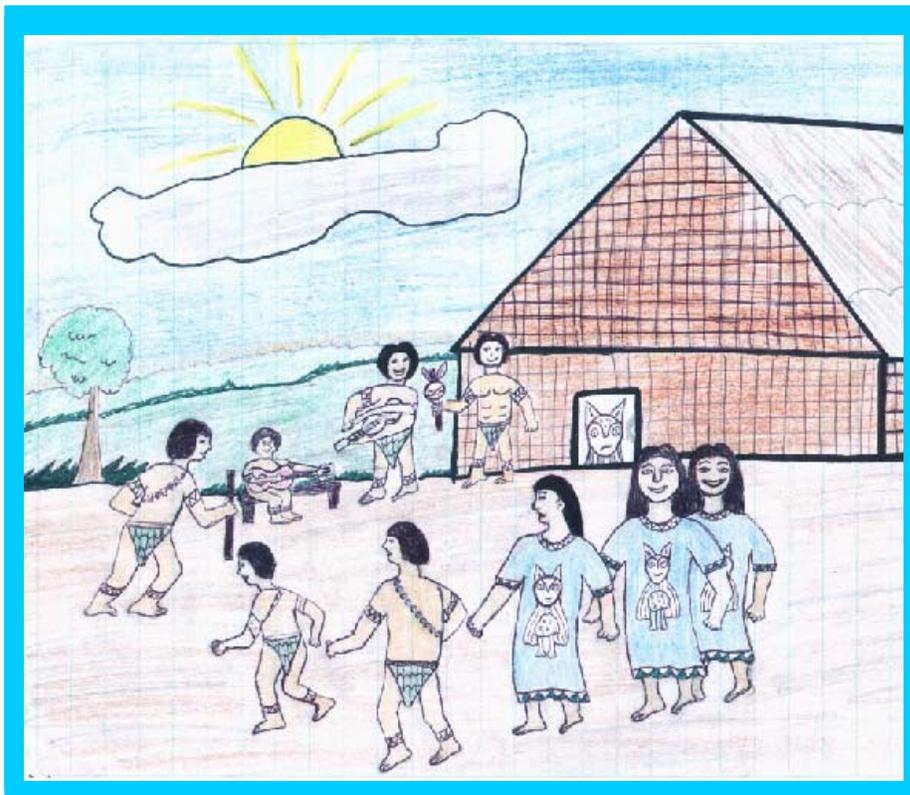


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**A ALEGRIA DO CORPO-ESPÍRITO SAUDÁVEL:
RITOS DE APRENDIZAGEM GUARANI**



Ana Luisa Teixeira de Menezes

Porto Alegre, maio de 2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**A ALEGRIA DO CORPO-ESPÍRITO SAUDÁVEL:
RITOS DE APRENDIZAGEM GUARANI**

Ana Luisa Teixeira de Menezes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do Grau de Doutora em Educação.

Orientador:

Dr. Nilton Bueno Fischer (PPGEDU/UFRGS)

Co-orientadora:

Dra. Deise Lucy de Oliveira Montardo (UFSC)

Banca Examinadora:

Dra. Malvina do Amaral Dorneles (PPGEDU/UFRGS)

Dra. Maria Aparecida Bergamaschi (FACED/UFRGS)

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC)

Dr. César Wagner de Lima Góis (UFC)

Porto Alegre, Maio de 2006

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Dedico esta tese aos Guaranis, em especial às mulheres que ensinaram-me a dança cotidiana do cuidado com as crianças, e assim, fruto deste convívio, encorajaram-me a ter a Janaína.

Agradecimentos

Aos meus pais e familiares, pelo amor e aconchego que sempre expressam a cada encontro.

Ao meu companheiro José Antônio, pelo amor e companheirismo com que pariu esta tese junto comigo.

Aos meus filhos Leonardo e Janaína, minhas sementes de vida.

A Paulo Freire, que nos ensinou a ter fé na persistência da caminhada.

A Rolando Toro, por presentear minha vida com a Biodança.

À Escola Gaúcha de Biodança, na pessoa de Rudimar Merlo, pela construção amorosa e comprometida com os vínculos e com a educação.

A César Wagner, meu grande professor, que me ensinou sobre a sensibilidade, o prazer e a seriedade de trabalhar com as classes populares.

A Nilton Fischer, meu orientador, que me abriu as portas para o mundo fértil da educação popular e que me ensinou, de forma apaixonada e comprometida, sobre a indissociável relação entre pesquisa e transformação social.

A Deise Lucy Montardo, minha co-orientadora, que, com muita firmeza e suavidade provocou um diálogo reflexivo dentro de um pensamento indígena, tornando o processo da escrita algo valoroso e prazeroso.

A Maria Aparecida Bergamaschi, companheira inesquecível, que compartilhou e tornou esta pesquisa um ato amoroso e político.

A Lully Miranda, pelas orientações e pelo incentivo ao estudo da dança Guarani.

A Terezinha Flores, pelas trocas e apoio intelectual e afetivo na solidificação desta pesquisa.

Ao professor Rafael José de Menezes Bastos pela dedicação e seriedade de seus comentários e críticas antropológicas que me fazem refletir sobre a construção do conhecimento indígena a partir da Educação.

Ao grupo de mulheres de Biodança (Teresa, Cléo, Rúbia, Eliane e demais) pela cumplicidade e amizade na gestão do conhecimento.

Aos colegas do grupo de pesquisa, em especial à Nara, amiga que sempre me centrava nos momentos difíceis.

Aos Caciques, Karaís, Kunhã karai e jovens lideranças das aldeias pesquisadas que dialogaram comigo nesta temática num processo vivencial e reflexivo do conhecimento.

Aos Guaranis, em especial, a Alberto Ortega, que se tornou meu amigo.

À UNISC, pela bolsa de afastamento.

Ao Departamento de Psicologia da UNISC, pela paciência.

Ao Setor de Áudio e Vídeo da UNISC, em especial ao Celso, pela dedicação na edição dos vídeos.

RESUMO

A dança Guarani é parte de um contexto ritualístico e mitológico desta cultura, que se refaz continuamente no cotidiano de sua educação. A compreensão da dança como conhecimento foi se dando na vivência etnográfica e fenomenológica, em cinco aldeias, quatro delas situadas no Rio Grande do Sul, nas seguintes localidades Lomba do Pinheiro, na aldeia *Anhentengua*; Canta Galo na aldeia *Jataity*; Riozinho na aldeia *Nhumporã*; Camaquã na aldeia Iguaporã e numa aldeia de Santa Catarina, denominada de *M'biguaçu*. A dança como parte de um rito atualiza o pertencimento emocional e cultural, possibilitando a passagem da esperança em ação. Os princípios da dança Guarani estão situados dentro de uma educação xamânica, na qual corpo e espírito são fontes de aprendizado sensível, sensorial e reflexivo para um estar saudável. A alegria é uma condição cultivada no desvelar do conhecimento, que com o passar do tempo torna-se sabedoria - *arandu* - aprendizado que se revela ao longo da vida. A face cotidiana da educação das crianças expressa um tipo de aprendizagem vivencial na qual são valorizados o movimento vital e criativo, o contato corporal e a afetividade. Saúde, corporeidade, espiritualidade e sentimento são categorias entrelaçadas aos sentidos da dança na aprendizagem Guarani e revelam a produção cultural de um sistema de educação que tem a vida como um valor a ser cuidado. Denomino de ritos tanto os espaços da dança, quanto as relações entre mães e filhos. Estes ritos são fontes de aprendizados que revelam uma gestualidade emocionada dentro de uma corporeidade vivida e acontecem num equilíbrio e desequilíbrio dentro de uma dinâmica cultural que está em movimento, expressa principalmente nos conflitos dos jovens, nas saídas e nos retornos às suas aldeias e nos diversos sentimentos que possuem em relação à existência Guarani. A dança-rito é um espaço que muitos Guaranis buscam como um encontro com a força e a clareza para lidar com as ambigüidades presentes. Num pulsar entre a criação e a permanência da cultura, a dança é resistência e caminho de re-significação da identidade Guarani que acontece dentro de um campo de ação coletiva que abarca a ordem e desordem em sua própria mitologia.

PALAVRAS-CHAVE: Educação, Guarani, dança, comunidade, corporeidade, espiritualidade, saúde, xamanismo, rito.

ABSTRACT

The Guarani dance is a part of the ritualistic context and mythology of this culture, which is continuously recomposed in the course of events of their education. The comprehension of dance as knowledge was realized during the ethnographic and phenomenological experience, in five Indian settlements, four of them located in Rio Grande do Sul, at the following places: Lomba do Pinheiro, at the *Anhentenguá* settlement; Canta Galo at the *Jataity* settlement; Riozinho at the *Nhumporã* settlement; Camaquã at the *Iguaporã* settlement and at the *M'biguaçu* settlement in the state of Santa Catarina. Dance as a part of a rite renews the feeling of emotional and cultural belonging, enabling that hope becomes action. The principles of the Guarani dance are intrinsically part of a shamanic education, in which body and spirit are sources of a sensitive, sensorial and reflexive apprenticeship for a healthy state of being. Joyfulness is a condition that is cultivated during the interactive process of constructing knowledge, which in time becomes wisdom - *arandu* - an apprehension that manifests itself during a whole lifetime. The everyday aspect of child education expresses a type of learning process that is realized through living-experiences in which body contact and affectivity, vital and creative movements are valued. Health, corporeality, spirituality and feelings are categories interwoven in the meanings of dance in the Guarani way of learning, and reveal the cultural production of an educational system that has life as a core-value to watch over. What I denominate as rites are so much the spaces of dance as the relationships between mothers and children. These rites are sources of apprenticeships that disclose emotionable gestures within a living corporeality, which occur in a stabilizing and unstabilizing ambiance, within a cultural dynamics that is in motion. A dynamics that is principally experienced in the conflicts of youths, in departing and returning to their settlements, and in the diverse feelings that they have in relation to the existence of Guarani. The dance-rite is a space that many Guaranies search for as a place of encountering strength and clarity to deal with present ambiguities. Pulsing between the creation and permanence of culture, dance is a resistance of and a way to re-signifying Guarani identity, which occurs in the fields of mythology and collective action that compromise order and caos.

KEYWORDS: Education; Guarani; dance; community; corporeality; spirituality; health; shamanism; rite.

SUMÁRIO

	Página
1. INTRODUÇÃO	01
2. TEMPO-RITMO RELACIONAL: A COMPREENSÃO DOS LIMITES E DO VÍNCULO NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA SOCIAL.....	07
3. XAMANISMO E COSMOLOGIA GUARANI: SISTEMA DE SABERES COMPARTILHADOS	64
3.1. Xamã, dançarino dos mitos e ritos: a noção de afetividade no conhecimento Guarani	71
3.2. Pedagogia xamânica: saberes coletivos, mas de <i>Karaís</i>	97
3.3. <i>Nemongaráí</i> : a dança da fertilidade	112
4. A TERRA E O CORPO: O HUMANO BIOCÊNTRICO	121
4.1. Educação Biocêntrica : um olhar sob a educação Guarani	141
5. DANÇA-IDENTIDADE: OS PROCESSOS DE RECRIAÇÃO NA PERMANÊNCIA DO <i>TEKOÁ PORÃ</i>	170
6. <i>JEROJY</i> : UM DIÁLOGO COM OS DEUSES	202
6.1. <i>Jerojy</i> e <i>Forró</i> : entre o divino e o profano	207
7. <i>TAPÉ PUKU VÉ</i> : O CAMINHO MITOLÓGICO DE SER PESSOA GUARANI	216
8. CONCLUSÕES: DANÇA-RITO: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO NA <i>(DES)ORDEM VIVIDA</i>	234
9. REFERÊNCIAS	241
ANEXOS	248

1. INTRODUÇÃO

Como quem desvela o passo da dança, depois de dançar muitas vezes, processando o conhecimento Guarani como uma gestação: é desta forma que inicio a apresentação desta tese, falando de um aspecto fundamental da educação Guarani, a alegria como fonte de um corpo-espírito saudável. Esta forma de conhecer revela a noção do tempo. O Guarani vive a aprendizagem como sabedoria de vida. Marcos, jovem Guarani, ao falar da dança, refere-se a esta como um conhecimento do *Arandu* que envolve o conhecer pela vivência, pelo tempo da experiência e relata que "*Ara é o que faz todos os dias e ndu é o tempo de aprendizagem.*" A educação Guarani é permeada de ritos e o meu percurso tornou-se uma aprendizagem sobre a função da dança-rito enquanto processo educativo. As vivências das danças são parte visceral deste aprendizado. Duas imagens ficaram presentes ao longo deste trabalho: um caminhar coletivo e a circularidade cultura-natureza.

Apresento a dança Guarani através da percepção fenomenológica dos Guaranis, ou seja, do que se evidencia na fala e na vivência das pessoas que fui entrando em contato e da vivência etnográfica. Os recursos utilizados foram: diário de campo, gravador e filmadora. Das filmagens, resultou um vídeo-ensaio descrito por Brasi (1998), como um produto audiovisual com uma função instrumental, como apoio a tese ou como base para a elaboração de um novo trabalho. O vídeo possui um menu que especifica os capítulos correspondentes da tese. Durante a edição das imagens, procurei respeitar ao máximo as gravações realizadas em campo, trabalhando apenas com alguns cortes e efeitos visuais para não deixar o vídeo muito monótono. Neste, estão evidenciados os processos corporais do conhecer Guarani. Trabalhar com estas imagens foi um exercício de aprendizagem sobre a descoberta do meu olhar, fruto da relação que fui estabelecendo, pois conforme anuncia Achutti (1995), o olhar é determinado conjuntamente.

As análises e as descrições dos diários de campo constituem um corpo teórico único, desenvolvido enquanto uma prática reflexiva, levando o leitor a um ir e vir nos constructos vivenciais e reflexivos da dança e educação Guarani. Tal escrita revela o movimento e o percurso das minhas descobertas que

possuem uma musicalidade rítmica própria nas minhas tentativas de aprendizagem sobre a dança nas inserções em cada aldeia.

Jerojy é o termo utilizado para a dança realizada dentro da *Opy*¹, terminologia esta já desenvolvida cientificamente em outros trabalhos de pesquisa que serão citados nesta tese e também pelos próprios Guaranis. A *Jerojy* constitui-se de passos de aprendizagem para o *Arandu*. Para descobri-lo é necessário dançar todos os dias. Esta seria a perfeição, é uma busca antiga que se confunde com a história da criação e manutenção da vida e do ser Guarani. Está presente nos mitos e nos ritos que fundam esta história que integra passado, presente e futuro.

No primeiro capítulo, denominado "Tempo-ritmo relacional: a compreensão dos limites e do vínculo na construção da pesquisa social", abordo a metodologia, a construção dos caminhos, as idas e vindas, as galinhadas e as noites dormidas nas aldeias. Ao todo, faço um relato sobre os movimentos realizados ao longo da pesquisa em seis aldeias, compartilhando os erros e aprendizados como exercícios de prática social, conforme desenvolvido por Melucci.

O segundo capítulo denominei de "Xamanismo e cosmologia Guarani:

¹ *Opy* é a casa de reza, local sagrado onde ocorrem os rituais, os cantos, as orações e as danças.

sistema de saberes compartilhados.” Nele, problematizo o sentido do xamanismo na cosmologia Guarani, enquanto um sistema cultural e educacional, na perspectiva de Langdon. Os trabalhos de pesquisa de Montardo e de Dalanhol foram essenciais para eu perceber, através da dança e do canto, a vivacidade xamânica nas aldeias Guaranis. Este capítulo está subdividido em três itens: “Xamã, dançarino dos mitos e ritos: a noção de afetividade no conhecimento Guarani”, no qual abordo aspectos mitológicos da dança, problematizando a relação destes com a ciência, enfatizando a base afetiva constituinte do passo que compõe a dança enquanto conhecimento. A noção da dança enquanto rito é apropriada como conservação e mudança, ordem e desordem, sendo a vivência do rito fundamental para que os mandatos de ordem não imperem, provocando diferentes tempos e ritmos na construção da coletividade. Dialogo com os seguintes autores: Campbell, Escobar, Brandão e Balandier. O segundo item denomina-se “Pedagogia xamânica: saberes coletivos, mas de *Karaís*”, onde desenvolvo aspectos que caracterizam a existência de uma pedagogia xamânica, como o papel dos ritos e da coletividade no exercício do *Karaí* como mestre. Enfoco, neste tipo de educação, o aprendizado do transe, o qual possibilita uma alteração de percepção, que tem em si o canto, a dança e a oração como elementos constituintes deste tipo específico de

transe, conforme definido por Rolando Toro. Um autor importantíssimo, inclusive como inspirador do título deste item é Carlos Rodrigues Brandão. O último item do capítulo denomina-se "*Nemongaraí: a dança da fertilidade*" e nele descrevo um ritual tradicional presente na festa do milho, com uma observação atenta à participação das mulheres na preparação desta.

No terceiro capítulo, denominado de "A Terra e o Corpo: o humano biocêntrico", desenvolvo a relação entre natureza e cultura, problematizando o conceito de biocentrismo de Rolando Toro e de perspectivismo de Viveiro de Castro. Melucci ajudou-me a mediar esta discussão, pois aborda uma dissociação tão incorporada em nossa sociedade ocidental, como esta colocada entre natureza e cultura. Seguindo esta visão, no item único deste capítulo, denominado "Educação Biocêntrica: um olhar sobre a educação Guarani", problematizo o conceito de instinto, partindo principalmente da corporeidade e da construção da infância Guarani.

No quarto capítulo, "Dança-identidade: os processos de recriação na permanência do *Tekoá porã*", apresento alguns aspectos relacionados aos movimentos de transformação da dança e como os jovens se apropriam destes, assumindo o papel de atores sociais dentro de uma ação coletiva.

No quinto capítulo, "*Jerojy: o diálogo com os Deuses continua*", que tem como item "*Jerojy e Forró: entre o divino e o terrenal*", abordo questões sobre o diálogo entre os jovens e os velhos, sobre os movimentos entre a dança tradicional e a dos brancos (*jurua*). Faço ainda uma reflexão sobre a dança indígena enquanto expressão de arte, numa perspectiva distinta da abordada na história da dança no Ocidente.

No sexto capítulo, "*Tapé puku vé: o caminho mitológico de ser pessoa Guarani*", apresento diálogos realizados com um Guarani sobre um modo de ser poético. Abordo, a partir de uma história de vida, uma construção de um *ethos* Guarani que privilegia os sentidos e a escuta sensível como processos de aprendizagem na vivência da educação. Aparecem também aí algumas contradições de quem vive o contato inter-étnico e a busca incansável da descoberta pessoal da Terra sem Mal.

Na conclusão, denominada "Dança-rito: a construção do conhecimento na *(des)ordem* vivida", faço alguns entrelaçamentos entre os aspectos destacados no decorrer dos capítulos. Reflito a dança enquanto conhecimento e analiso alguns significados desta na relação ordem-desordem, dentro de uma estrutura mitológica própria do modo de vida Guarani.

2. TEMPO-RITMO RELACIONAL: A COMPREENSÃO DOS LIMITES E DO VÍNCULO NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA SOCIAL

"Difícilmente vocês vão entender de fato a cultura Guarani, pois cada um conta de uma maneira diferente, conta como percebe. Assim é a humanidade."

Santiago Franco (Lomba do Pinheiro)

Escrever sobre o método é escrever sobre o caminho do caminhar, de onde parti, por onde escolhi percorrer e como fui respondendo, escutando, buscando e encontrando as percepções que fundamentam os resultados do meu trabalho. Caminho este que se inicia antes mesmo de iniciar o trabalho de tese propriamente dito.

A cada aldeia que eu visitava, ficava mais clara a pergunta que me foi indagada em minha banca de qualificação: "O que tu tens a ver com os índios?"

Qual a tua trajetória, quais os teus trabalhos que justificam essa escolha?"
Pergunta esta que não calou durante toda a pesquisa. E a pergunta que me vinha sempre era: "o que eu não tenho a ver com os índios?"

Como nordestina, compreendi o valor da dimensão étnica nas relações sociais. Senti-me identificada e pertencente aos valores culturais. Depois, fui entendendo minha própria trajetória nas comunidades, que se iniciou aos 14 anos, através da Teologia da Libertação, e depois, como estudante de Psicologia. Nesta época, trabalhava em comunidades com Biodança e Psicologia Comunitária, onde tive oportunidade de interagir integrando a corporeidade com os vínculos comunitários. No mestrado realizado na PUC do Rio Grande do Sul, trabalhei com as recicladoras de lixo de Porto Alegre, utilizando Biodança. Uma das questões que me inquietavam era o significado da dança no contexto das comunidades populares. Para que dançar? Para Rolando Toro, criador do Sistema Biodança, a dança é uma possibilidade de vivenciar gestos arquetípicos, em ressonância com a vida (TORO, 2002). A Biodança levou-me a encontrar, em suas danças e rituais, uma reeducação dos sentidos dos gestos cotidianos e da intensidade da gestação da vida. Unindo minha experiência com comunidades, ao longo de 22 anos, ao conhecimento da Biodança, fui produzindo formas de interação e inserção comunitárias, pautadas na concepção de Paulo

Freire, o qual ensinou-me, dentre tantos saberes, sobre a persistência na busca do entendimento e das possibilidades de mudança nas classes populares, através do diálogo inquietante: quais e como são os caminhos de transformação?

Meu processo durante a pesquisa foi de muitas identificações (só mais tarde veio o estranhamento). Mesmo com toda a diferença da língua, da cultura, dos comportamentos, eu identificava-me e me encontrava nas conversas ao redor do fogo, na comida simples e nativa (batata doce, mandioca, milho, farinha, feijão) e na educação, na forma como entendem o conhecimento, a sabedoria, o destaque na corporeidade, o estado de contemplação aliado ao espírito guerreiro do eterno caminhante, aquele ou aquela que não desiste de caminhar e de acreditar na alegria e na leveza como formas de viver. Os aprendizados foram permanentes, sobre a forma como celebram a vida das crianças que nascem, a fala direta, os risos como forma de comunicação, a seriedade com que encaram os sonhos, as visões, os sinais dos animais e da natureza e o esforço diário de entendimento com a nossa cultura para um diálogo de construção. Como bem expressa um canto feito por Adriano Benites, jovem Guarani da Aldeia do Canta Galo:

Mamo gui peju?

De onde vocês vieram?

Rojú tekoá porã gui

Nós viemos de um lugar bonito e sagrado

Penderokoá py

Para iluminar este lugar que vocês estão agora

Pav~e ~i hete javy' a guõ

e também para nos alegrarmos junto a vocês todos os dias.

Considero que vivi quatro grandes fases durante esta pesquisa: a primeira foi de um encantamento: todos os gestos enfeitiçavam-me, tudo era magia, uma espécie de paixão que tem o poder de arrastar preconceitos, de mover lugares e valores, de redimensionar espaços e, principalmente, de despertar a chama da vida. O segundo momento foi de doação incondicional, de entrega e disponibilidade: vendi e comprei muito artesanato, doei muitas roupas, comidas e compartilhei momentos de verdadeira e intensa entrega de minha própria presença. Depois vivi um estranhamento: discordâncias, diálogos reflexivos, alguns desentendimentos. Foi neste momento que também construí trabalhos conjuntos, sendo o principal deles a gravação do CD do coral *Nhanderú Jepoverá*, durante a qual tivemos alguns impasses que envolviam dinheiro e confiança, que refletiam diretamente sobre a noção de reciprocidade e de economia indígena e não indígena. Por fim, mas talvez não a última: um conhecimento maior, no qual, a partir dos limites e da convivência, a

realidade das diferenças foi se estabelecendo e permitindo a esperança e a verdade de trabalhar apostando na diversidade, na aprendizagem mútua. Ficaram alguns laços fortes, misturados de sentimentos de ternura, gratidão, cumplicidade e amizade.

Minha proposta inicial era de trabalhar com os Kaingang de Iraí. A temática era sobre comunidade e cooperação. Passei uma semana na aldeia e fui descobrindo o sentido da dança, a dança como resistência, história e corporeidade. A fala do Jair, jovem Kaingang, coordenador do grupo na época, revela o passado e o presente da dança: "aquele tempo, porque era tudo mato, aí o índio se preocupava em dançar. Era um divertimento. 'Tão recuperando, porque isso é a cultura. Aí entrou mais tipo de movimento." A dança começou a fazer parte das minhas buscas, das minhas perguntas e olhares. Promovi vários encontros e debates com os Kaingang, em Santa Cruz do Sul e em Porto Alegre, na universidade e nos colégios. No Fórum Social Mundial de 2002, comecei a conhecer os Guaranis. O trabalho com os Kaingang foi ficando inviável, as viagens para Iraí eram muito caras, já que eu não contava com o apoio de nenhum órgão de pesquisa. Em Porto Alegre, não encontrei espaço para trabalhar junto com os Kaingang. Foi então que fui me aproximando dos

Guaranis e fazendo minha opção de trabalhar com eles, a qual foi bem mais rápida do que a opção e a aceitação deles de trabalharem comigo.

Durante o Fórum Social Mundial de 2002, tive a oportunidade de conhecer e hospedar a Luli Miranda, educadora que trabalhava há muitos anos com os Guaranis no Paraná, e ela me apresentou para algumas pessoas aqui no Rio Grande do Sul. Este contato levou-me para a aldeia da Lomba do Pinheiro. Os meus primeiros contatos com os Guaranis, portanto, foram na aldeia *Anhentengúá*, situada na parada 22 da Lomba do Pinheiro, na cidade de Porto Alegre. A área da mesma compreende 10 hectares e foi doada pela Igreja Católica. Esta aldeia possui em média 60 pessoas, formando ao todo seis famílias. As principais famílias são a do Santiago Karaí e a da Dona Ana Pará, *Kunhã Karaí*² e mãe do Cacique, Cirilo Kuaray. Ela é a pessoa mais velha da aldeia, possuindo 63 anos. Eles vieram do Paraguai, passaram pela Argentina, pelas Missões, depois Santa Rosa, Osório e Varzinha, até chegar na Lomba do Pinheiro.

Anhentengúá, segundo Cirilo, "é uma coisa que não se pode destruir, é uma base sólida como uma rocha, que não se destrói facilmente." Este nome, segundo o cacique, veio como revelação: "Você tem que concentrar para

² Líder espiritual feminina que coordena os trabalhos na *Opy*.

receber a palavra. A filosofia do Guarani não está num livro. Nasce na hora, amanhã pode não ser. Essa é a palavra nossa, a revelação."

Em fevereiro de 2002, liguei para o Santiago e marquei um encontro. Era domingo, uma tarde chuvosa. Fomos eu, meu marido e meu filho. Chegamos na parada 22 da Avenida do Trabalhador, na Lomba do Pinheiro, dobramos à direita e logo estávamos na aldeia. Os cachorros latiam muito. O Santiago apareceu de dentro de sua casa, que situa-se bem na entrada da aldeia. Ele é uma liderança, vice-cacique, tem 44 anos, estatura média, pele morena, olhos bem amendoados. Sua expressão era séria e sisuda. Lembro de seus olhos desconfiados, sua postura compenetrada e arredia. Conversamos sobre minhas intenções: pesquisar sobre as danças Guaranis. Ele ouvia atentamente e contou-me sobre a dificuldade de se pesquisar com os Guaranis, comentou que as pessoas acabam desistindo ou não entendendo, que não era nada fácil e que eu precisava entender bem sobre a cultura antes de começar a escrever. Fiquei de ligar uma semana depois para saber sobre a possibilidade de realizar minha pesquisa lá, e a resposta que tive foi: "pesquisa só com pagamento, com dinheiro ou comida." Destaco a dissertação de Vietta (1992), que aborda com detalhes todos os entraves e dificuldades que viveu em sua pesquisa com os Guaranis, numa época em que não havia tantos trabalhos e pesquisadores nesta

área. Lembrei-me logo de Melucci (2001), quando se refere ao ato de pesquisar, caracterizando a incerteza, os limites de instrumentos e a tensão ética da qual o pesquisador participa e na qual o ponto de vista do pesquisador é significado em relação aos laços construídos ao longo da pesquisa. Naquele instante, minha temática não significava nada para eles, a não ser uma intromissão. Pagar? Isso era ético? Fui desafiada e aceitei: o combinado passou a ser de que eu levaria comida. No outro dia, fui visitá-los e conheci o Cacique, pessoa surpreendente, muito jovem, estatura baixa, corpo magro e vivaz, de 28 anos. Estava bem mais receptivo do que o Santiago e, sendo ele coordenador do grupo de dança, pareceu mais animado com a proposta do meu trabalho. Mas avisou-me de antemão: "tu não vais poder ver a dança dentro da *Opy*." A noção da fenomenologia e a compreensão que esta traz sobre os sentidos e os significados das vivências acompanhava-me. Ainda que eu não pudesse ver, sabia que poderia escutá-los e sentí-los, e que isto daria uma compreensão, quem sabe, suficiente.

O Cirilo coordenava um grupo de dança, composto por crianças e adolescentes, e gostava de se apresentar com o mesmo em escolas e eventos sociais. Também estavam buscando, já há uns dois anos, um patrocínio para reproduzirem um CD do grupo, que já estava gravado. Organizei algumas

apresentações, as quais foram proporcionando-me meus primeiros aprendizados. William Foote-Whyte (1980) escreve, em seu texto sobre observação participante, seu processo de aprendizagem durante a pesquisa numa comunidade italiana, no qual a observação participante estava diretamente ligada aos "erros" cometidos. Conta que levou uma garota para dançar na festa da igreja e, no outro dia, as pessoas perguntavam: "que tal sua namorada?" Seu primeiro aprendizado foi que sua permanência no bairro estava ligada às relações pessoais estabelecidas e não às explicações que pudesse dar. Certa vez, organizei uma apresentação do grupo de dança em uma escola pública, e eu e o Cirilo tínhamos feito uma combinação de que eles receberiam alimentos em troca da mesma. O grupo fez a apresentação e todos gostaram muito. A escola conseguira roupas, além dos alimentos, e o grupo saiu bem contente. Percebi, no entanto, que o Cirilo estava meio sem graça, e que, na saída, deu uma olhada para trás e entrou no ônibus. Seu olhar contrastava com a alegria do grupo. No mesmo mês, organizei uma segunda apresentação, desta vez em um colégio particular, no qual meu filho estudava. Ao final da apresentação, depois de terem lanchado, recolhido os alimentos e com o ônibus ligado, com todas as pessoas dentro, o Cirilo me perguntou: "e o dinheiro?" Eu paralisei. Como assim? "Sim," - ele me respondeu: "os quinhentos reais que nós

combinamos." E foi aí que entendi a diferença na comunicação e o meu completo desconhecimento dos Guaranis. Em função da dificuldade da língua, havia ocorrido um mal-entendido, que foi sublimado no primeiro momento, mas que acabou emergindo na segunda oportunidade. Cirilo dizia estar envergonhado frente ao grupo e eu estava perplexa. Combinei então que eu daria o dinheiro por mês, parcelado em cinco meses e aí ficou tudo bem. Estávamos em abril. Meu sentimento era o mesmo que Foote-Whyte destaca: o de aceitá-los e de ser aceita por eles. Minha postura, durante uns três meses, foi de participar junto com eles na aldeia, compartilhar os silêncios, o fogo, buscando compreender o estranhamento, a rejeição, a aceitação. Minha presença se impunha e percebi mais tarde que o que fiz foi um longo exercício do olhar. Eu estava exercitando o que nos traz Peixoto (1992), convidando-nos a renovar o olhar, olhando como se fosse pela primeira vez, percebendo os detalhes, o olhar do estrangeiro. Foi uma verdadeira aprendizagem do olhar, que, ao buscar um não julgamento, entrava numa esfera de percepção desconhecida, que me fazia perguntar: o que estou vendo? Às vezes, sentia-me um pouco cega, com muitas imagens e pouca visão. Nesse momento da pesquisa, o Cirilo disse-me mais ou menos assim: "olha aquela cena ali: o que você imagina que está vendo, não é o que existe lá. Existem muitas outras coisas para além daquela cena que

os pesquisadores não conseguem enxergar.” Fiquei, durante toda minha pesquisa, indagando sobre o que ele estava querendo dizer. Não havia outro jeito: necessitava olhar, para ver além dos sentidos. É o que Signor (2004) fala sobre a necessidade de ir além dos sentidos, mas não sem eles. Ou seja, para ver o além, necessitamos apreender a vida pelos sentidos. Sentidos estes que foram instigados nos primeiros momentos da pesquisa.

Era começo de inverno e o tempo alternava-se entre um calor gigantesco, seguido de temporais, e um frio que fazia-nos estar sempre ao redor do fogo, observá-lo, sentir no tato o calor e a alternância com os ventos frios e a fumaça, o cheiro que grudava no corpo, impregnando-nos de mais calor. Tudo isto estava sendo acionado e eu não percebia suficientemente, a ponto de aquietar minha vontade de registrar, de documentar. Nesta época, outra aprendizagem, advinda de um “erro”, foi minha chegada com a câmara de vídeo. Comecei a querer fazer gravações que inquietaram os Guaranis e isto provocou mais resistência. Cessei, então, os vídeos e as gravações, mas ainda sentia muita vontade de perguntar. Eu era uma estranha, mas não queria ser. Às vezes, queremos ser donos do tempo. Foi um grande aprendizado compreender aos poucos que o desejo não atropela o tempo e que este é um grande mestre no processo de aprendizagem. Melucci (1992) nos faz pensar o

tempo relacionado à escuta do ritmo da natureza, o qual denomino aqui de *tempo-ritmo*, desenvolvendo-o enquanto uma categoria no processo metodológico desta pesquisa. Os quatro meses iniciais foram marcados pelo tempo da estação. São lembranças que sempre me voltam como uma aprendizagem de vida. Aquele inverno capturou-me: o frio, a sensação da proximidade do fogo, o vento que levava a fumaça para variadas direções, a fumaça nos olhos e seu cheiro nos cabelos, que permanecia mesmo depois do banho. Quando chegava na aldeia, logo avistava as crianças penduradas nas árvores na beira da estrada, as quais recebiam-me com um lindo aceno de mão e um meigo sorriso no rosto. Em seguida, quando descia do carro, era a corrida para o abraço. Como de costume, sentava num banco próximo ao Santiago, que fazia bichinhos de madeiras para vender.

Houve um momento da pesquisa que demarcou a aceitação dos Guaranis desta aldeia para comigo. O Cacique disse que as pessoas gostavam de mim, devido ao respeito que eu havia tido, a paciência e a calma. Este dia foi, para mim, um momento ritualístico. As crianças estavam sentadas numa árvore e disseram-me em português: "*pode passar.*" As mulheres ofereceram-me comida e falaram comigo pela primeira vez. O ato de comer junto representa uma intimidade, um compartilhar, um gesto de parentesco. Quando se é parente,

come-se junto. No entanto, sempre houve uma ambigüidade entre aceitação e a inconformidade, um certo incômodo no ar. Numa conversa que tive com Santiago, ele falou que estava lembrando as palavras de um *Karaí*, quando ele era criança, que dizia o seguinte: "vai chegar um tempo que os brancos vão se juntar com os índios, trabalhar juntos, que todos vão ter doenças, que os índios vão morar mais na cidade e que a mata ía ser destruída." O fato de um *Karaí* ter dito isso, possibilitava uma aceitação, o próprio entendimento da situação vivida, da lógica dos acontecimentos, o que não significa uma tranquilidade da parte deles. A aldeia da Lomba do Pinheiro é a única situada dentro da cidade. Uma expressão muito comum dos Guaranis da Lomba, para se referir às constantes visitas e propostas dos *jurua*³, é dizer: "estamos apertados." São inúmeras as instituições, ONGs, universidades, partidos políticos, Secretarias da Prefeitura e do Estado que visitam semanalmente esta aldeia, quer seja para fazer doações de roupas e alimentos, quer para estabelecer políticas públicas, fazer pesquisas ou mesmo só para saciar a curiosidade. Isto tem desenvolvido neles uma postura política articulada de afirmação étnica. É um ponto de referência, de conquistas e de demarcação cultural. Também conseqüência desta proximidade são as mudanças físicas que ocorrem

³ *Juruá* é o nome designado para chamar os brancos. Certa vez, um Guarani disse que *jurua* significa "aquele que fala pela boca".

rapidamente nesta aldeia: desde que iniciei a pesquisa, em 2002, até 2005, foram feitas construções de casas, de um estacionamento, de uma instalação para criação de galinhas, de uma quadra de futebol, a limpeza no açude e a efetivação de uma escola indígena⁴.

Quando entrei na aldeia, as pessoas e, principalmente o Cacique, eram contra a construção da escola. Depois, pediram-me que eu os ajudassem no processo de discussão sobre uma escola Guarani. Foi quando entrei em contato com a pesquisadora Maria Aparecida Bergamaschi, que pesquisava sobre a escola Guarani e pedi sua ajuda. Este encontro foi um marco metodológico. Percebi claramente que pesquisar junto com a Maria Aparecida levava-me para outros caminhos, muito férteis e amorosos. O método é o caminho pelo qual escolhemos trilhar, mas também é inusitado, principalmente, quando estamos abertos para a intensidade e para a verdade do vivido. Em paralelo à própria pesquisa, vivemos discussões sobre o sentido de nossas investigações, da dança e da escola.

⁴ Em 2003, a pesquisadora Maria Aparecida Bergamaschi, na época, Doutoranda em Educação pela UFRS, iniciou sua pesquisa nesta aldeia. Esta pesquisadora colaborou qualitativamente nesta discussão. Fizemos quase todo o nosso trabalho de campo juntas, tanto nesta aldeia, como na do Canta Galo e da Pacheca. Pude participar ativamente deste processo de construção da Escola, na aldeia da Lomba do Pinheiro. Sua tese foi defendida em 14 de outubro de 2005 e tem como título "*NHEMBO' E!* Enquanto o encanto permanece! Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guaranis".

Foram momentos de muitas indagações. Minha presença provocava um tensionamento entre ser e não ser aceita, usufruir e ser incômoda. William Foote-Whyte (1980) retrata bem em sua pesquisa o sentimento que seu interlocutor expressou com sua presença no bairro: "Você, desde que apareceu aqui, tem me cansado bastante. Agora, quando faço qualquer coisa, tenho que pensar o que Bill Whyte gostaria de saber a respeito disso e como explicar-lhe. Antes, eu agia por instinto." Escutei algo parecido do Cirilo, quando cometi meu terceiro grande "erro": alguns jovens procuraram-me para fazer um projeto sobre venda de artesanato. Desde que iniciei a pesquisa, sempre estivera envolvida com isso, pois vendia muitos colares e bichinhos de madeira para os Guaranis. Era uma tarefa que, apesar de trabalhosa, proporcionava-me um enorme prazer, principalmente com as esculturas de animais, pois cada bichinho era diferente do outro, com uma peculiaridade própria, sendo infinitas as possibilidades de criação. Foi a partir deste envolvimento que comecei a prestar mais atenção aos significados dos bichos na cultura e na educação xamânica. Voltando àquela oportunidade, eram cinco jovens artesãos que gostariam que os ajudasse a conseguir um empréstimo para montarem um negócio próprio. Minha ajuda consistiria em facilitar e proporcionar algumas informações, que para eles são distantes e não fazem parte de seu mundo

cultural. Levei alguns folhetos para a aldeia, troquei endereços de contatos e cheguei a ir com eles até a uma casa de empréstimo. Nada foi contratado ou encaminhado de fato, mas isso gerou entre eles uma desordem cultural, pois eu estava mexendo com uma questão crucial, que é o aspecto econômico, no qual os Guaranis não buscam acumulação de bens, nem trabalhos fixos. Isso gerou também um conflito entre as lideranças, principalmente com o Cacique, que teve de ser firme e contrário aos propósitos desses jovens. Era noite, estávamos voltando de uma apresentação do grupo de dança na Expointer, junto à EMATER, quando sentamos, eu e o Cacique num banco, e ele me explicou que eu estava provocando divisões, porque não entendia a cultura Guarani, como funcionavam as leis e as hierarquias. Desta forma, eu estava fragilizando sua autoridade, ainda que eu estivesse querendo ajudar. Neste momento (lembro-me de o clima estar frio), o Cacique indagou-me se eu "queria" continuar pesquisando nesta aldeia, e acrescentou que a *Kunhã Karaí* não gostaria da minha presença no mês de janeiro, mês este considerado sagrado entre os Guaranis, no qual concentram-se as danças na *Opy*. Apesar do choque, não vacilei em afirmar a minha presença. Tive o aprendizado sobre as hierarquias e ampliei o tema da dança, para o entendimento da corporeidade e da cultura Guarani. Ficou claro que a observação, conforme desenvolve Melucci (2005), é

uma forma de intervenção e que a relação entre os atores sociais, incluindo os pesquisadores e os sujeitos da pesquisa, define-se na construção dos limites. Desta forma, o contrato vai se estabelecendo com mais clareza e confiança.

O momento relatado abaixo foi um de tantos que representaram esta explicitação dos limites: tivemos uma conversa com a aldeia, inclusive com a *Kunhã Karai* (momento raro durante a pesquisa), na qual ela, com a mediação da tradução do Cirilo, explicou-me que eu não poderia entrar na *Opy*, por causa de suas crenças. Uma delas era a de que meu espírito não suportaria o calor dentro do ambiente fechado. Cirilo disse-me que outras aldeias deixavam entrar na *Opy*⁵, e que eu me sentisse livre para buscar outras aldeias. Neste período, eu e a Cida já estávamos bem sintonizadas no nosso trabalho de campo e ela convidou-me para conhecer a aldeia do *Canta Galo*.

Em função disto, o contrato de pesquisa não pôde ser estabelecido de uma maneira formal. A resposta era de que eles precisavam "ir vendo", ou seja, só com o tempo poderiam saber sobre a continuidade ou não desta pesquisa. Houve momentos difíceis de diálogo. Certa vez, depois de uma discussão que tivemos em grupo, o cacique comentou que eles tinham dificuldade de entender

⁵ Em todas as aldeias que eu visitei, apenas a aldeia de *M'biguaçú*, em Santa Catarina, permitiu que eu participasse dos rituais dentro da *Opy*. Um dos motivos para os Guaranis não permitirem a participação dos *juruá* nas cerimônias é sua crença de que a nossa presença diminui a força do Guarani. Para o *Karai* de *M'biguaçú*, Alcindo Moreira, isto não é verdadeiro.

a língua dos *juruá* e eu tinha dificuldade de entender as ações, além, obviamente, da língua Guarani. Fui entendendo que os contratos iam sendo feitos e refeitos a cada encontro, a cada desencontro, a cada "erro" de pesquisa. Estes tornavam-se possibilidades de compreensão da cultura, de entender as formas de agir, a partir do que não deveria ter sido feito. Outro momento que faz referência a este tipo de aprendizagem foi quando encomendei dez *mbaraká*⁶ para o Eduardo, um jovem Guarani de 23 anos, na época, residente na Lomba do Pinheiro. Quando os recebi, observei que a corda que circundava a ponta do *mbaraká* era de cordão e sugeri que fizesse de taquara ou outro material natural. Este respondeu-me, em tom aborrecido, que, se as pessoas não quizessem comprar assim, que ele iria vender para outras pessoas. Deparei-me com uma certa preocupação e idealização presente na sociedade (e, neste momento, em mim mesma) de buscar uma formatação do que é ou não "indígena". Foi a partir deste momento que me identifiquei com o conceito de cultura como um processo dinâmico, o qual foi sendo gestado em proximidade com as reflexões de Geertz (2001) acerca da fragmentação cultural na qual estamos todos envolvidos. O autor discute que a noção de

⁶ *Mbaraká* é um instrumento, um som. Também foi traduzido como chocalho. Santiago falou que *Mbaraká mirim* quer dizer chocalho pequeno e também palavras sábias. É uma força suave e que não gosta de maldade.

cultura una, de concepções e sentimentos comuns, é irreal diante da dispersão e da fragmentação que estruturam nossa identidade coletiva. Questiona se é possível pensar essa unicidade cultural no campo das aldeias, das tribos, e levanta o caráter místico deste tipo de afirmação. A partir de tais questionamentos, busquei compreender os mecanismos vivenciados na dança dentro da educação indígena Guarani, que se constrói dentro de uma corporalidade vivida num espaço fragmentado, mas que também anuncia a integridade dos gestos de cada pessoa, através de um movimento coletivo próprio e, principalmente, em relação a sua cosmologia.

A investigação sobre a dança levou-me a um caminho novo de investigação sobre o que chamo de "Educação Xamânica". A metodologia foi modificando-se à medida que eu ia entendendo o universo da dança Guarani. Lembro que minha busca inicial era a de saber os motivos pelos quais os Guaranis dançavam, o que cada um sentia quando dançava. As respostas chegavam a incomodar-me, pois sentia que existia uma repetição e uma falta de pessoalidade. Num primeiro momento, minha interpretação era de que não existia um sentido pessoal para as danças. As respostas geralmente envolviam um "nós", ou então "o Guarani dança ...". Isto provocou-me uma indagação sobre o sentido do "nós" e do "eu". Aos poucos, fui compreendendo com maior clareza

que não existe um "eu", sem um "nós", e que entender as falas pessoais sem compreender o todo, ou seja, a cosmologia Guaraní, tornar-se-ia uma missão impossível de realizar.

As indagações sobre os Guaranis e suas danças, acima descritas, permearam toda minha pesquisa, no sentido de problematizar o que eu estava fazendo ali e de que forma eu iria construir meu pesquisar sobre a dança denominada de *Jerojy*, elemento xamânico e guardado como um tesouro pelos Guaranis. O caminho metodológico foi o da convivência, da observação e da pergunta fenomenológica, ou seja, a que busca saber o sentir e a percepção da vivência. Certa vez, tentei organizar um Encontro de Danças Guaranis, proposta esta que foi bem recebida pelo Cacique, porém problematizada pelo Vice-cacique como segue:

Eu fico preocupado, porque não sei o que as pessoas vão entender. A dança é sagrada. Tem um período que se dança: setembro, outubro a gente começa a preparar a dança. Em novembro, se dança a *Tangará* fora da *Opy* e a dança dentro conforme quer nosso Pai *Nhamandú-Sol*. Fora desse tempo, a gente só dança quando o *Karái* ou a *Kunhã Karái* sente que é importante, alguma cura, ou quando alguém sente também. A dança, mesmo para a gente, é assim [...] De repente, a gente pode até fazer, mas para mostrar para o branco.

O meu acesso à dança nesta aldeia foi através deste grupo e de conversas que eu tinha sobre o sentir. A pergunta básica inicial foi: o que tu

sententes quando danças? A resposta era sempre “alegria”. Montardo (2002) fala, em sua tese, que os Guaranis perguntavam se ela estava alegre, pois se não estivesse, ela não deveria estar ali, pois alegria é uma condição de saúde fundamental entre os Guaranis. Aos poucos, ía compreendendo cada vez mais que a pergunta é uma arte de entender. No início, tinha a sensação de que eu tinha as respostas, mas não tinha a compreensão sobre o contexto. Refiro-me ao que diz Freire (1980) sobre as palavras geradoras, de que estas só podem ser compreendidas no significado cultural presente. Cada resposta era uma palavra geradora que me fazia buscar mais contato. Santiago revelou, certa vez, uma preocupação sobre minha pesquisa: “daqui há pouco, você vai querer entrar na *Opy* e ver as danças. Eu não estou vendo o caminho, como fazer. Você tem que dar um duro até chegar lá.”

Na maioria das vezes, buscava mais uma atitude de observação e interação do que de questionamentos, mas só depois de um ano isso ficou mais tranquilo para mim. William Foote-Whyte (1980), em sua pesquisa etnográfica, afirma que, aos poucos, foi deixando as perguntas de lado e as respostas foram surgindo com o decorrer do tempo. Observo que as perguntas, muitas vezes, provocavam respostas planejadas. O entendimento mais profundo, no entanto, estava no amadurecimento da convivência e do contexto. O ato de perguntar é

natural, vem de um desejo de saber, inerente ao ser humano. O que muitas vezes esquecemos é que podemos conhecer através dos sentidos e que esta forma de conhecer não é inferior à racionalidade que a pergunta crê possuir. Muitas vezes, percebia que, com minhas perguntas, eu dava um duplo trabalho aos Guaranis: o primeiro, para decifrar a pergunta, e o segundo, para respondê-la. Em outros momentos, a pergunta valorizava e estimulava o ato de conhecer. Por exemplo, o Marcos, um jovem da aldeia *Canta Galo*, ficou interessado em pesquisar mais sobre a dança a partir de minhas perguntas, alegando que, muitas vezes, eles dançavam, mas não sabiam os significados das danças. A relação que estabeleci com os jovens Guaranis, através da pesquisa, criou um estímulo e um diálogo reflexivo sobre os significados do dançar e do não dançar.

Da "Lomba", parti para o *Canta Galo* e comecei a perceber as diferenças entre cada aldeia. Bergamaschi (2005) deixa bem claro em seu trabalho sobre a constituição das escolas nas aldeias Guaranis, o quanto cada aldeia possui um saber e uma especificidade própria. A autora acima citada fez um estudo etnográfico relatando detalhadamente as diferenças constatadas entre as aldeias nesta construção. *Canta Galo* situa-se na divisa entre os municípios de

Porto Alegre e Viamão e já existe há 42 anos. Tem o nome de *Tekoá Jataity*. *Jataity* significa butiazeiro. Possui uma área de 286 ha, com uma população de 139 pessoas, ou, aproximadamente 28 famílias. Segundo depoimentos das lideranças, esta aldeia já foi habitada por índios ancestrais dos Guaranis e formou-se pelo sonho de um *Karaí*. Na cultura Guarani, o sonho significa uma mensagem de *Nhanderú*⁸. Segundo eles, o *Karaí* sonhou com esse lugar e foi até lá. Foram encontrados pedaços de cerâmica dos trabalhos que ele fazia.

Fui para o Canta Galo, acompanhada da Cida (Maria Aparecida Bergamaschi) e da Ingrid Kaninski, educadora e assessora do COMIN⁹. A entrada da aldeia deu-me a impressão de imensidão. A vista é muito bonita, de mata verde. Fui muito bem aceita pelo grupo, sendo logo apresentada ao Arlindo Benites, coordenador do grupo de dança na época. Arlindo era um jovem de 24 anos, alegre e bonito. Já percorrera aldeias Guaranis e cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Mato Grosso do Sul e no momento, com saudades dos pais, retornara ao Rio Grande do Sul. Contou que foi em Tenente Portela, com os seus avós, que aprendeu a dançar e a cantar.

⁷ *Tekoá* quer dizer lugar de moradia do Guarani, a aldeia. É o ambiente físico onde os Guaranis compartilham seus valores e constroem um modo próprio de vida. Inclui aspectos da história, do território e de seus sentimentos de pertença.

⁸ Divindade Guarani que representa o Pai de todos.

⁹ COMIN é o Conselho de Missão entre Índios, organizado pela Igreja Evangélica Luterana do Brasil.

Eu aprendi a dançar durante as tardes. Começava às 16h [e seguía] até o sol desaparecer. De noite, eu entrava na casa de reza, eu sempre cantava, pegava o cachimbo desde criança. (Arlindo Benitez)

Mostrou-se muito receptivo e interessado com meu trabalho sobre a dança, e disse que tinha vontade de gravar um CD. Assisti ao primeiro ensaio num grupo com 20 crianças. As crianças gostavam muito do Arlindo, cantando e dançando com muito entusiasmo. Lembro das galinhadas que fizemos juntos, acompanhadas de gravações de vídeo. As gravações sempre foram bem-vindas pelo grupo (Ver vídeo - Dança-identidade). Seu Dário, Vice-cacique, pedia-me para fazer gravações, mas sempre me advertia sobre o tempo, dizia para eu não ter pressa. "O tempo é longo", dizia ele.

O Arlindo sempre mostrou muita preocupação com a comida dos *kyringue*¹⁰ e, com elas, compartilhamos boas galinhadas. Como no Dia das Crianças de 2003, quando foi organizada uma festa na aldeia: Silvana, professora da aldeia, e Doralina, mãe de Silvana, assumiram a organização do almoço. Foram elas, juntamente com a mulher do Afonso, a irmã Udila¹¹ e a

¹⁰ *Kyringue* é criança em Guaraní.

¹¹ Irmã Udila Pierdoná, religiosa, militante e educadora, grande amiga da pesquisadora, que durante toda sua vida trabalhou em favor dos oprimidos em Porto Alegre, foi para esta aldeia para partilhar e compartilhar a comida e aquele momento com os Guaranis. A irmã Udila faleceu em novembro de 2004.

Rose¹², que cuidaram do preparo das galinhas. Jogamos vôlei, crianças, adultos, jovens, todos juntos. Era uma grande brincadeira, ninguém reclamava de quem errava, só sorriam. As crianças pequenas ficavam na quadra, ninguém pedia para sair. Senti-me muito bem, sem tensão, nem sentimentos de exclusão. O panelão ficava no fogo, em cima de um suporte de ferro. As mulheres ficavam por perto do fogo. O Arlindo foi cantar com as crianças. O Afonso, Cacique na época, tocava violão. Fábio, seu filho, acompanhava tocando rabeca. As crianças brincaram durante um bom tempo sozinhas (no período da tarde, ao redor do fogo), sem a presença de nenhum adulto Guarani. Neste dia, vi-os queimando plásticos e papéis que iam encontrando. Depois, foram brincar: pegaram a rabeca e saíram com uma cara de "sapequinhas", enfileirados em direção ao quarto, brincaram de tocar e, quando me viram, saíram correndo, como se tivessem feito alguma travessura.

Na hora do almoço, a Silvana serviu todos os pratos. Todos comeram e não repetiram. Um Guarani comia farinha de milho preparada com água e sem sal, com os miúdos de galinha. Saboreava, como quem come o "manjar dos deuses" e repetia: "*é muito bom, muito bom mesmo!*", totalmente absorto na lida com a panela, da qual retirava a mistura com a mão ou com a colher. Eu

¹² Rose Madeira é pedagoga, Mestre em Educação pela UFRGS.

comi junto com ele e, de fato, era muito bom. Tanto para a comida, quanto na distribuição das balas, o Arlindo organizava filas, principalmente com as crianças. Com os adultos, era bem tranquilo e sem pressa, com reserva. Alguns comiam com a mão e compartilhavam o prato. Por exemplo, um casal comia no mesmo prato. Arlindo também recebeu as doações de outros alimentos que havíamos trazido, para serem consumidas no decorrer da semana, pois sempre falava sobre a dificuldade das crianças dançarem quando estão com fome. Também já tinha tirado as medidas das crianças do grupo para a confecção das roupas das apresentações, salientando que gostaria que a roupa fosse branca.

As galinhadas, a produção dos pães e os ensaios das danças eram sempre dias de festa nas aldeias, não tinham hora para terminar. Enquanto houvesse comida, as pessoas estavam juntas. Esses momentos eram sempre de muitas trocas, de afetos, de brincadeiras, de danças, de paladar, de calor na beira do fogo. Também eram sempre comparadas às festas de antigamente. Entre uma galinhada e outra, íamos também debatendo alguns assuntos que emergiam como preocupações da vida atual, dentro de um sistema no qual não existem mais a pesca, o rio, a dança, e a saúde vai se esgotando. Santiago refere-se à saúde não só como um ato de comer e beber, mas de cantar e dançar e assim comunicar-se com *Nhanderú*. Essa comunicação, para Jonatan, abre os

caminhos de entendimento dos caminhos que devem ser percorridos. Jonatan é um jovem de 24 anos que é, atualmente, uma liderança no *Canta Galo*. É responsável pela venda do artesanato no Mercado Público de Porto Alegre. É neto da D. Ana, da Lomba do Pinheiro. Sua mãe morreu quando tinha quatro anos e foi criado pelos "brancos", até os nove anos. Depois, voltou para a casa da avó Ana. Parou de dançar fora da *Opy* há mais ou menos uns dois anos e, Às vezes, diz dançar dentro da *Opy*. Diz não dançar no *Canta Galo*, porque a casa de reza é pequena.

A discussão sobre a dança e a juventude surgiu em uma das galinhadas que fizemos na Lomba do Pinheiro. A discussão foi feita em clima de festa. Fizemos um grande almoço: arroz com galinha, massa, alface e beterraba. Eram 15h da tarde: sentamos encostados na parede da casa do Santiago. Estava bem sombreada, o dia estava quente e aquela sombra nos aconchegava. Indaguei-o sobre porque os jovens não dançam. Essa pergunta desencadeou entre o grupo uma discussão riquíssima (em *Guarani*), na qual os homens e a D. Ana falavam envolvidos e preocupados. José Acosta, um grande artesão *Guarani*, gesticulava, mostrava o relógio, colocava a mão no bolso, como se estivesse colocando dinheiro, mostrava uma medida pela altura de sua mão, como se estivesse falando de uma criança. Santiago falou com ênfase e intensidade,

sentado, falou da televisão, dos contatos com os brancos, que tem branco até na aldeia: "Como vão dançar? Preferem ver novela!"

Durante as discussões, o Santiago esculpia uma índia; Joana, sua esposa, fazia um índio e o José "dava alma" para uma cobra, tamanha era a devoção para com seu trabalho. Santiago falou que as festas antigas eram abundantes, tinham caça, pesca, muita comida, e que hoje não existem as festas Guaranis, e sim, "o baile do branco" (que, segundo eles, inclui prazer, paixão e bebida). A polêmica gerada por esta problematização sobre os jovens e a "não participação" na dança foi chamando-me a atenção para um caminho de pesquisa sobre os significados desta realidade.

As perguntas sobre a dança despertaram um interesse no Marcos¹³, jovem Guarani, professor na Aldeia do Canta Galo, de pesquisar sobre os sentidos da dança com os mais velhos. Dentro de uma pesquisa elaborada num curso de formação de professores Guaranis em Santa Catarina, este escolheu a temática da dança para investigar. Tivemos a oportunidade de fazer algumas trocas sobre a temática que possibilitavam uma reflexão mútua. Elaboramos juntos algumas categorias em torno da dança denominada de *Jerojy*. Marcos colocou em um desenho, as palavras "dança", "*Jerojy*" e "inspiração", dentro de

¹³ Marcos Moreira reside atualmente na aldeia de M'biguaçú, Santa Catarina.

um círculo. Em torno do círculo, íamos lembrando de algumas categorias importantes, as quais já havíamos debatido numa palestra para a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, no curso de Pedagogia. São elas: espiritualidade, vida, educação, pensamento, sentimento, alegria, cura, fortalecimento, resistência, saúde, história, caminho e sabedoria. Esta última palavra ficou na base do desenho e, sobre ela, Marcos, auxiliado por Teófilo, desenhou um pé de milho, perpassando a *Jerojy*, no sentido vertical, de crescimento e elevação. As pessoas mais velhas com que Marcos buscava conhecimento eram Seu Sebastião, considerado a pessoa mais velha da aldeia do Canta Galo, Seu Alexandre, conselheiro da aldeia e Seu Alcindo, um grande *Karaí* residente em Santa Catarina e que tem uma forte influência na formação xamânica de Marcos.

O grupo de dança, segundo os Guaranis, era um meio de resistência e de sustento. Lembro que uma vez, cheguei no Canta Galo, avistei o Arlindo com um caderno no colo, escrevendo letras de música, ensaiando cânticos com as crianças no final da tarde. Cânticos que alimentavam o espírito guerreiro, cânticos que os transportam para um lugar de vida, cânticos que os embelezam e que, em alguns momentos, são instrumentos para conseguir alimentos. Seguem alguns cantos que foram traduzidos pelo Arlindo e por mim:

<i>Nhanēretarã</i>	Nossos parentes¹⁴
<i>Nhanēretarã opa'i</i>	Acabaram nossos parentes
<i>Ya'ekuere nhanē maẽ</i>	Vamos lembrar
<i>Nav'amavy jarojae'ó</i>	Vamos chorar
<i>Nhanderú hetepe</i>	Vamos cantar para o nosso Pai verdadeiro
<i>Nhamombe'u</i>	(Ele vai saber porque a gente está
<i>Nhandexy hetepe</i>	chorando)
<i>Nhamombe'u</i>	Para a nossa Mãe verdadeira
<i>Nhamombe'u</i>	Vamos cantar, vamos cantar
	(nosso canto vai cantando para ele)

<i>Mborai'i</i>	Pequenos cantos
<i>Mborai'ima nhandevy</i>	O nosso deus tem pena de nós
<i>Pevēnpe, nhanēmboaxy¹⁵</i>	E manda o canto para todos nós
<i>Mavy, omombe'u</i>	cantarmos

¹⁴ A tradução foi feita de maneira que fosse possível captar ao máximo o sentido dado aos versos por Arlindo, sem outras preocupações. O que está entre parênteses, era o que o Arlindo ía complementando para um maior entendimento dos significados. Por exemplo, para "*Nhamombe'u*", "vamos cantar" é a tradução literal. "Nosso canto vai cantando para ele" é o sentido, a explicação dada por Arlindo para "vamos cantar".

¹⁵ Explicação da palavra no canto: "Quando nosso parente morre, quando eu vejo uma criança machucada, sinto compaixão, piedade, pena. Se eu me machuco, você vai sentir pena e quando voltar para casa vai ficar sentindo. Deus não manda brigar."

Bis:	O nosso deus cuida de nós
<i>Nhanderu haema nanhã</i>	Para ficarmos na terra
<i>nēmokanỹĩ raka'e rire</i>	Por isso ele sempre cuidará de nós ¹⁶
<i>Vyma oikuaa pota'ijevy</i>	
<i>Jery ho'amy, homy</i>	

Tupã Ra'y

Tupã ra'y'i kova'e
Yvyre oiko mavy
A'ev'e'evema ojexavai
Oxyete ombojae'o
Guu, ambare oupity
Hangũama oomavy
Yvate-igui ojexauka ojexauka

Filho de Deus¹⁷

Jesus Cristo depois que nasceu
na terra sofreu muito
Muitas vezes ele sofreu
Ele deixou sua mãe chorando
Mostrou-se no alto do céu
E foi embora para perto do seu pai.

Fui aprendendo que o canto ía ressoando, de aldeia em aldeia, nos corações e nas mentes dos Guaranis. Os sons vão pelos ares, os corpos moldam-se na terra.

Quando o Arlindo afastou-se do grupo, fiquei impactada e desestimulada, pois a aparência dos motivos sobre sua saída levavam a uma

¹⁶ "Sem o nosso Deus , não estaríamos na Terra."

¹⁷ Arlindo conta que, quando era criança, ouviu uma história que Jesus era *Tupã*. Diz que "Deus veio voando como uma pombinha. Maria ficou lá em cima. Ela é virgem. Aí, Deus complimentou e voltou como uma pombinha. Por isso que, as vezes, não gostam de Jesus Cristo. Eles acham que ele não tem pai e não sabem quem é o pai. Dá vontade de chorar, quando eu vejo na televisão. Ele sofreu muito."

idéia de descontinuidade e fragilidade. No entanto, foi só uma interpretação errônea, pois seu irmão Adriano assumiu o grupo, retomando com vigor o trabalho anterior. Adriano¹⁸ tinha 18 anos, e é muito vivo e compenetrado em seu trabalho, apesar da pouca idade. Contou que, desde os dez anos, movimentava-se sozinho pela vida. Já morou em São Paulo, Santa Catarina e sempre participava dos grupos Guaranis de dança e canto. Começou esta experiência de grupo em Santa Catarina com o grupo *Kuaray Ouá*, quando tinha 12 anos: "Fui lá na aldeia *Masiambú*. Quando fiquei duas semanas, perguntaram se eu não queria entrar [para o grupo]." Aos poucos, Adriano foi conquistando a confiança pela persistência, seriedade e cuidado que coordenava o grupo. Para ser um professor de dança, é necessário ter uma postura de respeito com a sua própria vida e responsabilidade com as crianças e jovens, que o têm como referência. Apesar da pouca idade, ele demonstrava ter uma determinação que se expressava em sua fala: "quando eu canto, não entra outra coisa na minha cabeça: é só alegria."

Certo dia, o Adriano pediu-me carona e, durante a viagem, falou sobre seu modo de viver. Disse que não estava satisfeito em ser *Xondaro*¹⁹, pois

¹⁸ Adriano Benites é o atual coordenador do grupo de dança "*Nhanderú Jepoverá*", da aldeia do Canta Galo, RS.

¹⁹ *Xondaro*, além de significar um dançarino, também tem o significado de ser um guarda da aldeia. Nesta época, ele tinha sido escolhido pelas lideranças da aldeia para esta função.

estava iniciando uma formação para ser *Karaí*, com a D. Paulicana, e segundo ele, o *Karaí* não pode castigar ninguém. Disse que são muitas as obrigações que um *Karaí* tem que ter. Dizia estar indo todos os dias na casa de Seu Alexandre para ouvir seus conselhos. Falou que estava cantando na casa de reza e que nem todos sabem cantar.

O grupo de dança foi um importante contato na construção da pesquisa, por meio do qual, fui compreendendo o sentido destes nas aldeias. Conseguimos fazer um projeto para produção de um CD²⁰ do grupo do Canta Galo, o que mobilizou o grupo e a equipe responsável no dinamismo de confeccionar roupas, de gravar o CD e na própria organização comunitária.

Outra forma de interação deu-se pela venda dos artesanatos, dos colares e bichinhos. A venda do artesanato permitiu, em grande medida, minha aproximação das mulheres nas aldeias. Destaco a presença da Silvana, professora Guarani da aldeia do Canta Galo, a qual sempre nos acolhia carinhosamente e com a qual tivemos muitas conversas sobre a corporeidade feminina Guarani.

Visitei uma outra aldeia próxima do Canta Galo, situada em Itapoã,

²⁰ O projeto do CD "*Nhanderú Jepoverá*" foi organizado por mim e pela pesquisadora Maria Aparecida Bergamaschi para o Fundo de Miniprojetos da Região Sul, da CARITAS. Solicitamos R\$ 7.530,00 e o projeto foi aprovado, no valor de R\$ 5.000,00, no dia 06 de agosto de 2004, tendo sido finalizado, com 1000 exemplares produzidos, em março de 2005. A capa e as letras dos cantos do CD encontram-se nos anexos 01 e 02, respectivamente.

Município de Porto Alegre, chamada de *Pindó Mirã*. É uma aldeia criada recentemente (2003), onde moram nove famílias. Ao contrário da aldeia da Lomba do Pinheiro, nesta aldeia predominam pessoas de mais idade que vivem do plantio para subsistência e do artesanato. Lá, tive a oportunidade de conhecer Seu Adolfo e sua esposa, Dona Angelina, com os quais conversei sobre a dança. Seu Adolfo, de 86 anos, ainda cultivava sua plantação e, junto com a esposa, cuidava de dois netos. O casal mostrou com muito orgulho a plantação: moranga, feijão, melancia, milho, amendoim, melão, pepino e tomate. Ele concedeu-me uma entrevista em troca de roupas e alimentos. Também fizemos uma boa galinhada, juntamente com Dona Laurinda, Seu Turíbio e seus familiares. Seu Adolfo lembrou dos momentos que viajou para fazer grandes apresentações da dança e filmagens na TV.

Paralelamente ao trabalho concentrado na Grande Porto Alegre, fui também conhecendo e fazendo contato com algumas das aldeias mais afastadas da capital. Por intermédio de um curso de Mitologia Guarani, organizado pela professora Virgínia Koch²¹ e seu companheiro Paulo, em julho de 2003, conheci Seu José Verá, *Karaí* da aldeia *Nhumporã*²², ou do Campo Molhado, no município

²¹ Virgínia Koch é bióloga, Mestre em Fitotecnia pela Faculdade de Agronomia da UFRGS e é professora da UNISINOS, trabalhando com o uso de plantas aromáticas e medicinais. Possui contato com uma das aldeias Guaranis de Riozinho/RS, organizando eventos que auxiliam em sua sustentação.

²² *Nhumporã* quer dizer "campo bonito", em Guarani.

de Riozinho / RS. Seu José tinha 55 anos e estava se formando para ser *Karaí*. Tem uma voz mansa e fala lenta e calmamente. Segundo ele, já morou em vários lugares como: Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis, Santa Cruz do Sul, Venâncio Aires, aldeias do Canta Galo e da Pacheca, tendo já trabalhado como colono, plantador de fumo e vendedor, mas afirma: "Eu não gostei. Resolvi ficar assim, como Guarani, plantando milho, construindo casas." É casado com Dona Beatriz e tem três filhos. É uma pessoa de extrema sensibilidade, de corpo magro, que, às vezes, parece que vai flutuar, num misto de fragilidade e firmeza diante das dificuldades da vida.

Nesta oportunidade, o grupo de dança da aldeia *Nhumporã* apresentou suas músicas e danças. Segundo Dona Beatriz, nesta aldeia não se dança muito. Dona Beatriz é uma mulher de muita firmeza e doçura. Fala bem o português e comunica-se com grande abertura. Ajuda seu marido nos trabalhos de cura. Nas palavras de Seu José: "um homem tem que trabalhar com a sua mulher, senão não tem força." Ela prepara o chá, tem muita paciência e sempre está acompanhada do marido. Ainda que não dançam muito, percebi que a dança e principalmente o canto estão na memória vivencial como uma referência para um modo de vida Guarani. Cesário, uma jovem liderança desta aldeia, afirma que eles fazem a dança só quando precisa fazer um ritual de cura. "A dança não

acontece quando uma outra pessoa Guarani está mal em outras aldeias, o *Karáí* precisa da alma de todos."

Desta forma, à medida que ía conhecendo as aldeias, íam sendo formuladas as primeiras construções teóricas. A teorização deste trabalho também está sendo mostrada dentro de um tempo-ritmo e que vai se transformando ou ampliando com minha entrada nas aldeias. Optei por ir explicitando as teorizações no decorrer do caminho trilhado, já que também fazem parte da construção metodológica. Ou seja, à medida em que se vai optando por determinadas teorias, estas, por sua vez, também vão alterando o percurso do trabalho de campo.

Até então, meu contato com as pessoas dessa aldeia ainda tinha sido fora de seu espaço físico, ou seja, no sítio em que eram organizados os cursos ministrados pelos Guaranis. Quando finalmente dormi nesta aldeia, comecei a compreender uma outra dimensão da vida Guarani. Para chegarmos lá, caminhamos uns seis quilômetros em aclave. Na primeira vez que fui à aldeia, foi uma caminhada árdua, por estar carregada de equipamentos de camping e de proteções para o frio, pois era final de inverno e a aldeia fica a uns 800 metros do nível do mar. Meu marido, companheiro fiel de meus pernoites nas aldeias, que acabou tornando-se também um amigo dos Guaranis, acompanhava-me nesta

caminhada. Ao final da subida, estava exausta, mas senti-me completamente renovada depois dos dias que dormi na aldeia.

A aldeia chama-se Campo Bonito, possui 1000 ha e suas terras já estão demarcadas. As casas são feitas de xaxim, taquara e cipó, plantas existentes na região. Quando chegamos, avistamos as crianças limpando a aldeia. Nesta época, moravam nela nove famílias. Fomos muito bem recebidos por Seu Avelino, Cacique da aldeia, e por Seu José Verá, que nos ofereceu um quarto em sua casa, numa cama que ele mesmo havia feito de taquara. Já tínhamos armado a nossa barraca, mas não resistimos à delicadeza do convite. Levamos bastante comida para ser doada a eles e a deixamos na casa de Seu Avelino, para que ele a dividisse entre os moradores.

Durante a noite, na casa de Seu José, conversávamos com uma vela no canto da sala iluminando nossos semblantes. O quarto escuro provocava uma palavra mais íntima, a falta de televisão, da luz, nos coloca num tempo presente, presença viva, é o instante do silêncio, do escutar os pássaros e as conversas. A proximidade dos quartos nos permitia ouvir as conversas risonhas entre crianças e pais no raiar do dia. Lembro-me de uma estória que o Seu José nos contou que me emocionou muito: certa vez, segundo ele, veio um fazendeiro querendo uma cura para si mesmo, pois sofria muito com a perda de

seu filho. Ofereceu a ele gado, dinheiro e Seu José não aceitou nada. "Nhanderú disse que eu não poderia cobrar." Mas ele pediu que todo Natal ele viesse até a aldeia trazer comida para as crianças. E assim, conta o Seu José: "o filho voltou num outro corpo. É o mesmo filho." Indaguei sobre o caminho do *Karáí* e ele me respondeu: "a gente está no caminho, quando está ajudando as pessoas."

De manhã, o galo cantava bem cedo. Amanhecíamos como dormíamos: tomando chimarrão juntos. Como pesquisadora, descobri que é na vivência de estar ali que o entendimento acontece, quando surge a amizade, outra categoria do caminho metodológico. Foi neste período que compreendi a perspectiva fenomenológica, na qual eu e os Guaranis nos comunicávamos a partir do vínculo construído. Percebi que a fala tornara-se mais autêntica e a descrição de suas vivências mais aprofundada. A pesquisa foi ganhando sentido na convivência, no contar as histórias, nas conversas, no tempo escuro, no tempo da queima da lenha. Durante a noite, enquanto fazíamos fogo e tomávamos chimarrão, compreendi que o entendimento da vida Guarani passa pela vivência. Refiro-me a dois aspectos do método: a etnografia, como uma tentativa de compreender o mundo através do ponto de vista do outro, o que significa fazer ciência com os Guaranis na convivência; e a fenomenologia, que

ressalta a importância da convivência para um entendimento de como o outro sente a sua vivência, sendo percebida como única, no instante vivido. Giddens (2002, p.288) faz referência a um encontro entre a etnometodologia e a fenomenologia existencial, mas salienta que "a etnometodologia se orienta no sentido de gerar um programa de pesquisa empírica, a fenomenologia se expressa no estilo da filosofia abstrata." Flores (1991) relata a possibilidade de aplicação tanto do método etnográfico, quanto da fenomenologia, em grupos de origem étnica. A meu ver, os dois métodos complementam-se na dimensão das descrições: de um lado, o tempo histórico, a realidade contextual, a afirmação da linguagem organizando formas de vida, a atenção aos detalhes, o convívio; do outro lado, a descrição do que é vivencial, sendo singular no significado de sua própria vivência, é intersubjetivo e necessita da realidade para ter sentido (DICTCHEKENIAN, 1984).

Heritage (1999), em suas reflexões sobre a etnometodologia, salienta que o contexto da ação é renovador, transformável pelos seus próprios atores, os quais são responsáveis pelo que normatizam e rompem num processo intersubjetivo, sendo este processo revelado na natureza da interação social. A fenomenologia aprofunda essa dimensão, na medida em que a "objetivação da

vida" se dá a partir da categoria vivência, a qual, para Dilthey, contém em si as categorias teóricas do conhecimento e da realidade (AMARAL, 1987, p.10).

A dança sempre foi um tema de pesquisa delicado neste contexto, pois, se por um lado, existia uma predisposição de mostrar a dança, por outro, existe uma dimensão do segredo e do castigo, que me foi bem explicitada nas conversas que tive com Seu Avelino. Segundo ele, "*Nhanderú* não quer que se fale muito da dança. A pessoa pode ser prejudicada, se falar mais do que *Nhanderú* permite. Se a pessoa vem com respeito, a gente mostra a dança." O mostrar a dança está ligado a uma afirmação étnica, bem como as pinturas no corpo e os colares. Segundo Seu José Verá, "é preciso mostrar para o branco que somos Guaranis de verdade, porque tem muita gente que diz que não existe mais índio de verdade."

No final da tarde, algumas pessoas dançaram, acompanhadas de rabeca e violão. Dançaram mulheres, crianças e alguns jovens. Alguns somente olhavam. Duas mulheres, uma de 58 anos e outra de 53, dançavam com muita força, com a coluna reta, arrastando os pés de uma forma que parecia que iam entrar terra adentro. Fui convidada para dançar junto e atrevi-me a entrar na roda, sentindo concentração e persistência, porém, mesmo assim, percebia que não estava acertando o passo. Depois indaguei a Seu Avelino se eu estava muito

errada e ele respondeu-me que era assim mesmo: "Quem tem interesse, aprende. Aprende na medida que vai dançando. [...] Na terceira vez, tu aprende.", complementou, alertando para o fato de ter de dançar de pés descalços, para ter respeito. As crianças foram se animando e entrando na roda da *Tangará*²³, sendo que nenhuma criança foi repreendida no sentido de correção. Seu Avelino insistiu sobre o interesse, afirmando que tem jovem que sabe mais do que os velhos porque tem interesse. "Quando eu era pequeno, eu dançava muito." As duas mulheres que dançaram, também dançavam quando eram crianças.

Os princípios da educação Guarani são bem enraizados na base vivencial reflexiva, gerando uma coerência de sentidos, uma orientação na ação, na qual existe um caminho a ser percorrido, uma dança a ser dançada, uma oração a ser feita, uma canção a ser cantada, que precisam ser vivenciadas diariamente, dentro de uma ética de respeito, na qual cada pessoa tem uma mensagem. "Não é só dançar uma vez ou de brincadeira para mostrar para o branco. Tem que dançar todo dia e não é para ficar rindo" (Seu José Verá).

Nem todas as pessoas dançam na aldeia. Em geral, fui percebendo que os jovens, cada vez mais, sentem vergonha de dançar. A Alice, filha de Seu José,

²³ *Tangará* é uma das danças realizadas pelos Guaranis, cujas características serão descritas mais adiante, no capítulo que trata sobre a dança-identidade e os processos de recriação.

dançava de uma forma mais dura, como de quem tem pouca prática, ao contrário das duas mulheres mais velhas, que mostraram muito entusiasmo. O movimento do grupo era circular (em roda), sendo que o deslocamento dos dançarinos era feito sem que estes tirassem os pés do chão. Em intervalos marcados pela música, eram feitos giros em torno do eixo vertical dos corpos.

Quando nos despedimos, ouvimos um jovem cantando e tocando junto com as crianças. Era um canto para que tudo corresse bem em nossa viagem de volta. Quando voltava para casa das temporadas nas aldeias, tinha a sensação de estar em outro mundo, tinha saudade da comida, tinha vontade de estar junto ao fogo. Também era o tempo que dispunha para digerir as dificuldades que encontrava, as desconfianças, as trocas. As dificuldades foram muitas, e faziam-me refletir sobre o sentido de estar ali. A pesquisa tornou-se um caminho de vida. Seu Adolfo, certa vez, comentou que "a aprendizagem é pelo sentimento." Esta foi uma de minhas grandes escutas e que me possibilitou uma compreensão de como os Guaranis elaboram internamente a complexidade que a vida lhes impõe.

Numa tarde, quando conversava com o Santiago, este falou-me sobre a necessidade dos brancos mandarem nos Guaranis. Eu o indaguei: tu não confias no *jurua*? "Não", ele me respondeu. Foi nesse contexto que a pergunta

participante foi se revelando, pois esta possui, incluso em sua curiosidade, o compromisso daquele que está perguntando. É uma perspectiva Freireana de perguntar: perguntas vazias, respostas vazias; perguntas comprometidas, respostas duradouras. Isso, fui aprendendo ao longo do trabalho. E o diálogo não foi um exercício de consenso, mas de entendimento, de escuta das possibilidades dentro de um espaço que, muitas vezes, representou essa imagem descrita por Cirilo: "Branco e Guarani não podem morar junto. É como porco e cavalo: não fazem mal um por outro, mas não se encaixam" .

Melucci (2001) destaca a necessidade de elucidar os limites e as possibilidades do ato de pesquisar. Refere-se ao campo artificial que estabelecemos quando pesquisamos, aos limites das técnicas, das inovações e da explicitação de que a pesquisa é um contrato estabelecido, assumindo as responsabilidades que este envolve. Ou seja, a necessidade de saber sobre qual o lugar de onde falamos e nos situamos e quais os tratos que estabelecemos com nossa presença.

Ciente e respeitosa dessas considerações, reflito que a minha presença representava cargos, universidade, pesquisas, canais de movimentação, mas considero que a riqueza maior foi meu estar como pessoa, no sentido fenomenológico e vivencial, ou seja, o olho a olho, os momentos inéditos que

ultrapassam a função da pesquisadora e as interações que se estabelecem nesse deixar-se afetar. É quando as relações se diferenciam e as conversas, o estar junto, tornam-se vivenciais.

Imbuída dos mistérios que me instigavam a conhecer, fui percorrendo outros caminhos. Foi em janeiro de 2004 que eu e a Cida fomos passar uma semana na aldeia da Pacheca, no município de Camaquá/RS. Esta aldeia é considerada a mais tradicional do Rio Grande do Sul. Seu José já havia morado lá e disse-me que, se eu quisesse conhecer a dança mesmo, teria que ir até lá. Fomos, levando comidas e roupas para a comunidade. A aldeia da Pacheca situa-se a uns trinta quilômetros da sede do município. Na entrada da mesma, há uma placa da FUNAI, que, entre outras coisas, diz: "Proibida a entrada para estranhos." Na entrada, há um portão fechado com cadeado para evitar que os não índios entrem facilmente no local. O nome da aldeia é *Iguaporã*, que significa "Poço Bonito". Ao todo, existiam 13 famílias morando, totalizando 60 pessoas, numa área de 1.800 hectares.

Ao chegarmos à aldeia, fomos primeiro falar com o Cacique João Batista e sua esposa, Cláudia. Fomos bem recebidas e encaminhadas para o local que iríamos armar nossa barraca. Meu marido, que estava nos acompanhando, cuidou da estrutura da barraca, da lona, pois havia previsão de que os próximos

dias seriam chuvosos. João viu nossa dificuldade em passar pela cerca, por conta do arame farpado, local este que seria a nossa "porta", e providenciou uma proteção de bambu. Cortou o mesmo ao meio e com as duas metades fez uma proteção, facilitando a nossa passagem. Depois, fomos compartilhar os sanduíches que havíamos trazido com a sogra do João, Dona Alícia, uma mulher de 58 anos, elegante e matriarca de uma grande família, com muitos filhos e netos. Conhecemos o Seu Vicente, de 60 anos, parente da família, que não havia casado e que gostava de cozinhar. No momento, estava fazendo um pilão, colocando brasas sobre a parte central de um tronco de madeira de uns 80 cm posto de pé. Pretendia ir aprofundando o buraco no centro do pilão, queimando-o. O mesmo seria usado, em seguida, para fazer farinha de milho. Seu Vicente ficou durante algum tempo envolvido com aquilo, tirando a brasa e socando com um pau para dar forma ao buraco.

Minhas primeiras aproximações na aldeia foram com as crianças, através dos olhares. Os adultos tinham-nos deixado bem à vontade, os olhares das crianças eram atentos e convidavam à proximidade (nenhuma das crianças falava fluentemente o português). O correr, o agachar e o levantar-se eram um contínuo de movimentos naturais. Marciana, uma das crianças, com idade aproximada de sete anos, desceu até um açude, onde foi lavar roupas e pegar

água para Marcos, de dois anos. Este, intimidado pela minha presença, não entrou na bacia que continha água, o que me fez afastar-me para deixá-lo à vontade. Quando percebia meus olhares, Marcos fazia um movimento para sair da bacia e parava de tomar banho. Então, Caroline, uma adolescente de 13 anos, foi para um lugar mais afastado para dar-lhe banho. Até então, achava que Caroline era sua mãe, tamanha a dedicação e proximidade que demonstrava em seu cuidado amoroso com o pequeno Marcos. Depois, vim a saber que era sua prima.

Chamo a atenção para o que Fischer (2003) coloca em relação à "Pedagogia do alargamento conceitual", trazendo a possibilidade de expansão, de não aprisionamento das categorias, do olhar sensível e criativo, mas também do comprometimento com um trabalho intenso e denso de empirismo e reflexão. Coloca nessa discussão, baseado em suas próprias experiências e em Freire e Melucci, a condição de, enquanto pesquisadores, assumirmos nossa identidade cultural, como um aprendizado de interações verdadeiras e construtivas com os nossos parceiros e parceiras (FISCHER, 1999). Imbuída dessa perspectiva, fui mergulhando nos vínculos e na reflexão densa que este tipo de trabalho exige. O autor refere-se, ainda, à compreensão dos silêncios tão importantes quanto as palavras, pois fazem parte das interações sociais. A

captura do silêncio deu-se na interação e mais ainda, na paciência sensível de aceitá-lo.

O meu estar nesta aldeia permitiu-me perceber os movimentos de agachar, caminhar, subir nas árvores, jogar futebol, dançar, passar pelas cercas, tomar banho no rio, fazer fogo, como aprendizados sobre a corporeidade, entendendo o corpo como primeiro lugar de elaboração cultural (MAUSS, 2003). Mais do que isso, fui percebendo o que Bastos (1987), em seus estudos sobre a música Kamayurá, comenta sobre a capacidade indígena de reconhecer os canais sensoriais como fontes de conhecimento, através dos quais, a linguagem corporal é parte de um sistema de comunicação cultural.

Cada dia era uma descoberta de algo novo, um mistério. Quando conheci a casa de Seu Mariano, tive a sensação de estar num outro lugar. Pensei: existem muitos mundos dentro da aldeia. Cada lugar e pessoa que conhecia, era como um ritual de passagem. Ao mesmo tempo, a aldeia era organicamente silenciosa. Poderíamos passar dias e dias por ali sem ter contato com os Guaranis, exceto pelas passadas curiosas das crianças que íam para o rio, ou pelos cantos vindo da *Opy*, que se escutavam muito longínqua e suavemente à noite. Aprendi que, na natureza, não existe o "faz-de-conta", pois esta chama o corpo para um movimento vital, para tomar banho de rio quando se está com

calor, para buscar água quando se está com sede, para ficar quieto quando chove.

As cerimônias dentro da *Opy* aconteceram à noite em dias alternados, mantidas sempre com muito segredo. Só nos foi possível perceber sua ocorrência pelos sons distantes dos cantos ao longo da noite. Não nos foi permitido o acesso a nenhuma delas. Fiz filmagens de aspectos do cotidiano com uma grande facilidade, inclusive a pedido de algumas pessoas, porém não pude registrar nada no que se referia ao aspecto religioso. Seu Vicente, por exemplo, foi pilar o milho para ser filmado, atividade esta que realiza em seu cotidiano. Fez uma demonstração de pilar conjuntamente com uma mulher. Os dois batiam, socavam o milho sincronicamente, sem bater os batedores um no outro, como se estivessem fazendo uma dança rítmica a dois, impulsionados pelo ritmo do som que a batida no pilão provocava, na mistura dos grãos, da farinha e da madeira (Ver vídeo, em anexo: item *Nemongaraí*). Tentei socar um pouco e percebi a dimensão da força necessária ao ato de socar.

Em abril de 2004, retornamos, eu e Cida, novamente à aldeia da Pacheca. Novamente, fomos primeiro à casa do Cacique João e sua esposa Cláudia e soubemos que este não estava. O Ernesto e a Patrícia, seus filhos, com 10 e 8 anos respectivamente, correram para os nossos braços. Distribuímos roupas,

galinha e arroz, o que se repetiu com cada família que encontrávamos: Dona Júlia e Seu Vítor, Dona Alícia, Seu João Francisco e Seu Mariano e família. As casas são feitas de pau-a-pique, ou com paredes de lonas ou mantas ou amarradas com cipó e sustentadas com barro e com o teto de capim Santa Fé. Fomos para a casa da Dona Alícia que nos recebeu muito bem e ofereceu para armarmos nossa barraca perto de sua casa. Mas decidimos ir à casa do Seu Mariano, pois eu e a Cida estávamos com muitas saudades dele. Quando nos encontramos, seu olhar era doce e feliz.

Acabamos armando nossa barraca dentro da casa que estava sendo construída para a irmã do Seu Mariano, Dona Domingas. Senti-me acobertada e envolvida pela cultura Guarani. A palha e a madeira eram da palmeira *pindó*. Sentia que a casa era uma extensão da natureza, sentia-me aninhada por ela, sem separação alguma. Tive a forte sensação de estar dentro de uma árvore, completamente enraizada.

No dia seguinte, fomos tomar café junto do Seu Mariano, onde fizemos todas as nossas refeições. O café consistiu no chamado *renviro*: farinha de trigo tostada com água, óleo e sal. A Rosane, nora de Seu Mariano, fez num panelão para toda a família. Observava seu corpo, sentada à beira do fogão, mexendo com uma colher de pau. Cansava, respirava mais fundo e prosseguia.

Sua concentração era total. Às vezes, parava, respirava mais fundo, dava um tempo para descansar a palma de sua mão, que estava vermelha e com calo. A farinha ia se tornando apetitosa. Quando acabou, foi servindo um a um. As pessoas pareciam acostumadas a uma partilha calma e de aceitação com a quantidade recebida em seus pratos. Depois de todos comerem, alguns foram solicitar mais comida. Na hora do almoço, sem nos darmos conta, estávamos de novo na casa do Seu Mariano. "Vamos comer um arroz", dizia ele. Diante de um pedido tão singelo, não conseguíamos recusar. Todos comíamos juntos. Os mais novos sentavam no chão e os mais velhos, nos bancos ou acorados. Impressionei-me ao ver o Seu Vítor, de 68 anos, a Dona Santa e a Dona Júlia, ambas com mais de sessenta anos, acorados de uma forma tão ereta e tão firme. Pareciam estar confortavelmente sentados. As nossas visitas eram recheadas de muito silêncio e fogo de chão. As pessoas ficavam próximas e em silêncio. Este é o som maior da aldeia, o que possibilita escutarmos cada sapo, cada passarinho, cada galo; e cada carro que chega a longa distância já é escutado. Em certo momento, olhei para as crianças, para a Rosane e senti que os Guaranis despertam o que existe de bondade em mim, algo genuíno, um estar, uma capacidade de viver num estar. Aos poucos, em minha convivência, ia percebendo meu estar alerta que me impedia de estar totalmente

desprendida. Destaco os olhos de Seu Mariano e de Seu Francisco. São olhos molhados que falam, acalmam, penetram firme e olham com doçura, antes de tudo, nos convidam a “estar”.

Depois do almoço, sentamos nos bancos. Havia um em especial “o tigre” que possibilitava que, ao sentarmos, apoiássemos toda a coluna de uma forma bem reta (Ver vídeo, em anexo: item Arte Xamânica)²⁴. Lembrava-me a postura de Seu Mariano: reto, altivo, forte e de uma extrema doçura. Foi dessa forma que fomos recebidas em sua casa, nos fazendo sentir aceitas. Fui deixando de lado as gravações e a aparelhagem mais técnica.

Tinha a sensação de uma expansão do tempo. As conversas ao redor da fogueira faziam-me lembrar de Chamorro (1998), quando referia-se a sua pesquisa como um mergulho na cultura Guarani. Sentia-me embrenhada da vivência do compartilhar. Nas despedidas, levei comigo a imagem de *Nhandesy*²⁵ feita por Seu Mariano (ver vídeo, em anexo: item Arte Xamânica)

²⁴ Sobre os significados dos bancos, Seu Mariano não falou quase nada. Relaciono ao que Escobar (1993) define como o *ethos* poético indígena, enquanto um espaço simbólico e estético, e também de resistência e de pouca revelação na relação de alteridade.

²⁵ Segundo alguns depoimentos, na mitologia Guarani *Nhandesy* é a mãe de todos os Guaranis, e aquela que caminha com o *takuapu*.

e um *takuapu*²⁶. Dona Alícia falou-me que a *Nhandesy* anda com o *takuapu*. Na hora, fiquei emocionada e lembrei-me do Seu José Verá, que me disse: "continue dançando, que um dia você vai descobrir o seu caminho." Esta fala representa um tipo de comunicação principalmente desenvolvida entre os *Karaí*, mensagens metafóricas, conselhos que envolvem um certo enigma a ser desvendado e que depende do que cada pessoa faz com a mensagem que recebe.

Continuei a percorrer meu caminho e fui visitar outra aldeia chamada *M'biguaçú*, traduzida como "Bicho Grande", situada em Santa Catarina. Fui acompanhada do meu marido e do Marcos, jovem Guarani da aldeia do Canta Galo, que estava fazendo um tratamento com seu tio *Karaí*, Alcindo Moreira, morador desta aldeia. Acompanhar o processo do Marcos significou um reconhecimento de uma relação de aprendizagem xamânica. Esta aldeia possui uma característica diferenciada das aldeias Guaranis do Rio Grande do Sul, que não permitem a entrada de não Guaranis na *Opy*. Seu Alcindo recebeu-nos com muita abertura, falando de suas estórias, compartilhando a comida e os rituais que serão descritos no decorrer do trabalho. A compreensão da dança tornou-se mais vivencial, possibilitando-me um pensar sobre o transe no modo

²⁶ *Takuapu* é um instrumento musical usado pelas mulheres. É uma taquara com a parte oca voltada para baixo, que estas batem no chão, acompanhando as danças e as orações, originando

de educar Guarani. Foi a partir desta aldeia, que comecei a estudar sobre o xamanismo. O olhar também tem uma função nesta educação, podendo-se falar de um olhar pedagógico. O olhar faz com as pessoas sintam-se desveladas: o Marcos disse: "o Seu Alcindo sabe o que a gente sente, por isso não adianta mentir. Ele fica olhando para todo o nosso ser, vê por dentro." A mensagem, os conselhos são dados olho a olho. Seu Alcindo sempre fala olhando nos olhos. Certa vez, estava despedindo-me de Seu Alcindo e agradecendo por tudo, e aí resolvi ou fui convidada a olhar bem em seus olhos e minhas palavras tornaram-se mais verdadeiras para mim mesma, pois falava e escutava o que estava falando. Esse foi um dos momentos que me fizeram voltar àquela aldeia.

Fizemos duas visitas a esta aldeia, dormimos em barraca durante cinco dias. Também levamos alimento e fazíamos as refeições na casa de Seu Alcindo. O Hyral, Cacique de *M`biguaçú*, disse-me várias vezes: "se tu queres pesquisar, tem que viver com os índios, pois eu posso falar mentiras e aí é só um conhecimento superficial. Tu só vais ter as minhas respostas." O Geraldo, filho adulto de Seu Alcindo, disse que passou três anos para entender a cultura Guarani, os mitos e a cosmologia. O tempo de aprendizagem é um tempo de maturação da corporeidade. Isso é um ponto respeitadíssimo, no sentido de não buscar antecipar o conhecimento. Wanderlei, outro filho de

Seu Alcindo, disse que eu tinha condição de armazenar muito mais conhecimento do que todo o caderno que eu escrevesse. Seu Alcindo ia ensinando aos pouquinhos e sempre dizia-me para não ter pressa. "Degavarzinho, degavarzinho a gente vai descobrindo", dizia ele. Da mesma forma que falava, eu observava que era assim que ele ensinava as pessoas à sua volta. Esta foi a última aldeia que visitei e, com esta, percebi que o caminho havia completado o seu ciclo. Fui aprendendo com os Guaranis uma forma de conhecimento circular e giratório. Este momento revelou-se como um ápice ou mesmo um presente para minhas buscas como pesquisadora, que aquietaram minhas perguntas, fazendo-me descobrir os tempos e movimentos na aprendizagem Guarani.

Melucci (2005) refere-se à transparência como uma busca de redução da opacidade para a construção de um conhecimento social, qualificada como pesquisa social, na qual o pesquisador é modificado pelos atores sociais envolvidos. Foi o que, na verdade, os Guaranis me ensinaram, o que Melucci caracteriza como uma prática reflexiva. Os diversos tensionamentos ensinaram-me sobre alguns pontos destacados pelo autor que falam que a observação é também uma intervenção, ou seja, não existe um campo natural, no qual os atores não se transformam. E quanto mais as diferenças entre os

atores estiverem claras, mais transparência estes terão para construir os próprios significados do que querem e do que são. Tal posicionamento, no entanto, não representa desvinculação. Ao contrário, nessa relação, as bases da confiança vão se solidificando, porque os atores sociais vão se definindo com clareza em seus papéis. O que, para mim, parecia dificuldade no campo, na verdade caracterizou-se como um processo dos Guaranis afirmarem vigorosamente a diferença, demarcando o tempo todo a alteridade na relação. Melucci (2005, 328) fala da alteridade enquanto constitutiva das relações sociais e define como "a consciência daquilo que é similar e daquilo que é diverso no outro." Dentro desta perspectiva, redimensiono os impasses vividos e relatados neste capítulo como exercícios da alteridade, como construção de uma pesquisa social, enquanto consciência e afetividade, limite e vínculo, de sujeitos coletivos, portanto atores que dizem e estruturam uma forma de conhecimento que faz avançar a decência da vida. É o que Santos (2004) define como "conhecimento prudente". Segundo Melucci, quanto mais estes campos são explicitados em sua diferença, mais a pesquisa se caracteriza enquanto prática social e, por sua vez, constantemente (re)negociada. Pensar esta pesquisa etnográfica e fenomenológica enquanto prática social, significa assumir que existe uma relação de transformação mútua, tanto no espaço de

nossas vidas pessoais, como no espaço coletivo que estrutura o modo de vida social. Significa pensar que, enquanto pesquisadora, o tanto que observei, fui eu também observada e tensionada em meu modo de vida e de construção de conhecimento. De fato, uma relação que produziu em mim um estar coletivo com o outro-Guarani. Modos de vida que se observaram, que se relacionaram e se tensionaram na alteridade das buscas. Assumir a diferença e a possibilidade da construção nesta relação torna-se uma reflexão imprescindível, para que os sujeitos das pesquisas, incluindo o pesquisador, tornem-se realmente atores, porque mais autênticos, ou seja, mais transparentes.

Relaciono o papel do pesquisador aos significados das práticas do educador, que Freire (1992, p.107) faz, ao criticar as práticas espontaneístas, denominadas de " irresponsavelmente silenciosas", o que me faz pensar nas pesquisas espontaneístas-acadêmicas, que falam apenas para a academia.

Santiago, em uma conversa ao redor do fogo, indagou-me certa vez:

Às vezes, eu fico pensando, para quê vocês pesquisam? Para quê pesquisar com os índios? A gente tem que dizer tudo: como dorme, que horas dorme, o que faz, tudo. E depois, o branco respeita o antropólogo que escreveu e não o índio que falou.

Interrogações como esta fizeram-me pensar sobre minha própria prática, sobre como transformar cada vez mais o silêncio irresponsável em intervenção na perspectiva apontada por Freire (1977), como interação inquietante e dialógica.

3. XAMANISMO E COSMOLOGIA GUARANI: SISTEMA DE SABERES COMPARTILHADOS

Eliade (1998) estuda o xamanismo dentro da história das religiões e acredita que, enquanto técnica do êxtase, esta é capaz de acontecer em qualquer religião ou civilização, do oriente ao ocidente. O autor considera que o xamanismo tem sua origem na Sibéria e na Ásia Central, e ainda que tenha um alto grau de influência nessa região, este não é considerado hegemônico, a ponto de assumir um lugar de ser "a religião". O xamanismo assume um espaço de mística e está relacionado à vocação ou a uma crise religiosa. A idéia de crise perpassa o universo xamânico, tendo em vista que o xamã é um especialista nos mistérios das rupturas, entre céu, terra e inferno. A própria descoberta da vocação do xamã, na maioria das vezes, dá-se por motivos de rupturas, quer seja uma morte ou uma grande doença.

Na tentativa de diferenciar o xamã do feiticeiro, do *medicine-man*, do mago, do curandeiro, o autor define xamã como o grande mestre do êxtase, que tem o domínio do fogo, do vôo mágico, como um especialista do transe, no qual a alma abandona o corpo para viajar para o céu ou para o inferno. É através do transe que o xamã realiza a sua cura. Além destes aspectos acima salientados, Furst (1973) apud Bruneli (1996) cita como características xamânicas a capacidade de se transformar em animais, o renascimento a partir dos ossos, as artes mágicas da cura e a preservação da tradição e do equilíbrio da comunidade. Bruneli (1996) explica que essas características não se fecham em si mesmas, ou seja, não existem em todas as comunidades, a todo o momento. E refere-se a uma concepção xamânica de mundo, na qual humanos e animais equivalem-se qualitativamente. Eliade (1998) relata que a comunicação com os espíritos é feita sem que, contudo, o xamã seja possuído ou possua um espírito. Os espíritos são auxiliares e podem ser espíritos da natureza, de um animal mítico ou a alma de um morto. Bruneli (1996) enfatiza a concepção que os xamãs possuem da vida, em relação direta e intensa com os espíritos e discorda de Eliade, quando assume que os xamãs podem possuir ou ser possuídos por estes. Já Langdon (1996) propõe pensar o xamanismo como uma visão cosmológica, como uma instituição, que tenta compreender a organização da

vida cotidiana, que envolve os mitos, os ritos, a noção de poder, os estados de consciência, o lúdico e a estética. Sem negar a força do xamã e seu papel religioso, conforme desenvolveu Eliade, Langdon nos amplia a percepção sobre o xamanismo, abrindo a possibilidade de um estudo que busque fazer interconexões entre xamanismo e educação, dentro de um campo cosmológico. Harner (1980), no entanto, argumenta que os conhecimentos xamânicos podem ser vivenciados e/ou praticados independentemente dos costumes e dos sistemas culturais. Esta questão traz uma discussão sobre os saberes que são específicos de cada local, próprios de cada comunidade e que possuem uma história social. Remeto esta à discussão crítica que Góis (2005) faz sobre o conceito de comunidade, considerando e reafirmando dimensões como território, valores compartilhados, história, identidade social e sentimento de pertença. A concepção xamânica neste estudo vincula-se a esta percepção de comunidade. Quanto mais o xamã está enraizado na comunidade, ou seja, é vinculado com esta e preocupa-se com os moradores, investindo suas forças na construção da mesma, mais exerce seu poder coletivamente, ou melhor, o poder torna-se coletivo, porque a comunidade usufrui de seus efeitos. Desta forma, o xamanismo é vivenciado e torna-se um sistema: saberes compartilhados e

construídos coletivamente. O xamanismo revigora-se no compartilhar e, desta forma, é vivido como um sistema educacional.

Apesar deste trabalho encontrar ressonância com o pensamento de Langdon, que nos alerta para o fato de que um xamã nasce a partir de um sistema com princípios que ordenam suas práticas, numa relação direta e pulsante com sua comunidade, Harner (1980) ajuda-me a entender alguns aspectos técnicos do xamanismo que se relacionam à vivência propriamente dita, e que serão abordados ao longo da tese.

Bruneli (1996), em seus estudos sobre o xamanismo com os Zoró e com os povos Tupi-Mondé, no Brasil, constata que, apesar de não serem mais encontrados xamãs trabalhando ativa e orgulhosamente nas aldeias, o xamanismo não desapareceu para sempre, pois ainda persiste a relação ontológica entre o mundo visível e invisível, entre os seres e os poderes da natureza. Nesta visão, pode-se falar que não há xamãs, mas há xamanismo. Segundo o autor, há uma reatualização na estrutura cosmológica no universo Zoró que permitirá um dia, o ressurgimento de novos xamãs, ou não, caso esta reestruturação esteja ligada à afirmação de uma nova identidade étnica. O autor supõe que assumir ou não o xamanismo está diretamente vinculado ao tipo de identidade étnica que irá ser redefinido em cada contexto.

Entre os Guaranis do Rio Grande do Sul, estado onde realizei a maior parte da minha pesquisa, o termo xamanismo não é apropriado por eles em sua linguagem cotidiana. Certa vez, falei sobre xamanismo com um Guarani, Alberto Ortega, e este disse-me que xamanismo é uma religião. Outra vez, uma liderança não quis conversar sobre o tema, alegando que isso era assunto deles²⁷.

Há também pouca discussão sobre o xamanismo e o sistema Guarani no sentido teórico. Destaco a tese de doutorado de Montardo (2002), a qual encontra na cultura Guarani Kaiová, no Mato Grosso do Sul, aspectos de uma educação xamânica, através da dança e do canto. Esta autora trabalha o xamanismo na perspectiva de Langdon, como um sistema que envolve a política, a estética e a cultura. Cita Susnik (1981), que reconhece nos Guaranis o ritual de transe, mas alega que este foi substituído pela reza. A autora salienta que ainda existe esse fenômeno do transe. Na visão de Montardo, nos rituais musicais, nos cantos e nas danças há uma alteração ou ampliação do estado de consciência. Cicarone (2001), em seu trabalho com os Mbyá Guarani do Espírito

²⁷ Assuntos que envolvem o sistema religioso são muito bem guardados entre os Guaranis do Rio Grande do Sul. Só comecei a ter acesso a conversas desta ordem, depois de um ano de pesquisa. Um dos motivos pelos quais estes assuntos são mantidos em segredo é a busca da preservação e também de um sentimento de medo que *Nhanderú* não goste que estas informações sejam divulgadas aos *jurua*.

Santo, explora o xamanismo como caminhos de desordem e de deslocamento próprios dos *Guaranis*. Segundo a autora, a líder espiritual sempre lembrava em sua fala que o *Guarani* não pode deixar de caminhar, pois esta é uma condição para que exista vida na Terra. Isto revela bem a contradição vivida entre não ter mais espaço de vida, mata, natureza, animais e a desorganização interna das aldeias, o que, segundo a autora, agravou-se com a morte da xamã. Cicarone dá ênfase à compreensão do caminho xamânico como a vivência cotidiana do drama que anuncia a iminência da destruição do mundo, inerente à mitologia *Guarani*. Este necessita ser sempre superado, sendo os *Guaranis* os principais responsáveis por evitar a ocorrência do fim do mundo. Montardo (2002) registra a crença de que, para os *Guaranis*, existe vida na Terra, porque eles a estão cuidando, e de que este cuidar passa pela tríade: cantar, rezar e dançar. Valdecir, Cacique da aldeia do Canta Galo na época, em conversa comigo, revelou sua insatisfação pelo fato de os *Guaranis* estarem do jeito que estão: "não era para os *Guaranis* estarem assim, destruídos", tendo em vista que eles são considerados os verdadeiros guardiões da Vida. Este pensamento, recorrente entre os *Guaranis*, é interpretado por Clastres (1990) como uma arqueologia do mal, uma incompletude por não atingirem o estado de perfeição, de saúde, de leveza, de divinização - *aguyjé*. Tal condição é necessária para que

exercem com dignidade a função de serem dançadores da Vida. Valdecir comentou sobre as palavras da *Kunhã Karaí*, sobre a importância de cada um cuidar de si e de sua família. O cuidar de si está ligado à internalização do que Clastres define como norma, ou *rekoá* para os Guaranis: a moderação, a paciência e a calma, dentro de uma capacidade de guardar em si as regras da Vida.

Clastres (1978) faz uma discussão esclarecedora sobre o sentido do xamanismo entre os Guaranis, o qual possui um aspecto religioso orientador. A partir dos relatos escritos feitos por Nimuendaju, declara a existência de uma hierarquia xamânica Guarani, que os divide em categorias de maior e menor expansão. A primeira, considerada negativa, é aquela em que se enquadram jovens e alguns adultos que ainda não receberam nenhum cântico e que, por isso, não podem dirigir as danças. A segunda é a dos homens e mulheres que já receberam uma inspiração, denotando a presença de espíritos auxiliares. Alguns deles podem dirigir as danças, mas não exercem poderes em nível coletivo. A terceira categoria abrange os xamãs capazes de curar, de prever e de batizar, e a quarta abarca os homens de grandes poderes, para além da comunidade, e que dirigem a dança do *Nemongaraí*, cerimônia destinada à proteção de animais, pessoas e plantas, também chamada Festa do Milho. Esses

xamãs de grandes poderes são recordados pelos Guaranis dentro de um passado, de uma memória recente ligada ao pai ou avô, como é o caso do Alberto, ao falar de seu pai:

Sim, meu pai era um *Oporáí* que tinha muito poder, curava as pessoas, podia até levantar a pessoa quase morta. Mostrava o bastão, apontava para a gente e todos sentiam muita força, até se curavam. Eu não recebi estes poderes, estes ensinamentos, porque sai da aldeia.

O relato de Hyrál, da aldeia de *M'biguaçú* - SC, também segue este raciocínio, afirmando que o verdadeiro *Karáí* não existe mais:

Segundo o meu avô [Seu Alcindo, atual *Karáí* da aldeia de *M'biguaçú*], vai aparecer um daqui há quatro anos [...] O pai do Seu Alcindo era verdadeiro *Karáí*: ele não benzia que nem o vô, ía só na frente. Até hoje, nunca conheci ninguém que tivesse essa capacidade [...] O meu genro cresceu a cabeça, estava com tumor, e o vô foi lá e tirou, e aí ele acreditou.

3.1. Xamã, dançarino dos mitos e ritos: a noção de afetividade e paraíso no conhecimento Guarani

"*Nhanderú* dança o tempo todo, e é por isso que estamos vivos. *Nhanderú* dança pelas crianças. Por isso, quando uma mãe perde a paciência com o seu filho e quer bater, isto não está certo."

Alcindo Moreira - *Karáí*

Todas as vezes que eu perguntava sobre *Nhanderú* e sua dança, a resposta era antecedida por um: *Uh! Dança sempre!* Como uma obviedade, como o reconhecimento de uma relação direta entre a dança de *Nhanderú* e a existência da Vida na Terra, conforme a afirmação acima destacada. Quem ensinou a dança? "*Nhanderú*". Para quê dançam? "*Pra Nhanderú vê.*" Certa vez, conversando com Alberto Ortega, indaguei sobre por quê encontramos mais *Nhanderú* quando dançamos, ao que ele me respondeu:

Primeiro, por causa da posição vertical, e aí dançamos até o máximo que podemos dar. E, de tanto se esforçar, Deus recompensa. Eu encontro Deus no silêncio, quando estou sozinho. Certa vez, fui na montanha, olhei para o céu, para o mar e tive uma ilusão que tudo estava se movimentando e apareceu uma imagem. Eu achei que não era verdade. Como podia ser? Depois, senti tanto amor dentro de mim e por dois anos, três anos, não bebi. Caminhava sozinho e sentia a amizade de todos, dentro de mim. Escrevi que eu era bonito, amado, que era muito bom. Todos perguntavam porque eu não bebia, não ía ao baile, e eu não sentia vontade.

A afirmação "*Nhanderú* dança" provoca uma profunda reflexão sobre o sentido da religião e da ciência. Gleiser (1997) cita Pitágoras como aquele que possibilitou uma relação entre a matemática e o divino, pois reconhecia a presença de números na música usada em rituais para induzir estados de transe e abrir as portas da percepção espiritual. Segundo Pitágoras, a sensação de harmonia consistia na lógica numérica das notas musicais dançando na

relação matemática. O autor, através de suas reflexões sobre as leis do universo, procura mostrar que, na constituição da ciência e dos mitos, sempre existiram as buscas dos significados de nossa existência e nos instiga a pensar sobre o papel do "misticismo racional no processo criativo científico". Campbell (1992), em sua reflexão sobre as ciências e os mitos, acredita que o ser humano não sobrevive no universo sem as crenças com "a herança geral do mito". Segundo o autor, o ser humano está permanentemente buscando nas bases de seu pensamento as explicações do mito local que não estão contidas dentro da lógica do pensamento racional. Gleiser (1997) distingue os mitos sobre o início do Universo em mitos com e sem criação. Nos mitos com criação, o início pode ocorrer pela intervenção de um deus, uma deusa ou vários deuses, ou a partir do vazio absoluto ou ainda através da tensão entre ordem e caos. Nos mitos sem criação, existe a possibilidade de um Universo que existirá por toda a eternidade ou a de um Universo que é criado e destruído continuamente, dentro de um processo cíclico e rítmico, como o mito da dança de Shiva, na religião Hindu:

[...] a natureza é inerte e não pode dançar até que Shiva assim o deseje. O deus se alça de seu estupor e, através de sua dança, envia ondas pulsando com o som do despertar, e a matéria também dança, aparecendo gloriosamente à sua volta. Dançando, Ele sustenta seus infinitos fenômenos, e, quando o tempo se esgota,

ainda dançando, Ele destrói todas formas e nomes por meio do fogo e se põe de novo a descansar. (Gleiser, 1997, p.27).

Partindo da idéia fundamental Guarani de que *Nhanderú* dança, fui pesquisando o mito de criação entre os Guaranis e o papel da dança nesta mitologia. A posição vertical, conforme descreve Alberto no trecho acima, é uma aspiração Guarani, como uma possibilidade de desdobramento de *Nhamandú*, de desdobrar sua própria natureza divina (CLASTRES, 1990).

Tendo como orientação a classificação de Gleiser (1997), podemos situar o mito de criação Guarani, caracterizado pela existência de um ser superior positivo, um deus que cria a vida como um artesão, que tem o poder de transformar, de desdobrar-se. A idéia de desdobramento está presente no mito de criação descrito pelo autor.

No início é o deus. Ele aparece e dilata-se, desdobra-se como uma flor que se abre à luz do sol. Mas *Nhamandú* é para si mesmo o próprio sol, é ao mesmo tempo sol e flor [...] Mãos cujos dedos são ramagens floridas, cabeça como o cimo de uma árvore em plena floração. *Nhamandú* é a vida. (CLASTRES, 1990, p.23).

Além da mitologia do aparecimento de *Nhamandú*, o autor retrata o mito do dilúvio, a aventura dos gêmeos e o mito da origem do fogo como estruturantes da mitologia Guarani. No trabalho de campo, pouco me detive sobre os mitos, e não era uma conversa muito fácil de ser iniciada. Quando

conversava com os mais velhos, sofria a limitação do desconhecimento da língua Guarani, e os jovens, de uma maneira geral, não demonstravam conhecer essas estórias. Considero que obtive recortes sobre o assunto, peças de um mosaico que não se finda jamais. No mito do dilúvio, na versão de Nimuendajú (apud CLASTRES, 1990), o grande pai avisou a *Guyraypoty* para que eles dançassem, pois um grande mal iria se abater sobre a Terra. E dançaram durante três anos, até que a Terra começasse a ser destruída; no mito dos gêmeos, *Nandevurussu*, quando descobre que os gêmeos gestados por sua mulher não eram dele, mas de *Nhanderú Mbaekuaa*, sonhou que devia ir embora dançando e, dançando, levantou-se; já em uma das versões do mito da origem do fogo, os corvos donos do fogo tinham o hábito de dançar e iam se transformando em *Tupã*. Cito essas estórias mitológicas para destacar a presença das danças na construção do pensamento Guarani, o que justifica em parte a conservação das danças na educação deste povo. O enraizamento da dança no mito Guarani da criação do mundo, conforme afirma Rodriguez (1999), pode também dever-se ao fato de ser uma cosmologia que se produz em movimento. O autor cita o bastão ritual de *Nhanderú*, o *popenguá*, e o *pethengúá*²⁶, no qual, através do fumo, evoca-se a divindade *Jakairá* e o movimento do sol, na presentificação de

²⁶ *Pethengúá* é um cachimbo utilizado nos rituais como uma forma de comunicação divina. Os Guaranis acreditam que a fumaça por ele gerada possui uma função de purificação.

Nhamandú. Este movimento, enquanto modo de ser, vai sendo redefinido no diálogo entre realidade e mito. Cadogán (1959) cita uma das versões dos mitos Guaranis de um cataclisma que ameaçava destruir o mundo através do fogo, no qual, *Nhanderú ru kutíu*, percebendo que o mundo ia ser destruído, cantou e dançou e transformou-se num pássaro *Kutíu*, evitando a destruição. Outro mito, no qual a dança possui um papel central, é o descrito por Nimuendaju apud Cadogán (1959): *Charypiré*, que conta como sendo uma mulher, salvou a si e a seu filho, cantando e tocando o *takuapú*. Em troca desta devoção, estes foram salvos por uma palmeira *pindó*, considerada sagrada, e alcançaram o *aguyjé*, a perfeição. Conforme a mitologia Guarani, no tempo do dilúvio, as pessoas foram chamadas a dançar ao invés de trabalhar (CLASTRES, 1990).

Partindo da classificação de Campbell (1990), através da qual, o mito possui quatro funções: a mística, que se relaciona ao segredo, a cosmológica, relacionada a origem, a sociológica, que orienta os princípios éticos e a pedagógica, que indaga como viver o cotidiano sob qualquer circunstância, percebo o quanto a dança Guarani possui essa função pedagógico reflexiva.

Cadogán (1959) mostra como os Guaranis Chiripá no Paraguai interpretam a dança ritual dentro do contexto em que vivem. Cita um líder religioso que indaga: "Como podemos cantar?", referindo-se ao fato de que,

quando canta, sua mulher indaga como ele pode cantar se não há comida, nem óleo, nem sal. Comenta que, com raiva, não pode cantar. Este sentimento expressa uma dualidade vivida pelos adultos, entre os ensinamentos da infância e a realidade de agora, entre a aldeia e a cidade, espaços que se constroem numa dicotomia entre o bem e o mal. Alberto Ortega, em leituras conjuntas sobre Cadogán, indagou-me: "se não tenho o real, como vou dançar? Tem que ter sentimento puro para dançar." Percebo como é complexa a redefinição do real e do mitológico para os Guaranis, dentro de uma realidade que não acolhe, que não conhece, que não dialoga com este tipo de construção do pensamento e que, por conta disso, invalida-o. No depoimento do Alberto, fica clara a presença das fronteiras que se estabelecem entre as culturas, em função de um desconhecimento mútuo.

Quando eu era criança, eu senti o conhecimento verdadeiro. Era Guarani, não conhecia outro sentimento. Quando sai da aldeia, é como se fosse um vagabundo, um forasteiro. Ninguém sabia se eu era Guarani. Passava pela estrada, ninguém dava importância. Viajei para o inferno, depois voltei. Quando fui para minha terra, encontrei meu valor.

Os *Karaís* são os responsáveis por fazer as perguntas sobre a origem do universo, as mesmas que embasam as criações dos mitos e das teorias científicas. A complexidade das informações e as contradições trazidas pela

realidade levam os jovens Guaranis a indagar-se sobre o futuro e sobre o passado, e reelaborar a história. É comum encontrar algum jovem declarando estar pesquisando as estórias com os mais velhos.

Hyral, neto de Seu Alcindo, é o jovem Cacique de M'biguaçú. Diz que o "Karáí é tudo, é a fonte de energia, é médico, psicólogo, pai, avô." Em uma de minhas visitas àquela aldeia, presenciei um certo momento em que a comunidade estava precisando fazer uma cerimônia para uma mulher que estava muito mal. O Hyral foi e participou como apoiador de Seu Alcindo. Mais tarde, ele comentou: "eu vou para dar força ao vô." Este diz que: "é muito difícil acreditar em tudo, ficar escutando cantos que não se entende." Reconhece as coisas boas que já recebeu e, ainda assim, duvida: "Eu tenho resposta para tudo, mas sou incrédulo." Hyral é um dos jovens que, ao questionar, alimenta sua própria curiosidade do saber. Sua fala é instigante e envolvente, do jovem que se movimenta pela dúvida, com dedicação e paixão. Ele consegue, em sua fala, fazer com que nós nos apaixonemos por aquilo que ele diz duvidar: sua cultura. É esta dúvida que produz o movimento dos jovens, e é no caminhar que essas indagações vão sendo feitas. É no caminhar que os mitos vão ganhando ou perdendo seu sentido, aquilo que Alberto diz sobre o conhecimento vivo, que os mantêm em um contínuo exercício de pensamento-

percepção, fazendo-os seres de reflexão. Nesse caminhar, os mitos são integrados, absorvidos, testados, negados, afirmados. Não será esse um método científico? O que quero reafirmar é a condição convergente dos mitos e da ciência. O jovem Guarani é um pesquisador-dançarino de sua própria existência, ora negando, ora afirmando, ora se distanciando, ora defendendo, ora silenciando.

A vergonha é um sentimento que aparece como condição desta negação, evidenciando o caráter fenomenológico das vivências. Marcos é um jovem que está fazendo um caminho de pesquisador que pesquisa a si mesmo. Fala que:

Quando eu tinha uns catorze anos, eu percebia outros colegas meus que já não valorizavam mais a cultura e pararam de estudar, saíram fora da aldeia, enfim, esqueceram de seu povo. E isso eu vi com muitos colegas meus. E depois, quando eu estudava fora, eu sentia vergonha, eu sentia vergonha diante das pessoas [...] Às vezes, eu entrava dentro da sala de aula e eu não era acostumado a botar camisa. Eu tinha que botar camisa e eu botava, eu sentia vergonha. E agora eu não sinto mais.

O ato de conhecer, dentro da concepção xamânica Guarani, passa pelo percurso do auto-conhecimento; na verdade, não se separam. Nunes (2004) caracteriza o "conhecimento-emancipação" como aquele que consegue dialogar considerando os diversos modos de conhecimento e a experiência, sem usar a desqualificação mútua. Para o autor, todo conhecimento é auto-conhecimento, e

destaca que, dentro deste lugar, o uso do corpo é um mediador na apreensão deste conhecimento. Corpo nu, corpo vestido, vergonha, emoção, alegria, tristeza, alma, são categorias relevantes na construção do caminho-conhecimento Guarani. Marcos conta como foi sua separação com a cultura, através de seus sentimentos:

Olha, eu não entrava antes [na *Opy*], mas pequeno eu entrava, quando eu era colo de mãe. Mas depois dos seis anos até os nove, eu comecei a deixar minha cultura de lado, porque eu estudava fora. E, quando eu entrei neste outro lado da cultura, eu achava que aquilo lá era mais importante do que a minha cultura e chegava em casa, não participava das cerimônias, enfim [...] Onde que, mais tarde, já estava me sentindo [...] não estava me sentindo bem, eu estava triste. Eu estava na minha casa, olhava as pessoas, os meus parentes e não tinha sentido. A alegria que eu sentia antes, eu não sentia mais...

A afetividade é desenvolvida no presente estudo como uma categoria do conhecimento Guarani. Segundo Sawaia (1999), a afetividade define-se pelo sentimento: reações moderadas de prazer e desprazer que não se referem a objetos específicos e emoção definida enquanto um fenômeno ativo intenso que se centra nas circunstâncias e modifica o fluxo das condutas. Toro (2002) define afetividade como a capacidade que o ser humano tem de afinidade com outros seres vivos e que inclui sentimentos de ternura e de raiva, amor e ódio. Para o autor, os sentimentos têm duração no tempo. As emoções funcionam

como elementos qualitativos da afetividade. Seguindo a perspectiva destes dois autores, analiso que emoções e sentimentos são mediadores na construção do conhecimento. Montardo (2002) revela que os Guaranis, em suas práticas rituais de canto e dança, buscam o fortalecimento dos corpos, pela força e alegria, combatendo a tristeza e a raiva, se preparando para a vida. No estudo sobre a música Guarani, relata que a experiência de contato com a divindade é realizada através do corpo, o qual vai se transformando, de pesado e agressivo, para alegre e saudável. A idéia nos cantos e nas danças é que essa emoção se transforme em sentimento, que tenha duração no tempo, condição para se conseguir o *aguyjé*. Valdecir fala que, quando o Guarani dança, tem uma sensação de paraíso, uma vivência de estar num outro lugar ou estado, e que essa sensação de paraíso pode ser prolongada, ainda que essa capacidade seja sempre testada no cotidiano. Muitas vezes, segundo ele, quando se está nesse estado, algo de ruim acontece para você sair. Por exemplo, uma briga com a esposa. Aí acaba tudo. A idéia é que o estado de paraíso se prolongue na Terra. O sentimento de paraíso advindo da dança foi-me muitas vezes traduzido por "alegria". Marcos, em seu reencontro com a cultura, expressa bem o significado do termo "alegria" junto à noção de ensinamento e conhecimento.

Eu senti muita emoção, sim, emoção assim, não doer fisicamente, mas assim, espiritualmente. Porque antes eu sentia muita tristeza, não sabia o que fazer. Parece que estava aqui na Terra, mas não fazia sentido. Então foi aí que eu procurei a *Opy*, porque eu achava uma coisa importante deixar minha cultura de lado e foi aí que a minha alma estava me deixando, estava indo e foi aí que eu procurei a *Opy*, que eu entrei, comecei a cantar e foi aí que eu senti a primeira emoção, eu chorei, chorei para Deus mesmo e foi aí que até hoje [...] Foi bem, se eu não tivesse procurado a *Opy*, eu não estaria vivo hoje, porque hoje eu acho que é importante a religião nossa e eu me senti mais alegre, eu comecei a abraçar as pessoas, né? Conversava com as pessoas e brincava, depois que eu saí da *Opy*. E até hoje eu continuo indo e eu achei que eu estava deixando minha cultura de lado. Então eu acho que hoje é importante o canto e a dança Guarani. Foi aonde eu aprendi e até hoje continuo.

A compreensão do pensamento, vivenciada na dança, ocorre pela via emoção-sentimento, pelo *anhemboachy*, expressão descrita por Santiago como o que ele sente quando dança, que significa: "uma emoção intensa, uma dor, amor". Alberto definiu como: "dor dentro de mim", "eminência", "o sentimento mais alto que pode sentir", "entusiasmo", "amor", "saudade". Segundo Santiago, na cidade, ele também se emociona, mas no *tekoá* é mais forte. Sente "um amor pela vida". Contou que uma vez, dançando, sentiu uma iluminação, percebeu que seu caminho era o de amar as pessoas, "qualquer um e não ficar mandando e dominando". Relata que "a dança muda o pensamento". Essa conexão entre emoção, sentimento e pensamento aparece na dança e é percebida pelos Guaranis como educação, dentro de uma dimensão comunitária e pessoal, na qual cada indivíduo é respeitado em seu caminho, em sua

individualidade, como afirma Schaden (1962), desde que estes caminhos mantenham o viver comunitário e cultural.

Os relatos dos Guaranis sobre a dança retratam uma consonância com a função do rito, explicitada por Durkheim (1978), segundo o qual este auxilia-nos a viver, fazendo-nos agir, despertando-nos as forças emotivas que estão em nós, dentro de um plano mais transcendental, no qual a ação do rito e a repetição dos movimentos levam a uma cooperação ativa. Outro aspecto destacado pelo autor é a capacidade de idealização, de uma aprendizagem voltada para a imaginação, para as nossas aspirações mais belas e ideáticas.

Clastres (1990) refere-se ao processo de humanização como um processo coletivo e que não depende de uma relação individual de cada ser humano com seu Deus. A socialização e a própria individualização dão-se no processo de pertencimento à comunidade. Enquanto a pessoa possui uma caracterização do humano, de um corpo habitado, denominado de *ñeë*, o social é a afirmação da divindade, de onde a pessoa veio e para onde irá. A ética é coletiva, é a da divindade, do *aguyjé*, traduzido por Cadogán (1959) por perfeição, bem aventurança, que se revela na constituição tribal. Inácio, ao responder minha pergunta sobre a diferença de cada pessoa, referente à dança que cada um fazia, respondeu-me que "as pessoas são diferentes, mas o

sentimento é tudo igual." Clastres (1990) refere-se a esse "nós" como solidariedade tribal - *mborayu* - e adverte-nos que esta solidariedade não se dá na perspectiva católica, sendo, entretanto, religiosa.

Segundo Clastres (1978), os ritos possuem uma origem religiosa, através da qual os sentimentos são subjetivados. A religião, por sua vez, sistematiza a idealização, característica própria do ser humano, produzindo assim uma socialização que dá fundamento à estrutura coletiva, na qual a fé "é antes de tudo, calor, vida, entusiasmo, exaltação de toda atividade, transporte do indivíduo acima de si mesmo." A fé nutre-se deste compartilhar, da própria vida, das representações sensíveis que estão em fluxo permanente.

Rito e mito potencializam-se dentro da educação Guarani, em um movimento no qual o ideal e o real refazem-se e se pertencem continuamente dentro de uma estrutura religiosa refinada. Desta forma, emerge a individualização. O mito é uma matriz social e o rito é a ação corporal que transporta o ser humano para o mais elevado de sua existência. Conforme Campbell (1990), o rito desperta no ser humano o que há de melhor e não o que há de mais baixo de nossa natureza. Nesse sentido, o rito reeduca, através do movimento corporal e das emoções. Estas são vividas individualmente num espaço de expansão coletiva.

Conforme Balandier (1997), o mito aproxima dois mundos: revela o oculto e transmite parte da verdade, expressando um saber coletivo inato. Este saber é reforçado por imagens de forte carga afetiva. A dança, enquanto movimento ritualístico, representa um ato pessoal dentro de um corpo social e produz a conversão da esperança em ação. Para Campbell (1990, p.86), "o ritual é o cumprimento de um mito. Ao participar de um ritual, você participa de um mito." O rito e o mito devem ser mantidos vivos, lançando-nos para um outro lugar, para fora e não para o cotidiano. O rito da dança-reza-canto vivifica o mito e transforma-se em uma vivência pessoal, portanto de auto-conhecimento e de reconhecimento de um conhecimento comum. Conforme Brandão (1983, p.35):

O rito recria o conhecido e, assim, renova a tradição: aquilo que se deve repetir todos os anos como conhecimento, para ser consagrado como valor comum. Renova um saber cuja força é ser o mesmo para ser aceito. Repetir-se até vir a ser, mais do que apenas um saber sobre o sagrado, um saber socialmente consagrado.

Se, por um lado, o rito possui o aspecto ordenador, por outro, conforme acentua Escobar (1993), possui também uma função provocativa e desestabilizadora, pois possui uma qualidade trans-social, um espaço de formação do instante vivido:

[...]el rito impide que el contorno de lo social encastre consigo mismo y mantiene vivos lo ritmos desiguales del tempo coletivo; sin proponérselo, evita que el orden osifique las instituciones y que el equilibrio paralice el curso trashumante del deseo o el vaivén permanente de las tensiones; para el rito, el drama nunca termina' (ESCOBAR, 1993, p.195).

A desordem é desenvolvida na perspectiva de Balandier (1997), ou seja, como um alimento para a busca da ordem. A desordem que é vivida de uma forma singular dentro da comunidade Guarani, em sua própria estrutura mitológica, provoca o ato da dança. É no movimento que o Guarani encontra *Nhanderú*. A dança-rito coloca o corpo e o espírito em movimento num espaço de não rigidez, dentro de uma indissociável relação entre drama e sagrado.

Escobar (1993, p. 195) expressa muito bem o sentido do rito, "inventa ordens infinitas que duram um instante". É o que Cirilo comenta sobre o estado das pessoas quando dançam: "Quando as pessoas dançam, não pensam em coisas más, não têm pensamentos ruins, se divertem e se alegram juntas. No verão é um outro mundo, uma outra vida." O verão é representado como o tempo em que se dança, o que não significa que todos os instantes do verão são de alegria. Esse instante também pode ser pensado como uma eternidade. É o que Daniel, um jovem Guarani que estava de passagem na Lomba do Pinheiro, falou quando olhou para a *Opy*: "quando eu olho para essa casa, sinto que parece que não vou sair mais daqui, é a casa do nosso Deus." Conforme Balandier (1997), o rito faz

as dificuldades desaparecerem. Por um tempo, converte a incerteza em certeza.

Desta forma, podemos entender a educação Guarani como uma ação coletiva de intensa reinvenção, de uma tradição pouco monótona, dramatizada continuamente e que vive o rito, assumindo-o como permanência e mudança, dentro de uma pedagogia do movimento.

A palavra é também um importante instrumento no rito Guarani. Valdecir relata que o dançarino profissional, o *xondaro*, não precisa de muito tempo de dança para ficar com a sensação de paraíso e que pode-se chegar a este estado mesmo sem dançar, só ouvindo a palavra. Esta palavra é falada ao ritmo do tambor, da rabeça, do violão, do *mbaraká*, do *pethenguá*, do fogo e da escuridão. São sons e temperatura que propiciam ao corpo um estado de tónus mais sensível. As palavras chegam ao *xondaro* como uma mensagem divina e penetram num estado de consciência alterado.

Eliade (1998) define este estado como êxtase. Xamã é um termo siberiano que significa "o grande mestre do êxtase" ou aquele que consegue entrar em comunicação direta com os espíritos, com o divino, possibilitando com essa passagem um estado de cura para si mesmo e para a comunidade. Toro (2002) descreve que, para conseguir esse estado alterado de percepção,

no qual o dançarino é a dança, o corpo necessita estar em um estado de tônus receptivo, livre de qualquer propósito, através do qual a pessoa permite que a música penetre em seu organismo e induza a um estado cenestésico.

"Paraíso" e êxtase são estados de transe. Segundo Toro, transe é um estado de passagem. Toro (2002) afirma que essa condição de ser a dança é um estado original que remete às nossas origens, aos nossos primeiros movimentos.

Segundo Toro (2002), o transe xamânico é um estado autoinduzido pelo médico-bruxo através de danças, cantos e orações. Durante o estado de transe, produz-se uma diminuição do estado de vigília e ativação parassimpática-colinérgica, que produz alterações nas sensações corporais e uma expansão da consciência e da percepção. A dança e o canto proporcionam um estado de transe, pois, ainda conforme Toro (2002), através da música ocorre uma mudança profunda da vivência do tempo. Sobre a música Guarani, pode-se pesquisar Montardo (2002), que fez um trabalho minucioso e detalhado sobre o tema.

Percebi uma semelhança do transe Guarani com o que Muller (1993) apresenta em seus estudos sobre a dança com os Assuriní do Xingu. A autora descreve a existência de dois tipos de transe, sendo que ambos fazem conexão com os espíritos. No primeiro, o xamã "morre" e se desloca para um outro

mundo, tornando-se espírito e no segundo caso, o espírito animal assume o corpo humano, num processo de identificação mútua. A dança possui a função de atrair os espíritos.

Dentro da perspectiva xamânica, a dança é ressaltada por Harner (1980) como uma técnica valiosíssima de encontro com o animal de poder que faz recuperar o espírito guardião. Este propicia um corpo vigoroso, resistente a doenças. O Mário, certa vez, referiu-se assim a uma experiência pessoal de dança ligada ao poder animal:

A dança acontece quando se está com o corpo tremendo. Aí o *Karáí* veio e fez os gestos do leão e eu fui aprendendo a me defender de como o leão ataca. É o fogo divino, um estado, a gente chama de dança.

O autor acima citado ressaltava que, através das danças do animal de poder, encontra-se a unidade entre animal e homem, tendo em vista que o propósito da dança não é imitação, mas a transformação de humano para animal, a interiorização da força daquele animal²⁹.

Para Seu Alcindo, a águia é seu animal de poder, que aparece para ele para lhe dar informações, ampliando sua percepção e visão. Abaixo, descreverei

²⁹ Não ficou claro se os Guaranis fazem danças específicas para encontrar poderes presentes em animais, mas, no capítulo seguinte, pretendo destacar sua forte vinculação com os animais, manifestada através de suas histórias e mitos e de seu artesanato.

a primeira noite em que participei na casa de reza na *Opy* na aldeia de *M'biguaçu* (SC), buscando explicitar como os Guaranis desta aldeia movimentam-se dentro de um contexto xamânico ritualístico.

No início da sessão, as pessoas foram chegando. Seu Alcindo, Dona Rosa e o Marcos ficaram sentados perto do fogo, próximo à entrada. Eu e meu marido ficamos próximos, nos aquecendo no fogo. Seu Alcindo disse: "vamos agradecer a nossa mãe" e apontou para o fogo. A noite estava bem fria. As pessoas foram chegando devagarinho. Os homens foram se sentando no canto direito, em bancos. As mulheres, no lado esquerdo sentadas no chão, em cima de esteiras, edredons e mantas. Bem no canto esquerdo, apoiados na parede, ficam os *takuapu*. No centro, ao alto, havia a escultura de uma águia e embaixo, o altar. No canto direito, os homens tocavam o tambor, o *mbaraká*, o violão e a rabeca. As mulheres tocavam o *takuapu*, inclusive as meninas de três a seis anos, tocam e fumam o *pethenguá*. A única mulher que estava a direita era a Teresa, de 21 anos, esposa do Wanderlei. Ele estava ao seu lado. Perguntei pelo fato dela estar sentada ali, e uma menina de 13 anos, a Fabiana, respondeu-me: "é o jeito dela assim". As pessoas iam preparando o fogo. Tudo era cuidadosamente tratado. A lenha ficava disposta em uma forma de flecha, cuja ponta se voltava para Seu Alcindo, sentado numa cadeira feita de taquara.

Wanderlei arrumou delicadamente as brasas formando uma estrela. Era a primeira vez que ele estava fazendo o desenho na brasa, estava aprendendo, era um teste, segundo Geraldo. Este relatou que o desenho da cinza existe para fazer o realinhamento. Existem quatro desenhos: a meia lua, acompanhando a lua; a águia, para trazer visão; a estrela-guia, para pedir orientação a *Nhamandú Mirim* e o coração, que busca a conexão com todas as pessoas. Wanderlei cuidava também das velas. Eram três em cada lado, encostadas na parede, suspensas. Dona Rosa lançava as ervas medicinais na brasa, que exalavam um aroma gostoso no ar. Seu Alcindo iniciou a reza, e, em seguida, o Geraldo soprou fumaça do *pethenguá* sobre a cabeça de seu pai (Seu Alcindo), de sua mãe (Dona Rosa), do Wanderlei (seu irmão mais novo) e foi para o altar, soprando fumaça nos instrumentos que estavam sobre ele. Começou a cantar e as crianças e adolescentes levantaram para acompanhá-lo no canto e para dançar. Os meninos estavam na frente, junto com o Geraldo, dançando com o *mbaraká*. As meninas pequenas ficaram no meio e as meninas mais velhas atrás. Os meninos movimentavam-se movendo o corpo para a direita e para a esquerda, e as meninas num passo único, arrastando os pés sem sair do lugar. Algumas meninas tocavam o *takuapú*, tanto as que estavam dançando, como as que estavam sentadas. A Fabiane, que estava ao meu lado, disse:

"vamos dançar? É tão bom, eu rezo para a minha família!" Eu fiquei com vontade, mas não fui por receio e cuidado. Perguntei a ela o que vinha no coração dela e ela me respondeu: "vem tudo, eu rezo para a minha família." O desenho da Figura 01 retrata a visão de Fabiane sobre a disposição das pessoas dentro da *Opy*.



Figura 01. Desenho elaborado por Fabiane (treze anos), da aldeia de *M'biguaçú/SC*, sobre o que gostava mais de fazer na *Opy*.

Passaram-se uns trinta minutos e eles pararam de cantar e dançar. Depois veio o Wanderlei e entoou outra reza, em pé, voltado para o altar, tocando o violão. Os meninos o acompanhavam em fila também voltados para o altar, de costas para nós. Seus corpos curvavam-se pausadamente para a

esquerda e para a direita num embalo que favorecia o alongamento da coluna, encurvando-a num gesto de entrega. As crianças pequenas ficaram junto com as meninas que, também em fila, dançavam logo atrás dos meninos, de mãos dadas. Dançavam sempre no mesmo passo, levantando um pé e outro alternadamente, como imitando um passo de caminhar. A dança de mãos dadas dava uma idéia de estarem caminhando juntas, levando umas às outras, juntamente com o canto. Às vezes, algumas meninas paravam ou entravam no meio da dança livremente, mas quase todas dançaram até o fim. Terminado o canto e a dança, uma mulher de uma aldeia vizinha (*Morro dos Cavalos*) levantou-se e sentou em um banco que ficava no centro da *Opy* e voltado para o fogo. Seu Alcindo entoou uma reza, levantou e foi caminhando-dançando no mesmo movimento que os meninos fizeram na dança, o corpo curvado, segurando o *pethenguá*. Soprou fumaça de seu *pethenguá* na cabeça de Dona Rosa, do Wanderlei e do Geraldo. Foi em direção à mulher acompanhado de dois meninos, um de 12 e o outro de 14 anos, cada qual com seu *pethenguá* e também caminhando-dançando num embalo lateral. Seu Alcindo foi até o altar e voltou em direção à mulher, seguindo no sentido anti-horário e ía girando em torno dela sempre no mesmo embalo corporal. Aos poucos, o Geraldo e o Wanderlei passaram a acompanhar Seu Alcindo. Iniciaram a tocar a mulher, massageando,

buscando um local no corpo, como que tateando o espaço da cura ao mesmo tempo que cantavam e sopravam a fumaça de seus *pethenguás* sobre a mulher. Finalmente, Seu Alcindo aspirou várias vezes a paciente no local do corpo onde provavelmente a mesma sentia dores, como que sugando o mal nela existente. Depois, tossiu com força e expeliu alguma coisa, que representava a materialidade do espírito que precisava ser retirado. Ao fazer isto, apresentou o objeto junto ao fogo, para que grande parte dos que assistiam (inclusive eu e meu marido) pudessem ver e acreditar. O objeto era semelhante a uma pequena pedra. Em seguida, o objeto foi atirado ao fogo, para que o mal nele existente fosse consumido, conforme nos informou Seu Alcindo mais tarde. Em seguida, foi a vez do Marcos, que também sentou na cadeira do "paciente", tendo passado pelo mesmo processo descrito anteriormente.

No dia seguinte, Seu Alcindo, Geraldo e Wanderlei contaram que cada cerimônia tem um propósito e que, naquele dia, eles estavam rezando para o espírito dos mortos, em homenagem ao Seu Adão, da aldeia do Canta Galo, que havia falecido recentemente em um trágico acidente de ônibus. Seu Alcindo estava bem tocado com este fato. Soube da notícia e ficou preocupado que tivesse acontecido algo com o Marcos, seu sobrinho, que morava na aldeia do Canta Galo e que viria conosco para *M'biguaçú*. Nós havíamos retardado a

viagem justamente por causa do enterro do Seu Adão. Segundo o Marcos, a *Kunhã Karaí* da aldeia, Dona Pauliciana havia dito que ninguém poderia sair da aldeia naquele dia. Teriam que, primeiro, "abrir os caminhos".

Ainda no dia seguinte, sentada ao redor do fogo com a família de Seu Alcindo, comentei que, quando começou a oração, eu havia chorado. Tinha sentido uma emoção muito grande. No momento, senti uma emoção tão forte, que me perguntei de onde vinha tanta força. Olhei as crianças pegando brasas para acender o fumo em seus *pethenguás*, aquela fumaça parecendo uma pedagogia da esperança, de exercício da fé contínua, que Freire (1995) acentua como um movimento constante de estar no mundo. O Wanderlei falou-me, então, o seguinte:

Cada um de nós tem uma ligação, uma linha invisível. Se está dentro da *Opy*, todos estão ligados. Se uma pessoa está triste, você sente, a energia flui, que nem a Via Láctea. Pode ser que tu tenha chorado por ele (apontou para o Marcos). Ele não conseguiu chorar. A pessoa se alivia por muitas pessoas. Um *Karaí* se alivia, muitas vezes todos se aliviam. É uma coisa para a tua família, tu te alivia por ele.

Nesta fala, percebe-se uma compreensão de que uma identidade pode fundir-se nas demais, havendo uma energia que se move e permite a comunicação de sentimentos e talvez sensações entre todos os presentes. Góis (1995, p.57) refere-se a identidade como presença que revela-se no ato de

mover-se, como pulsação e metamorfose. Esse é um dos aspectos xamânicos da compreensão do ser humano que percebe a existência de uma interlocução e de uma identidade que jamais se considera separada das demais. Pode-se deduzir que, quando entramos na *Opy*, todos estão interconectados, ou seja, cada um tem a possibilidade de vivenciar aquilo que o outro não conseguiu expressar, em função do próprio potencial de vinculação e comunicação ali e naquele momento gerado. A matéria é diluída e a energia é concentrada e se faz presente na expressão do choro, nas sensações. Harner (1980) confirma que a educação xamânica é apreendida pelos sentidos, pela empiria. O conhecimento válido é aquele que foi experimentado. Valdecir fala que existe o *Karaí*, que é vinculado ao *Arandu* e existe a *Kunhã Karaí*, que, mesmo não tendo o *Arandu*, tem o poder de cura. Os dois são igualmente importantes. Segundo Adriano, *Arandurekó* é o conhecimento próprio, que se descobre dentro de si mesmo, sem ninguém dizer.

O jovem busca ter acesso às experiências que possibilitam o êxtase, dentro de um sistema educativo que ordena suas próprias leis e que exige por parte das crianças, dos jovens, dos adultos e dos velhos um esforço diário de humanização, que implica no estar em paraíso na Terra. Santiago disse-me uma vez que estava esperando um sinal para tornar-se *Karaí*. O mesmo acontece com o Seu José Verá que diz: "o *Karaí* não trabalha sozinho. Tem uma pessoa

que cuida da porta para não entrar ninguém. Eu trabalho devagarinho. *Nhanderú* disse que eu sou novo ainda. Para o *Karaí* mesmo é a partir de 60 anos. Mas eu vou indo até lá. "O *Karaí* vive dentro de um sistema xamânico. Não trabalha sozinho, necessita da comunidade, da família, da mata, das crenças que têm o poder de intensificar esse poder de caminho ao êxtase. O *Karaí* é a pessoa fundadora a quem se refere Balandier (1997), através da qual o mito se organiza e e se desenvolve.

3.2. Pedagogia xamânica: saberes coletivos, mas de *karaís*.

O xamã/*Karaí* é um mestre que orienta, dentro de um papel diferenciado.

O xamã corresponde ao *Karaí*, quando o líder religioso é homem, e à *Kunhã Karaí*, quando é mulher. Santiago, que espera um sinal para ser *Karaí*, diz:

É preciso amar a todos. O *Karaí* existe para ajudar as pessoas, qualquer pessoa, branco, índio, pobre, rico. Ser *Karaí* é uma aprendizagem, se aprende na reza, no canto, na dança. Na *Opy*, o *Karaí* dança e as pessoas sentem um impulso de dançar, cantar. A dança do *Karaí* é diferente. Eu mesmo, certa vez, dancei tanto, que entrei dentro do fogo e não sentia nada.

O *Karaí* é aquele que impulsiona aos outros a aprenderem dentro de seu desenvolver-se cultural. Seu exemplo estimula as pessoas a se movimentarem, a

fazerem sua própria dança, seu próprio canto, sua própria reza e seu próprio aprendizado. Arroyo (2001, p.115), nos provoca, dentro da educação não indígena, a recuperar a pedagogia do como, valorizando os aspectos culturais que falam da produção de nós mesmos, da criança e do jovem e que envolvem a memória, a emoção, a mente humana, os sujeitos éticos e estéticos. O autor convida-nos, enquanto educadores, a sermos mediadores da cultura, incentivando-nos a sermos humanos. E, enquanto produtores de conhecimento, a assumir "que o aprender é inseparável do como aprendemos". Percebo que existe uma metodologia de ensino Guarani que se coaduna com as reflexões feitas por Arroyo com relação às necessidades de nossa pedagogia, ou seja, o respeito ao ciclo-tempo de vida, de forma que os conteúdos trabalhados possibilitem uma construção coletiva dos conhecimentos.

Na relação de Seu Alcindo com os seus aprendizes existe muita confiança. Rubin (2001) ressalta que, em nossa educação e filosofia, as pessoas estão perdendo a confiança originária, gerando uma crise de autoridade, ou seja, uma falta de pessoas significativas que sejam referência de princípios e que despertem em nós a confiança. Segundo o filósofo, o mestre é aquele que encarna a unidade dos conteúdos, integrando a razão e o coração. Desta forma, a aprendizagem dá-se por contágio afetivo.

O interesse na escuta é algo próprio da aprendizagem Guarani, afirmando a confiança na capacidade de conhecer. O ato da dança é também um exercício de escuta e de confiança.

Cada escolha tem sua conseqüência cultural e humana. Pensar sobre as decisões tomadas é algo estimulado entre os mais velhos e os mais novos. A escolha do caminho é uma questão de força espiritual, de concentração, de mérito. Eliade (1998) destaca que, dentro da tradição da religião norteamericana, existe um local mítico denominado "centro do mundo". Para o xamã, é o local de vôo no sentido da palavra, é "um itinerário místico", caminho desejado por muitos jovens e valorizado na cultura. São princípios que servem de orientação entre as ações e as escolhas dos jovens.

Outra relação existente no processo de aprendizagem é a educação-cura-confiança. Descreverei um momento do qual participei na aldeia de *M'biguaçú* e que retrata bem a relação entre o *Karáí*, o conhecimento, a cura e a comunidade. Durante a tarde, uma senhora chegou na *Opy* com problemas e ficou esperando, juntamente com sua família, até o entardecer, quando deram início aos rituais. A comunidade estava bem mobilizada. Havia mais ou menos umas cinquenta pessoas. Entramos na *Opy* em torno das 17:00 h e esta já estava bem cheia. Seu Alcindo e Dona Rosa sentaram mais afastados do centro,

encostados na parede. Seu irmão, Graciliano, caminhava dentro da *Opy*, rezando e fumando o *pethenguá*. Soprou sua fumaça sobre as cabeças, de todos, com exceção da mim e de meu marido, provavelmente por sermos *jurua*. Havia bastante fumaça no ambiente. Segundo Seu Alcindo, esta serve para retirar os maus espíritos. Parecia que a sua função ali era de rezar pelos espíritos. O corpo da mulher a ser "tratada" estava solto, costas meio abaixadas e dizia e gritava coisas em Guarani, parecendo estar num surto psicótico. Parecia que estava vendo e falando com os espíritos. Todos estavam em silêncio. O silêncio é algo bem presente nestes momentos, sendo necessário para a concentração, segundo Wanderlei. Este disse-me que existe o silêncio e existe "além do silêncio", o que denominou de "vazio". O que se busca neste estado é um encontro com *Nhanderú*, é um sinal, uma mensagem.

Depois que o Graciliano deu duas voltas dentro da *Opy* no sentido anti-horário, o Márcio, um jovem, também deu a volta na *Opy* no mesmo sentido, dando baforadas sobre as cabeças de cada um, desta vez inclusive na minha e de meu marido. O clima presente guardava uma certa tensão e apreensão do que iria acontecer. Depois de um longo silêncio, Seu Alcindo disse algumas palavras, iniciando as rezas e o Geraldo foi para perto do altar. Voltados para o leste, começaram a cantar. Imediatamente, as meninas e alguns meninos

levantaram-se. Havia seis meninos e oito meninas dançando, com idades que variavam dos três aos vinte anos de idade. Todos haviam levantado com muito entusiasmo de seus lugares, demonstrando um grande interesse de dançarem e cantarem. Num certo momento, as meninas foram para a esquerda da *Opy*, voltadas para o sul e colocaram o banco para a senhora sentar. Dançaram durante meia hora e depois todos sentaram. O fogo era sempre cuidado para ficar aceso. O *Geraldo* fez o desenho de uma águia com a brasa. Seu *Alcindo* levantou, acompanhado do *Hyral*, do *Marcos*, do *Mário*, do *Wanderlei* e de mais seis pessoas, todos homens e meninos (as crianças, desde cedo, já acompanham Seu *Alcindo* para irem aprendendo a se concentrar). Girando no sentido anti-horário, alguns iam dando baforadas no corpo da senhora, nos pés, na barriga, na cabeça. Esta ficou todo o tempo quieta, sentada, sem a blusa. O grupo era grande, o que demonstrava o empenho de todos para "ajudar o Seu *Alcindo*". O *Hyral* havia dito antes: "eu vou lá hoje para dar uma força para o vô." Compreendi dois aspectos nesse processo de cura: um é a presença da comunidade como cúmplice do processo, e a outra é de sua presença como apoio. Um *Karáíse* faz pela capacidade que tem de curar e de cuidar. O cuidado diário que Seu *Alcindo* e Dona *Rosa* demonstram com seus filhos(as), netos(as), sobrinhos(as), genros, noras e agregados garante a realização das cerimônias e

a força necessária ao desempenho de seus papéis como *Karaís*. São os chamados *Yvyra`ija Kuery*, os apoiadores, que cuidam do fogo, das velas, do desenho na brasa, são os acompanhantes do "Vô" que, fumando o *pethenguá*, protegem o espaço, as pessoas e fortalecem o *Karaí*. O apoiador principal era o Geraldo que puxava os cânticos, benzia e já possuía os dons de cura. Ele é, atualmente, o principal aprendiz do *Karaí*, sendo também filho de Seu Alcindo. O *Karaí* tocou a senhora, aspirou (chupando com a boca) os maus espíritos do seu pescoço e da sua barriga e depois abaixou-se tossindo, como que expurgando os espíritos. Tenho uma imagem desse momento que ficou marcado: Seu Alcindo se encaixou no corpo, no pescoço da mulher, como se estivesse entrando em seu corpo e retirando-lhe todo o mal. Senti naquele momento como se ele emprestasse seu corpo, entregando-o a *Nhanderú* para que, através dele, a cura se efetuassem. Sempre ficava alguém atrás de Seu Alcindo, dando-lhe baforadas e tocando seu corpo. Os demais ficavam rodeando a pessoa que estava no banco. Um momento bem significativo foi quando ele retirou as pedras do corpo da mulher - a materialização dos espíritos que a dominavam. Um menino trouxe uma vela para permitir a visualização, algumas pessoas levantavam-se para vê-las. "Se não fosse assim," disse o Hyral, "as pessoas não iam acreditar." Seu Alcindo mostrou três pedras brancas, depois

foi até o fogo e jogou-as, batendo com as palmas da mão e fazendo exclamações. Todos os gestos se repetiam durante os três rituais de que participei. Seu Alcindo chamou Dona Rosa, discretamente, e esta foi fazer uma massagem com "graxa" no corpo da mulher. Depois cantou uma reza e todos os ajudantes foram seguindo-o, sendo que o que estava imediatamente atrás dele ía tocando suas costas com o dedo. Ele sentou-se e bateu quatro vezes as palmas da mão. Depois a mulher que havia sido atendida, sentou-se junto à parede da *Opy* e continuou balbuciando coisas novamente, porém em tom mais baixo. Todos pareciam muito cansados, alguns deitaram exaustos. Seu Alcindo ainda foi realizar outro trabalho de cura, desta vez sozinho e, mais tarde, acompanhado por um menino. O Geraldo deu a "medicina"³⁰ para a senhora, antes e depois da oração. Oliveira (2004) relata em sua pesquisa como se dá a ingestão do chá de *ayuhasca* dentro do ritual Guarani em Santa Catarina.³¹ Ele ficava calmamente a seu lado, fazendo-a tomar, enquanto ela reclamava e falava alto. As filhas a seguravam o tempo todo. Ela estava deitada no colo de uma delas. Depois, o Geraldo entoou um canto e dançaram a *Jerojy*. As meninas levantaram entusiasmadas e dançaram durante muito tempo. Algumas mulheres

³⁰ "Medicina" é o termo que os Guaranis desta aldeia usam para designar o chá feito com a erva *ayuhasca*.

³¹ A ingestão da *ayuhasca* serve como um tratamento contra o alcoolismo. Acontece entre as danças e benzimentos. Esta prática tem sido realizada exclusivamente na aldeia de *M'biguaçú*.

acompanhavam com o *takuapu*. Perguntei a Santa, filha de Seu Alcindo, o que ela sentia e pensava quando tocava o *takuapu* e ela respondeu que era para dar força para o *Karaí*, pensava em *Nhanderú*. O pensamento é algo como o vazio, uma oração que leva a pessoa para um outro estado. Hyrál comenta que: "se a gente pega o *pethenguá* e está pensando em outra coisa, aí não tem força." Neste momento, senti o quanto a cura está ligada à capacidade de aglomerar a comunidade, no vincular-se, no cuidar, no compartilhar através dos sentidos, através do calor do fogo, da fumaça na pele e do cheiro das ervas, do toque, da massagem, da escuta da música e dos sons dos instrumentos, do movimento da dança, das mãos que se dão mutuamente, da saliva que se forma continuamente em função do ato de fumar o *pethenguá* e que precisa ser escarrada, e da presença intensa das pessoas em contato.

A cura está ligada ao acompanhamento ativo da comunidade em torno da pessoa doente. Santiago comentou certa vez, quando o Cirilo estava fazendo tratamento com um *Karaí* da Coxilha, que na verdade, eles teriam que acompanhar o tratamento junto com o *Karaí*. "Necessitamos orar três noites seguidas para ir se concentrando e toda a comunidade junto. O *Karaí* tira a dor, algo do corpo do doente e a comunidade acompanha."

Na *Opy*, as regras são os ritos, cada um deve saber o que fazer, se vai

dançar, se vai tocar o *takuapu*, se vai ajudar o *Karáí* na cura. Alguns são destinados a cuidar do fogo, cuidar das velas, a fazer o desenho na brasa, a entoar os cantos. A presença das mulheres é fundamental no canto, nas danças e no tocar o *takuapu*. Os homens tocam o violão, o *mbaraká*, o tambor e ajudam acompanhando o *Karáí*. Acontece ali o que é relatado por Brandão (1983), num estudo etnográfico sobre a dança de São Gonçalo, um ritual religioso popular: "todos os momentos são prescritos, e, neles, todos os gestos individuais e coletivos também [...] cantos, rezas, posturas de corpo, detalhes de trocas entre pessoas." (BRANDÃO, 1983, p.45)

Aqueles que não têm uma função determinada no grupo, ficam sentados observando, orando, alguns até adormecem. As crianças de colo dormem junto a suas mães, as quais, muitas vezes, também vão se entregando ao sono. Um detalhe importante é que todos fumam seus respectivos *pethenguás*. A Eliziane, de 11 anos, perguntou-me, admirada: "você não tem um *pethenguá*?" Ela ofereceu-me o dela, para fumarmos juntas. Perguntei a ela o que mais gostava na *Opy*. Ela respondeu-me que era o *pethenguá*. Santiago, ao me explicar sobre o cheiro da fumaça, relata que "o *Karáí* não precisa tomar muito banho quando fica com o cheiro e a fumaça no corpo, pois a fumaça tem a função de proteção, de purificação." Os sentidos, segundo Mafessoli (1999),

nos fazem entrar numa emoção comum que denomina de estética, na qual o pensamento se constitui pelo vivido. O autor refere-se à sociologia da pele, na qual o tatuar-se, o pintar-se, o enfumaçar-se pode ser pensado como uma expressão visível da graça invisível que é o estar junto. Signor (2004, p.24) relembra as palavras de Aristóteles que dizia que não há nada na inteligência que não tenha passado pelos sentidos. Segundo este autor, "a pele é a porta de entrada para o templo sagrado do ser humano". Esta educação sensível codifica-se no espaço do rito. Segundo Brandão (1983, p.35), o rito ensina e recria afetivamente a ordem das coisas, "ensina quem são as pessoas e como elas devem ser perante as outras" .

A família de Seu Alcindo é uma família-comunidade: sempre estão juntos, na *Opy*, no almoço, antes de dormir, no café. Seu Alcindo está sempre atento com quem chega, com quem sai. As pessoas chegam para se alimentar em sua casa, este oferece alimentos, conversa por meio de conselhos, um modo bem característico de ensino que permeia a relação entre pais e filhos e pessoas de mais idade. Seu Alcindo ensina os mais jovens, aconselhando-os sobre suas relações afetivas. Ele consegue manter a atenção sobre sua pessoa e seus ensinamentos. Suas palavras provocam muitos risos também. Esta relação de conselhos também existe na aldeia Canta Galo. Existe um

conselheiro, Seu Alexandre, que sempre aconselha os jovens em sua casa sobre os modos de vida. Adriano, cujo pai não mora na aldeia, relatou que todo dia de manhã vai falar com Seu Alexandre e escuta seus conselhos sobre mulheres, namoro, casamento e cuidados que se deve ter ao longo do dia e no período da noite.

Encontrei semelhanças com os Guaranis na descrição feita por Harner (1980) sobre os xamãs Jivaro, Conibo e Esquimós, quando este diz que, nestes povos, o xamã costuma ter uma vida ativa nas decisões políticas, sociais e econômicas da comunidade, como é o caso de Seu Alcindo na aldeia *M'biguaçú* e de Dona Laurinda em Itapoã, pela forma que coordenam os trabalhos nas aldeias. Na Lomba, isso mostrou-se mais evidente nas discussões sobre a construção de uma escola, nas quais a decisão de Dona Ana, *Kunhã Karaí*, era destacada como de grande peso. Também percebi isso na aldeia do Canta Galo, quando uma criança morreu e a *Kunhã Karaí* disse que, dali para frente, ninguém iria mais ao hospital sem sua autorização. Também quando interveio na construção da *Opy*, antecipando seu processo de conclusão. Vale lembrar aqui que a construção de uma *Opy* num *tekoá* Guarani tem um grande peso na articulação deste, em sua força ou tibieza. Quando um *tekoá* não possui *Opy*, este sente-se desprotegido, incompleto. É o que acontece no *tekoá* do Campo

Molhado (município de Riozinho - RS), onde as pessoas sentem-se enfraquecidas por não disporem de uma *Opy* e por ainda não terem conseguido reconstruí-la. No Canta Galo, a construção da *Opy* deu mais ânimo para a comunidade. Mário conta que chamou as pessoas e começou a conversar com elas sobre trabalharem na *Opy* de coração, resgatando o sentimento de cada um, e conforme ele mesmo disse: "aí o pessoal começou a trabalhar e as coisas estão andando."

Uma palavra do *Karaí* e/ou da *Kunhã Karaí* não pode ser deixada de lado, pela sabedoria de vida que estes revelam ter. Quanto mais poder de cura o *Karaí* possuir, mais ele será ouvido. De forma recíproca, quanto mais ele for ouvido, maior poder de cura ele terá. Possui um lugar de destaque na cultura Guarani, pois é tido como um "escolhido". Segundo Valdecir, caso determinada pessoa for "escolhida", ainda que não deseje, ela terá de assumir sua função. Muitos jovens costumam demonstrar interesse por ser *Karaís*. No entanto, as fases a serem superadas para atingir este grau na sociedade Guarani são desafiadoras. Geralmente, quando um jovem da família começa a se interessar e perguntar aos mais velhos sobre o assunto, estes mostram-se realizados em sua função de ensinar. Pode acontecer também de a pessoa interessada não ser da família, mas é mais difícil, pois costuma ficar sem tanto suporte. O

Mário comentou que as crianças, cujos pais são separados, sofrem muito quando não têm uma avó ou avô que os proteja.

Existe também uma mitificação em torno do *Karaí*, como aquele que já nasce para exercer esta função. Em *M'biguaçú*, Hyrál comentou que, atualmente, todas as crianças têm recebido o nome de *Karaí*, pois espera-se que uma delas seja um verdadeiro *Karaí*.³² O poder de Seu Alcindo é notório na comunidade e a família parece ser o grande sustentáculo deste poder, tanto no sentido da credibilidade que eles lhe conferem, como na capacidade que este mostra para sustentar e dar estrutura para sua família. Sua esposa, Dona Rosa, é seu grande sustentáculo. Segundo Seu Alcindo, sem a Dona Rosa, ele não é nada. Os filhos acompanham-no, protegem-no, legitimam suas palavras como verdade, acreditam na palavra do pai, num processo de conquista cotidiano. Seu Alcindo conta que houve um tempo em que seus filhos "não queriam saber de nada." Dos filhos e de Dona Rosa parte a força de Seu Alcindo, sua auto-confiança. Segundo o Marcos, "a família trata ele como um mestre". Indagou-me: "Por que tu achas que ele está forte, brinca e não sente nada, com a idade que ele tem?".

³² Santiago relatou que, quando a criança é *Karaí*, é denominada de *Karaí Mirim*. Um dos indícios de que determinada criança é um *Karaí* é quando sua voz se altera estando na *Opy*. Segundo ele, a criança já nasce assim, mas o adulto precisa ir se tornando um *Karaí* com o tempo.

Wanderlei fala de uma grande lição que aprendeu com o pai - a humildade:

O pai escuta e explica, tem paciência, atende qualquer etnia, é reconhecido lá fora, no exterior, como o Homem do Fogo Sagrado do Brasil³³ [...] pela humildade é imensa, disposto a ensinar, a falar o que vê, o que vai acontecer. A humildade ensina.

Seu Alcindo olhava-me e permanecia calado, com um ar de lutador, de guerreiro, contido dentro de uma enorme simplicidade. Geraldo complementou falando:

Nhanderú dá o ensinamento para cada Karaí. O pai sabe um pedaço e o outro sabe outra coisa e aí tem que se juntar, se unir [...] ele sempre pergunta para mim também, o que é que a gente vai fazer? No meu ponto de ver, aí a coisa se encaixa. A gente não é menor do que ele [...] Às vezes, dá medo, falta de confiança em si mesmo.

Wanderlei seguiu dizendo:

Por isso, a humildade: o que ele vê, às vezes é diferente do que eu vejo, como se fosse um quebra-cabeça. Falta isso, ter o conhecimento Guarani, como se fosse um círculo, uma teia de aranha, forma um só pensamento, juntar todas as aldeias, ter visão para o futuro. É um sonho: de ter a sociedade Guarani ligada à religião Guarani.

³³ Ele possui um diploma do Fogo Sagrado de *Itcachilattan* do Brasil. Guarda como um quadro e apresenta para os *juruaí*, alegando que, para nós, "o papel é o que diz a verdade."

Apesar do *Karaí* ser uma figura central na forma de aprendizagem Guarani, Rodriguez (1999) destaca que os conhecimentos são parte da experiência de "caminhar", que desenvolve as virtudes de paciência, perseverança, coragem e consciência da distância. Esta última virtude é parte de um aspecto da educação que estimula uma visão de distanciamento, que abrange uma percepção mais ampliada da consciência. Durante minha permanência na aldeia de *M'biguaçú*, a partir da possibilidade de participar de alguns rituais, pude visualizar que as aprendizagens xamânicas são trabalhadas na presença de pessoas de todas as idades: desde crianças com meses de nascimento até os mais velhos da aldeia. Existe um claro princípio de respeito aos processos de maturação. Seu Alcindo pontua constantemente para que todos tenham paciência, pois só agora as crianças estão começando a entender o sentido da *Opy* na aldeia. *Geraldo*, que estava no final do processo para tornar-se um *Karaí*, disse-me, frente à minha ansiedade de entender a mitologia Guarani, que ele passou três anos para entender a totalidade daqueles conhecimentos.

A confirmação do mestre está na capacidade deste afirmar esse saber coletivo e, para isso, ele necessita de aprendizes que garantirão o diálogo de seus conhecimentos. Um aspecto valorizado como conhecimento xamânico é o

dos cânticos que um *Karaí* sabe, que são significados como dons e como *arandu*, conhecimento que se aprende ao longo da vida. Fazendo um paralelo com o estudo de Brandão (1983), citado acima, este refere-se a um saber coletivizado apenas entre mestres e explicita que a diferença de um pequeno mestre para um grande mestre é que este último "conhece, conserva e recria a doutrina" (BRANDÃO, 1983, p.61). A conservação e a recriação da educação Guarani presentificam-se na aprendizagem da reza, do canto e da dança. O papel do *Karaí* é o de mobilizar esta aprendizagem.

3.3. *Nemongaraí*: a dança da fertilidade

Passamos alguns dias na aldeia da Pacheca em janeiro de 2004, época da colheita do milho. A casa de Seu Mariano, onde presenciamos o ritual de preparação da festa do milho, ficava num recanto da área da reserva indígena, junto com outras três casas de seus filhos e agregados. Próximo das casas, havia uma plantação de morangas e uma criação de galinhas. Próximo à casa de Seu Mariano, encontrava-se Rosane socando o milho no pilão. Uma de suas filhas assava o *mbojapê*³⁴. André nos ofereceu um pouco e que surpresa tive,

³⁴ Pão tradicional feito com a farinha do milho e água. É considerado sagrado e é compartilhado durante a festa.

quando experimentei! Lembro-me de ter dito: "agora eu sei quando o Guarani diz que alimento é saúde!" Senti um contentamento, um maravilhamento no sabor. Era como se estivesse comendo o mais gostoso dos pães. Era tão saboroso, puro, natural! As cores dos pães eram múltiplas, amarelo, vermelho, roxo, branco, em função das diferentes cores do milho Guarani.

Na porta da casa de Seu Mariano havia um rosto esculpido em madeira. Parecia seu próprio rosto. Seu filho, André, disse que "não era rosto de pessoa, era o espírito de Deus." Relatou que o rosto que seu pai havia esculpido estava ajudando na sua palavra:

[...] dá força para poder falar [...] Meu pai não faz isso para mostrar ou para vender. É uma forma de oração, de conexão, de estar ligado com o coração. Quando fala com o coração, não fala duro, fala manso.

Seu Mariano aprendeu com seu pai e estava ensinando o filho. (Ver vídeo, em anexo: item Arte Xamânica)³⁵. André fez um sol em sua porta "...que ilumina. É como a pessoa que sai caminhando durante a noite com uma lanterna, vai iluminando os passos."

³⁵ No vídeo, denominei este trabalho como Arte Xamânica, dentro da concepção de arte apresentada por Escobar (1993), enquanto expressão de um modo de viver, fazendo parte do contexto educacional xamânico.

No outro dia que visitamos a família de Seu Mariano, sua mulher estava pilando o milho. A batida no pilão era tão forte, que sentia como se a terra fosse abrir, ou melhor, o som entrava para dentro da terra. Seu corpo todo pilava o milho. O socar tem um próprio ritmo, de ir abrindo a terra, de ir se enfiando, como um ritmo de um tambor que vai nos impulsionando para um afundar-se com a firmeza de quem pega a história com as próprias mãos, com a força de quem toma a vida em seu próprio corpo. Tempo... Fôlego para descansar, retornando ao ritmo - tum, tum, tum. Todo o pilão vibra, a terra vibra, o corpo vibra no ritmo cadenciado dos sons, uma leveza quase impossível de se imaginar, a leveza do peso, o corpo que transforma o milho em farinha sagrada e nutritiva. Sob as mãos da Rosane, nora da Dona Zeferina, a farinha é amaciada junto com a água quente, vai sendo amassada, compactada, torneada, transformada em *mbojapé*, o bolo da terra, cozido no calor, entre as cinzas, a celebração do nascimento, da vida. O movimento das mãos da Rosane é de suavidade, distribui o *mbojapé* nas cinzas. E sem descolar, sem desconcentrar-se um minuto de perto do fogo e da terra, ela vai, com ajuda de um galho, adentrando o pão entre as cinzas, bem devagar. Primeiro vai colocando as cinzas sobre o pão até que o mesmo se perca de vista. A cinza toda sobreposta ao pão revela a criança que há de nascer, o fruto que há de alimentar os

Guaranis. Aos pouquinhos, os pães vão sendo mexidos, reaparecendo dentre as cinzas, vida nova brotando e no estalo do dedo ou do pauzinho, o pão mostra se está no ponto. Está pronto, estalou! Hora de lavar: a Valéria, filha da Dona Zeferina leva os *mbojapé* até a panela com água para lavar. Todo o pão é tocado, acariciado. A água torna-o brilhoso, agradável de se ver. A neta Antônia, da Dona Zeferina, ensaia sua iniciação, amassando o pão e estalando. Sentada e com a atenção totalmente voltada para a Rosane, observava-a atentamente. É chegada a hora de comer. Quando a Rosane terminou de preparar o alimento de todos, como uma guerreira incansável, foi até sua filha Lorena e deu-lhe o peito, oferecendo seu leite, vida, abundância, corpo que não descansa. Dona Zeferina, recomeça um novo ciclo, refazendo novos pães. Este ritual é predominante feminino, no qual as mulheres são responsáveis pela nutrição. Carmem, filha da Dona Zeferina, que ajudou a fazer o *mbojapé* levou-os para que todos pudessem comer juntos. Todos comeram juntos, homens, mulheres, crianças, todos próximos, em pé, sentados, compartilhando a vida nova que há de surgir e que está sempre pulsando nos corações dos Guaranis, a esperança que se renova na colheita e no preparo do milho e anuncia a cerimônia do *Nemongaraí* (Ver vídeo, em anexo: item *Nemongaraí*). Eliade (1992) cita que, em algumas culturas indianas, a terra é comparada ao orgão

feminino e a semente, ao masculino. Assim, as sementes de milho são sêmens que fertilizam a terra.

Conheci quatro variedades de milho Guarani em Riozinho. Segundo Seu José Verá, cada variedade de milho representa e é advinda de uma divindade. O milho vermelho vem de e representa *Tupã* e deve ser plantado nas terras voltadas para o oeste, pois é lá que está situada a cidade deste Deus, o amarelo corresponde a *Nhamandú*, e deve ser semeado voltado para o leste, pois é lá onde nasce o sol, o branco representa *Karáí*, e deve ser plantado voltado para o norte e o amarelo arroxeadado é de *Jakairá*, e deve ser plantado voltado para o sul. Estas divindades, para os Guaranis, moram em cidades e cada uma delas está postada em um destes respectivos pontos cardeais. Cada divindade manda seus filhos aqui para a Terra. Os nomes dados aos Guaranis relacionam-se a estas divindades, e são escolhidos dentro da *Opy*. O nome Guarani *Verá* relaciona-se a *Tupã*, já *Kuaray* e *Jaxuká*, a *Nhamandú*, *Karáí* e *Kerexu*, a *Karáí* e *Verá Mirim* e *Tunum*, a *Jakairá*.

Segundo Chamorro (1998), os Guarani Kaiová encontram metáforas de si mesmos e das divindades. Um exemplo disto é o milho, que é considerado pelos Guaranis como uma pessoa.

O milho é verdadeiramente uma criança (*avatíko mitánte voi*). O

crescimento do milho é visto como processo de maturação das próprias pessoas. O milho pode mesmo ser tomado como padrão de maturidade masculina. Seu broto é como uma criança recém-nascida. O menino prestes a ser iniciado é um milho crescido. *Kunumi ru'ä* é a cabeça do menino, seus cabelos e suas mãos, assim como *avati ru'ä* é a copa das ramagens e dos galhos do pé de milho. Enfeitar os meninos é fazer chover sobre eles, é marcá-los para crescerem e se tornarem maduros como o milho. (CHAMORRO, 1998, p.175)

Este ritual acima descrito possui um conteúdo sagrado. Nesta cerimônia, toda a comunidade participa, lugar onde os conflitos se dissolvem, onde o sentimento de ser Guarani refloresce. Para Chamarro (1998), esses rituais servem como uma educação auto-coletiva de consciência que une a coletividade. Algumas lideranças, durante o dia, falaram de problemas que dividiam o *tekoá* e à noite conseguiam estar juntas na *Opy*. João Batista, o Cacique da aldeia, falou com muita felicidade sobre a sua vivência na *Opy*: "dá uma emoção, eu fui escolhido para tocar violão, o *Karáí* vem tocando na minha cabeça e desejando saúde." Foi bonito ver a expressão de João, os olhos brilhando, a face aberta. Este fez uma descrição breve sobre o processo da dança nesta ocasião.

Primeiro, dança a *Jerojy*, e o *Karáí* vai sacodindo, e aí o violão é mais rápido. Quando tiver mais emoção, aí vai sacudindo e aí o corpo fica tremendo de tanta emoção e aí tem que começar a pular. De tanto pular, sente sede, porque sua [...] Novamente, começa outro *Karáí* com a *Jerojy*, as crianças já estão dormindo. Só em dançar e em suar, já elimina coisas ruins do corpo. Termina com a reza do *Karáí*. Sinto muita emoção!

A dança, conforme Eliade (1992, p.34), "imita um gesto arquetípico, ou comemora um momento mítico. Em suma, ela é uma repetição, e, conseqüentemente, uma reatualização, de *illud tempus*, 'daqueles dias' ". Há uma regeneração do ciclo da Terra e da Vida. Percebo uma atualização e um reforço da relação entre natureza e cultura, na qual a primeira é nutriente e se liga diretamente à estória da criação dos seres humanos e da Terra. Os humanos, nesta hora, reforçam o cuidado e a relação de proteção com a Vida. Segundo Nimuendaju (1987), o *Nemongaraí* é a dança considerada mais importante e tem por finalidade proteger os homens, as plantas e os animais contra qualquer mal. Era realizada entre os meses de janeiro e fevereiro, na época em que o milho ainda está verde. A dança durava quatro noites. Na primeira noite, dançava-se a noite inteira e, no dia seguinte, os joelhos ficavam duros; na segunda noite, o esforço era ainda maior; na terceira noite, o relaxamento dos músculos das pernas diminuía e o corpo acostumava-se ao movimento uniforme. Já não era preciso tanto esforço como na noite anterior; na quarta noite, dançava-se mecanicamente, diminuía o esforço, quase não se percebia que se estava dançando. Assim, o corpo ficava leve, mas quando alguém caía desmaiado de cansaço, interrompia-se a dança e ficava a sensação de que, se pudessem continuar mais uns dois ou três dias, o corpo ficaria tão leve que subiria aos

céus.

Montardo (2002), em sua pesquisa com os Kaiová no Mato Grosso do Sul, relata que a única diferença observada em relação à descrição da dança dos Apapocuva, descrita por Nimuendaju (1987), está na disposição das fileiras, o que anuncia uma conservação das danças, inclusive na permanência de sua estrutura, ainda que estejamos falando de grupos diferenciados dos Guaranis.

Escobar (1993) descreve o *Nemongarai* no contexto dos Chiripá de Acaraymí com algumas variações: o chamado ritual do *jvakuera nemongaraí*, celebrado para saudar as primeiras frutas e o ritual do *temitynguera*, ambos em janeiro, para agradecer as primeiras colheitas, especialmente, a do milho.

No período desta celebração, acompanhei de longe as cerimônias que se realizaram em dias alternados, na quarta e na sexta-feira, e que iniciavam a partir das dezenove horas e duravam até em torno das quatro horas da manhã do dia seguinte.

Durante toda minha pesquisa, o termo de dança que mais apareceu foi a *Jerojy*. No entanto, Dona Ana, *Kunhã Karaí* da Lomba do Pinheiro, descreveu a existência de quatro danças:

A primeira dança é o *Nhemoenti* (três homens e três mulheres formando filas de frente uma para outra). A outra dança o nome é *Jerojy*. Tem outro *Jerojy* que a gente pula, não fica parado, esta é a terceira. Outra dança é o *Jerojy Pyta*. Para cada tipo de dança tem a sua música.

Dona Alícia, da Pacheca, explicou que, quando chamam para pular é *jajujapó*. *Jajeroky* é "vamos arrastar o pé no chão"; *jajerojy* é "vamos dançar em filas em frente ao outro", ou ainda, *jerokyporã* que significa dança e canto sagrado.

4. A TERRA E O CORPO: O HUMANO BIOCÊNTRICO

"Deus é uma pessoa, mas não é como a gente, e vive com sua família. Sua morada está além do mar. É necessário atravessar o mar, mas não se chega de avião, de navio. Pode se chegar, orando, dançando, mas tem que ter muita fé, é um pedido direto só para Deus, é um querer. Pode-se chegar sozinho."

André Gonçalves

Seu Avelino, Cacique da aldeia do Campo Molhado, afirmou: "*nosso corpo é uma terra*". Como entender esta definição de terra? Seu Alexandre, conselheiro do Canta Galo, ao falar da origem do Mundo, torna mais clara a afirmação acima:

Quando Deus transformou o mundo, isso foi Deus. Quando Deus terminou a transformação do mundo para ter este mundo, trouxe três pessoas - enviados dele, meio Deus também, *Karáí Xandaro*. Deus veio para Terra com estas três pessoas, os três eram *Karáí Xandaro*. Deus perguntou para o primeiro que queria ser a Terra. Se tu fizer o que eu mandar e assim Deus falou para essas suas

pessoas. Ele perguntou para esses três *Karáí*, se queriam ser a Terra. Perguntou para um, e o primeiro *Karáí* disse que não queria ser a Terra, e aí ele perguntou para o outro se queria ser este mundo, e ele também não queria. Então, Deus perguntou para o terceiro se queria ser este mundo e também não queria ser, porém propôs: se eu também puder pedir o que eu quero, e tu também cumprir, então, eu aceito ser a Terra. E aí ele aceitou. Aceito, só que tu, como é nosso Deus, eu farei como tu mandar. Com essa condição o terceiro *Karáí* aceitou ser a Terra, esse mundo. Já que tu é meu Deus, eu farei o que tu mandar. Por isso que existe esta Terra até hoje. Eu não queria ser esta Terra, mas vou ficar porque o nosso Deus mandou. Por isso que o terceiro ficou, e aceitou as palavras de Deus. Foi assim que Deus determinou este mundo, Deus é que transformou este mundo a partir deste *Xondaro*. Deus transformou o *Karáí Xondaro* em nosso mundo. Por isso que até hoje tem. Mas daqui em diante, quando eu precisar, tem que ser feito. E foi assim que até hoje tem o mundo, mas em troca tudo o que este mundo pedir, tem que ser feito. Esta terra que pisamos é nosso irmão. Por isso que a Terra tem algumas condições e por isso que o Guarani respeita a Terra, que é também um Guarani. Por isso que o Guarani não polui a água, pois é o sangue de um *Karáí*. Esta Terra tem vida, só que nós não sabemos. É uma pessoa, tem alma - é o *Karáí*. A mata, por exemplo, quando um Guarani vai cortar uma árvore pede licença, pois sabe que é uma pessoa que se transformou neste mundo. Esta Terra aqui é nosso parente, mas uma pessoa acima de nós. Por isso falamos para as crianças não brincar com a terra, porque ela foi um *Karáí* e até hoje ele se movimenta, só que nós não percebemos. Por isso, quando os parentes morrem, a carne e o corpo se misturam com a da terra, porque a nossa carne é transformada em terra e é também feita de terra. Por isso que temos que respeitar esta Terra e este mundo que a gente vive. Foi assim que eu aprendi e sei como este mundo foi feito.

Seu Alexandre apresenta com clareza e sabedoria as bases do pensamento Guarani e o seu enraizamento com a Terra, na qual, corpo e espírito se transformam na terra, o "nós" surge da terra e vai para a terra. Cuidar da terra significa cuidar de uma irmandade, de um solo que diz que

"*somos*" vida. "Esta terra tem vida, só que nós não sabemos. É uma pessoa, tem alma."

Conversando com Valdecir sobre esta estória mitológica, este relata uma versão do mito de criação que, assim como o da dança de Shiva, admite que Deus cria e também destrói o mundo. Abaixo ela é transcrita como foi relatada:

Primeiro fez o mundo e destruíram, o humano não era gente boa, não se lembrava do Criador, fazia guerra. O dono da Terra resolveu queimar este mundo, queimou para renovar. Antes a estrutura era de papel, agora é de pedra. Deus conversou com os três irmãos, daí conversou e perguntou para o primeiro dono da Terra, pois ninguém lembrava dele: 'não sei se vou fazer mais Terra.' *Karaípapáí* fez a segunda Terra e viveram na Terra, só entre eles. Fizeram esta Terra com um punhal de terra. Então outro, ninguém queria fazer mais a Terra. Outro *Karaí* então disse: "eu vou renovar, agora é comigo, quanta coisa que acontecer no mundo, eu vou agüentar", falou para *Nhanderú*. Disse: "eu cuido da Terra." Daí, o outro irmão disse: "como é que vai destruir o mundo, se eu destruir vai ser difícil, mas pode chegar nesse ponto, mas não vou queimar, vou inundar. Se for queimada, as pessoas sofrem muito, se vem água não sofre muito. Um dos irmãos ficou de cozinheiro. O dono da Terra mandou assar um pedaço da Terra e ele assou o pedaço da coluna do velho. O cozinheiro comeu tudo. O dono da Terra sentou e perguntou: "cadê a coluna do velho?" Daí disse: o velho não tem coluna. Daí quando chegou na Terra para renovar e encontrou um corpo *mbyá* e cavaram a Terra. Contou para *Nhanderú*: "nós vamos enterrar este corpo." Se não fosse enterrar, ele poderia salvar. Mas já tinham feito o buraco. Se tivessem feito o Guarani levantar teria sido bom para o Guarani, por isso, que até hoje o Guarani não salva essa doença. Isso marcou a vida do *Mbyá*. Quase sempre o *Mbyá* é salvo quando está para morrer, quando um morre e é bom, cai o raio e leva os ossos do Guarani. Quando morre, fazemos um caixão de madeira, quando fica só esqueleto, o *Nhanderú* leva. O esqueleto é importante para *Nhanderú*.

No mito dos *Guaranis*, a Terra veio de um ser humano, portanto a terra é humanizada. Seu Alcindo dizia que: “[...] um bicho é pessoa. Até esse cachorro. Até com a pedra a gente pode falar. A água fala.” Relatou-me que um *Karai*, em ligação com *Nhanderú*, fala com as pedras. A transformação da pessoa em animal é uma relação humana, vivida culturalmente. Esta noção do que é o humano não se dá em uma perspectiva antropocêntrica, pois, desta forma, a Natureza estaria sob o jugo dos humanos. É preciso entender a compreensão de ser a Terra, como uma condição de ser a Vida, reconhecer os princípios de existência da Vida em cada ser. Conforme Castro (2002), nomear os animais e espíritos como pessoas é uma forma de

[...] atribuir aos não humanos as capacidades de intencionalidade consciente [...] tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. (CASTRO, 2002, p.372)

A estória dos *Guaranis* nos faz pensar sobre um movimento rumo ao indiferenciado, uma educação que se volta para a mata, para o rio, para o sol, para a chuva, para os bichos. Eduardo falou da “*kavurei*, uma corujinha que olha pelo lado. Os passarinhos sempre estão com ele, tudo alegre. *Guarani* que tem ela, dá sorte, vale muito.” À medida que ia conversando com os jovens, ia

compreendendo que existe uma relação com os bichos de conexão e diálogo. Quando sentava com o Valdecir, eu tinha belas aulas sobre os bichos. Falou-me sobre a *sarakura*, que era mensageira da chuva: "ela dança, parece que vai chover logo." Outro mensageiro é o *parakau*, a arara:

[...] ela fala, conta que alguém vai chegar. É bem inteligente, que nem o macaco. Tem que entender o que ela está dizendo, ou o que está acontecendo depois que ela fala. Às vezes, levanta e não fala, fica quietinha, não quer comer, talvez alguma notícia má, alguma coisa.

O macaco, segundo ele: "morava no meio da mata, sabe quando vai atacar um tigre, ele faz um sinal, fica com medo." Conta que, antigamente, havia sempre um macaco na aldeia. "Ele dança quando alguém está chegando."

A comunicação que os Guaranis estabelecem com as plantas e os animais expressa um modo de percepção da realidade estruturada na comunicação com a natureza. Isto não significa que bichos, plantas e animais sejam iguais, mas são considerados dentro de uma perspectiva de interação e significados que aguçam o diálogo. Ou seja, ainda que muitas vezes este diálogo represente um temor, uma atenção em relação à natureza, o Guarani, em sua cultura, se constrói nesta disposição de escuta à natureza, dentro de um estar relacional.

O medo, o cuidado, o comportamento existe na relação pessoa, bicho, planta, corpo, espírito, Deus.

Santiago sempre lembrava das pescarias quando era criança, relatando que havia uma quantidade determinada de peixe a ser pescada por cada um, pois, se excedesse, o filho da pessoa que ultrapassasse o limite poderia morrer. Contou-me que pediam licença para o Dono do Peixe, que vive por baixo das pedras no fundo do rio. "*Nhanderú* sabe os peixes que vão morrer, e não se deve exceder." Comentou que também se pedia licença para andar na mata, passar pelas pedras. Santiago fala de uma natureza que tem espírito e que, em função disso, é preciso manter uma relação dialógica, uma conversa convidativa que leva à compreensão:

Quando caçavam tatu com filhote, comiam tudo. O filhote é dado para os mais idosos. Se a criança comer, passa mal. Os ossos são expostos na casa. Quando se alimenta de qualquer bicho, deve guardar os ossos e os dentes, pois se o espírito voltar, não tem problema.

Unger (2001) reflete que o diálogo com a natureza só é possível quando superamos a dicotomia da percepção do real. Para tanto, necessitamos abdicar da condição de "tiranos", sair do controle e sermos capazes de dialogar com os seres e as coisas. A autora salienta que a força simbólica possibilita um

encontro com as forças criadoras de origem, deixando emergir o nascimento do novo, ou seja, fazer renascer continuamente "uma postura existencial que se ponha à escuta da vida e de seus sinais" e que saiba conviver com o mistério, definido como:

[...] não é aquilo que não pode ser explicado. Também não é o ainda-não-conhecido. O mistério é aquilo que, podendo ser explicado, nunca pode ser exaurido, porque é fonte, é a presença de *arqué* no seu revelar permanente. (UNGER, 2001, p.138)

Percebia que o conhecer Guarani continha esse mistério, do saber que não se esgota e, por isso, é permanentemente cultivado, um saber-fonte, um saber-vivência. Este tipo de saber, segundo a autora, é organizado pelo ritmo e pela experiência e é gerador de uma ética vitalizadora de sua morada. É uma ética que nasce da vida, da compreensão desses saberes como algo internalizado na organicidade do ser. É um saber que estimula a escuta dos sentidos, da intuição, que se abre permanentemente na busca do decifrar, e assim, atualiza e renova as capacidades para o conhecimento.

As danças acompanham este sentido do conhecer, da festa, da espiritualidade, do pisar manso, do compartilhar o alimento oferecido pela natureza. Marcos conta que, quando era criança, seu pai dizia:

Tu vai colher a fruta e compartilhar com os outros [...] Na minha casa, quando eu erro, minha mãe diz que eu tenho que pedir desculpa. Eu nunca desvalorizei a palavra da mãe, pois ela é a palavra final.

A natureza e o respeito por todos, principalmente pelos pais, são ensinamentos que são sempre repassados entre os Guaranis.

Conforme Castro (2002), a natureza é a cultura do outro. Pensar numa relação humanizada da e com a natureza provoca uma legitimidade da mesma, de forma a torná-la sujeito. Esta visão desenvolvida por Castro sobre os ameríndios, no entanto, nos alerta sobre as formas de conhecer e categorizações epistêmicas recorrentemente presentes no pensamento ocidental. Falamos do ponto de vista do ser humano: "a cultura é a natureza do sujeito; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza" (CASTRO, 2002). É a forma também que escuta, que estabelece vínculos e significados, quando ouve e aprende com bichos e plantas. Alberto definiu "espírito" como "um conhecimento, um sentimento puro, uma emoção." Assumir que os bichos e as plantas têm espírito, significa colocar-se numa postura

epistemológica de diálogo, de quem é aprendiz. Quando, por exemplo, os xamãs vêem os espíritos como formas morfológicas humanas ou de animais e assim estabelecem uma comunicação, estes, para Castro (2002), não estão sendo antropocêntricos, mas estão aprendendo dentro de esquemas específicos de percepção e reflexão. Desta forma, o autor deixa claro que: "os animais e outros sujeitos dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas o contrário, eles são humanos porque são sujeitos (potenciais)" (CASTRO, 2002, p.374).

Quando estivemos com Seu José Verá na aldeia de Campo Molhado, este nos falou de alguns significados que os bichos possuem em sua cultura:

Tatu é o primeiro bichinho. Deus pensa: qual o bichinho que eu vou fazer? Então ele fez o tatu para o Guarani. Só se alimenta de minhoca. Tatu tem cheiro de terra. A carne é limpa. Guarani sempre tem força quando come tatu. Então, o tamanduá (*taguaré*) é a mesma coisa. Só come formiga, não come fruta, não come outra coisa. Então, assim é que Deus fez esse bichinho.

Tartaruga (*carumbé*), o dono da terra também fez isso aí, mas o Guarani não come. Só para usar como remédio: mata, tira a graxa e faz pomada para passar no corpo e durar muitos anos, para não pegar doença ruim.

Jacaré, o Deus fez para viver na água, mil anos atrás. Aquele tempo não tinha carro, nem rádio e pessoa muito boa. Para travessar um rio grande, não tinha como um Guarani atravessar. Daí que ele fez um jacaré. O Guarani usa esse jacaré para atravessar, é uma canoa para os Guarani. Mas naquele tempo, o jacaré falava, era amigo da gente. Guarani não mata.

Macaco (*kai*) protege as crianças para brincar bem, para não machucar, não cair. Às vezes mata para fazer remédio. Passa no braço da criança para não machucar, para não cair. Se aparece morto, não dá para usar como remédio.

Coruja (*urucureá*) vai salvar gente. Esse bichinho não pode morrer. Quando corujinha canta no mato, traz alegria, traz sorte. Corujinha cuida bem da gente. Se matar coruja, perdeu tudo, perdeu salvação. Se a gente sonha com coruja, traz alegria, de noite e de dia.

Onça (*Xivi*): uma onça caminha longe, não cansa. Tem idéia boa, pensamento bom, estudo. Ele sabe com a mão, sente com a mão, na cabeça não. A onça cuida da estrada. Quando ele caminha, vai atravessar a estrada, ouve um rastro da gente, foi pra lá e foi pra cá, ele sabe com a mão. Ele sabe o filho de quem passou, se é filho de *Tupã*, de *Karáí* [...] Sabe se o homem é brabo ou se é manso. Se a pessoa é mansa e não briga com ninguém, ele segue, mas se é brabo, ele avança, só para assustar. A onça protege o caminho.

Coruja (*kabureí*), Deus fez para o Guarani ter sorte, só isso.

Quati, *Nhamandú* fez para o Guarani se alimentar, é uma carne. Come frutinha do cedro. Por exemplo, agora, o cedro não tem uma folha. Por causa disso, o quati está magro, não se deve matar, nessa época (inverno). Quati é o fruto do cedro. O quati já é um cedro.

Cobra não tem dono, é tudo contra a gente, não tem amigo. *Nhanderú eté* trabalhava aqui na terra e o demônio queria ver como Ele trabalhava. Naquele tempo, não tinha nada na Terra. O demônio desceu para ver e não caminhava de pé e caminhava de barriga. *Nhanderú* castigou e transformou ele numa cobra, só assim, sem pé e não andou mais. Aí a cobra disse que ia matar todos os filhos. "Qualquer pessoa, eu vou matar tudo." E *Nhanderú* respondeu: vamos ver se tu vai matar. Mata alguns, mas não todos."

Sapo (*Kururú*), o Guarani sabe fazer só para contar uma estória. Traz sorte. Não pode matar, senão dá azar pra quem mata.

Macaco grande: aquele bicho foi um dos primeiros, o primeiro era uma pessoa, então aquele homem trabalhava normal, era mentiroso e estrupador. Então, aquele que viveu primeiro em algum lugar, *Nhanderú* castigou, transformou num bicho gorila. Era uma pessoa, mas não era boa, só pensa em matar, por isso que até hoje é meio como gente.

A percepção do corpo e do espírito na Natureza-cultura revela-se em orientações como estas passadas por Seu Alexandre ao Adriano:

O Guarani não gosta que a gente durma muito, pois assim fica preguiçoso, então, acorda 6 horas da manhã. Às crianças, às vezes acordam mais cedo e ele acorda junto.

Comentou que uma pessoa que dorme demais, ou durante o dia, facilita dar a alma para um animal, uma onça por exemplo, e isso não é bom.

Uma mulher, por exemplo, dá sua alma para um animal e encontra um homem que não é bom para ela, fica um tempo com ele e depois descobre que era uma ilusão e é comida pelo animal. Passa uma semana morta e depois se torna um animal e quer comer as pessoas.

Segundo o Adriano, o motivo de dar a alma para um animal, às vezes é porque os pais não educaram bem. O *Karáí* pode curar essa pessoa. Cada pessoa possui um anjo (espírito) que protege e, às vezes, não dorme. Segundo a Silvana, existem dois espíritos, o *Nhandé nhaneë*, o espírito bom, e o *Angué*, o espírito mau. Este anda à noite, por isso não é bom acordar e caminhar durante a noite. Sobre esta transformação de pessoa em bicho, Valdecir conta sobre as recomendações dadas por seu tio:

[...] ensinava para levantar cedo e que de noite não pode comer. Lá pelas 17 horas é a janta. De noite é o *xivi* que come. Alguém que come de noite, acompanha o *xivi*, até pode se transformar, como o lobisomem [...] Isso aí é para se cuidar, não é que vai acontecer mesmo.

O sentido da transformação do ser humano em animal, no pensamento ameríndio, conforme Castro (2002), explicita a idéia de que os animais são ex-humanos e não os humanos ex-animais. O referencial central, conforme acentua o autor, não é o ser humano, mas a humanidade como condição de construção da identidade coletiva.

Maturana e Varela (1995, p.24) fazem uma reflexão sobre a necessidade da humanidade submeter-se ao "entendimento biológico do ser humano em sua convivência", libertando os impulsos naturais que já possuímos. Para estes autores, existe em nosso organismo a inteligência capaz de gerar uma socialização mais harmônica, que advém dos impulsos de altruísmo e cooperação que nos constituem como seres humanos. A humanização passa pela apropriação dos movimentos biológicos, o que pode redimensionar a gênese do humano na interdependência orgânica e não mais na independência humana. A desumanização pode vir da busca demasiada do humano que descarta a biologia da natureza como fonte de conhecimento, ou seja, de auto-conhecimento. O que faz do ato de conhecer um ato de viver.

Marcos, ao relatar sobre sua percepção da dança, traz sua vivência como pano de fundo de sua reflexão: "não tem como se segurar: todos se levantam, é inspiração" e a vivência da coletividade na dança é expressa por Marcos da

seguinte forma: "o coletivo entra na vida, como a gente sente o pensamento e o sentimento." A vivência provocada pelo coletivo na dança pode ser traduzida como *nhandereté*, corpo de todos. O estado de levitação é evidenciado na educação Guarani e reforçado na dança, desde a busca da posição vertical, na qual acontece a inspiração divina, até a sensação de "não pisar mais no chão", descrita por Marcos como estado que se alcança na dança ou com a ingestão da *ayuasca*. Esta afirmativa acima: "o coletivo entra na vida" é uma expressão desta forma de conhecer, na qual a vida é o centro, e através da qual, em um dado momento, como ser humano cultural, este é capaz de sentir-se parte da vida. Segundo Chamorro (1995), um Guarani só recebe a inspiração mística se estiver em sua comunidade, o que nos faz pensar numa idéia de humano biocêntrico, que vive a natureza como parte de sua vida e o rito dentro de uma construção cultural Guarani.

Para Toro (2002), o ser biocêntrico relaciona-se a uma vivência profunda de sentir-se parte da vida. O foco do humano, sem jamais deixar de ser humano, descentra-se em favor da vida. É o estado de indiferenciação, de dissolução, de alteração da percepção, o que não significa perder a consciência. Diferenciação e indiferenciação são termos utilizados por Toro (2002) como processos de movimento da identidade. Diferenciação é um estado em que a

pessoa aparece em sua singularidade, no que o difere, no que o faz sentir-se como um ser único e singular. Indiferenciação é um estado no qual as pessoas sentem-se fazendo parte do universo, de identificação com as estrelas, com o sol, com os bichos. Esta identificação aparece como vivência fundamental. A identidade ocorre nessa pulsação entre ser único e ser todo, dentro de uma visão de Dilthey (1988), na qual, em cada indivíduo se origina a experiência única da vida.

A educação ocidental como um todo é voltada para uma identidade que afirma o diferenciado, o que alimenta de uma maneira mais decisiva as forças do ego³⁶, do trabalhar para ser diferente, da competição, da distinção, da independência. São elementos necessários à construção da singularidade, mas tornam-se problemáticos quando não vivemos a pulsação com a indiferenciação, daquilo que nos identifica como uma totalidade, o que nos irmana, o que nos faz sentir parte um do outro e da Natureza.

Góis (1995) desenvolve o conceito de identidade relacionando a movimentos de imanência e transcendência que não se dividem estão presentes no ato cotidiano e na inspiração divina.

Na estória sobre a criação da água, Adriano relata que:

³⁶ Russel (1982) refere-se ao ego encapsulado, como uma vivência do eu separado do resto do mundo.

Nhanderú fez a água. "Pedro" chegou para ele e disse que a água estava parada e que ela necessitava de movimento. Então, mandou "Pedro" balançar as taquaras e este balançou, e as folhas caíram na água. Quando caíram, estas foram transformadas em peixes e estes, ao se movimentarem, deram movimento às águas. No entanto, Pedro achou que ele é que tinha feito esta criação e foi *Nhanderú* que fez, através dele.

Entregar o corpo a *Nhanderú* é permitir que sejamos um canal de comunicação. Isto também possibilita dissolver o ego e instiga os sentidos para as conexões, as quais dão vida dentro de uma cadeia, como nos ensina a estória acima: *Nhanderú*, Pedro, taquara, folha, peixe em conexão, possibilitando o movimento da água.

O artesanato Guarani - a manufatura de bichos em madeira - existe dentro desta perspectiva dialógica. Identifico este trabalho como um processo de criação, no qual a via intuitivo-sensível integra-se à via denominada de intelectual, gerando um pensar de recriação de si mesmo. Quando eu chegava nas aldeias, sempre havia alguém esculpindo na madeira. Valdecir, Cacique do Canta Galo, revelou-se um grande artista. Gosta de fazer cobras. Certa vez, pediu-me para que eu arranjasse algumas imagens de cobras, pois gostaria de fazê-las com mais perfeição. O trabalho consiste em retratar e recriar a Natureza-cultura, trazer à tona o máximo possível de sua perfeição, uma vivificação. Valdecir sentava num cantinho, ao lado do fogo, no meio do mato, ferramentas a postos. O mesmo fogo que queima e dá vida aos bichos, também

alimenta sua família: feijão na panela, mãos no trabalho, as cobras iam surgindo. Valdecir fala da jibóia que existe na Amazônia e da cobra cruzeiro, que existe aqui no Rio Grande do Sul.

Enquanto Valdecir pintava a cobra com o fogo, dizia-me que não estava tendo muito tempo para fazer o artesanato, pois sempre tinha que atender alguém, mas falou-me que não gostava de ficar trabalhando e alguém conversando: "é como tu estar escrevendo e alguém falando." Perguntei-lhe se ele pensava algo enquanto esculpia. Deu uma risada espontânea e respondeu:

É impossível não pensar! Eu penso em tanta coisa, não dá para ficar sem pensar. Eu penso nos meus parentes, no que vai ser. Penso nos meus parentes antes, penso até na humanidade, no *jurua*, como ele consegue trabalhar tanto e morrer sem gastar todo o dinheiro, nas mortes, nos assassinatos [...] O Guarani gosta de viajar, trabalha e depois viaja [...] Penso: será que algum *jurua* não quer conhecer o mundo?

Ao teorizar sobre arte, através da criação de esculturas em argila em trabalhos comunitários, Menezes (1994) faz uma ponte entre arte e identidade, identificando processos de diferenciação e indiferenciação no encontro com o ser criador e criatura, no qual o mundo interno vai se estruturando com mais criatividade. Este mesmo processo, identifico na criação dos bichinhos de madeira.

O processo é universal. As esculturas são arquetípicas, pois emergem da sensibilidade, da emoção e da regressão³⁷. São também simbólicas, pois expressam uma história cultural, na qual, aos símbolos, são dados significados e feitas elaborações a partir das vivências individual e social de cada um. Um mesmo símbolo, uma mesma imagem, podem ter diferentes significados e, com certeza, formam diversas histórias. Portanto, são ainda singulares, pois a vivência em argila é única, e descritível apenas pelo indivíduo que a vive. (MENEZES, 1994, p. 125)

O pensar do Valdecir é uma vivência reflexiva sobre os Guaranis, sobre a humanidade, sobre o sentido da vida. A atitude reflexiva é parte desta educação, que, ao estimular uma escuta autêntica, faz com que os jovens, numa determinada época de suas vidas, revisitem as falas de seus pais, de seus parentes e perguntem-se sobre suas próprias vidas. Valdecir conta que seu tio falava: "para não judiar do velhinho, para não roubar, para cuidar da família [...] eu me pergunto: o que eu estou fazendo da minha vida?" Os acontecimentos da vida, a observação dos fatos e a relação destes com o percurso, com o caminho, são continuamente indagados. Cirilo, Cacique da Lomba do Pinheiro, seguidamente perguntava-se sobre sua missão no mundo e analisava suas ações, sua atitude na aldeia, através de seu estado de saúde. Em momentos de desordem na estrutura social da aldeia, observava também seu estado de saúde, suas emoções. Dizia: "a emoção cura" e observava reflexivamente essa

³⁷ O termo "regressão" não é utilizado aqui como retorno ao passado, mas como um estado de dissolução, de indiferenciação, de acordo com o conceito estabelecido por Toro (2003).

relação entre o estado da comunidade e sua saúde, como se esta última fosse um termômetro indicador, que o advertia sobre o tempo de se recolher, de rever seus posicionamentos, de falar com mais emoção. Essa atitude reflexiva, por parte dos jovens que pesquisei, demonstra uma noção de referência educativa, o pensar dá-se em cima da coporeidade vivida, ou seja, da vivência primordial de estar vivo.

Russel (1982) faz uma metáfora do corpo, como aquele que consegue trabalhar em alto nível de sinergia, no qual, todas as células trabalham juntas, cuidando dos seus próprios interesses, sem coerção, mas dentro e de acordo com a necessidade de sobrevivência de um organismo maior. O autor, referindo-se a sistemas tribais, argumenta que grupos que possuem alta sinergia possuem poucos conflitos internos, o que não significa que as pessoas estejam sempre procurando ajudar umas as outras. Para o autor, a explicação está na organização das estruturas sociais e psicológicas destas tribos, que facilita a sinergia entre as necessidades individuais e as do grupo. "Sinergia em um organismo é a essência da vida, e está intimamente ligada à saúde" (RUSSEL,1982, p.133). Sem dúvida, a saúde é um princípio estruturante da educação Guarani e o desequilíbrio da relação sinérgica é continuamente cuidado no processo de consciência auto-reflexiva, que, para Russel (1982), é o

ponto de evolução, de organização interna e externa do nosso pensamento, da nossa percepção e da nossa ação.

Uma das formas de trabalhar essa sinergia é o momento do canto-dança-reza. A dança é uma possibilidade vivencial de reconexão, de purificação, de acreditar na vida e nas pessoas, é uma forma de reconciliação, que é abalada no cotidiano do ser humano, de ser homem e de ser mulher. A cerimônia convida a um outro estado de ser, a dança mobiliza os corpos e os espíritos para o estar em paz. Segundo André, ao dançar continuamente, o corpo vai se tornando forte e "corpo forte, espírito bom." É também uma luta contra o espírito mau: à medida que o corpo não resiste, este vai anunciando a presença de um espírito ruim. E é neste momento que o corpo entregue a *Nhanderú* vai se curando através do *Karái Opyguá*³⁸ e o corpo e o espírito tornam-se leves. É um contínuo exercício de entrega que vai depender da vida que cada um está levando, dos conflitos e da capacidade de superá-los. O grau de sinergia vai determinar se o *tekoá* irá dividir-se ou se integrar num movimento harmônico de totalidade. Quando o *Nhanderekó* está enfraquecido, as pessoas começam a brigar e a ficar pesadas, o peso impossibilita a comunicação, a interação, o trabalhar juntos, o estar juntos.

³⁸ Cuidador da *Opy*

A saúde é o princípio básico e regulador da educação Guarani. Educar para estar saudável é o que os Guaranis buscam como equilíbrio em suas vidas. Recorro ao conceito de saúde desenvolvido por Dossey (1982), enquanto um movimento fluido. O autor destaca que, na música e em algumas experiências sensoriais, este movimento é percebido antes que possamos dividi-lo. A vivência do tempo e do espaço são sentidas como únicas, o que possibilita ao corpo uma sensação de harmonia e de integração com o espírito.

Para Góis (1995, p.61), é no aqui e no agora, no instante vivido é que a identidade emerge como expressão sensível.

" A vivência por ser comoção e, ao mesmo tempo, expressão singular no mundo, é movimento sensível, é movimento do ser que em sua concretude, é corpo e gesto, é encontro, é dança, é animal tornado espírito enraizado"

O corpo é base para as categorias reflexivas da auto-percepção. André relatou que: "o natural é que a pessoa tenha um espírito e, se tem dois, é porque um é mau", o que causa conflito, ciúme. E tudo isso a dança transforma, relembra o sublime, o que não é terrenal, o que não é angustiante. Segundo Dossey (1982), o corpo cria saúde a partir da doença. O Guarani, ao enfrentar o espírito mau, expresso através da doença, provoca a transmutação de seu corpo, assumindo a flexibilidade, a maciez como meta principal para a integração.

O ato de caminhar, tão próprio do *Guarani*, é um movimento que amplia a percepção de mundo e do Universo. Cirilo conta que, antigamente, os *Guaranis* não conheciam a divisão da Terra e sentiam-na como a sua moradia. A Terra é um corpo humano e o corpo é uma terra, uma noção de identificação corporal e espiritual, no qual o movimento do corpo está em sinergia com o movimento da vida.

4.1. Educação Biocêntrica: um olhar sobre a educação *Guarani*

"Quando Nhanderú canta uma música, não é fácil. Sozinho não sabe cantar. Nhanderú tem que mandar para criança."

Seu José Verá (Campo Molhado)

As crianças foram tornando-se significativas em minhas observações. Fui compreendendo que estas possuem um espaço central na cultura *Guarani* e que refletem sua concepção de educação. Nunes (2002) faz um estudo crítico sobre a presença das crianças nos estudos indígenas antropológicos, alertando para que estas sejam mais valorizadas, visando uma reflexão contínua sobre os processos educativos por elas vividos. Martins (2002) publicou vários textos de pesquisa, nos quais a criança é considerada como sujeito e sua palavra é problematizada numa reflexão teórica que admite que a criança produz uma

fala e uma ação distinta da do adulto. Quando comecei a dar mais atenção às crianças, refleti bastante sobre estes aspectos e tentei inclusive aprender a língua para, principalmente, conversar com elas. Mas não consegui. Fui então aguçando minhas observações para a linguagem gestual e descobrindo que as crianças Guaranis comunicam-se muito através do toque e que, nesta relação de contato, existe uma voz, um movimento bem peculiar que mostra com clareza como estão se construindo. Oliveira (2004), em sua pesquisa sobre a infância e a educação Guarani, quando fala de seu modo de interação com as crianças, fala de diálogo-corporal e gestual. A autora pontua que este modo de contato é usual entre as crianças menores e maiores.

Numa tarde fria na Lomba do Pinheiro, olhei ao redor, eram 16 horas e os fogos já estavam acesos. As crianças faziam bolinhos e preparavam as massas. Ao mesmo tempo, brincavam no ato de fazer os bolinhos para fritar. Existia um tempo que era contínuo: trabalhar, brincar, comer, conversar, tomar banho, tudo era parte de um só movimento. Joana, esposa do Santiago, carregava seu filho pequeno, com uma atadura no lado para firmá-lo em seu corpo. Caminhava e dava de mamar. Quando outro filho chorava, logo o Santiago pedia que o irmão mais velho cuidasse. Os meninos brincavam de bolinha de gude, os mais velhos jogavam futebol, esporte central na vida dos

Guaranis. Homens, mulheres, adolescentes e crianças trabalhavam com artesanato. Sentia muita calma na aldeia da Lomba do Pinheiro. Percebi que as crianças, desde pequenas, já têm uma intimidade com o fogo, pois ficam próximas, colocam folhas secas, ajudam no preparo, na arrumação das lenhas, às vezes próximas dos pais, outras vezes não. Cohn (2002), ao relatar a experiência do aprendizado infantil entre os Xikrin, no Pará, pertencentes à sociedade de língua Jê, destaca a presença dos pais, dos avôs, das meninas e dos meninos, que se cuidam entre si e que nunca deixam as crianças de colo sozinhas.

O que mais me saltava aos olhos eram os tempos-movimentos das crianças na relação com a natureza, entre eles mesmos, entre os pais e os avós. As crianças sempre estavam juntas, brincando e cuidando umas das outras: este é um modo de ser criança Guarani. Certa vez, observei três crianças brincando: as duas mais velhas empurravam o irmãozinho mais novo que estava dentro de um carrinho, giravam e corriam continuamente, todos juntos. Passaram o carrinho do bebê por cima de um carrinho de brinquedo e quebraram, olharam-se e deram uma risada compartilhada. Nenhum adulto falou ou reclamou de nada. Isto é uma prática constante, de não interferir na brincadeira das crianças. A atitude dos pais é de proximidade e atenção

relaxada, que reflete um estar atento à natureza das crianças (COHN, 2002). Este respeito é observado antes mesmo das crianças nascerem, como podemos constatar na fala do Adriano: "A criança já sente tudo quando está na barriga, é preciso cuidar." A criança vem de um lugar sagrado e vê tudo o que os pais fazem. Ela testa os pais para saber se eles vão reconhecê-la, amá-la. Se os pais brigam muito ou se separam, a criança sofre e quando nasce, fica muito chorona ou triste. O *Karáí* quando vai batizar o filho, já diz tudo o que os pais fizeram para ela.

Outro aspecto que destaco na educação Guarani é a não intromissão dos adultos nas brincadeiras e nas descobertas infantis. Quando, por exemplo, uma criança está próxima ao fogo, esta não recebe nenhuma interdição, a não ser que seja muito pequena, de um ano para baixo. Nesse caso, a mãe não permite que a criança permaneça sozinha junto ao fogo.

Outro aspecto observado é que as crianças maiores estimulam o aprendizado dos irmãos menores. Certa vez, as crianças estavam desenhando no quadro negro com o giz. A Stéphanie, de 4 anos, pegou seu irmão de um ano de idade, levou-o até o quadro e segurou um giz em sua mãozinha e foi desenhando junto com ela, abrindo-lhe esta possibilidade. A criança de um ano ia movimentando seu braço e ia riscando os desenhos das outras crianças e

estas, quando viam o fato, ajudavam-na ainda mais a desvendar os mistérios da aprendizagem, nos quais o giz e o desenho eram apenas instrumentos. A criança foi explorando outros espaços de aprendizagem, foi engatinhando e riscando as pedras, o chão, a parede da casa e a Stéphanie ía acompanhando sempre. Parecia divertir-se com o irmãozinho. Depois, o giz virou brinquedo. A Stéphanie colocou-o dentro da roupa do irmão, e este ficou tentando tirá-lo juntamente com a irmã. Não conseguiram achar o giz e a Stéphanie tirou a roupa dele às gargalhadas. Ria deliciosamente, desfrutando o prazer da aprendizagem (Ver vídeo, em anexo: item Educação Biocêntrica). Stéphanie sempre mostrou um grande prazer em brincar com o irmão, ainda que fosse para assustá-lo. Uma vez, vi-a segurando um filhotinho de cachorro e mostrando para seu irmãozinho, que ficava bem assustado. Provocou, provocou, até ele começar a chorar. Foi então que sua mãe pegou-o e deu-lhe de mamar.

A presença do toque e dos abraços nos contatos cotidianos acontecem no ato de cuidar dos irmãos mais novos, na amamentação, no colo, nas brincadeiras e no ato de dar banho. Na Lomba do Pinheiro, presenciei uma cena da irmã, de 12 anos, lavando seu irmão de um ano: suas mãos deslizavam com suavidade, contornando o corpo, que, facilitado pelo sabão, tornava o acariciamento da irmã um gesto de extrema beleza, harmonizado pela

expressão prazerosa de seu rosto. O ato de dar banho engrandecia-se, enquanto uma expressão de amor e cuidado (Ver vídeo, em anexo: item Educação Biocêntrica). Existe uma variedade de movimentos corporais que possibilitam às crianças explorarem as variedades rítmicas da pulsação de seus corpos: andam nos troncos e ficam de cabeça para baixo, com os pés pendurados nos paus e soltam o corpo ao sabor da gravidade; também sobem em árvores, pulam e dão cambalhotas. Há um permanente exercitar-se no conhecimento e aprendizado de seus limites e possibilidades. Nunca vou esquecer um dia em que as crianças, depois de uma longa brincadeira de dança, foram para o açúde, e o Maurício, de seis anos, queria pular de um monte de terra para outro. As crianças pulavam, mas a distância e a altura eram consideráveis para uma criança de seis anos. Maurício ficou, por uns instantes, relutando em pular: olhava, receava, seu corpo ia para frente e para trás, como que tomando coragem, até que se aventurou a pular. Depois, pulou mais três vezes, até que se sentiu mais seguro. Depois, ficou pulando confiante e saiu saltitante, com a felicidade de quem vence o seu próprio limite. Não percebeu que eu estava olhando, pois havia muitas crianças próximas. Não olhou, nem falou com ninguém. Era a conquista da autonomia de seu movimento, de seu desenvolvimento e de sua expansão. Toro (2002) fala que este tipo de vivência

orienta a vitalidade do adulto e, quando é interdita, provoca um bloqueio nos potenciais do impulso vital e da movimentação no mundo. A contrário, quando é vivida sem proibições, possibilita uma expansão na curiosidade e no espírito de criação. Esse movimento surge do instinto exploratório, que faz com que as pessoas movimentem-se com curiosidade ao longo da existência. Observo que a vivência da liberdade propicia gestos mais espontâneos e ampliados, além do aprendido e a noção dos próprios limites. Lembro que chamou-me, certa vez, a atenção uma brincadeira na torneira onde as crianças tomavam banho: Stéphanie brincava de lavar uma blusa lilás, na qual passava bastante sabão e esfregava, esfregava. Uma outra criança veio e quis tomar a roupa dela e a Stéphanie não quis deixar, até que a roupa caiu na terra. Ela fez um beijo, sua expressão era de choro, mas não chorou. Ficou brava, triste, muito triste, pegou a roupa e continuou lavando. Depois, deixou ela lá, cheia de sabão, e foi brincar de outra coisa. Tive vontade de abraçá-la, mas vi que ela se resolveu, lidou com a raiva, passou pela tristeza, tomou a decisão de não chorar e transmutou sua emoção, voltando a brincar novamente. Percebi este momento como um espaço de aprendizagem de lidar com as próprias emoções e com seus limites, tudo num instante, que, pela multiplicidade de emoções vividas e expressas, parecia-me uma eternidade. Cada cena que vivi com as crianças

possuía uma voz, um cheiro, um som... As crianças, o longo do trabalho, foram falando-me pelos movimentos e me fazendo "pensar-sentir" sobre essa forma de educação.

Fui encontrando semelhança entre a educação Guarani e a educação Biocêntrica, proposta por Toro (2002) e Cavalcante (1999). Busco aqui uma reflexão sobre os princípios desenvolvidos na educação Biocêntrica, por encontrar ressonância entre as formas de estar no mundo e de trabalhar a educação. Para Toro (2002), a identidade é a expressão de potencialidades genéticas. O autor organiza estas potencialidades em cinco grandes linhas, pelas quais a identidade se expressa: vitalidade, criatividade, afetividade, sexualidade e transcendência. Na vitalidade, o movimento está ligado ao instinto de viver, faz parte da sobrevivência biológica; na criatividade, a liberdade é um espaço para que o instinto exploratório se potencialize; na sexualidade, o instinto é o prazer; na afetividade, a segurança e a nutrição alimentam o instinto gregário; e na transcendência, a harmonia é fruto do instinto de fusão e dissolução com o universo.

Cavalcante (1999) desenvolve os potenciais acima citados como elementos de formação educativa numa perspectiva biocêntrica. A autora, buscando uma integração com os princípios da educação dialógica ou

libertadora de Freire no contexto pedagógico, a partir de Toro, faz uma discussão sobre o sentido do instinto, da natureza e da cultura no contexto da educação, definindo educação biocêntrica como:

[...] uma tendência evolucionária que visa a integração do indivíduo orientada por sua autoconsciência em suas relações altruísticas, criando assim, as condições para o desenvolvimento e expressão de suas potencialidades instintivas, estimuladas por sua vinculação com a vida que é retratada em sua relação consigo, com o outro e com o meio. (CAVALCANTE, 1999, p.66).

Estes educadores proporcionam uma discussão mais ampliada sobre a questão do instinto no campo da educação. Discutem o instinto como um impulso primordial, que serve, antes de tudo, para a conservação da vida, a adaptação ao meio e a sobrevivência da espécie. Nesta abordagem educativa, o ser humano tem acesso à "expressão de seus instintos originais e gregários determinados biologicamente, notadamente sufocados e condicionados pela cultura da dissimulação, do disfarce dos sentimentos e dissociação do corpo" (CAVALCANTE, 1999, p.66). A vivência é o ponto de partida da aprendizagem, de forma que a pessoa, enraizada na vivência, descobre que a fonte do conhecimento parte deste compartilhar a vida enquanto uma experiência sensível.

Nimuendajú (1987) descreve a crença dos Guaranis de que estes têm

duas almas: uma de origem divina, o *ayvu*, e o *atsyygua*, correspondente ao temperamento e aos instintos. Dallanhol (2002) faz essa discussão afirmando que o *ayvu* corresponde a um princípio regulador. O sentido de instinto que desenvolvo parte da concepção de Toro (2002), na qual é uma inteligência que possui sua própria lógica e uma força constante de expressão. Comparo também a idéia de Mafessoli (2001), que acredita que o mundo possui uma potência própria que o constitui, e que convida-nos a nos entregarmos a ela, a confiar nela.

Encontrei, entre os Guaranis, espaços de aprendizados nos quais as crianças exercitam esses potenciais expressos por Toro, tais como: livre expressão, contato corporal, brincadeiras criativas, prazer, auto-descoberta e noção de limite, o que me faz pensar que cultura e instinto não estão separados em seu modo de vida cotidiano. Dallanhol (2002) refere-se à afirmação de Schaden que, para os Guaranis, não há sentido em estabelecer ações pedagógicas que ensinem às crianças como devam ser, pois existe na própria cultura uma aceitação de suas personalidades. Da mesma forma é que o instinto deve ser pensado dentro de uma elaboração cultural.

As relações entre mães e filhos foram tendo um destaque em meu olhar de pesquisadora. Dentre elas, pontuo a relação de amamentação entre Nélida e

sua filha *Kerexú*. Esta mamava, expressando um extremo prazer, em consonância com o prazer da mãe, que amamentava e acariciava todo seu corpinho. *Kerexú* ia se encaixando, descobrindo uma posição agradável na qual pudesse sugar o mamilo da mãe. Foi se aninhando com um movimento ativo, sendo que a mãe deixava a filha agir por iniciativa própria, até que esta encontrasse uma posição confortável com a cabeça na posição contrária à da mãe. Movimentava-se entre suspiros de prazer e de comunicação com a mãe, que, aos pouquinhos, ia acariciando, em tom de brincadeira, os braços de sua filha. Seus dedos "cavalgavam" lenta e amorosamente os braços da criança, os quais estavam estendidos sobre sua cabeça, na presença do gesto simples e amoroso. Além deste, vários outros exemplos observados em *tekoas Guaranis* desta relação de amamentação entre mãe e filho podem ser citados. Destaca-se neles o respeito à autonomia dos filhos em buscarem o leite no contato íntimo com a mãe. Nunca presenciei uma mãe negar seu peito ao filho. Ao contrário, estes foram momentos em que observei a expressão de uma grande ternura por parte das mulheres, as quais demonstravam muito prazer ao amamentar. No *tekoá Yguaporá*, chamou-me a atenção a posição corporal em que o filhinho de Cláudia alimentava-se em seu seio. Esta acocorava-se e seu filho vinha e, também quase acocorado, buscava seu peito. Mauss (2003) chama

a atenção ao fato de que a criança transportada junto à pele da mãe obtém um contato corporal durante dois a três anos. Este contato origina sensações que afetam a sexualidade, além de ser uma ginástica para as mães. Paciornik (1987, p.142), em seu trabalho com os Kaingang no Paraná, observou que estes não possuem problemas de coluna, possivelmente em função da ausência do uso de encostos de cadeiras e poltronas. O autor salienta ainda que as meninas e as mulheres que levam seus irmãos e filhos na garupa, desenvolvem força e elasticidade nos tecidos da face e do pescoço, atrasando o aparecimento de rugas; além disso, têm sua inserção braquial horizontalizada, elevando as mamas; trabalham o tecido abdominal continuamente, protegendo-as de estrias e hérnias e, ao tensionar os músculos do diafragma genital, estes favorecem a sustentação dos órgãos pélvicos, contenção entérica e vesical e desempenho sexual. Outra posição muito comum entre as mulheres Guaranis é o acocorar-se. Nunca deixava de surpreender-me quando via mulheres de 60 anos, como Dona Ana, acocoradas e com a coluna absolutamente reta, numa postura admirável para qualquer jovem não índia. Paciornik (1987, p.144) enumera uma série de efeitos saudáveis para o organismo das índias em função da adoção da posição acocorada e de agachar-se com frequência. São as seguintes:

- força e reforça coluna, músculos da face, do pescoço, tórax,

abdômen, assoalho pélvico, coxas, pernas e pés;

- couro cabeludo melhor nutrido, irrigado e retardamento do enfraquecimento, branqueamento e caída de cabelo;
- previne dores da coluna e más posições;
- previne prolapsos, aumenta contenção urinária, aumenta pressão vaginal e melhora desempenho sexual;
- cérebro melhor irrigado, euforizante e calmante;
- espreme vesícula e ductos biliares, comprime vísceras abdominais;
- previne constipação intestinal;
- expulsa ar pulmonar;
- pernas forçadas, mais fortes, espreme rede vascular e joga o sangue para a grande circulação. (PACIORNIK, 1987, p.144)

Sobre a postura das Guaranis de carregarem seus filhos no colo e de amamentarem por bastante tempo, destaco os efeitos vantajosos da amamentação e dos primeiros contatos táteis para a respiração e para o sistema gastrintestinal que Montagu (1988) apresenta, alegando que os bebês que não são carregados no colo com frequência, possuem dificuldades na respiração, bem como cólicas e facilidade de vomitar. O autor faz uma relação entre a falta de toque nos primeiros anos e a agressividade nas brincadeiras, alegando uma maior dificuldade destas em entrar em contato sem causar atritos. Este aspecto é saliente aos olhos de quem observa as crianças Guaranis brincando, passando horas e horas juntas num intenso contato corporal, sem causarem danos físicos entre si. Os meninos, particularmente, gostam de fazer representações de lutas, mas como se estivessem dançando.

A dança, enquanto gesto pleno de significado, expressava-se também na

hora do trabalho, o qual seguidamente pude observar através das mulheres. Eliane, uma jovem mãe Guarani, estava com seu filho lavando roupa, enquanto ele ficava brincando na água. Depois, Eliane deu-lhe um banho e o menino chorou bastante. A mãe saiu com ele, carregando-o agarrado a um lado de seu corpo, enquanto no outro lado carregava a roupa. Admirei seu equilíbrio corporal e a postura elegante de sua coluna. Enquanto Maria Eugênia, grávida de nove meses, fazia comida e cuidava dos filhos, eu observava sua resistência corporal e determinação, qualidades estas estimuladas nas danças rituais. Seu filho mais novo, de um ano e dez meses, já possuía mais autonomia, brincando sozinho, sob o cuidado de seus irmãos mais velhos. Suas irmãs brincavam com bonecas numa grande poça d'água que chegava a formar uma piscina. Molhavam-nas, colocavam-nas no chão, sorriam, vinham até mim, abraçavam-me, pegavam meu cabelo. Depois voltavam para próximo da poça e começaram a dançar em roda, gargalhavam, caíam sorrindo como plumas ao vento, cheias de alegria e leveza. Depois dançaram o *Xondaro*³⁹. Dois meninos também entraram na dança - o Maurício e o filho do Santiago - e ficavam empurrando seus corpos contra os corpos das meninas, sorriam e brincavam. Também caíam uns sobre os outros aos risos e gargalhadas. Tudo estava lindo, o sol no rosto, a amplitude

³⁹ *Xondaro* é o nome da dança realizada fora da *Opy*, também designada de *Tangará*. É uma dança-exercício para esquentar o corpo como uma preparação para o ritual dentro da *Opy*.

da visão do mato como cenário de fundo e a felicidade. A liberdade das crianças fizera-me chorar. Como é possível tanta graça, tanta pureza entre as crianças? Mais tarde, o filho do Santiago chegou com um robozinho de brinquedo e um cano, fazendo-o de revólver. Sua postura era mais agressiva com as meninas. Ele tentava empurrá-las, desfazendo a roda. Elas não respondiam à provocação, estavam tão sintonizadas que nada as tiravam daquele estado. Dançavam, cantavam... Elas estavam tão livres que não resisti, fui me envolvendo em seus movimentos e fui dançar e cantar junto com elas. Depois de dançarmos juntas, como se a música não houvesse parado, continuamos a brincadeira até o açude. Em seguida, Maurício foi pegar uma cobra morta para nos mostrar e assustar as meninas. No início, as meninas ficavam assustadas, mas depois começaram a explorá-la, pegando-a e apertando-a. A mesma reação foi com os ovos de sapo encontrados pelas meninas. A Stéfanie pegou os ovinhos em sua mão e os observava e tocava. Carrara (2002) descreve uma cena sobre a aprendizagem das crianças Xavantes com os animais, que me transportou diretamente para esta situação em que uma das crianças brincava de assustar outras com uma cobra morta. Nesses momentos, as crianças exercitam sua curiosidade, sendo estimuladas para a descoberta da pele, do cheiro, dos sons que os animais possuem, além de

terem a vivência de uma troca de saberes entre si, o que nos leva a refletir que os tempos de brincadeira são também tempos de aprendizagem coletiva. A forma como dançam também expressa uma outra forma de conhecimento, conforme destaca o autor acima:

Não só a mente como o próprio corpo e os sentimentos passam por experiências cotidianas (brincar na terra, na água, com plantas, animais, poder observá-los, tomar banho nos córregos e nos rios, procurar peixes, ser picado por insetos, participar de atividades produtivas, etc.) mas os rituais [...] também são canais dos quais servem-se os índios para sentir, pensar e conhecer seu lugar no mundo que habitam. (CARRARA, 2002, p.105)

Destaco a importância que os adultos dão para este tipo de aprendizagem e o quanto a observação destes em relação às crianças confirma a confiança nestes princípios educativos. O olhar do adulto em relação à criança é de aprendiz e de reconhecimento daquilo que esta expressa como desejo e movimento. Lembro da expressão de felicidade da *Kunhã Karaí* do *Canta Galo*, quando uma criança de oito meses estava sendo empurrada em um carrinho de madeira por sua irmã e, enquanto passeava, apontou duas vezes para uma plantinha, querendo tocá-la. A *Kunhã Karaí* apontou para a menina e a planta, sorriu e comentou algo. O que ficou forte em minha lembrança foi a felicidade desta pelo interesse da criança pela planta, que provavelmente anunciava algum sinal para esta, mas antes de tudo sinalizava o respeito pelo

interesse e a possibilidade de uma educação que não tolhe a curiosidade.

É a partir deste interesse que os mais velhos podem repassar seus conhecimentos, relação esta bem explicitada entre os Guaranis e que aparece também entre os Xavantes, em relação aos quais Carrara (2002) pontua que os aprendizados vão se dando no decorrer da vida e que os mais velhos ensinam aos que mais se interessam. Segundo Brittain & Lowenfeld (1977), o ser humano aprende através dos sentidos e permitir esse processo educativo gera uma confiança em seus próprios sentidos e no desenvolvimento da sensibilidade perceptual. Estimular a sensibilidade e a conscientização dos sentidos amplia e solidifica a aprendizagem.

Veras (2000), ao estudar a dança Matipú no Alto Xingu, traz uma riqueza de detalhes cotidianos que anunciam com muita sensibilidade os movimentos dos corpos. Estes são descritos como gestos ritmados, desde o acordar, quando os homens emitem sons de animais, ao caminhar até a lagoa, no preparo do fogo, na pesca, etc. Estes movimentos desenvolvem o equilíbrio, a força muscular, a atenção no fisgar do peixe, a percepção sensorial em relação ao ambiente e ao movimento dos animais, o senso de direção geográfica, a leitura climática e o manejo ambiental. Outra descrição reveladora da permanente formação na vivência da corporalidade é a forma como a autora descreve a

amamentação, relacionando a iniciativa da criança em ajeitar seu corpo aos mamilos da mãe, movendo-os para baixo ou para o lado "a fim de prover seu próprio alimento - mandioca e peixe processados dentro do espaço corporal interno das mulheres adultas que se transformam em leite" (VERAS, 2000, p.48). Veras (2000), com estas descrições dos gestos cotidianos da sociedade Xinguana, provoca uma reflexão de uma educação que vive o "movimento como pleno de sentido", na concepção trazida por Garaudy (1980), o qual define a dança como um modo de existir, de vivenciar os ritmos da natureza e de realização da comunidade viva de homens e mulheres.

Existe uma busca dos Guaranis que revela sua relação de aprendizagem com a natureza, considerada por estes, como o verdadeiro bem. Na fala do Valdecir, percebe-se o quanto o conhecimento do Guarani tem em sua base a vivência de comunicação com a natureza dentro de uma estrutura coletiva que legitima as descobertas pessoais:

Xondaro é um exercício para se movimentar rápido, no mato, em cima das pedras. O adulto dança. O guerreiro profissional chama-se kerem'ba, nunca cai de nada, trepa numa árvore e vai rápido. Eu tinha doze anos, e o meu tio dizia para eu ir no mato, andar rápido, para não fazer barulho, não cantar.. Kerem'ba não faz barulho, anda com as pontas dos pés e toma remédio para andar mais veloz, é muito inteligente [...] No Xondaro, a gente sente que está alegre, que não está sozinho, que está alguém acompanhando. O tio ensinava tudo, hoje ninguém faz mais, eu ensino meus filhos para levantar cedo e de noite não comer. Lá pelas 17 horas é a janta e depois não come mais."

Valdecir comenta que fazia o treinamento de pegar o *Mamangá* (maribondo grande): "fazia o treinamento de pegar o maribondo quando ele saía de casa, tinha que pegá com a mão, às vezes me picava." Até hoje, Valdecir entra na mata e coleta mel de abelhas selvagens, mas comenta que, atualmente, as árvores são finas e por isso não podem servir como casas para as abelhas. Valdecir comenta ainda sobre seus aprendizados de menino:

Tinha também um outro exercício no rio que era de pegar o lambari, mas tem que esperar e quando se aproxima, pegar. Mas é difícil, eu nunca consegui pegar. É que nem a dança, para movimentar rápido, para não ficar dolorido. Tem outro exercício que é de pontaria, com arco, flecha ou lança.

Segurando um pedaço de pau, disse: "tem que sentir o peso. Se pegar assim (mais na ponta), cai logo, não vai até longe." Pegava mais no meio do galho, com o peso equilibrado. Disse que marcava o ponto e lançava. Outro exercício era de andar no meio das pedras para não cair e de pular longe e para trás também. Indaguei-o sobre se ele sentia ser um guerreiro. Respondeu-me:

Me sinto um caçador [...] Quando [o Guarani] vai caçar uma anta, às vezes ele tenta fugir flechada e a gente tem que ir atrás. A gente acompanha e não cansa. Quando tem preparo, aí não dá "calambre" na perna. É o mesmo que o *juruá* faz de correr, exercício, só que

Guarani não trabalha com peso e sim de se movimentar rápido [agilidade].

Penso que estes referenciais ajudam-nos a entender o sentido da educação Guarani. Nélida e Eliane estavam acoradas ao redor do fogo, próximas de seus filhos, com eles no colo. Estavam fazendo *mbojapé*, que é originalmente um bolo ou pão feito com farinha de milho, mas que, no caso, estava sendo feito com farinha de trigo, água e sal, e assado dentro da cinza de uma fogueira, da maneira tradicional. Perguntei como eu poderia aprender a fazer e ela respondeu-me: "tem que comer pra aprender", mensagem esta que foi revelando uma concepção de aprendizagem baseada na vivência.

Mauss (2003) refere-se aos ritos como técnicas do corpo, nos quais são transmitidos com eficácia os ensinamentos tradicionais. A noção de técnica, para o autor, está ligada à idéia do corpo como primeiro instrumento do ser humano. Para o autor, existe uma educação baseada nas "divisões dos corpos", por exemplo, entre mulheres e homens, entre crianças, adultos e velhos, as quais podem ser vistas no rendimento (destreza, habilidade), no adestramento e nas posições adotadas. Cita, neste item, a posição de agachar como aquela que o adulto vai perdendo, a partir da proibição nas crianças. Posição esta mantida entre os Guaranis, desde crianças até idosos, principalmente do sexo feminino. Mauss (2003) afirma que a educação das crianças indígenas: "[...] é

repleta daquilo que chamam de detalhes, mas que são essenciais." Esta afirmação abre um leque de possibilidades sobre a educação que nos faz entendê-la através dos gestos corporais e assim, pensá-la a partir da relação que esta estabelece com a própria pele.

Certa vez, cheguei na aldeia e vi que as crianças estavam sozinhas, sentadas ao redor do fogo, cozinhando arroz. Sentei com elas e comecei a conversar em Guarani: dizia algumas palavras e elas tentavam me ensinar. Foram dizendo algumas palavras em Guarani como *tatá* (fogo), *yvy* (terra), etc. e explicando-me suas traduções para o português, falando nomes de alguns bichos também. Em seguida, começamos a cantar (não sei bem como eu cantava, tendo em vista que não sei falar Guarani). Depois, algumas das crianças foram se pendurando nos paus de eucalipto que seguravam a barraca e balançavam-se de cabeça para baixo, chamando a atenção para suas habilidades e sua rapidez. Chamavam melodicamente meu nome. Maurício, o cozinheiro, saía da brincadeira para colocar sal no arroz, mexia, e voltava a brincar. Depois todos se serviram. A princípio, só vi crianças e elas estavam ao redor do fogo. Depois, vi que havia ficado um adulto, mas que estava olhando de longe, cuidando.

Certa vez, enquanto participava de um reunião na aldeia da Lomba do Pinheiro, minha atenção voltou-se inteiramente para duas crianças: uma

segurava e acariciava um gambazinho e a outra comia numa bacia, totalmente embevecida, lambendo a bacia que continha bolachinhas. Pensei sobre o sentido de acariciar os bichos, sobre o reflexo disto no desenvolvimento da criança, da sua educação, do seu estar no mundo. Fui observando cada vez mais o visível e o invisível de uma educação que não nega os sentidos, não os proíbe. E o invisível é aquilo que desperta no coração, na imaginação, na memória, quando tocamos, quando vemos, quando cheiramos, quando suamos, quando comemos, quando ouvimos e que vai orientando toda a base da inteligência. Santiago, um dia, disse-me que: "a fala, a educação ganha sentido em um determinado momento da vida. Deus dá o sinal e a palavra entra no coração, quando se torna pai, por exemplo." A presença de Deus é sempre destacada como a fonte de conhecimento, mas os sentidos estão sempre evidentes, como se observa na fala de Seu Adolfo, quando coloca que: "a aprendizagem vem da memória dos que escutam e vivem." Ou seja, conforme nos faz pensar Signor (2004), o conhecimento surge da pele e do corpo, desde o momento em que somos tocados e acariciados por nossas mães até os primeiros passos, quando o movimento vai possibilitando a conexão com nosso próprio caminho. Assim, a aprendizagem Guarani favorece a vivência do ser e de sua auto-confiança. Para Signor (2004), esta seria a principal função da educação, ou seja, "criar

condições para que as pessoas pudessem florescer em liberdade e natureza.” Alberto expressou-se assim sobre o início de sua aprendizagem e sobre as sensações vividas na infância, a partir de sua memória corporal:

Nos braços da mãe, eu sinto calor humano; há momento que eu choro arrependido não querendo deixar minha infância e tenho medo de não retornar jamais junto a minha mãe [...] Minha mãe é meu princípio de existir. Em seu braço, eu encontrei um ninho de amor; num mundo de confusão, num mundo frio, num mundo deserto, achei o calor da vida.

Certa vez, em *Yguaporá* (Camaquã - RS), presenciei seis crianças brincando dentro de uma rede. Faziam um movimento como o de quem quer sair, mas ninguém saía. Esta era a brincadeira: a de estarem todas juntas, parcialmente imobilizadas pela rede. Uma criança começou a dizer: “me ajuda, me ajuda” e todos começaram a entoar a mesma frase, num ritmo cadenciado que lembrava uma canção (Ver vídeo, em anexo: item Dedicatória). E os corpos mexiam-se como se fossem um só. Até que Patrícia, a menininha mais nova, que estava sentada num colo de um deles, deu um pulo e saiu. Depois, foram saindo e começaram a dançar em pares, girando até caírem no chão, o que foi motivo para muitas gargalhadas. Em seguida, dançaram sozinhos, mas ainda próximos, dentro de um espaço grupal.

Este corpo que demonstra uma liberdade de movimentos é o mesmo que

também obedece quando o pai, a mãe, a avó ou algum adulto o repreende ou ordena alguma função - é um corpo que traz, em seu gesto, a tradição. Foi o caso, quando Dona Alícia foi questionada sobre a dança e pediu que as crianças demonstrassem. Elas não queriam e foram obrigadas a fazê-lo, porque Dona Alícia ordenou. Portanto, fala-se de um corpo que obedece e que é livre, de um corpo que vai aprendendo os limites e a expansão de seus movimentos dentro de um corpo coletivo maior, definido por sua cosmologia e por sua cultura.

O corpo é definido por Veras (2000), em sua pesquisa com os Xinguanos, como artefato vivo e como elo entre a cotidianidade e a ritualidade, bem como entre o mundo natural e o cultural. Sob este ponto de vista, através do corpo, supera-se a contradição entre cultura e natureza ou, como parece ser o caso desta cultura. A autora destaca que existe uma associação entre conhecimento e corpo na passagem da puberdade no ritual da reclusão, no qual o corpo é bem alimentado para ser fortificado. Conforme o relato desta autora, ao mesmo tempo que fazia redes de buriti, uma adolescente também escutava estórias, vivenciando um processo de educação e de apreensão cultural intenso.

Larricq (1988), ao descrever os processos educacionais vividos nas aldeias Guarani, refere-se ao conceito de "comunidade de jogos", desenvolvido por Meliá. Neste tipo de comunidade, as crianças vivem processos de imitação

em pequenos grupos, que se revelam nos gestos que fazem de uma para outra, os quais contêm pouca agressividade violenta e muita ginga corporal. Esta educação, que respeita a gestualidade das crianças, nos faz pensar sobre a influência da natureza na elaboração cultural própria dos seres humanos. Melucci (2004), autor que traz as necessidades dos tempos e da corporeidade, bem como do biológico dentro dos movimentos sociais, diz que não existe mais um tempo natural, uma natureza pura, e que o nosso grande desafio é tornarmo-nos "culturalmente natureza." Considero que Melucci está num limiar dentro da discussão entre instinto e cultura e que possui o mérito de tensionar esta teorização, evidenciando o corpo como uma categoria chave do conhecimento.

A discussão colocada é: existe um movimento que não se guia pela cultura? Ao falar de corpo, podemos pensar em modo de ser natural? Mauss (2003) alega, por exemplo, que existe uma educação do caminhar, que origina um caminhar francês, inglês, das moças do convento, da mulher indígena, do andar descalço, do andar calçado. O autor cita um texto de Eldon Best (1925), que trata da aprendizagem da mulher indígena Maori, para argumentar que não existe uma maneira natural de andar. O texto fala o seguinte:

As mulheres indígenas adotam um certo '*gai*': a saber, um balanceio solto e no entanto articulado dos quadris que nos parece desgracioso, mas que é extremamente admirado pelos Maori. As

mães exercitavam suas filhas nessa maneira de andar que é chamada *onioi*. Ouvei mães dizerem a suas filhas: 'não estás fazendo o *onioi*, quando uma menina deixava de fazer esse balanceio. (BEST, 1925 *apud* MAUSS, 1993, p.405) .

Parece ser do senso comum que, enquanto seres humanos, não podemos pensar numa natureza sem cultura. Mas será que nosso excesso em defender a cultura não está levando à constituição de uma cultura sem natureza? Melucci (1992), apesar de reconhecer a natureza como um referencial para pensar os tempos e os movimentos mais orgânicos, afirma que não podemos pensar numa força instintiva que nos guia, mas que devemos reconhecer e elaborar nossas necessidades culturalmente. De fato, enquanto seres humanos que somos, não temos como fugir da elaboração cultural e da responsabilidade que temos em assumir o que somos e o que queremos ser como pessoas e como sociedade. Mas por que não podemos admitir que os impulsos que não são de origem cultural, como por exemplo, o desejo sexual, o repouso, o sono, a fome, o impulso gregário, o migratório possuem um movimento e uma importância própria capazes de interferir na construção cultural?

No exemplo de aprendizagem citado acima por Mauss, fica claro que a apreensão da forma de andar pelas mulheres Maori não se dá de uma forma natural. Existe um processo educativo evidente. Minha intenção, no entanto, é refletir sobre quais são as bases desses processos educativos, ou seja, como e

para quê negar a base instintiva do comportamento humano, quando falamos em aprendizagem?

Caminhando com os Guaranis, observei que existe entre eles um caminhar manso, mas cheio de movimento. Certa vez, cheguei a parar para observar o caminhar do Seu José Verá, o *Karáí* da aldeia do Campo Molhado. Caminhava manso, sorridente e reservado. Seus passos eram uma dança, num movimento sinuoso e firme, um caminhar dançante. O caminhar Guarani, para Chamorro (1995), é uma metáfora que funda as coreografias das rezas e dos cantos, sendo o caminhar, o movimento básico da dança. Chamorro (1998), ao descrever um ritual de batismo, cita que o movimento dos homens e das mulheres se impõe aos olhos como corpos flutuantes e este se dá num passo ritmo-melódico confirmado pelo canto.

Ao som do mesmo refrão, os dançadores, em fila, rodeiam o *marangatu* em movimentos entrecortados a cada três ou quatro passos. Há viradas de corpos, passos em retrocesso, genuflexões discretas sobre um pequeno passo. O movimento circular muda de direção e os passos se repetem. (CHAMORRO, 1998, p.181)

A autora relata que a pulsação insistente dá leveza aos corpos. Percebe-se que o movimento é sutil e repetitivo, o movimento é de fluidez, estado que possibilita uma dissolução das tensões e um acesso às forças sobrenaturais.

Para Toro (2002), através dos movimentos de fluidez, podemos entrar em estados denominados de "indiferenciados", que reativam respostas instintivas arcaicas. Os instintos nutrem a singularidade e a diferenciação individual. Para o autor, a força dos instintos integra o desenvolvimento da identidade individual. Esta é, a meu ver, uma das funções dos ritos. Miermont (1993) ressalta que existem os rituais naturais, formas elementares de ritualização natural no ser humano, como o sorriso e a cabeça inclinada para o lado, que, para as crianças, possuem um sentido de apaziguamento na comunicação. Segundo a autor acima citado, tanto os rituais naturais, como os culturais podem ser impostos ou podem ser objetos de uma aprendizagem complexa. Ambos estabelecem uma ligação própria entre as pessoas que se diferenciam. Segundo o autor, os pacientes psicóticos vivem a degradação do tipo elementar de comunicação encontrada nas crianças, deixando aparecer comportamentos de agressão. Portanto, o ritual tem uma função de integrar os aspectos naturais e culturais das pessoas em seu processo de singularização, ou seja, de integração biológica e social, nos mais diferentes contextos e grupos.

Miermont (1993) reflete sobre a relação entre mãe e lactente, afirmando que não existe necessidade de ensinar o filho a buscar o contato materno. O autor afirma ainda que a relação afetiva humana define-se a partir

deste comportamento instintivo, mas dentro de uma relação sincronizada entre mãe e filho, construída culturalmente.

A educação *Guarani*, portanto, nos faz pensar sobre o sentido de uma aprendizagem estimuladora das manifestações instintivas, como é o caso por exemplo, das relações afetivas, num processo de construção cultural.

5. DANÇA-IDENTIDADE: OS PROCESSOS DE RECRIAÇÃO NA PERMANÊNCIA DO *TEKOÁ PORÃ*⁴⁰

"A identidade Guarani é condição da memória compartilhada e garantia do projeto comum: é a base do *teko porã*, o bem estar, o horizonte dentro do qual o Guarani busca durante toda sua vida a plenitude e sabedoria do *aguyje*." (ESCOBAR, 1993)

A dança denominada de *Tangará/Xondaro*, realizada fora da *Opy*, é um exercício corporal de vitalidade, de descontração, de "amolecimento do corpo" e de confirmação do rito coletivo, bem como a *Jerojy*, ritual que atualiza o pertencimento emocional e cultural numa perspectiva pessoal e coletiva. As danças possuem variações entre si, mas frequentemente são denominadas pelos Guaranis como sendo a mesma. O termo *Tangará* foi o mais usado entre os entrevistados. As diferenças das duas danças foram estabelecidas por Mbyá-

⁴⁰ Espaço de plenitude e perfeição. É definido como lugar bonito: *tekoá* significa aldeia e *porã*, bonito(a).

Guarani⁴¹ mais velhos e por um casal de jovens Chiripá que explicou mais detalhadamente a expressão *Tangará*. Sendo também caracterizada como a dança de guerra, o *Xondaro* servia como um ensinamento para a pesca, a caça, o plantio, para a defesa e contra o ataque de animais como a cobra e outros. Para alguns, *Xondaro* é o termo usado para designar aquele que dança a *Tangará*, ou ainda, o policial que cuida do *tekoá*. Atualmente, a *Tangará* é dançada ao lado da *Opy* como uma ginástica, uma brincadeira, uma forma de suar e livrar-se das doenças.

Segundo Seu Sebastião, o termo *Tangará* designado à dança é o nome de um pássaro. Segundo ele:

Tangará é aquele passarinho que sempre voa bem baixinho, daquele azulzinho, da cabeça bem vermelhinha, começa a cantar dali, depois vem direto para lá e depois vem de novo, sempre vai fazendo assim. É o nome daquele passarinho que nós estamos falando *Tangará*. Por isso chama dança *Tangará*, é por causa daquele passarinho. Ele cantava aqui depois ia voando noutro galho, senta ali, depois para um pouquinho, depois canta de lá e senta no mesmo lugar.

A dança Guarani *Tangará*⁴² caracteriza-se por imitar os passos de um pássaro também chamado *Tangará*, que vai de um lado para o outro, sempre

⁴¹ Existem três etnias que constituem os Guaranis: Mbyá, Chiripá e Kaiová. Na pesquisa da dança, apareceram algumas diferenciações entre os Mbyá e os Chiripá que serão destacadas ao longo do texto.

⁴² Essa caracterização foi revelada pelos Guarani moradores da aldeia Canta Galo, local onde os Chiripá e os Mbyá moram juntos.

dançando no mesmo lugar e na mesma época. É um pássaro que aparece no verão e que solta um assobio aliado ao seu movimento. O *Xondaro*⁴³ é uma dança comparada a uma forma de defesa contra os animais, "contra as garras do tigre", uma antiga preparação para a guerra e também a uma brincadeira que possibilita um esquentar dos corpos. Abaixo relatarei dois momentos vividos e descritos em meu diário de campo com as danças em aldeias diferentes, a primeira na Lomba do Pinheiro e a segunda na aldeia do Canta Galo.

"Eram seis horas da tarde... Não sabia que estavam dançando. Fui até a casa de reza e fui surpreendida pela cena: estavam tocando, cantando e dançando em frente à *Opy*. Alberto estava em frente à porta da *Opy* e tocava violão. Célio, um pouco mais distante à direita, tocava rabeca. Eu sentei no meio deles, com uma criança, sentada no meu colo. A *Kunhã Karaí* veio cumprimentar-me: "*Aguyjevéte!*" - uma saudação que se faz aos mais velhos, respeitosa. Com a mão esquerda, ela segurava o *pethenguá*. Havia um senhor em pé, observando e olhando num gesto de confirmação. Ele também estava fumando cachimbo. No início, só homens estavam presentes. A dança ocorria em círculo, no sentido anti-horário. Os passos dos meninos consistiam de duas batidas do pé direito e duas batidas do pé esquerdo, num passo contínuo, como se estivessem se

⁴³ Idem à nota 42.

balançando. Porém, com o passar do tempo, o passo foi ficando mais largo e os dançarinos também davam giros sem sair da posição que delimitava o círculo. O Inácio segurava um par de varinhas de cedro - o *popygua* - que eram batidas uma na outra, provocando um som considerado sagrado. Ele também colocava as varinhas a alguns centímetros do chão, para que os meninos mais novos pulassem sobre elas durante a dança. Finalizaram aquela dança e iniciaram outra. Agora era o Félix que segurava o *popygua*. Em seguida, chegaram as meninas (três) e entraram na dança. As meninas davam um só passo, com o pé esquerdo e o pé direito. Os passos das meninas eram ininterruptos, deslizando no chão, e mais curtos do que os dos homens. Elas não faziam giros ou qualquer outro tipo de movimento. (Perguntei o motivo e os homens disseram-me que era por respeito). Em seguida, chegaram mais crianças e a dança foi ganhando um sentido de celebração.

O Inácio movia-se de um lado para o outro do círculo, atravessando pelo meio da roda, agachado como se estivesse preparado para pegar algum bicho. Depois o Félix movimentou a varinha, como se ela fosse uma cobra da qual tivessem de fugir. Às vezes, ia para o meio, chamando alguém para se exercitar no meio da roda, agachando-se e fazendo o outro agachar-se também. As meninas divertiam-se e as crianças também. O Maurício, uma criança de seis

anos, deixava seu corpo cair para trás, tocando-o no corpo de outra criança e esta divertia-se também, jogando seu corpo para trás para se proteger. O Inácio também fazia esses movimentos. Ele era o que mais movimentava-se e criava movimentos. Eles dançaram duas vezes. Segundo o Félix, foram duas variações da dança. Na primeira, estavam só os homens e quem segurava a varinha era o Inácio, e na segunda, conforme descrição acima, o início foi semelhante à primeira, mas depois foram entrando as meninas e as crianças. Quem segurava o *popygua* era o Félix, o que deixou o Inácio ainda mais solto em seus movimentos. Inácio também avançava sobre outro homem como se fosse devorá-lo, porém com enorme leveza, sensualidade e plasticidade, nem sequer chegando a tocá-lo. A expressão era de brincadeira e diversão. Neste momento, também foram chegando mais pessoas adultas e o círculo tornou-se mais caótico, mas ainda mantinham o movimento no sentido anti-horário, pois, mesmo que houvesse locomoção, ataques, corpos se jogando para trás, semi-círculos, o movimento tinha uma ordem.

Em seguida, foram entrando na casa de reza. Perguntei ao Félix sobre os movimentos, e ele disse-me que eram como uma ginástica. Fui informada de que eu não poderia entrar e fui embora."

Na dança *Xondaro'i*, que vi na aldeia Canta Galo, "as meninas ficaram todo o tempo no centro da roda e os meninos em uma roda externa, fazendo piruetas, dando pulos e gritos. Quando perguntei para a Ruth, companheira do Arlindo, se não dançava também, ela respondeu-me que gostava de dançar a *Tangará*."

Foi somente nesta aldeia que vi esta descrição sobre a *Tangará*: os homens devem ficar em fila, dançando no mesmo lugar, olhando as mulheres na outra fila dançarem um movimento que imita aquele feito pelo pássaro Tangará com suas asas (Ver vídeo, em anexo: item Dança-identidade). Escobar (1993) comenta que estas danças, quando são dirigidas pelos jovens, possuem um caráter lúdico que bordeia o profano, no sentido de, por exemplo, acelerar a marcha para os outros perderem o ritmo, o que gera risos e brincadeiras. Este comportamento eu pude ver e participar bastante na aldeia do Canta Galo. Observa-se uma criação e recriação constantes nos termos que designam as danças, variando de um *tekoá* para outro e também de uma pessoa para outra, o que não acontece com os passos da dança e a seqüência nos rituais, revelando a permanência da educação, da tradição dentro de um fluxo dinâmico de autonomia.

Escobar (1993) situa a dança Guarani como arte indígena, definindo este tipo de sociedade como a-moderna. Desta forma, esta arte não cumpre os requisitos da genialidade individual, nem tão pouco é vista como fruto de uma criação individual absoluta, mas representa gestos e imagens de uma experiência coletiva, totalmente entrelaçada na construção cultural. Um dos momentos em que isto ficou bastante evidente foi quando Arlindo doou suas letras de cantos para Adriano, seu irmão, e não manifestou qualquer tipo de preocupação quanto à questão da autoria das mesmas, na época em que estávamos realizando a gravação do CD. Adriano, através dos cantos gravados, representa uma noite de ritual na *Opy*, o que nos faz pensar este CD como uma expressão de um pensamento-cosmológico indígena que se recria e se mantém⁴⁴.

A perspectiva da dança indígena é inversa à concepção moderna e contemporânea da dança ocidental. Esse também foi um dos processos de transformação que fui realizando sobre os sentidos da dança indígena e não indígena e compreendendo a dificuldade de entender a dança Guarani dentro da perspectiva da dança contemporânea. Após uma leitura sobre a história da dança ocidental, fui abandonando algumas idéias sobre as danças denominadas

⁴⁴ Ver as letras dos cantos no formato de um texto único no Anexo 03.

de "primitivas", que distorcem a compreensão da dança contextualizada na cosmologia indígena.

Minha primeira impressão sobre a dança Guarani foi a de ser uma dança contida, com pouca intensidade e expressão, na qual o movimento é apenas demarcado pelo pé. Quando olhava a dança, logo olhava para o pé, como se este fosse descrevê-la e decifrá-la. Os meninos mexem os pés, num compasso ritmado, entre o direito e o esquerdo; as meninas mexem os pés ininterruptamente, como se não existisse parada. Os pés arrastam-se e deslizam ao mesmo tempo, dando uma sensação de um caminhar constante, mas que não sai do lugar. Quando pude participar da dança, a sensação foi bem diferente: o que parecia não sair do lugar, dando uma sensação de monotonia, transformou-se numa sensação de estarmos indo juntos para algum lugar. Não dava vontade de parar, como um embalo, um ir e vir sem início nem fim. As meninas dançavam de mãos dadas ao lado dos meninos. A diferença dos passos demarca claramente a diferença de ser homem e mulher na cultura Guarani. Quando indaguei sobre o fato dos meninos estarem na frente e as mulheres atrás, foi-me respondido que era uma atitude de respeito e proteção às mulheres.

Conforme Laban (1978), pode-se perceber o quanto o ritmo de movimentos reflete o ritmo de valores e de situações. Os passos da dança Guarani não mudam com o passar do tempo, têm resistido às variações, tão estimuladas na nossa sociedade.

Os passos descritos acima falam da necessidade de espaço, dançam para conseguir mais espaço, pois sem espaço não há *tekoá* Guarani. Conhecer a dança, em sua estrutura e definição de passos, significa conhecer o modo de ser Guarani, o seu movimentar-se.

Os passos da dança são contínuos e rítmicos. Existe uma concentração de energia que sugere que as pessoas podem dançar e dançar sem parar. Há uma educação para um equilíbrio e uma constância no ato de caminhar e na existência coletiva.

Para os Guaranis, a busca é de leveza, das alturas. No entanto pode-se perceber um movimento voltado para a terra, o que sugere uma cosmologia que busca a integração entre o céu e a terra. Destaco que na dança Matipú, conforme Veras (2000), os movimentos corporais dos indígenas Xinguanos são voltados para a terra, rendendo-se à gravidade, o que provavelmente relacione-se com a construção cosmológica deste povo.

Nanni (2003) traz uma reflexão sobre o sentido de criação e expressão, no qual a dança é concebida em sua origem como um jogo advindo dos rituais mágicos, das forças religiosas, das práticas de força e vigor, das lutas e enfrentamentos com as pessoas e os animais. Partindo deste princípio, o corpo vive a sua inteireza, o corpo dança, canta, reza, luta e integra o pensar, o sentir, o agir e o reagir. Foi dentro deste espírito que surgiram as danças espontâneas dos camponeses e as danças populares que existiam como expressão e necessidade das pessoas estarem em grupo e compartilharem as festividades, os agradecimentos e as súplicas. Wosien (2000), bailarino e pesquisador, descreve com muita vivacidade o impacto que viveu durante uma viagem à Bulgária, quando conheceu as danças populares daquele país:

O encontro com o grupo folclórico forçou o bailarino clássico em mim a reaprender. Senti-me tocado de imediato pela espontaneidade que a dança popular exige, pela rítmica muito mais fortemente diferenciada, que permite ao pé tocar o chão de uma forma completamente diferente [...] A arte popular nasceu da comunidade social, autóctone. Ela surge na região, nas casas e nos campos das famílias, fora, nos lugares comuns a toda a comunidade. Esta arte é introvertida. As pessoas se encontram num círculo, se olham. Eles não precisam de espectadores nem tão pouco contam com eles. Logo reconheci o fundo religioso e ritual destas danças e essa compreensão foi ficando cada vez mais forte. (WOSIEN, 2000, p.107-109)

Meliá (1991) refere-se à imagem circular das danças Guaranis como uma expressão da participação, da união e da euforia de estar junto. Segundo relatos orais, coletados nas aldeias, a dança Guarani surge com a criação do mundo. Seu Adolfo destaca que a dança veio do *mboraí*, ou seja, do canto. A simbolização da origem da dança é que esta é divina, portanto surgiu a partir de *Nhanderú*. Conforme já discutido em capítulos anteriores, a dança Guarani estrutura-se nas estórias mitológicas. Os instrumentos utilizados inicialmente pelos Guaranis eram o tambor e o chocalho. E, a partir do contato deste povo com os jesuítas, foram introduzidos o violão e o rabeca, instrumentos de origem europeia.

Podemos destacar dois aspectos da dança Guarani: seu caráter religioso, xamânico, ritualístico e o de apresentação e de divulgação de sua cultura. A criação da dança de apresentação surge como uma necessidade de fortalecimento e visibilidade para a cultura Guarani. Além do aspecto artístico, saliento a dimensão política, na qual a dança e o canto tornam-se um movimento de organização e de identidade étnica. Sobre a história da formação do grupo de dança da aldeia do Canta Galo, Marcos descreve que, a partir de 1998, a aldeia, influenciada pelo movimento de grupo e de dança nas aldeias Guaranis de São Paulo, começa a processar e a participar de uma organização

comunitária através dos cantos e das danças. Nessa época, segundo Marcos, as aldeias de São Paulo já tinham produzido o primeiro CD Guarani. Em 1999, formou-se um grupo de dança na aldeia Canta Galo. Segundo Marcos, a organização do grupo de dança não foi fácil:

Naquele tempo, os jovens bebiam muito, a gente se reunia e as coisas não se decidiam, nós tínhamos que convencer os jovens, explicar o porquê, o que ia trazer de bom para ele, para as crianças, para a família e para a comunidade.

Em meio a grandes dificuldades, com desavenças e a existência de um alto grau de alcoolismo entre os habitantes da aldeia, a formação do grupo foi propiciando a formação de um Conselho, com o fim de atuar sobre esta problemática. A formação do grupo de dança, portanto, representou a possibilidade de serem vistos e reconhecidos em sua cultura.

Todos tinham expectativas para apresentar o canto e a dança. Naquele tempo, não existiam pessoas de fora que trabalhavam aqui como agora [...] Conhecemos a Isabel e ela disse: tem a Semana do Meio Ambiente e no programa da Prefeitura tem espaço para culturas diferentes... (Marcos, aldeia do Canta Galo - RS)

Segundo Marcos, o grupo de dança foi a saída encontrada pela aldeia para divulgar a cultura indígena e chamar a atenção da sociedade para a sua existência. Já a partir da primeira apresentação, as pessoas começaram a procurar mais, convidar para apresentar o grupo nas escolas. O grupo de dança

permitiu a abertura de várias portas. Segundo o Marcos: "foi com o grupo de dança que conseguimos a construção das casas⁴⁵", através do arcebispo de

Porto Alegre, na apresentação que fizeram no Gigantinho em 2001, ano em que o tema da Campanha da Fraternidade referia-se aos povos indígenas. Assim, hoje as casas da aldeia são de alvenaria, sendo que antes eram de lona e de pau-a-pique. A música e o canto têm o poder de emocionar. É desta forma que os Guaranis têm conseguido passar sua mensagem e demarcar sua existência. Segundo Marcos, "foi também através do grupo que a escola começou a funcionar."

A cada apresentação, o grupo recebia doações de roupas e alimentos que eram divididos entre seus membros. O Marcos conta, porém, que, após algum tempo de funcionamento, em meio a desordens e discordâncias, o grupo foi perdendo a força interna e funcionando apenas para as apresentações, como uma fonte de ajuda para alimentos e roupas, e como um reconhecimento cultural que fortalecia a identidade étnica. Segundo ele: "era difícil formar um grupo permanente [...] as pessoas não paravam [...] Em 2002, o grupo ficou um pouco abandonado."

⁴⁵ Referindo-se às casas construídas na aldeia do Canta Galo, graças às doações feitas pela

Em 2003, outra pessoa, o Arlindo Benites, retoma o grupo com muita força. As crianças e os jovens voltaram a gostar de cantar e dançar. Só não dançavam, quando tinham muita fome e não tinham mais forças. O Arlindo, então, agilizava-se para propiciar almoços e lanches nos momentos dos ensaios, como um estímulo aos pequenos guardiões. Em 2004, um novo coordenador, o Adriano, irmão do Arlindo, assumiu o grupo de dança juntamente com o Marcos, professor da escola indígena. O Marcos, refletindo sobre as mudanças ocorridas desde 1999, constata que o grupo foi de grande ajuda para a aldeia, pois conseguiram as casas, atendimento à saúde, encanamento, luz elétrica e educação escolar.

Melucci (2004) nos instiga com questões que norteiam a discussão na busca do sujeito se construindo no movimento comunitário, estando profundamente imbricado com o desejo de ser reconhecido e de reconhecer, desejo de ser. Afirma em suas leituras e interpretações sobre, e com os movimentos sociais, que necessidades pessoais são também políticas. Melucci (2004), coloca uma questão central no processo de identidade: aprender sobre o que somos e sobre o que queremos, uma descoberta, uma compreensão de que estar em buscas coletivas é estar entre pessoas, conviver construindo metas, objetivos e projetos. Desta forma, podemos caracterizar os grupos de canto e

dança como movimentos que se afirmam através da identidade étnica, ao mesmo tempo que trabalham a mobilização de recursos. Melucci (2001) utiliza o termo pertencimento étnico que considera como um dos critérios de definição de identidade nas sociedades complexas. Isto significa também assumir que o movimento étnico se estrutura como um princípio de organização dos interesses e pela solidariedade coletiva.

A dança na situação vivida nas aldeias transforma-se também em uma expressão de resistência na luta pelo direito à vida. Nas palavras de Seu Teófilo: "o nosso grupo é nossa defesa."

Na aldeia da Lomba do Pinheiro, o grupo de dança surgiu também a partir da experiência da formação de grupos semelhantes nas aldeias Guaranis de São Paulo, com o objetivo de divulgar a cultura e de buscar recursos para a comunidade. Segundo Ferreira (2001)⁴⁶, o grupo de dança, nestes contextos, assume quatro papéis básicos: como um espaço educativo nas aldeias, que reaviva a memória musical; como uma prevenção, evitando o aumento de consumo de bebidas alcóolicas; como uma alternativa de sustentabilidade

⁴⁶ Projeto de tiragem CD *Mbae'pu Ñendu'í* - Som Sagrado - Grupo de canto e dança *Tekoá Guaraní* da aldeia Mbyá - Guaraní da Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, RS.

econômica; e como um meio de divulgação e de educação sobre a cultura indígena, junto às escolas, às universidades e à sociedade civil.

O professor de dança nesta aldeia é o Cirilo, que também ocupa o lugar de Cacique, sendo uma importante liderança entre os Guaranis do Rio Grande do Sul. Este grupo já fez várias apresentações, na maioria da vezes, cobrando um valor de quinhentos reais. Conseguiram recursos com a EMATER-RS para a gravação de seu CD e produziram uma tiragem com 2.000 cópias. Porém, conversando com o Cirilo, este disse que pretendia dedicar-se mais aos trabalhos dentro da *Opy*, pois têm mais valor para a aldeia. São movimentos que mostram que o grupo de dança se fortalece na medida em que o diálogo com a cultura esteja realmente existindo, ou seja, que as crianças, os jovens, os adultos e os velhos estejam participando dos rituais. O grupo, sem sua base religiosa e espiritual, pode gerar mais desorganização interna do que um fortalecimento cultural. Passa a ser, para os próprios Guaranis, uma imagem falsa, virtual e enganosa, causando conflitos, tanto de ordem financeira, quanto de descrédito em relação às lideranças. Certa vez, Marcos, que buscava um maior aprofundamento espiritual, desabafou comigo, dizendo: "acho que não adianta ficar só dançando assim, no grupo."

Melucci (2001), na teorização dos movimentos sociais, reflete sobre como a identidade se revela num mundo social como o nosso, e quais as necessidades profundas do ser humano nesse estar junto, aparecendo nossas contradições entre o que buscamos e desejamos, entre o ritmo interno e externo. Questionamentos estes presentes na construção dos movimentos de danças Guaranis que longe de assumirem posturas enrigecidas, aproveitam o movimento para indagar-se sobre a sua história e a sua identidade. Portanto, ao falar de movimentos sociais, estamos falando de um estar coletivo em movimento, que se utiliza da crise para construir e criar possibilidades de estar junto.

Melucci (2001) propõe, na caracterização da ação coletiva três aspectos: fins de ação (sentido que a ação tem para os atores), meios (possibilidades e limites de ação) e ambiente (campo no qual a ação se realiza). Longe de considerar um movimento como uma resposta, o autor o coloca como a expressão de um conflito, ou seja, surge ligado a uma crise e avança para além, no sentido de que não temos o controle de suas repercussões.

Quando os Guaranis se apresentam, trazem para o cenário seu modo de movimentar-se, de ser dança, revelando a riqueza de sua cultura e provocando uma reflexão sobre o sentido e significado da dança no contexto intercultural.

Observo que, entre os Guaranis, a apresentação é um estímulo e uma afirmação cultural, na qual estes fazem vibrar um corpo próprio. Trazem a dança como um movimento, no qual qualquer pessoa pode inserir-se. Em diversas oportunidades de suas apresentações, verifiquei que, quando sentiam um público mais receptivo, faziam convites para que as pessoas entrassem também na dança. Certa vez, durante uma palestra realizada na Universidade Ritter dos Reis, em Porto Alegre, para turmas da Pedagogia (oportunidade em que o grupo de dança não estava presente), as pessoas presentes insistiram para que o Adriano falasse e cantasse, mas este pegou o microfone e pediu para que as pessoas se levantassem e foi ensinando os passos da dança aos homens e às mulheres presentes. Constatei que a solução encontrada por Adriano foi sábia, pois as pessoas mostravam muita alegria e satisfação em compartilhar e aprender a cultura através de suas próprias corporeidades. Através da dança, os estudantes de Pedagogia ali presentes foram aprendendo sobre a existência de uma educação diferenciada para homens e mulheres. Lembro-me bem de que, quando Adriano começou a ensinar o *Xondaro*, as mulheres correram para dançar e foram avisadas por ele de que esta era uma dança só para homens, e que tinha a função de exercitá-los para as caçadas.

Lembro que, em outra oportunidade, em uma apresentação realizada no Instituto da Pastoral da Juventude (na data em que o grupo de dança e canto da aldeia do *Canta Galo* iria receber o recurso para a realização de seu CD), o fato de as meninas ficarem de mãos dadas provocou uma indagação de cunho religioso por parte de uma das pessoas que assistia a dança. O Adriano explicou que as meninas davam-se as mãos para terem mais força no enfrentamento de algum bicho, pois juntas elas eram mais fortes. Os meninos, ao contrário, não se dão as mãos na dança (registrei em vídeo uma exceção a esta regra na aldeia da Pacheca, onde os meninos também dançavam de mãos dadas) (Ver vídeo, em anexo: item *Tangará e Jerojy*).

Certa vez, em um curso que ministrei sobre a dança e a mitologia Guarani, uma mulher, ao ver a dança através do vídeo, teceu um comentário sobre a presença das mulheres no centro da roda e o fato destas não variarem o movimento como os homens o fazem, e interpretou que as mulheres possuem a posição de manutenção da dança, o que para ela representou a permanência da vida. Estes comentários e tantos outros que ouvi, fazem parte do que Godard (2001) fala sobre a percepção do movimento do dançarino a partir do corpo do espectador, de forma que "ver o outro dançando", mobiliza sensações e significados nos movimentos do próprio corpo, ou seja, na relação destes

corpos que, ao se perceberem, se verem, possibilitam a si mesmos novas percepções nas dimensões afetivas e intelectuais. O corpo dançante tem o poder de reconstruir memórias através da simbolização, atuando como linguagem e como comunicação destas. Na apresentação descrita acima, uma mulher relatou que, depois de vê-la, entendeu a cultura Guarani, entendimento este advindo desta relação que toca pela dimensão afetiva. Nas palavras dos Guaranis: "a dança e o canto têm o poder de emocionar." Para estes, a emoção é uma perspectiva de integração e aceitação de sua cultura. A música dionisíaca grega, conforme Nietzsche (1992), também teve esta função: a de fazer com que os mitos fossem revividos, pela intuição, pela capacidade de emocionar, poder esse que o espírito científico aniquilou, excluindo a poesia de sua própria natureza.

O grupo de dança e as apresentações representam uma integração, um retorno à participação, que para os jovens significou:

[...] um espaço para valorizar a cultura que tem, vendo, praticando, se apresentando. Se não mostramos, não vamos valorizar. As crianças sentem vontade de estar no grupo. É por aí que a gente vai buscando o jovem. Por quê que quando o Adriano diz: "vamos cantar", e vêm muitos? Mas é preciso apresentar. (Marcos -Canta Galo)

Podemos falar que a organização dos grupos de dança é um movimento dos jovens, os quais passam a ser referência para as crianças. Isto causa também um conflito de gerações, pois, com isto, os mais velhos vão perdendo seu espaço de autoridade. Esta perda de autoridade muitas vezes gera uma autonomia para os jovens e também, em muitos casos, uma sensação de estarem perdidos, tendo em vista que os mais idosos, na tradição Guarani, são os verdadeiros mestres e sábios. Isto faz com que alguns jovens lancem-se à bebida⁴⁷ e outros optem por um caminho de maleabilidade, de maciez, sendo autores de seus caminhos sem deixar de ouvir e valorizar as vozes dos mais antigos. Esta opção torna-se uma reelaboração do modo de ser jovem Guarani e, por consequência, cria um novo diálogo com os mais velhos. Estes, quando conseguem manter sua condição de mestres e conselheiros, são sempre enaltecidos e valorizados. É uma pulsação necessária e vital entre a *Jerojy*, a dança-oração e os grupos de dança, a dança-política, ambas constituindo espaços de educação e ação coletiva. Marcos relata que:

O canto não é formação da cabeça. O maestro se dedica para sonhar e vir a música. Ele tem que participar das cerimônias. Toda vez que o Guarani vai fazer uma apresentação, a gente está em contato com *Nhanderú*. Não cantam só por cantar. Se ele não está

⁴⁷ Sobre a questão da bebida entre os Guaranis, Ferreira (2004) analisa a partir de um longo período e pesquisa e intervenção, o quanto a bebida está relacionada ao contato interétnico, interpretando este fenômeno a partir de uma perspectiva cosmológica.

na *Opy* e está cantando, é uma oração que ele está fazendo. As músicas e as palavras estão ligadas ao guardião do espírito, de *Nhanderú*. A música, a dança é inexplicável. Para entender o que quer dizer *Jerojy*, é só praticando. Antes, eu não entendia o que é *Jerojy*. Depois que eu pratiquei, eu entendi: o canto cantado para a nossa mãe Terra e dançado para *Nhanderú* [...] Futuramente, um deles vai ser o maestro. Este tem que se dedicar muito para isso, até para ele entender e contar para o grupo de dança. Todas as músicas cantadas são indicadas pelo *Karáí* [...] Todos os cantos são os cantos que os *Karáí* cantam.

Alberto, outro jovem Guarani, assume ter uma discordância de caminhos entre os mais velhos e a juventude, incluindo-se nela. Segundo ele, a dança *Jerojy* situa-se no espaço dos mais velhos. Alberto criou uma tabela comparativa onde divide estes espaços da seguinte forma:

Jovens	Velhos
Melhorar a cultura	Tem que dançar
Estudo	Entregar a Deus
Educado (Escola)	<i>Opy</i>
Desamparado	Até morrer
Não tem apoio	Enraizado
Não tem direção	
Não tem caminho	

Fonte: elaborado por Alberto Ortega

Pensando sobre os caminhos de construção do Guarani jovem e do velho, Alberto define a dança *Jerojy* e problematiza os saberes dos antigos, indagando para si mesmo, como podem acreditar que numa terra vizinha existem cidades, deuses:

A dança é como implorar a Deus para que Deus tenha piedade. É um esforço que o Guarani faz para alcançar a Terra sem mal, porque quando sua, o corpo está tirando fora o pecado do mundo, quando sente cansaço, este cansaço tem de desaparecer, fazer força para que o corpo fique leve [...] O velho acredita que nessa Terra, o Deus existe, e que a gente não enxerga, porque é pecador. Quando o ancião dança, sente que está na Terra Sagrada.

As indagações e inquietudes de Alberto, longe de serem sectárias, fazem parte do que Gleiser (1997) denomina de "criatividade científica", por compreender que as novas idéias geram novas perguntas e que estas não estão separadas de um contexto. A dúvida, o interrogar sobre as condições da dança neste sistema, o próprio não dançar, são também atos de pensar e criar. Tive algumas conversas com os jovens que, aos poucos, iam falando sobre seus sentimentos sobre a dança. Vítor, jovem *xondaro* da Lomba do Pinheiro, expressou sua dicotomia entre dançar e não dançar da seguinte forma:

Se eu dançar na nossa dança, eu danço com tudo. Mas se a gente colocar música de baile, todo mundo vem dançando. Mas se colocar a nossa música, ninguém vem [...] Tem que ter um homem mais velho

que ensine a dança. Agora estamos só nós. Sabe por que que não dança? [referindo-se ao seu pai] Porque só pensa em beber [gesticulando com o dedo polegar em direção à boca], esqueceu tudo por causa da bebida.

Indaguei a ele por que os mais velhos bebiam, e ele respondeu-me:

Não vão largar, porque começaram desde pequeno. Meu pai bebe, meu irmão bebe. Quando eu vejo, já não quero beber. Às vezes, eu bebo uma cervejinha, um sambinha, mas não todo dia [...] Às vezes, eu penso assim: por que será que não fala para nós que não era para beber, porque não fala assim? Meu pai tem 70 anos, eu tenho 20 anos. Eu falei para ele que não era para beber assim [...] Se tu morrer, quem é que vai cuidar da minha mãe?

As crianças estão em contato permanente com os professores que são jovens e que vão se constituindo como referência, sendo que muitos deles foram perdendo os referenciais de sua própria cultura. Pude acompanhar a busca de alguns destes jovens em seu trabalho de revalorização e reencontro com esta. E todos, para sentirem-se mais integrados, necessitam aprender com os mais velhos. O reencontro com o valor próprio dá-se, na medida em que há uma construção comunitária, na qual os *Karais* e conselheiros são sujeitos fundamentais. Adriano sempre fazia referência a Dona Pauliciana, *Kunhã Karai* da aldeia do Canta Galo: "a Pauliciana está me ensinando os cantos. Eu estou cantando na *Opy*." Ele também levava o grupo para cantar dentro da *Opy*.

Há também o aprendizado entre os jovens. Nesta aldeia, fui observando que existe uma continuidade pulsante, que faz com que os projetos não morram, que as sementes sejam cuidadas. O Arlindo deu algumas de suas letras de cantos e o Adriano começou a fazer outras, buscando aprender com o irmão por quais caminhos seguir. Percebo que o grupo de dança consegue manter-se, na medida em que os professores e coordenadores mantêm um enraizamento com a cultura e uma certa maleabilidade para tratar com as lideranças mais antigas.

As apresentações das danças Guaranis, os relatos dos jovens, a situação dos velhos nos fazem pensar sobre um movimento e discussão recorrentes sobre cultura, tradição e transformação nas sociedades. As danças não estão fora deste movimento. Ao contrário, podemos perceber o quanto elas refletem ou anunciam esses movimentos. A contextualização destes fatos torna-se um conhecimento necessário para os Guaranis como fonte de análise para os caminhos que desejam realizar em sua história.

Para Fernandes (2002), a fragmentação e a multiplicidade cultural são aspectos antigos da humanidade. A autora problematiza o conceito de cultura híbrida e relaciona o "autêntico" ao que é pré-colonizado e o "não-autêntico", ao que foi colonizado, alegando que o processo de colonização não é unidirecional,

mas processual e criativo. Questiona se o que fazemos enquanto dançarinos e platéias não são processos de construção, desconstrução e reconstrução contínuas. Lima (2002, p.90) alega que não existe mais a construção do sujeito dentro de uma identidade una e sim de identificações múltiplas, "numa espécie de todo esquizofrênico" e traz dois campos de percepção e atuação: entre aqueles que estão na área da *tradição*, que buscam reencontrar a unidade perdida, a sensação de pureza e coesão, e na outra área, estão aqueles que, percebendo-se como seres políticos e históricos, não buscam a unidade e pureza perdidas. Estes estão na área da *tradução*, conceito este desenvolvido por Hall apud Ferreira (2002) que não aponta para uma homogeneização cultural, nem para o retorno às raízes, mas para o 'entre' estes dois campos. Este raciocínio faz-me lembrar a fala de Marcos, sobre a necessidade das escolas nas aldeias indígenas como a criação da possibilidade de produção de um conhecimento que os prepare para estar, conforme suas palavras: "entre a raiz e a antena", ou simplesmente: entre a tradição e a tecnologia, respectivamente. Este "entre" para os Guaranis é vivido com muita reflexão, pois a imersão total neste discurso acarreta a perda de uma identidade étnica que não sobrevive sem demarcação, literalmente falando, já que se revela também no penoso e lento processo de demarcação de terras. O que não

podemos esquecer é que o "entre" nunca é neutro. No contexto inter-étnico, aproveita-se a cultura e utiliza-se a mesma como um patrimônio a ser vendido ou alugado. Este é um dos perigos do discurso da mestiçagem dentro de um aspecto puramente subjetivo. Um exemplo disto é a reflexão feita por Gambini (2000) de que, apesar de estarmos impregnados dos traços indígenas, bem como de seus alimentos, frutas, técnicas agrícolas, redes, lendas, nomes próprios e vocábulos Tupi-Guarani, nossas consciências são européias. Ainda carregamos em nossa subjetividade aquilo que representou o cerne do encontro entre jesuítas e Guaranis, o encontro entre duas consciências, sendo a dos índios considerada inconsciência, simbolizada pelos mitos, sonhos, intuições, cantos e danças.

Lima (2002, p.99), ao pensar sobre a hibridização da dança contemporânea, afirma que "a mestiçagem na dança é inofensiva", pois esta estaria mais na representação do que propriamente na incorporação da identidade, tendo em vista que esta precisa de um longo período de aprendizagem "epidérmica." Tentando pensar esta discussão para a situação da dança Guarani, já que ela não está livre da contemporaneidade e de suas tendências pós-modernas, observo que a permanência da tradição é uma das fortes características dos grupos de dança, por representarem um movimento

de pulsação interna e externa, ou seja, pela ligação orgânica que os grupos mantêm com a espiritualidade e a cultura. O que significaria para estes grupos assumirem uma postura de corpos fragmentados ou fluidos? Percebo que existem algumas alterações entre as etnias Chiripá e Mbyá. Por exemplo, na aldeia do *Canta Galo*, onde vive um número significativo de indivíduos da etnia Chiripá, os integrantes do grupo de dança ocasionalmente colocam penas e cocares, permitindo-se maiores variações nas danças. Arlindo afirmou que, com o tempo, os termos da dança vão mudando. Ele se referia ao termos *Tangará* e *Xondaro*, conforme já expliquei anteriormente. Já os Mbyá afirmam não usarem penas. A dança é uma lembrança da consciência de ser um Guaraní, é a representação da memória instaurada no corpo e no movimento. É uma memória identitária que, ao contrário de diluir-se, necessita ser diferenciada como resistência política, como alteridade, diferentemente da perspectiva religiosa, que exercita o dissolver-se, o transe, o ir além, que traduz outra dimensão da identidade Guaraní. Paradoxalmente, a fluidez do corpo é um instrumento de defesa, como diz Arlindo: "dançamos para manter o corpo macio e para saber lidar com a dureza de alguns corpos."

Marques (2003) faz uma crítica à dança como espaço de descoberta do 'eu', que merece ser discutida por revelar uma dualidade incorporada por nós. A

autora alega que os movimentos ditos naturais, espontâneos e livres, preconizados pela dança-educação, não possibilitam uma articulação entre passado, presente e futuro, gerando um excesso de individualismo. Por outro lado, a autora provoca-nos, indagando sobre os princípios educativos no ensino da dança. Ela critica a reprodução das danças folclóricas, da conservação da tradição no ensino da dança nas escolas e levanta a possibilidade de trabalhar a reinvenção cultural, absorvendo as danças com as quais a juventude tem maior identificação, como o *funk*, por exemplo.

Tenho percebido e refletido sobre o quanto nossa sociedade tem necessidade de afirmar a criação, a necessidade do novo. Marques (2003) ressalta novamente esta temática, quando escreve sobre a metodologia de ensino da dança e sobre a relação entre dança, corpo e educação. A criação vai, com isto, dando apoio à cultura individualista instituída. Acabei dando-me conta deste fato, após questionar-me sobre a repetição e a conservação dos movimentos nas danças, gerando um conflito entre cultura e criatividade.

Bauman (2003) refere-se a uma tensão permanente entre segurança e liberdade; entre comunidade e individualidade. Sua definição de comunidade remete-me ao sentido da *Jerojy*, realizada no espaço ritual da *Opy*.

Um lugar cálido e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, toda sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. Aqui na comunidade podemos relaxar - estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros. Numa comunidade, todos nos entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós. Podemos discutir - mas são discussões amigáveis, pois todos estamos tentando tornar nosso estar juntos ainda melhor e mais agradável do que até aqui e, embora levados pela mesma vontade de melhorar nossa vida em comum, podemos discordar sobre como fazê-lo. Mas nunca desejamos má sorte uns aos outros, e podemos estar certos de que os outros à nossa volta nos querem bem. (BAUMAN, 2003, p.7)

Em conversa com o Vítor, jovem de nacionalidade argentina, xondaro da Lomba do Pinheiro, indaguei-o sobre quem havia ensinado-o a dançar. "Que nem baile de vocês, a gente copia dos outros." Sobre o que sentia quando dançava, este falou:

Eu, dançando assim na nossa dança, eu me sinto [...] para limpar o corpo, para melhorar a nossa vida, nós Guarani é outro tipo de dança, não é que nem vocês, é diferente. Se eu estou me sentindo doente, eu danço a dança dos Guarani. Quando eu dancei, eu levantava, para melhorar a vida. Sinto o corpo mais suado, mais quente.

Lembro de quando Seu Adãozinho, um senhor de mais idade residente na aldeia do Cata Galo, faleceu e Dona Pauliciana pediu para que ninguém saísse da aldeia e que todos deveriam concentrar-se para abrir os caminhos. Eu e meu

marido íamos viajar com o Marcos para a aldeia de *M'biguaçú* e só o fizemos um dia depois de sua morte. Neste mesmo dia, também fui avisada no final da tarde de que não seria bom eu dormir na aldeia, como havíamos combinado anteriormente. A idéia do "nunca somos estranhos entre nós" é continuamente ressaltada nos aspectos mais sutis. Certa vez, soube da ocorrência de um conflito entre familiares por causa de alcoolismo, e um dos que estavam envolvidos, mas que não havia bebido, disse-me: "perguntaram se eu queria que punissem e eu não quis." Afirmou-me com muita naturalidade, diante das minhas perguntas, que não tinha nenhum sentimento ruim em relação a eles. O que mais surpreendeu-me foi seu rosto límpido. Diante de uma situação tão difícil como a que teve de enfrentar, sua fala e seu olhar eram de amplitude, cheios de grandeza, que só o carinho e o coração limpo podem trazer. E assim, fui conhecendo os detalhes desta vida comunitária, através das relações cotidianas. Lembro outra vez em que o Adriano vendeu um bichinho (escultura) por dez reais e comprou uma roupa para sua irmã recém-nascida. E assim também percebia os aspectos políticos nas relações cotidianas. Quando intermediei a compra de um celular para o grupo de dança, em troca de alguns CDs que estávamos gravando, o Cacique ligou-me e perguntou como tinha sido essa negociação, pois a comunidade estava interessada em saber. Na verdade,

eu deveria ter falado antes com o Cacique, para participá-lo desta negociação. Adriano falou-me uma vez, que teve vontade de discutir sobre determinado acontecimento que o envolvia e sobre o qual as lideranças da aldeia estavam conversando em reunião, mas pensou no grupo de dança e decidiu não polemizar "para que nada desse errado com o grupo e com a gravação do CD", conforme disse-me mais tarde. Esses e outros exemplos, foram-me fazendo descobrir a existência de uma consciência singular coletiva, através da qual, vai-se aprendendo que uma atitude pessoal reflete numa dimensão de estar coletivamente. Portanto, a individualidade nasce deste exercício e das opções que o tempo vai ensinando, como um mestre que orienta os caminhos nos passos da autonomia, já iniciados nos movimentos das crianças.

6. JEROJY: UM DIÁLOGO COM OS DEUSES

"A natureza dança. Já imaginou que a chuva é uma dança? [...] Deus fica feliz quando dançamos. É como o vento que faz as flores dançarem."

Alberto Ortega

Ao ser interrogado sobre a forma de aprendizagem da *Jerojy*, Seu Francisco, da aldeia da Pacheca descreveu o seguinte:

A gente vai aprendendo e depois qualquer pequenininho 'tá cantando para Deus [...] e porque Deus 'tá falando, aqui é o lugar da gente fazer *Opy*, tá cantando por Deus, fazendo a salvação, é porque agora não dá mais, tem que falar, cantando por Deus. (Dança) porque é cultura, é cultura (tom de obviedade e afirmação) tem que fazer assim.

Questionar a dança significa indagar sobre a existência Guarani e divina, fundamentos indissociáveis dentro desta cultura.

Seu Adolfo, de 84 anos, que diz dançar desde pequeno, relata que:

A dança do Guarani veio primeiro, mas isso já vem passando a sabedoria do *Nhanderú*. *Nhanderú* é o Deus. Primeiro *Nhanderú* não tem pai nem mãe, *Nhanderú* princípio do mundo. A dança sempre habitava para nós Mbyá...

Seus mestres foram os avós e os tios, e o criador foi *Nhanderú*. Dançar é recordar o princípio, é a gênese, é retorno no presente, significa estar perto de *Nhanderú*, da criação do mundo, do ápice da sabedoria. A dança, enquanto criação divina, possibilita conexão e comunicação. O movimento faz emergir esta comunicação.

Ainda segundo Seu Adolfo, a dança foi enviada por *Nhanderú*,

[...] junto a *mboraí*⁸ porque tem um espírito que diz e que conta: vai viver de novo, vai salvar de novo ou não, o espírito que conta [...] *Karaí* que compreende tudo, conta tudo para nós, o que tem, junto com *mboraí*, com a dança. Trabalhando aqui, nem pensa, nem sabe, não pensa nada, e depois se eu entro ali [na Opy...]. faz sentido no coração, no pensamento, lá no centro no céu.

Existe uma comunicação tênue entre as pessoas e a natureza, um diálogo no qual cada ser possui uma existência viva e espiritual. Esta comunicação aparece nas estórias mitológicas, cultivando uma educação cultural de uma natureza viva e dialógica. Certa vez, enquanto passeávamos pela mata em Riozinho com Seu José Verá, este passou por uma árvore de Cedro e nos contou:

Nhamandú que fez. A última planta que ele fez antes de ir embora. *Nhamandú Mirim* (sol pequeno) subiu no Cedro para ver o *Nhanderú*. O diabo queria matar o gurizinho. O sol subiu pelo Cedro para fugir do diabo. O solzinho (*Nhamandú Mirim*) pegou uma fruta e transformou no Quati. É muito importante para salvar gente. Se alguma pessoa é muito braba, o cedro cura. Bota na bacia grande, a água fica bem avermelhada e dá o banho. Lava a casa também. Às vezes, acontece uma coisa que a alma da pessoa não quer ficar aqui na Terra. A alma é do ar. Fica triste, porque a alma 'tá longe dele [depressão], o Cedro cura. Dá para colocar no chimarrão. Eu tomo sempre e aí conecta com o sol (*Nhamandú*). E aí que ninguém pode derrubar Cedro. Se cortar, perde um filho, fica triste.

Estórias como estas, vão sendo ouvidas pelas crianças desde pequeninas, que as vão aprendendo. Conforme contou Santiago: "a criança tem que fazer tal coisa, o adulto, outras e os idosos, outras. A educação não é solta, tinham que ensinar as leis Guarani, as leis de Deus." Educação significa aprender o sistema - *tekó nethengúá* - que entrelaça a natureza, Deus e a cultura. Em entrevista com Seu José Verá sobre a importância da dança, este respondeu:

Dança para ver o *Nhanderú*. Deus mandou para os Guarani dançar. Tem que dançar sempre, não é só uma vez. Não é só para brincar, só para ver ou para mostrar para o branco. É com respeito. Dança para não pegar doença, para não sentir mal. Dança também é bom. Quando dança, foi *Nhanderú* que mandou. Ele olha de longe. Crianças e mulheres dançavam. A vara é para ensinar as crianças, para caminhar bem. Se não mexe no corpo, fica duro e aí diz: eu não consigo caminhar. Dança para caminhar bem, para não cansar a criança, para ficar alegre. As crianças dançam fora da aldeia, porque *Nhanderú* permite. Os adultos não podem dançar fora da aldeia.

⁴⁸ *Mboráí* foi traduzido por seu Adolfo como canto.

Ao passear na mata com Seu José Verá, duas crianças acompanhavam-no, e, em dado momento, começaram a cantar. Era um som melodioso, harmônico. Era a música de *Nhamandú Mirim*. Num certo momento, olhei-as e estavam elas cantarolando, embalando-se num cipó, numa atitude de relaxamento e intimidade com toda aquela natureza. Pareciam estar em casa. Cantarolavam: "*Nhanderú, Nhanderú...*" Indaguei sobre o canto das crianças e ele falou-me:

A criança tem mais força [do que o adulto, por isso canta fora da aldeia]. Não é qualquer adulto que trabalha com criança. O *Karáí* tem que estudar bem. Quando criança, eu reúní com as crianças e falei para elas para caminhar certo. Então, o *Karáí* disse para eu trabalhar com as crianças.

Enquanto caminhávamos, Seu José ía falando e mostrando as árvores, suas curas, suas estórias. Beatriz, sua esposa, colheu uma raiz, um tipo de cipó, o qual passamos nas pernas para caminhar e não cansar.

Neste contexto, o grupo de canto e dança se apresentou. Após isto, Cesário comentou sobre o problema da falta de espaço que está relacionado ao desgaste da natureza.

Vocês notaram que as crianças gostam de cantar. Essa é a única nossa esperança. Eu sinto uma dor no coração para falar disso. [Sua fala era emocionada e sua voz embargada] Nós não temos

mais espaço. A natureza para nós é saúde. Toda essa destruição, isso dói muito para os mais velhos. Nunca esqueceremos que Deus existe. Para mim, dói muito. A gente fica pensando, daqui mais para frente como é que vai viver, como é que vai saber?

Seu José enfatizou que primeiro vem a saúde e que esta vem do mato.

Onde nós moramos, a criança vive tranquila, feliz. Não passa carro. Guarani canta para *Nhanderú*. Cada dia de noite, minuto e minuto, ele olha aqui na Terra. Tem que fazer livro para o branco saber. Isso é muito importante.

Para Seu Avelino, a *Opy* é lugar de respeito e de cura, "mas tem que pedir de coração para ser curado." Para Alberto, é lugar de "repouso e tranquilidade", características necessárias ao exercício da espiritualidade e persistência.

A dança Guarani faz a costura de uma memória objetiva e subjetiva, possibilitando um movimento de reatualização, de não paralisação, no qual o passado e o presente se reelaboram mutuamente, pois não são categorias estáticas de um tempo dividido.

Essa dança, nós estamos fazendo em vários lugares, mesmo quem não esquece, quem tem no coração, quem não faz a dança. E nós temos esse costume, nós moramos aqui no mato, nós usamos nossa dança, nossa língua, nossa tradição. Nós ensinamos a criançada para fazer a dança e aprender a respeitar [...] Guarani é assim, é muito diferente o nosso estudo. (Seu Avelino - Cacique da aldeia do Campo Molhado - Riozinho-RS)

Marcos, ao falar da dança relata que "[...] *Jerojy* não é história do

passado. A história está dentro da *Jerojy*, está no presente [...] o coletivo entra na vida como a gente sente o pensamento e o sentimento". É uma história que não nega o passado nem o aprisiona. Assim é a dança que, ao admitir a tradição, coloca-a no limite do coração. Neste sentido, a dança é viva enquanto possibilitar a elaboração de um sentido que é mais do que passado, ultrapassa o tempo, perpassa a objetividade da ação e alcança uma dimensão de eternidade, que se configura no sentimento.

6.1. *Jerojy* e Forró: entre o divino e o profano

Eu só poderia acreditar em um deus que soubesse dançar. Aprendi a andar; desde então, deixo-me correr. Aprendi a voar, desde então não preciso mais que me empurrem para mudar de lugar. Agora sou leve, agora eu vôo [...] agora um deus dança em mim. (NIETZSCHE *apud* GARAUDY, 1980, p.65)

Os Guaranis acreditam que os que mais dançam e honram os deuses são os melhores no combate, tanto na guerra, como na luta cotidiana. Ao ler Platão, tive a sensação de estar ouvindo os Guaranis falando em suas diversas expressões sobre a dança. Encontrei uma relação direta entre o pensamento implícito na dança Guarani e as reflexões socráticas sobre a civilização grega:

A orquéstica é a criação direta da *Musa* com seu aspecto trinário: poesia, música, movimento [...] um meio excelente de ser agradável aos deuses e de honrá-los [...] a dança é divina porque dá alegria. (PLATÃO *apud* BOURCIER, 1987, p.22)

A educação concederá, portanto, muito espaço à dança. Em suas várias formas, a pírrica⁴⁹ é a base da formação física, de formação militar. É também um treino para a reflexão estética e filosófica. (SÓCRATES *apud* BOURCIER, 1987, p.23).

O caráter de êxtase expressa a verdadeira honra a Deus. "Deus criou a dança para que dançássemos para ele e esta é a fonte de maior alegria" é a questão central que os Guaranis expressam ao falar da dança.

Encontrei semelhanças entre a cultura grega e a Guaraní, ambas arraigadas em serem deuses.

O grego conheceu os temores e os horrores do existir [...] de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta banhada de uma glória mais alta, não lhes fosse mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 1992, p. 36 e 37)

Faço aqui uma alusão aos mitos gregos dos deuses de Dionísio e Apolo, utilizando-me destes para desenvolver uma discussão sobre algumas indagações da relação entre instinto e razão, bem como sagrado e profano provocadas no

⁴⁹ No Novo Dicionário Aurélio, "pírrica" é definida como uma dança guerreira, de origem dórica, executada tanto em Atenas, quanto em Esparta, na qual os homens eram exercitados desde a infância, a fim de prepararem-se para enfrentar os combates.

trabalho de campo. Apolo representa a imagem daquele que, mesmo vivendo em grandes dificuldades, aparece em seu esplendor, é o símbolo da confiança no mundo dos tormentos, da implacável serenidade e da vontade, tão visível entre os Guaranis, entre os quais, um canto de lamento transforma-se num hino de louvor à vida. Dionísio representa o encontro com as forças mais profundas do instinto, dos sentimentos e da natureza. É o impulso artístico e a chegada ao coração da natureza. Para Nietzsche (1992), os gregos assumiam que Apolo não vive sem Dionísio. Este deus teve uma força avassaladora na arte e expressão gregas. Mas como é difícil aceitar Apolo e Dionísio juntos! Parece que, quando um acorda, o outro adormece. A expressão própria de Dionísio pode ser encontrada entre os Guaranis, na força da(o) música/canto⁵⁰ que contêm uma melodia rítmica do coração das coisas e captura o mito, renovando e presentificando seus significados, ou seja, dando vida aos mitos. É assim que a cultura Guarani encontra uma ressonância na educação grega, na qual:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos, fala o encantamento. Assim como agora, os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha tão

⁵⁰ Segundo Adriano, "música" é a expressão usada para as letras que envolvem paixão, enquanto os cantos são sagrados.

extasiado e enlevado, como viram em sonhos os deuses caminharem. (NIETZSCHE, 1992, p. 31)

Algumas vezes, vi os Guaranis passarem dificuldades mantendo uma constante postura de honradez. Um jovem Guarani relatou-me: "um Guarani tem que suportar calado." Aí fala mais alto, o lado "Apolíneo" da cultura que não deixa o desespero tomar conta: as emoções contidas e os desejos controlados por forças divinas, que ultrapassam os limites do terreno.

Por vezes, talvez assim como na Grécia, as forças "dionisíacas" assustam os Guaranis, quando se expressam numa dança que desperta o prazer e as contradições entre a cultura e os instintos - chamado forró, baile ou a dança dos juruá. Adriano disse-me: "o Guarani adora forró." Vítor revelou-me: "meninas dessa idade [apontando para uma de seis anos], pode muitas vezes não dançar a *Jerojy*, mas já sabem todos os passos do forró.

O espaço do baile é muito associado à bebida e à traição. Alguns jovens casados há mais tempo não gostam de participar dos bailes, como o José, esposo da Silvana, que diz não ir ao baile, pois sua mulher não gosta. Outros, porém, adoram. É a dança do prazer, prazer este que sempre causa um certo temor à comunidade, pela perda do controle, pela força da pele, da atração e da paixão. Não cheguei a participar de nenhum baile nas aldeias, sendo estes depoimentos de jovens e velhos que relatam sobre seus sentimentos e temores

em relação a este espaço que também reflete um todo deste sistema. Quero dizer que o baile é instituído na aldeia, ele existe pelo seu querer e pela sua permissão, e é no conflito das conseqüências deste querer que a comunidade Guarani vive. Existe uma força "dionisíaca" nos jovens que, ao longo do caminho, vai sendo "apolinizada" na própria corporeidade, como bem expressa um jovem: "eu estou mais sério, eu sinto no meu corpo, está mais calmo. Eu já tentei brincar, mas não consigo." Muitas vezes, é a paternidade e a maternidade, outras vezes são os castigos, impostos pela liderança. Quando as meninas participam de bailes dos *jurua*, geralmente são castigadas, através da raspagem de todo o seu cabelo. Com isto, elas passam a viver um tempo de exílio de sua sensualidade. Quando o cabelo começa a crescer, algo torna-se diferente: há menos brilho, menos sedução. Mas a presença do forró cumpre um papel dentro do sistema Guarani que não podemos deixar de perceber, servindo de extravasamento de um desejo vivido no cotidiano. Seria o forró um espaço de ritual profano? No entanto, ao mesmo tempo em que o forró representa a possibilidade desse extravasamento, a comunidade passa a não ter controle, por este não ter o sentido do ritual sagrado, mas do profano proibido, condenado. A *Jerojy*, como dança tradicional, afirma a distância

entre os corpos, homens e mulheres separados, espiritualidade distanciada da sexualidade, o sagrado distanciado do profano.

Sobre a dissociação entre sexualidade e espiritualidade, Gambini (2000) traz uma profunda crítica à educação jesuítica, introduzida entre os Guaranis há já tantos séculos. Apesar de delicada, trago esta questão para fomentar algumas reflexões sobre esta polarização que nos acompanha em nossa educação e que apareceu também na formação Guarani. Muitas vezes, questionei-me sobre meu olhar, se não estava sendo incapaz de ver uma integração, se meu olhar já estaria impregnado da dissociação. Por isso, trago esta questão de forma aberta, principalmente através das conversas estabelecidas com os jovens. Gambini (2000), baseado na leitura das cartas dos jesuítas do século XVII, nos faz pensar sobre a educação jesuítica até hoje presente em nossas escolas, igrejas e mesas de jantar. O autor salienta que o método educativo, através dos exercícios espirituais, consistia em penitências corporais, alimentação reduzida, meditações evangélicas e do alimentar-se sem sentir que se estava comendo. O objetivo dessas práticas era o de purificar os sentidos, reeducar as sensações e freiar os corpos. Segundo este, o corpo e os sentidos dos indígenas eram, para os jesuítas, a origem do mal, e estes entendiam que era sua função combater o "corpo nu e

desenfreado." A sensualidade era percebida como o mal que "parece bem." O autor mostra, através das cartas de Anchieta, Loyola e Diogo Jacome, citações que mostram a repulsa aos prazeres dos índios. Mostra, por exemplo, a satisfação do primeiro relatando ao segundo, que, em decorrência do trabalho evangélico, estes "passaram a beber e cantar menos, ter mais obediência, só bebem com a nossa licença, freqüentam mais a igreja, casados em matrimônio, pedem para que nos ensinem a viver bem." (ANCHIETA *apud* GAMBINI, 2000, p.96). Nas palavras de Gambini (2000, p.164): "acabaram com o Dionísio." Segundo este autor, o canto e a dança indígena representam a capacidade de alegria de viver, sendo este comportamento parte de uma representação da forma de conhecimento das Américas, "de um mundo regido pelo pensamento não linear, não lógico, mas dialógico, associado dos sentidos à observação natural e ao respeito pelo sobrenatural, mas nem por isso menos pensamento."

Na fala do Seu José Verá, os jesuítas são considerados amigos dos Guaranis. Não cabe a mim neste trabalho, problematizar esta questão ou buscar culpados. A monogomia foi sempre algo trazido pelos mais velhos como algo da tradição. E o comportamento da maioria dos jovens do sexo masculino, de terem mais de uma mulher, sempre foi julgado pelos mais velhos como errado. Lembro do Arlindo conversando sobre seu desejo de tornar-se *Karáí* e

de que, para isso, teria de respeitar mais a mulher, ou seja, ser monogâmico. Da mesma forma, percebi na Pacheca a forma como algumas jovens se vestiam: com vestidos e blusas que cobriam completamente o corpo, mesmo sob o sol forte. As mulheres, em geral, vestiam roupas que escondiam mais o corpo, ao contrário dos homens, que sempre estavam com os músculos à mostra. Não quero dizer com isso que as mulheres não possuem ou expressam sua sensualidade, mas parecem existir marcas de uma repressão histórica de extirpação do traço sensual feminino, que, segundo Gambini (2000), foi realizado pelos jesuítas. Traços estes que parecem, no entanto, ser impossíveis de serem extintos e que renascem entre os/as jovens Guaranis, sendo observados na forma de caminhar, em segurar seus filhos, etc.

Garaudy (1980) cita Isadora Ducan como uma bailarina "dionisíaca" que, ao longo da vida, fez um forte empenho em possibilitar um renascimento da religião através da dança. Ao ler sobre Isadora Ducan, entusiasmei-me com a energia e o poder vital que esta emanava. Lembrei de Adriano que, com toda sua juventude, buscava uma integração entre prazer e religião, sendo a música, o canto e a dança os seus maiores aliados. Atualmente, Adriano está começando um grupo de dança com as crianças pequenas, reavivando em suas almas a presença de Deus. Depois do ensaio, as crianças seguem cantando, trazendo

uma mensagem melódica de muita ternura e inocência. As vozes das crianças fazem-nos acreditar que existe um Deus que dança e canta, pois são ações que aproximam-se da sensação de estar em plenitude, com os pés descalços na terra. Este contato é sempre ressaltado nos movimentos que emergem do enraizamento da terra, do esfregar-deslizar contínuo dos pés. Garaudy (1980), ao citar Ted Shaw como o responsável da teorização e nascimento da dança moderna, coloca duas importantes preocupações: a do enraizamento da dança na terra e nas tradições americanas e a de relembrar o sentido da sexualidade vivido entre muitos povos como uma força religiosa, de criação, de fecundação, sentido este que foi perdido com o dualismo cristão. O primeiro ponto citado pelo autor é perceptível no movimento cotidiano e na forma como os Guaranis lidam com a terra, nas brincadeiras das crianças, nos corpos que demonstram uma grande intimidade com o solo. O segundo ponto aparece de uma forma conflituosa, levantando um questionamento sobre a influência cristã, sobre os preceitos e fundamentos morais dos Guaranis.

Ainda que possamos pensar numa polarização histórica entre sagrado e profano, considero que a dança Guarani alimenta uma possibilidade de integração no sentido vivido da busca do êxtase, estado que expressa a busca persistente da superação das dicotomias.

7. *TAPÉ PUKU VÉ*: O CAMINHO MITOLÓGICO DE SER PESSOA GUARANI

"A experiência de cada uma de nós e a atenção consciente que podemos ter sobre nós mesmos são fontes preciosas e inesgotáveis de conhecimento, as quais devemos tributar dignidade e das quais podemos tirar orientações para o caminho." (MELUCCI, 2004, p.88)

O *Tapé puku vé* relaciona-se à Terra Sem Mal, esta como o objetivo a ser buscado e o primeiro como o caminho do *ethos* Guarani. Para Brandão (1994), existem duas teorias que interpretam de forma diferenciada a Terra Sem Mal: uma que enfoca a procura de um lugar aquém da cultura, dos ancestrais, da natureza, e outra que busca um lugar além da cultura, de deuses, um estado em que o coração do ser humano habita. Alberto definiu *Tapé puku vé* como o caminho mais longo, o caminho que cada pessoa tem que percorrer: "Caminho da vida, é mais profundo, a ação de uma pessoa. Tem que ter precaução, não abandonar o caminho. Tem que ir direitinho para frente e

chegar lá.”

Busco, com este capítulo, pensar sobre o caminho da vida Guarani a partir do caminhar de um Guarani e, com isto, entender na atualidade, as contradições, os desejos e as falas de um modo de ser Guarani. Objetivo, com isto, refletir como a cultura Guarani elabora o sentido de ser pessoa no cotidiano atual. Para isto, pensei: como expressar todas as emoções, as dúvidas, o sentir? Pergunta esta inspirada no trabalho “Diário de campo - a antropologia como alegoria” de Brandão (1982). Nesta obra, o autor relata, através de poesias, suas inúmeras experiências com camponeses, índios, lavradores sem terra, posseiros, artesãos, festeiros populares, etc. Agradeço ao mesmo o gesto de compartilhar coletivamente esta possibilidade tão pouco valorizada na construção do conhecimento científico.

Esta reflexão será realizada a partir dos diálogos estabelecidos com o Guarani Alberto Sandro Ortega, compartilhando com ele também um pouco de seu desejo, expresso no dia em que nos conhecemos: “Fazer um livro de poesia é o meu sonho.”

Alberto tem 42 anos, veio da Argentina, tem estatura média, olhos castanhos, cabelos negros, um humor apurado e uma inteligência sensível como a de um poeta. Trabalhou como professor na aldeia da Lomba do Pinheiro e

participou do curso pré-vestibular para índios e negros, patrocinado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para pensar sobre o caminho, sobre a construção da pessoa no *Tapé puku vé*, parto de uma perspectiva mitológica desenvolvida por Campbell (1990), na qual uma das funções da mitologia é nos fazer acreditar que, por trás do visível, há sempre aspectos invisíveis que o sustentam. Acredito que a poesia seja uma das formas de conexão com esta realidade invisível.

Alberto, através de suas poesias, conta um pouco de sua história, ao mesmo tempo que revela a história de seu povo. Relata que "cada Guarani é uma pessoa diferente e tem pensamentos diferentes, idéias próprias, desejos e que são respeitados." Refere-se também a sua cultura:

A nossa cultura tinha que obedecer uma forma. Eu tinha medo de caminhar que não fosse o meu caminho. Na minha família nunca teve a tradição. A reza era o mais importante que ele [pai] tinha. Rezava, cantava, presenciava nossa alma-deus. A segunda pessoa era a mãe. Ela dava aula e o meu pai trabalhava para viver. A mãe contava histórias, dizia-nos como tinha que viver.

O *Tapé puku vé* sugere a existência de um modo de caminhar cultural e uma aprendizagem pessoal, que depende de um esforço próprio e da capacidade do indivíduo viver segundo os padrões desta cultura (BRANDÃO, 1986). Os

mitos *Guaranis* cumprem a função de intermediação entre o coletivo e o pessoal. Para Campbell (1990), o mito trabalha com:

Aquilo que está além do próprio conceito de realidade, que transcende todo pensamento. O mito coloca você lá o tempo todo, fornece um canal de comunicação com o mistério que você é [...] Natureza é a sua própria natureza, e todas essas maravilhosas imagens poéticas da mitologia se referem a algo dentro de você. (CAMPBELL, 1990, p.59)

O *Tapé puku vé* é o labirinto da saga do herói, explicitado por Campbell (1990, p.131), no qual: "o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem." Segundo este autor, o ato de nascer é um ato heróico, quando nos transformamos, passado de um mundo aquático para um terreno. A criança *Guarani* vem de um mundo espiritual para um terrenal e percorre sua evolução espiritual. O *Karaí* atravessa este labirinto, passando por provas, nas quais doar-se a um objetivo mais elevado é a provação suprema. O grande herói é o *Karaí*, modelo a ser seguido, a ser escutado. Para chegar a ser um *Karaí*, é necessário atravessar muitos passos, fases que se expressam como uma travessia, na qual a pessoa precisa conectar com o seu próprio coração, colocar-se como o centro, estando atento ao que o corpo está interessado. É o que Campbell (1990) fala da consciência via corporeidade.

Ao descrever a vida de Alberto, penso: estará ele passando por uma saga heróica? A busca é de procurar intencionalmente o seu horizonte, a sua natureza e a sua fonte, num caminho cíclico (CAMPBELL, 1990). Na construção deste texto, fui entendendo que, ao descrever a saga heróica de Alberto através de suas poesias e pensamentos, também estou falando de muitos Guaranis.

Huinao (2003), em seu livro de poesias, ao falar de sua terra, da história de seu povo Mapuche, também revela seus sentimentos pessoais. As histórias pessoais não se desligam de sua cultura, mas precisam ser ouvidas na subjetividade de cada um.

Existiu uma história Guarani que, assim como Alberto, outros viveram e compartilharam. Sentimentos de todos e que também existe na história de cada um, na forma de cada um contar e se expressar, e que dá uma consistência à noção de totalidade e da política-vida. Giddens (2002, p.197) define a política-vida como "uma política de auto-realização num ambiente reflexivamente organizado, onde a reflexividade liga o eu e o corpo a sistemas de alcance global." Melucci (2001) teoriza sobre a relação das pessoas e dos movimentos sociais, entre identidade individual e coletiva, entre desejos individuais e social, instigando uma integração entre o político e o privado, onde

nascimento, morte, doença, amor, temas da ordem do privado, tornam-se campos de experiência humana.

Nos livros de poesias de Huinao (2004, p.17), ao retratar a dor e o sofrimento de seu povo, de sua família pelas mortes e pela miséria vividas, esta também fala das lembranças de sua infância: "Mi padre encendia la voz para abrigar-me bajo el calor de sus relatos." A autora relatou-me sobre estas vivências da infância, nos quais foi aprendendo sobre a imaginação poética que possibilitou-a, atualmente, estar escrevendo de forma escrita seus sentimentos e sua cultura. Conforme conversa pessoal realizada no IV Fórum Social Mundial (2005). Da mesma forma que entre os Mapuches, percebo que existe uma pedagogia que suscita a imaginação Guarani - única, singular e, ao mesmo tempo, compartilhada num espaço de construção comum e que se expressa nas conversas, nas letras de músicas, nas palavras poéticas que subjazem à construção do pensamento Guarani.

Quando eu era criança, era só tranquilidade, meu mundo único, universo. Enxergar distintas cores, beber água, ter um rio, tomava tranquilamente, sem copo. Essa natureza tinha seu sabor, sua água genuína. Eu não sabia que algum dia, ia ser contaminado o rio. Agora, quando vejo um riacho, pergunto a alguém: posso tomar? Um dia, eu mirava a água e parecia que o outro céu aparecia do outro lado e eu me perguntava se existia outro mundo.

Quando deslocávamos, estávamos sempre construindo uma nova casa, um ano era muito. Esse era costume próprio do meu pai, não era do Guarani. Eu pensava quando era pequeno, que ele era o único que era Guarani. Só meu pai e minha mãe era Guarani, não conheci meu avô. Não sei porque foi tão diferente, por isso, decidi abandonar meu pai. Queria percorrer o mundo. Sentia que eu já estava capacitado para conhecer outro lugar.

Apesar de Alberto ressaltar que este era o caminho de seu pai, o caminhar é próprio do Guarani. Pode-se pensar este caminho como o do herói cotidiano, de transformação e sofrimento, de morte e vida. "A aventura para a qual o herói está pronto é aquela que ele de fato realiza. A aventura é simbolicamente uma manifestação do seu caráter." (CAMPBELL, 1990, p.137 e 138)

Quando fui para a cidade, eu esqueci toda a minha tradição, é como nascer numa outra cultura ou morrer. Como um longo sonho, nunca acordava, ilusão, muita confusão, uma coisa que eu nunca ia apoderar de verdade. Aí perdi minha juventude.

Segundo Brandão (1986), para muitos índios, o contato inter-étnico significa a perda da vida tribal, ocasionando um estado de marginalidade.

Sobre vivire

*Aún malherido, sobrevivire
Arrastado por el campo
Ensangrento de la batalla,
Sobrevivere*

*En el último pabellon
Del mundo encontrare el asilo
Tratarei de alumbrar com mi
Propria luz debajo la
Obscuridad del mundo.*

Quando eu tinha 21 anos, voltei para a casa do meu pai e aí comecei tudo de novo. Senti-me perdido, tinha perdido a possibilidade de ter uma família. Isso eu perdi, eu nunca vou recuperar isto? Difícil, eu estou morto, eu me sinto perdido, derrotado, é como chegar na encruzilhada.

Minha própria semilla

*Depois da obscuridade
Algum lugar
No último minuto buscarei a minha própria fruta
De paz
Eu plantarei quando voltar a viver minha própria maçã
Continuarei meu próprio lugar
O mundo se destrói
Passa a obscuridade
Depois construirei meu próprio lugar.*

Um dia, sem dar-me conta, passou o tempo. De repente, eu olhei um espelho grande e me olhei, já não era criança e senti porque abandonei minha mãe. Chorei, perdi o caminho de minha mãe, buscava pela rua, perto e não achei. Assim, me lembrei de voltar onde minha mãe estava vivendo e eu morrendo. E quem levava um copo de água para mim, quando eu estava enfermo? Chorei tanto essa primeira vez [...] Aí me perguntei: eu sou um homem?

Alberto é um dos Guaranis que saiu de sua aldeia ou família, quando tinha 10 anos e voltou aos 22 anos. Muitos jovens que fui conhecendo nesta pesquisa

relatam depoimentos de saída e de retorno para suas aldeias e as conseqüências deste movimento. Esta história também pertence a outras etnias indígenas, como revela Iara Ferraz (1993) sobre os índios Parkatejê, no sudeste paraense, que, fragilizados pelas doenças transmitidas pelos brancos, tiveram que disputar territórios com os coletores de castanha do Pará. Reduzidos a um número de 20 índios, em sua maioria crianças, tomaram a decisão de entregar suas crianças aos "cristãos" como forma de sobreviverem. Neste texto, a autora mostra o sentimento de tribo destes índios, que foram resgatando seus "filhos" trinta anos depois. Os sentimentos vividos e relatados foram, desde o abandono e a dificuldade de morar com quem tinha destruído seus parentes, até a felicidade do reencontro. Assim também conta Alberto:

[...] Aí voltei. Num primeiro tempo, eu não me acostumei com a minha mãe. Quando eu sai, ela era jovem, eu esqueci que o tempo roubava a juventude. Ela também chorou, me deu um abraço, olhava minha cara e chorava. Parecia que abraçava outro filho. Perguntou duas vezes: como se chama? Eu não tinha esse nome Alberto. E aí se lembrou da criança que deixou. Eu era um homem por fora, mas por dentro, eu era a criança de sempre [...] Por isso, quando eu voltei de novo, eu adorei tanta coisa do Guarani: retomar a noção de tocar o violão, o rito. Nessa parte, eu voltei a viver, por isso adoro tanto a *Opy*. Tanto tempo eu 'tive morto! Quando eu tinha cinco, seis anos eu vi o *Jerojy*, por isso, eu adoro ver a criançada dançar, a doçura. Tenho um pequeno orgulho de ser Guarani. Muitas estórias eu sei de outra cultura, mas outra cultura não tem essa riqueza do ritual Guarani.

A história de Alberto, bem como essas outras histórias acima citadas refletem um modo indígena de ser, que busca um resgate de saberes coletivos, saber de si mesmo. Certo dia, numa tarde bonita, enquanto conversávamos sentados num banco dentro da aldeia, Alberto pegou meu caderno e escreveu este poema.

Rio Milenario

*Como se fuera una rota de espejismo, lleno de ilusión fantástica,
Girando por utopia de un sueño milenario.
Por esse rio, vou naufragando em soledad,
Busco una isla desconocida en ultra mar.
Quando parti en busca de emoción,
Fui lleno de sueños por un camino de la vision
Tras la hija del fantasma,
Pero todo fue en vano,
Nunca encuentre;
Los años fueron volando e
De mim se llevo la juventud,
Me quedé vacío,
Solo me gañe la orfandad y la soledad.
Quando volvere a retomar mi camino que perdi?
E mi tempo perdido? Busco en la vida que no existe? Vivo
soñando eternamente?*

E continuou dizendo-me:

Eu sentia que meu espírito estava na penumbra, fora do corpo, agora estou recuperando [...] uma vez fui como um errante, pobre,

vagabundo. O mundo foi deserto para mim. Eu dormia no deserto, a ermo, solitário, na noite fria, no leito duro (e tinha que passar a noite), amanhecer triste, pensando, que caminho prosseguir [...] um caminho deserto sem flores. Parecia que o mundo estava contra mim, me sentia depreciado, estranho, aborrecido. Entretanto, me equivoquei, achava que neste mundo existia amizade. Acreditei que o mundo se acabara para mim, me sentia perdido. Agora, estou pensando que tenho que cuidar da minha vida e não construir castelos de areia que o vento destrói, tenho que consolidar minha vida para que novamente não caía em ruína, porque nesse laço de sofrimento, descobri o valor da minha vida. Defendi com fervor a minha vida, por isso, estou aqui. Se não fosse isso, nem meu nome existia. Eu seria esquecido. Alguma vez temos escada tão difícil! Quando chegamos no alto, temos descanso, alguma fruta. No caminho temos um consolo, que não é fácil chegar. Primeiro chegamos.

Campbell (1990, p.157) fala de uma aprendizagem corporal sobre o conhecimento e a expressão de uma vida profunda, na qual "os mitos estimulam a tomada de consciência da perfeição possível, da plenitude da sua força, a introdução de luz solar no mundo. Destruir monstros é destruir coisas sombrias. Os mitos o apanham, lá no fundo de você mesmo." A sombra, segundo Jung (1964), é parte da identidade que todos necessitam enfrentar e que, ao conectá-la, a pessoa está integrando sua existência numa perspectiva de totalidade cósmica. Para os Guaranis, este estado sombrio é doença espiritual. Estar doente é estar desconectado, dividido em suas emoções, triste.

Para mim, pecado original e contemporâneo é o amor, símbolo da existência do homem. Se o amor não tivesse sido descoberto, nós não existiríamos. Buscamos a solução pelo sagrado, é como trazer um filho ao mundo, quando passa a dor, nasce o amor. O poema toca

a mente, o coração e o corpo, é uma semente. Quando lemos, nasce algo. Às vezes, acordamos para o amor, acordamos para a amizade, acordamos para concordância, buscando a paz para todo mundo, é como um rio, vai correndo nunca se acaba. O passageiro do mundo muda muito e num século talvez já nasceram dez gerações. É tão curta a nossa vida. Alguma vez, eu pensei que a vida era eterna. Eu pensei que eternamente eu ia ser jovem e passado os anos descobri que os anos roubaram minha juventude. Muita coisa muda e tem coisas que não se muda, por exemplo, amor, caridade, compreensão, a busca pela paz nunca morre. Toda geração vai buscar nesse mundo o mesmo sonho. Talvez algum dia, se o mundo se acabe, aí termina tudo. O tempo existe porque nós existimos. No mundo vazio não existe o tempo.

Ao indagar sobre esta forma de pensamento, Alberto afirmou que adveio de um sonho:

Para pensar isso, eu sonhei um pássaro chegando com asa branca voando sobre a altura, sobre o mar, sobre o deserto. Quando cheguei perto, perguntei: que será isso, esse pássaro tão grande? Era apenas um sonho, me lembrou. Respondeu uma voz que disse: isso não é pássaro, é uma mente de homem, que era eu mesmo, que estava voando. Quando eu me acordei, eu olhava o céu, as nuvens brancas. Que idêntico ao sonho, uma concordância: pássaro branco e nuvem branca. Depois pensei que esta brancura, esta é a castidade, que não tem pecado, incorrupto, incompleto, por isso que está voando. A inteligência do homem não morre, por isso está voando, para não misturar-se com coisa terrenal. Depois, quando sonhei tudo isso, meu pensamento era assim: que será de mim? Será que algum dia vou chegar numa ilha, onde ninguém morre ou vive, toda natureza, toda paz, tranquilidade, onde se pode dormir em paz, num tempo de guerra, entre a natureza, canto e paz?

O sonho, para o Guarani, tem a força de uma fé religiosa. Nimuendaju (1987) relata que, certa noite, foi acordado por seu pai adotivo indígena, ouvindo-o contar à sua mulher um sonho. Ambos choraram e seu pai entoou um

canto triste durante toda a noite. Entre choro e cantos, a comunidade amanheceu e aproximou-se, esperando pacientemente alguma explicação. Foi então que *Joguyroquý*, seu pai, contou o sonho de guerra e de sua própria morte, indicando que eles deveriam sair de lá e ir para um outro lugar.

Os sonhos e as danças, para os Guaranis, estão atrelados a um modo de vida comunitário próprio. Metraux (1956) revela que as danças nas tribos Tupinambá e Guarani têm um papel primordial, como um meio de contato com os seres divinos e sobrenaturais. Este conta que, quando um Guarani, através de um sonho ou uma visão, era informado de algum perigo, os pajés reuniam os jovens para dançar a fim de terem a orientação ou a revelação de qual caminho seguir.

A dimensão do sonho abarca o objetivo e o subjetivo da realidade. Nimuendaju (1987) explicita o sonho como uma forma de sabedoria entre os Guaranis Apapocúva do Mato Grosso do Sul.

No que diz respeito às experiências de alma durante os sonhos, os Apapocúva concordam com todos os outros índios em sustentarem que se tratam de acontecimentos reais, capazes de interferir de modo decisivo no rumo da vida das pessoas. Ainda que os sonhos não produzam resultados imediatamente palpáveis, eles são experiências de onde provêm saber e poder. Quem sonha, sabe e pode muito mais que aquele que não sonha; por isto, os pajés cultivam o sonhar como uma das fontes mais importantes de sua sabedoria e poder. (NIMUENDAJU, 1987, p.34).

A legitimidade desta relação descrita acima é um campo fértil para as conexões existentes entre os sonhos e a dança Guarani. Roberto (2001), baseado nos estudos de Bartolomeu Meliá (1988) sobre a "Linguagem de sonhos e visões na redução do índio Guarani", argumenta que o sonho para o Guarani é um modo de pensar, de imaginar.

Bachelard (1990) refere-se à Pedagogia da Imaginação, como uma aprendizagem que não se dá pela formação de conceitos, mas pela inspiração poética, pela orientação das imagens. "Imaginação é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida" (BACHELARD, 1990, p.3). Em sua teorização poética sobre as imagens, o autor incita vôos, provoca o sensível, nos faz meditar, desejar mais vida, penetrar nos labirintos reais e ideais de toda a nossa complexidade. As imagens não servem para fuga, mas suscitam o sonho, a intuição, a percepção e a vivência da realidade.

Longe de ser um mecanismo de alienação, o poético convida à percepção que culmina no sentimento (DUFRENE, 1969).

[...] o sentimento é este poder de compreender, não por meias palavras, mas por palavras plenas, o que é exprimido, pois há vida à significação, quando essa pode ser viva, quando ela se dirige a uma sensibilidade para recolhê-la e não a um entendimento para conceitualizá-la. E a sensibilidade é aqui a inteligência da expressão. E a imaginação é a face sensível dessa inteligência. (DUFRENE, 1969, p.108)

Essas duas últimas frases sintetizam e explicam um modo peculiar de exercício da inteligência, próprio do modo de ser Guarani, no qual a sensibilidade e a imaginação são permanentemente estimuladas para uma ação e um sentir inteligentes. Esta sensibilidade inteligente está ligada à conexão com a espiritualidade. Enquanto Alberto contava o sonho descrito acima, comentou que: "a inteligência do homem não morre, por isso está voando, para não misturar-se com coisa terrenal." A inteligência, para o Guarani, é a expressão do corpo-espírito que fala e que propõe, que escuta e que age, é pensamento-movimento.

Poeticamente, à noite, eu vivi muito, porque numa hora se pode viver muito, descobrir uma coisa nova, isso é importante na vida, sentir. Há pessoas que não têm capacidade de cantar, não têm tempo para cantar. Se eu pudesse cantar por aquele que não pode cantar, se eu pudesse enxergar muito mais longe por aquele que não pode ver. Se a alegria fosse pão, compartilharia com toda a gente. Se eu pudesse dar felicidade para os que não são!

Outro aspecto que Alberto revela em seu *Tapé puku vé* é a busca do amor, da construção de uma família, da dor e da esperança:

Andorinha Solitária

Eu perguntei à andorinha: Já aprendeste a voar? Tu abandonaste teu mundo voando tão alto. Eu estou aqui na terra olhando o horizonte em penumbra, como querendo

escapar da noite. Andorinha, por que não me ensina a voar também? Se chego a aprender a voar contigo, nós iríamos buscando outro jardim para construir um ninho no dia da primavera. Contigo quisera voar tão alto, para chegar ao jardim celestial, para viver perpetuamente com o amor eterno, olvidando o mundo de dor, morando lá no meu próprio paraíso.

Certo dia, Alberto olhava o céu, estávamos em pé e ele perguntou-me: "que cor do céu tu gostas, roxo ou azul?" Respondi: "azul." Ele me interrogou novamente: "por quê?" Eu respondi: "porque é mais limpo." Ele olhou-me e disse:

Eu gostaria roxo, porque está dentro de mim, o sangue que vai correndo como um rio, que atravessa montanhas e desertos, porque o rio não tem fronteira, é livre, todos apreciam o rio. Há outra coisa que é meio semelhante na minha vida, a nuvem, eu posso viajar tão longe em qualquer hora, em qualquer momento. Eu diria que quase fui dono da hora, do espaço e do tempo. Não tenho hora, eu nunca tive limite do tempo. Se agora quero ir embora, ninguém pode dizer nada.

Uma nova ilusão?

Achei um motivo porque me aprisionar, por uma coisa: só por estudo, porque eu gosto dele. Se fosse outra coisa me abandonaria, deixaria tudo, é de suma importância, de maior valor. Além disso, eu gosto das pessoas, de conhecer lugares, dá uma alegria; me dá uma sensação de viver um pouco mais, como eu disse uma vez, que em poucas horas, se pode viver muito. Claro, viver não significa existir, porque existe coisa que não tem vida, como uma pedra. Existir não é viver.

Através da fenomenologia das emoções, numa escuta sensível, fui percebendo os sentimentos de ser Guarani expressados por Alberto. Um

desses momentos ocorreu após ter visto seu retrato no jornal, o qual representava os Guaranis no curso de pré-vestibular para índios e negros. Alberto era o único Guarani estudando neste curso e, vendo-se na tal fotografia, disse: "para os brancos, eu sou índio; para os índios, eu sou branco." Tal comentário revela contradições próprias da identidade, que impulsionam o caminhar e as imagens poéticas que Alberto leva consigo. Conforme diz Alberto,

A poesia pode chegar na alma, no coração da pessoa, porque poema não é só para uma pessoa só, é para uma geração. Poema tem vida, alma, coração, sentimento. Poema é frescura, é fogo sem queimar, é uma cruz leve.

Num estudo sobre as orações Mbyá Guaranis, Gamba (1991) enfoca seus conteúdos poéticos afirmando o seu caráter cosmológico e evidenciando um conteúdo vivencial místico que expressa um diálogo entre a morada terrenal imperfeita e o paraíso dos deuses.

A poética Guarani não é apenas uma elaboração abstrata. É a expressão de uma intervenção consciente, de uma emoção encarnada no corpo. É o que Melucci (2004) fala sobre assumir os processos corpóreos, cognitivos e relacionais para

[...] transformar o comportamento em mensagem, em palavra significativa [...] O ponto de encontro entre corpo e linguagem, entre comportamento e reflexão, é o elo dessa conexão, a conjunção entre terra e céu.(MELUCCI, 2004, p.89)

Em Guarani, esta comunicação é chamada de *ñe'e porã*, as belas palavras, aquelas que impulsionam o outro que escuta ao encontro com sua luz, com o que há de melhor dentro de si mesmo. São palavras faladas e escutadas de coração a coração.

8. CONCLUSÕES:

DANÇA-RITO: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO NA (DES)ORDEM VIVIDA

Escrever estas últimas linhas tem-se revelado como um entendimento sobre o tempo de maturação do conhecimento, aprendizado este que tive com os Guaranis. Parece que nunca termina.

Perceber a dança enquanto um espaço ritualístico, trabalhando os significados desta como um rito, revela-se neste momento como um dos grandes aprendizados que tive com os Guaranis. Isto levou-me a entender a relação entre mito e rito como um ato contínuo de ordem e desordem e a pontuar este processo como educação Guarani.

A dança, enquanto rito, transporta os Guaranis a um tempo de reconhecimento de suas identidades, de um ritmo de vida. O rito Guarani está ligado a uma estrutura profunda de organização coletiva emocional, dentro de uma função vital, de elevação espiritual e uma integração ao seu sistema de pertença.

Para os Guaranis, *Nhanderú* ensinou a dança e mandou dançar a dança. Esta surge de uma percepção mitológica e o seu surgimento confunde-se com a

própria existência Guarani. A espiritualidade nasce de uma relação vital, de movimento.

A educação xamânica é apreendida pelos sentidos. A noção principal de conhecimento é o *Arandurekó*, conhecimento que se aprende ao longo da vida, num tempo-ritmo próprio. A dança-rito possibilita a conexão entre corpo e espírito, proporcionando uma escuta sensível dos gestos, das doenças, dos comportamentos como espaços reflexivos de aprendizagem.

Pôr-se em movimento, no contexto ritualístico xamânico Guarani, estimula o transe, um estado alterado de percepção, como um fluir na mente, que permite que as imagens e os sentidos aflorem, estimulando um processo de aprendizagem vivencial e reflexivo. A educação de cada Guarani é permitir e favorecer esta conexão processual. Para isso, é exigido um esforço de toda uma vida, uma formação e também uma perseverança que muitos jovens almejam ter.

A dança, o movimento musical, o *pethenguá* mobilizam a comunicação espiritual, o discernimento do espírito mau e do espírito bom, ou seja, a consciência de si mesmo frente a seus sentimentos e ações, através da sensação do corpo pesado ou leve, dos sentimentos de felicidade e tristeza, das emoções como ciúme, raiva, alegria. Emoções e sentimentos estão

intimamente ligados à espiritualidade, à presença dos espíritos na corporeidade.

Quando um Guarani dança, dança os valores, a vida, o sofrimento, a esperança Guarani. A dança é um "nós", um lembrar de um saber coletivo já existente. A singularidade é a expressão deste "nós." A individualidade, no entanto, é estimulada em sua diferença, é observada desde os primeiros movimentos das crianças e, mais do que isso, é desejada e encarada como um desafio: ser singular e, ao mesmo tempo, sentir-se parte integrante de uma vida guiada pela dramaticidade sagrada.

Nesta cultura, a saúde é uma descoberta diária, um processo vivenciado, uma disposição para o viver dentro de um tempo interno, é fluxo em movimento. Seu José Verá aconselhou-me a não deixar de dançar, para descobrir meu caminho - o *Tapé puku vé*. É assim que o Guarani acredita que se dá a aprendizagem. Movimento, pensamento e emoção são (des)organizadores da consciência Guarani, de um modo de sentir e de viver a vida.

Além da dança, fui descobrindo outras formas de ritualização no movimento corporal das crianças e na forma como interagem. Estas traduzem uma forma de comunicação de seus valores e de sua cultura. Refiro-me também aos ritos que dizem respeito a duas pessoas, como a relação da mãe com o

lactente, aos namoros que traduzem relações afetivas que são estruturadoras de um modo de vida, e aos ritos que constituem uma relação consigo mesmo, como os artistas fazendo o artesanato, e que representam um diálogo simbólico-cultural na estruturação da identidade Guarani. Todos estes ritos expressam o espaço da corporeidade vivida como central na forma de aprendizagem e expressam um trabalho coletivo constante, no qual o conflito individual é dimensionado na ordem ou desordem frente aos mitos.

As comunidades Guaranis com as quais convivi mostraram cada vez mais uma busca pela organização pautada na solidificação do mito, que afirma o rito como fonte de educação. Este modo de viver tem sido questionado pelos jovens que demonstram conflitos no mergulho do diálogo intercultural, alterando a percepção sobre as danças e sobre os ritos. A dança passa a ser questionada, desacreditada, como algo do passado, como se o passado fosse um fator de desqualificação em si. Este tipo de pensamento e de atitude é um fator de desmobilização comunitária, tendo em vista que, para os Guaranis, o antigo deve ser cultivado sempre, como uma sabedoria. Dentro do conflito, aparecem sentimentos, como o de vergonha, que afastam os jovens do espaço da dança. A diversidade é um desafio educacional nesta organização, funcionando muitas

vezes como um fator, tanto de desequilíbrio, quanto de reequilíbrio, pois acaba sendo assimilado dentro do drama mitológico Guarani.

A experiência dos jovens que conheci durante a pesquisa foi a de que tiveram de retornar à comunidade para viver um reaprendizado sobre a consciência de sua própria corporeidade no coletivo Guarani, ainda que impregnado de um estar individual mais arraigado do que o daqueles jovens que não saíram da aldeia. Normalmente, este retorno é vivido em seus corpos, ou seja, envolvendo sentimentos e sensações espirituais. No entanto, com o passar do tempo e à medida que os jovens vão se entregando aos ritos cotidianos, vão se fortalecendo e percebendo-se mais capazes de elaborar a complexidade dos sistemas de relação em que estão envolvidos, por exemplo, quando começam a se sentir menos pesados e mais felizes. A dança-rito resgata o pertencimento do grupo com mais potência a partir do conflito, gerando saber e informação.

Por isso, quando falamos em um estar coletivo Guarani, não podemos deixar de perceber que é algo que está em movimento, ou seja, está sendo redirecionado, reelaborado dentro de sua própria cultura. A dança-rito é um espaço que muitos Guaranis buscam como um encontro com a força e a clareza para lidar com as ambiguidades presentes.

A dinâmica dançante possui, em sua base, a desordem como afirmação de uma estrutura de grupo, que tem a função de mantê-los juntos. A tradição enraíza-se num mito que aceita espaços livres de movimentação, integrando a razão e os excessos terrenais ou dionisíacos. Ao assumirem a desordem dentro do campo mitológico e da tradição, os Guaranis unem-se com mais força, e a tradição se renova em seu próprio princípio, impedindo o imobilismo e a estagnação.

Os movimentos dos grupos de dança são um exemplo desta relação desordem-ordem Guarani. Neste re-apresentar-se, a dança possui uma função de afirmação étnica e de comunicação dentro de uma ação coletiva. É um convite para uma diálogo inter-cultural respeitoso e leve. O movimento de dança Guarani fala para os Guaranis e também para os não Guaranis, gerando mudanças de valores, ou ao menos inquietações de idéias.

A dança é defesa, resistência e antes de tudo um movimento de superação cotidiana de encontro com a leveza e com a alegria de serem Guaranis. Na dança, o corpo é uma casa que abriga as imperfeições e a plenitude, que se tornam saberes vivenciados no encontro espiritual.

A existência Guarani é um objeto permanente de reflexão que faz surgir a experiência vital. A dança estimula esta reflexão, conforme afirmou

Santiago: " a dança muda o pensamento." No espaço de integração entre emoção, música, movimento, corpo e espírito, os Guaranis vão significando o seu próprio existir, permitindo-se e referendando à alegria como um valor supremo de vida.

9. REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, L. E. R. Imagem e fotografia: aprendendo a olhar. In: ONDINA, L. F. (org). **Corpo e significado: ensaios de antropologia social**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.
- ARROYO, G. M. **Ofício de mestre. Imagens e auto-imagens**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BALANDIER, G. **El desorden: la teoria del caos e las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento**. Barcelona: editorial Gedisa, 1997.
- BASTOS, R. J. M. **A Musicologia Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1987.
- BAUMAN, Z. **Comunidade, a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- BERGAMASCHI, M. A. **NHEMBO'É! Enquanto o encanto permanece! Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guaranis**. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação na UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRANDÃO, C. R. **Diário de Campo - a antropologia como alegoria**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **Casa de Escola: cultura camponesa e educação rural**. Campinas: Papirus, 1983.

- _____. **Identidade e etnia. Construção da pessoa e resistência cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. **Somos as águas puras.** São Paulo: Papirus, 1994.
- BRASI, G. A. A montagem e o uso audiovisual em Antropologia. In: LEITE, I, B. (org). **Ética e estética na antropologia.** Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, CNPq, 1998.
- BRITAIN, W.L & LOWENFELD, V. **Desenvolvimento da capacidade criadora.** São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- BRUNELLI, G. Do xamanismo aos xamãs: estratégias Tupi-Mondé frente à sociedade envolvente. In: LANGDON E.J.M (org) **Xamanismo no Brasil. Novas perspectivas.** Florianópolis: Edu da UFSC, 1996.
- CADOGAN, L. Como interpretan los chiripá (avá Guarani) la danza ritual. **Revista de Antropologia** v.7, n. 1 e 2. Paraguai. Junho e dezembro, 1959.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito com Bill Moyers.** São Paulo: Palas Athena. 1990.
- _____. **As máscaras de Deus. Mitologia primitiva.** São Paulo: Pallas Athena, 1992.
- CARRARA, E. Um pouco de educação ambiental Xavante In: SILVA, A.L.; CASTRO, E. V. (orgs). **A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CHAMORRO, G. **Korusu Ne`Ëngatu:** palabras que la história no podría olvidar. Asunción, Paragay: Biblioteca Paraguaya de Antropologia, 1995.
- CHAMORRO, G. **A espiritualidade Guarani:** uma teologia ameríndia da palavra. São Leopoldo: Sinodal, 1998.
- CICARONE. C. **Drama e sensibilidade. Migração, xamanismo e mulheres mbyá guarani.** Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Estudos de Pós-Graduação em Ciências Sociais na PUC, São Paulo, 2001.
- CLASTRES, H. **Terra sem mal - o profetismo tupi-guarani.** São Paulo: Brasiliense, 1978.
- CLASTRES, P. **A fala sagrada. Mitos e cantos sagrados dos índios guaranis;** tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

- COHN, C. A experiência da infância e o aprendizado entre os Xikrin. In: SILVA, A.L.; MACEDO, A. V.L. S. & NUNES, A. (orgs). **Crianças indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.
- _____. A criança, o aprendizado e a socialização na antropologia. In: SILVA, A.L.; MACEDO, A. V.L. S. & NUNES, A. (org) **Crianças indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.
- DALLANHOL, K. M. B. **Jeroky e Jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas do Departamento de Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2002.
- DICHTCHEKENIAN, M. F. S. F. B & MARTINS J. **Temas fundamentais de fenomenologia**. Centro de estudos fenomenológicos de São Paulo. São Paulo: Moraes, 1984.
- DILTHEY, W. **Teoria de las concepciones del mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- DOSSEY, L. **Espaço, tempo e medicina**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- DUFRENE, M. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURKHEIM, E. **Os pensadores: as formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ELIADE. M. **Mito do eterno retorno**. Tradução: José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ESCOBAR, T. **La Belleza de los otros: arte indígena del Paraguay**. Asunción: Rediciones, 1993.
- FERNANDES, C. **Corpos co-moventes**. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (orgs). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.
- FERRAZ, I. **Os índios Parkatejê 30 anos depois**. In: MARTINS, J. S. **O massacre dos inocentes: a criança sem infância no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- FERREIRA, M. K. L. **Divina abundância: fome, miséria e a Terra-Sem-Mal de crianças Guarani**. In: SILVA, A.L.; MACEDO, A. V.L. S. & NUNES, A.

- (orgs). **Crianças indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.
- FERREIRA, L. O. As "boas palavras" dos Xondaro Marãgatu como alternativa para a redução do consumo de bebidas alcóolicas entre os Mbyá-Guarani - RS. In: VIETTA, K. (org) TELLUS/ Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas - NEPI, ano 4, n7, out 2004. Campo Grande:UCDB,2004.
- FISCHER, N. Movimentos Sociais e Educação: uma reflexão instituinte. In: HYPOLITO, A. M. & GANDIN, L. A. (orgs). **Educação em tempos de incerteza**. Belo Horizonte: 2003.
- _____. Educando o pesquisador: relações entre objeto e objetivo. **Estudos Leopoldenses**. Série educação. v. 3, n. 5, p.7-18, 1999.
- FLORES, T. M. V. **Relatório de pós-doutorado** junto à Université René Descartes, Paris, França, 1991.
- FOOTE-WHYTE, W. Treinando a observação participante. In: ZALUAR, A. G. **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- FREIRE, P. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. **Conscientização**. São Paulo: Moraes, 1980.
- _____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **À Sombra desta mangueira**. São Paulo: Olho d'água, 1995.
- GAMBA, C. M. **El canto resplandeciente**. AYVU RENDY VERA. Plegarias de los mbyá-guarani de Misiones. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991.
- GAMBINI, R. **Espelho índio: a formação da alma brasileira**. São Paulo: Axis Mundi, 2000.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Fronteira, 1980.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GLEISER, M. **A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.
- GÓIS, C. W. L. **Vivência: caminho à identidade**. Fortaleza: Editora Viver, 1995.

- _____. **Psicologia Comunitária: atividade e consciência**. Fortaleza: Publicações Instituto Paulo Freire de Estudos Psicossociais, 2005.
- HARNER, M. **O caminho do xamã: um guia de poder e cura**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- HUINAO, G. **La nieta del brujo**. Chile: Julio Araya Editorial, 2003.
- _____. **Walinto**. Chile: Editorial Ayun, 2004.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGDON, E.J.M. Introdução: Xamanismo - velhas e novas perspectivas. In: LANGDON, E.J.M (org). **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Edu da UFSC, 1996.
- LARRICQ, M. **Ipytuma: construcción de la persona entre los Mbya-Guarani**. Misiones: Editorial Universitária - Universidade Nacional de Misiones, 1988.
- LIMA, D. **Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural**. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.
- MAFESSOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MARQUES, I. A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.
- MARTINS, J.S. **A sociedade vista do abismo**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MATURANA, R.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Tradução Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy, 1995.
- MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELIÁ, B. **El guarani: experiencia religiosa**. **Biblioteca Paraguaya de Antropologia** Assunción: CEADUC-CEPAG. v. XIII, 1991.
- MELUCCI, A. **II gioco dell'io: il cambiamento di sé in società globale**. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1992.
- _____. **A invenção do presente. Movimentos sociais nas sociedades complexas**. Petrópolis: Vozes, 2001
- _____. **O jogo do eu. A mudança de si em uma sociedade global**.

São Leopoldo: Unisinos, 2004.

_____. **Por uma sociologia reflexiva**. Petrópolis: Vozes, 2005.

MENEZES, A. L. T. Arte-identidade. In: GÓIS, C. W. L. **Noções de psicologia comunitária**. Fortaleza: Viver, 1994.

MIERMONT, J. **Ecologia das relações afetivas para um paradigma ecossistêmico**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

MONTAGU, A. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

MONTARDO, D. L. O. **Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani**. Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

MÜLLER, R. P. **Os Asuriní do XINGU: história e arte**. Campinas: editora da UNICAMP, 1993.

NANNI, D. **Ensino da dança: enfoques neurológicos, psicológicos e pedagógicos na estruturação/expansão da consciência corporal e da auto-estima do educando**. Rio de Janeiro: Shape, 2003.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIMUENDAJU, C. U. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva - Guarani**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987.

NUNES, A., M. O lugar da criança nos textos sobre sociedades indígenas brasileiras. In: SILVA, A.L.; MACEDO, A.V.L.S.; NUNES, A. (orgs). **Crianças indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.

NUNES, J. A. Um discurso sobre as ciências 16 anos depois. IN: SANTOS, B. S. (org). **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez, 2004.

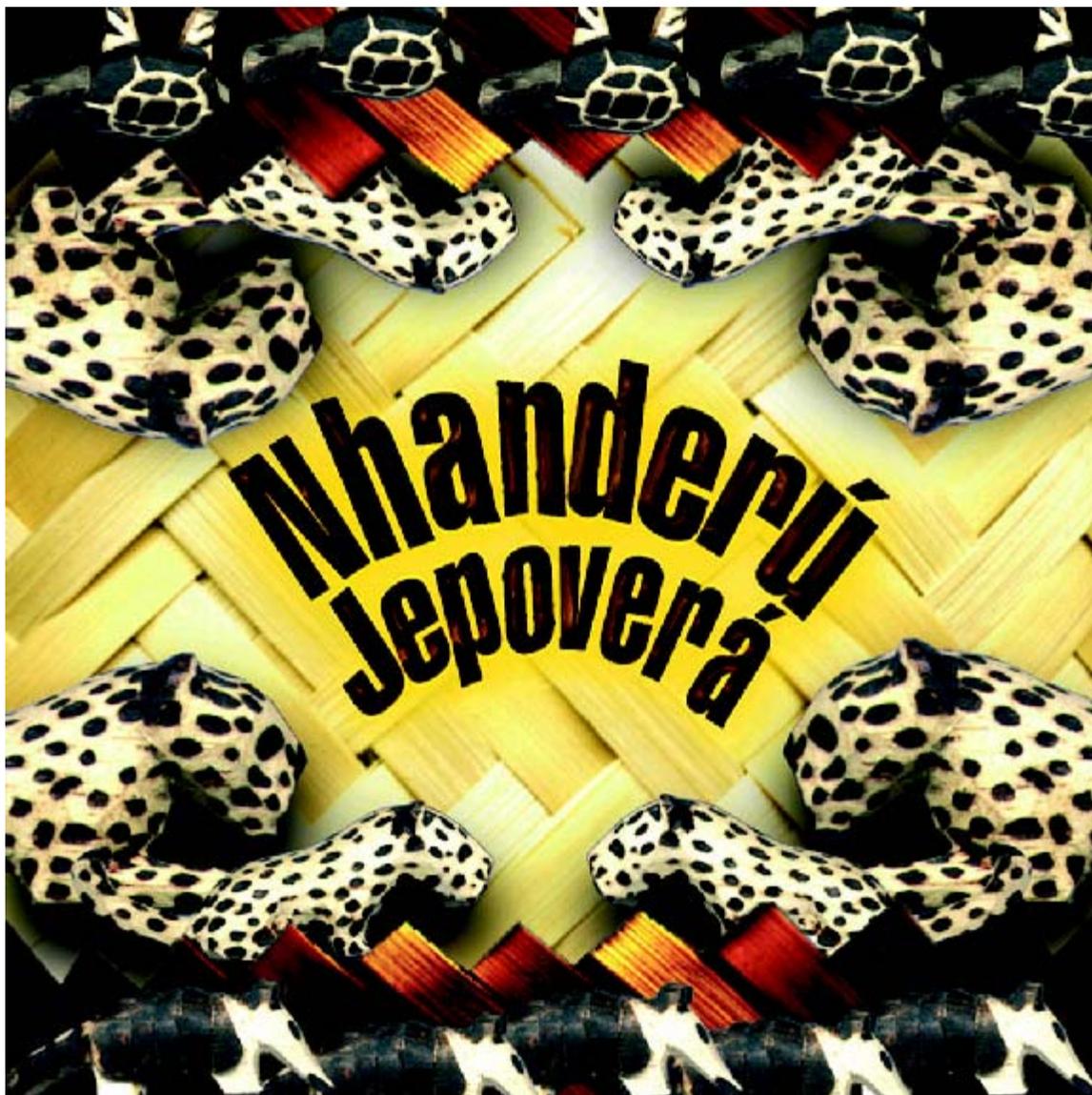
OLIVEIRA, M. S. **Kyringué i kuery Guarani - Infância, educação e religião entre os Guarani de M'biguaçú, SC**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

PACIORNIK, M. **Aprenda a viver com os índios**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1987.

- PEIXOTO, N.B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, A. **O Olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ROBERTO, G.L. **Sepé Tiaraju e a tradição de cura no RS: uma contribuição para o entendimento dos processos psicóides**. Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de analista junguiano pela Associação Junguiana do Brasil. Rio de Janeiro, 2001.
- RODRIGUEZ, J. E. B. **Estratégias econômicas, políticas e religiosas na mitopraxis Mbyá Guarani**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS/PPGAS, 1999.
- RUBIN, A. A. **Minha pequena filósofa. Minha pequena filosofia**. Santa Maria: Pallotti, 2001.
- RUSSEL, P. **O despertar da terra: o cérebro global**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- SANTOS, B. S. **Conhecimento decente para uma vida decente: um discurso sobre a ciência revisitado**. São Paulo: Cortez, 2004.
- SAWAIA, B. B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão-inclusão. In: SAWAIA, B. B. **As artimanhas da exclusão**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SCHADEN, E. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. São Paulo: EDUSP, 1962.
- SIGNOR, D. **Para além da pele, mas não sem a pele**. Santa Maria: Pallotti, 2004.
- TORO, R. A. **Biodanza**. São Paulo: Editora Olavobrás, 2002.
- VERAS, K. A. **A dança Matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano**. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: PPAS/UFSC, 2000.
- VIETTA, K. **Mbya: Guarani de verdade**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Antropologia Social no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS/PPGAS, 1992.

ANEXO 01

**Capa do CD do coral Nhanderú Jepoverá - Aldeia do Canta Galo - Divisa
Porto Alegre-Viamão / RS (2005)**



Produção do projeto: Ana Luisa Teixeira de Menezes e Maria Aparecida Bergamaschi

Projeto Gráfico e Editoração: Paulo Fontes

Artesanato Indígena: Tekoá Jataity (Aldeia Canta Galo)

ANEXO 02

Letras dos cantos apresentados no CD do coral Nhanderú Jepoverá -
Aldeia do Canta Galo - Divisa Porto Alegre-Viamão / RS (2005)

1. Abertura

*Xondaro'ikuery kunha karai ra'y'i kuery há'eve'iko - há'eve'iko!
kova'erã rupi haema nhandekuai 'i vy japorai tove tanhanembaraete tanhande
py'a guaxu pavã'ĩ kova'ema há'eve'i va'e kova'ema há'eve'i va'e*
Guerreiros e guerreiras Boa noite. - Boa noite!

O nosso trabalho será cantar e dançar. Então, cantaremos e dançaremos. É que Nhanderú dê força e coragem à todos nós para seguirmos bem o nosso trabalho. Porque com esse destino sonhamos. Esse caminho é o certo para todos nós.

2. Mborai'ima

*Mborai'ima nhandevy pavã' ĩ pe Omombe'u Nhane mboaxy mavy omonhendu
nhanderu haema nhanepu'ã mavy'nhamembo vy'a nhanembory'i*
Arlindo Benites

Canto Sagrado

O canto sagrado que hoje cantamos foi revelado para todos nós, para saber como lembrar de Deus, pois só Ele nos acorda em cada amanhecer do dia com saúde e felicidade. Então, vamos agradecer a Ele por nos iluminar a cada dia e a cada ano.

3. Xondaria'i Kuery

*Xondaria'i Kuery penembarete pejerojy Xondaro'i Kuery penembarete pejerojy
Opy gua'i nhamombarete ta'ipy'a guaxú Pavã' ĩ hete jaupity haguã yy Guaxú
rovai*

Adriano Verá Benites

Guerreiras Guarani

Guerreiras, dancem com a sua dança cósmica, para ver emergir a nossa alegria plena. Guerreiros, dancem com a sua dança cósmica, para ver emergir a nossa

alegria plena. E essa alegria plena dá força superior a nós e ao nosso mestre para atravessarmos o grande oceano da vida. Por isso, vamos todos dançar, para, juntos, atravessarmos o grande oceano.

4. Mba'epu porã

Xondaria'ikuery penhendu'ikatu Takuapú mirĩ Pendexy'hete oexa mavy tambojerovia Pende takuapú Xondaro'ikuery pemoporã' ikatu Popygua mirĩ Penderu'hete oexa mavy tambojerovia Pendepopyguá

Adriano Verá Benites

Instrumentos Sagrados

Guerreiras, toquem as taquaras sagradas, para que o som desta taquara entre no coração da nossa primeira Mãe. E quando Ela sentir o som entrando em seu coração, Ela confiará e abençoará todos nós. Guerreiros, façam vibrar as suas varas sagradas, para que o som desta vibração entre no coração do nosso primeiro Pai. E quando Ele sentir o som entrando em seu coração, Ele confiará e abençoará todos nós.

5. Nhandervixa temende gua

Nhandervixa temende gua'i nharombaraete ve'i katu Pavĩ' ĩ jajerojy nhamonhendu mborai'i nhanderopy'ire javy'a haguã

Coral Nhanderú Jepoverá

Nosso primeiro mestre

Você é o nosso mestre que revive a memória sagrada. Que guarda com firmeza a dança e o canto sagrado no seu coração. Para também termos esta memória sagrada, temos que dançar e cantar na nossa Casa de Reza, todos felizes.

6. Nhande Mbyá Kuery

Nhande Mbyá Kuery ma jaju mombyry hete Jaju Nhanderú retã gui Nhandexy retã gui Nhanha'ã katu nhanderopy'ire Nhamonhendu mborai'i

Adriano Verá Benites

Nós somos Guarani

Nós Guarani, viemos de um lugar sagrado. Viemos de muito longe. Viemos do paraíso do nosso primeiro Pai. Viemos do paraíso da nossa primeira Mãe. Por isso, vamos todos dançar e cantar dentro da nossa Casa de Reza, para o nosso Pai e nossa Mãe.

7. Tapé Mirĩ

Jaje oikatu joupive gua'i jaguata javy tapé mirĩ rupi jaxa haguã para rovai jaxa mavy jaexa haguã Nhanderu amba jaexa haguã Nhandexy have jarovy'á

Arlindo Benites

Caminho Sagrado

Vamos seguir o Caminho Sagrado todos juntos, para juntos atravessarmos o grande oceano. E quando atravessarmos, poderemos ver o paraíso Do nosso Pai E também vamos nos alegrar no paraíso da nossa Mãe.

8. Nhamandú Mirĩ

Nhamandú Mirĩ Nhamandú Mirĩ Ko'ê nhavõ pav'ĩ ã heté pé Nhanderexapé nhamemopu'ã

Adriano Verá Benites

Deus Sol

O Deus Sol é o nosso irmão. Por isso, Ele nos acorda a cada dia com saúde e alegria. E para Ele, sempre estaremos prontos a trabalhar.

9. Nhaneretarã opa'iva'ekue

Nhaneretarã opa'iva'ekue re nhane ma'endu'a mavy jarojae'o Nhanderu hete pe nhamombe'u Nhandexy hete pe nhamombe'u

Arlindo Benites

Nosso parente falecido

Quando lembramos de um parente que foi para o céu, choramos por ele nos deixar aqui na terra. Mas também muito felizes ficamos Por ele ir para um lugar mais bonito e sagrado. Onde não há doenças, fome e miséria. Que é o paraíso sagrado de Deus, por isso, cantamos e pedimos força a Nhanderú.

10. Tupã ra'y! oeja va'kue

Tupã ra'y'i oeja mangá Kyringue'i kuery nheovanga rã'ĩ Kyringue'i kuery yva'a rã'ĩ

Tupã ra'y'i oeja onhangapiry

Adriano Verá Benites

O que Jesus Cristo deixou

Quando Jesus Cristo vivia nesta terra fez uma peteca para brincar com as crianças. E as crianças adoraram este brinquedo. Por isso, até hoje, o brinquedo natural e certo para as crianças é a peteca. E para as crianças terem a sua própria frutinha Jesus Cristo criou as pitangueiras.

11. *Ka'aguy porã*

Ka'aguy porã nhanderu tenonde ombojera ma vy ogueroayu mymba mirĩ ombou ma vy omombe'u ikuai'i haguã

Coral Nhanderú Jepoverá

Mata Sagrada

O Deus maior criou a natureza e a mata sagrada e falou como nós deveríamos cuidar dela. E quando Ele mandou os pássaros para a Terra, disse a eles que viveriam e se alimentariam nesta natureza.

12. *Ndajarekoveima*

Nhanderokoá py ndajareko veima Takua ty porã Ndajareko veima yary ra porã Tajapo haguã nhanderopyrã javy'a haguã heta va'kuery Omo kanhy mba Nhanderú mirĩ

Oeja va'ekue

Adriano Verá Benites

Já não temos mais o que precisamos

Na nossa aldeia não temos mais taquareira como antigamente. Não temos mais madeira como antigamente. Já não podemos mais construir nossas ocas e nem nossa Casa de Reza, Porque os não índios tomaram e destruíram tudo o que o nosso Deus deixou para nós.

13. *Nhanderopy'i*

Nhanderú Mirĩ oeja va'ekue opy'i nhanbojerovia Ka'aru nhavõ nhanderopy'ire Nhamonhendu tarova mirĩ

Adriano Verá Benites

Nossa Casa de Reza

O filho do nosso deus *Tupã* deixou a Casa de Reza para nos proteger. Por isso, temos que confiar na nossa Casa de Reza e acreditar em *Nhanderú*, porque Ele é o nosso Pai verdadeiro que nos criou. É por isso que, em cada pôr do sol,

temos que tocar instrumentos sagrados, dançar e cantar ao nosso Pai *Nhanderú*.

14. *Nhanbopu Katu*

Nhanbopu Katu mbaraká mirĩ Nhanbopu Katu takuapú mirĩ Nhanderu hete oexa haguã

Nhandexy hete oexa haguã

Adriano Verá Benites

Vamos tocar

Guerreiros, vamos tocar o chocalho sagrado, para que o nosso Pai escute e venha se alegrar com todos nós. Guerreiras, vamos tocar a nossa taquara sagrada, para que a nossa Mãe escute e venha se alegrar com todos nós.

15. *Nhamandu nhemopu'ã*

Xondaro'ikuery xondaria'ikuery Javyra ju ? - javyra ju! Aguyma nhamandu nhamemopu'ã juma Hare nhanhogu[ro] mba'inhanderokare Javy'a pav'ĩ kova'ema há'eva' va'e - kova'ema há'eva' va'e

Amanhecer do dia

Guerreiros e guerreiras Bom dia? - Bom dia! O nosso irmão deus Sol já vai nos iluminar com o brilho do seu coração. Vamos todos sair para o pátio da Casa de Reza e dançar para receber a luz que vem do coração do nosso irmão Sol. E que o nosso Pai e a nossa Mãe abençoe a todos nós. Esse caminho é o certo para todos nós.

Tradução: Adriano Verá Poty e Ana Luisa Teixeira de Menezes

Nome dos integrantes do coral:

Violão e Voz - Adriano Verá Benites

Violino - Leandro Escobar

Tambor - Sérgio Acosta

Chocalho - Marciano Moreira e Orlando Acosta

Cantores: Diego Fernandes

Diego Luís Sanchez

Wanderlei Gonçalves

Cantoras: Neuza Benites

Maristela Gonçalves

Camila Sanchez

Tita Acosta

Ivete Pereira

Ivanice Pereira

ANEXO 03

Guerreiros e guerreiras, boa noite!

Boa noite!

O nosso trabalho será cantar e dançar. Então, cantaremos e dançaremos. E que *Nhanderú* dê força e coragem a todos nós para seguirmos bem o nosso trabalho. Porque com esse destino sonhamos. Esse caminho é o certo para todos nós. O canto sagrado que hoje cantamos foi revelado para todos nós, para saber como lembrar de

Deus, pois só Ele nos acorda em cada amanhecer do dia com saúde e felicidade. Então, vamos agradecer a Ele por nos iluminar a cada dia e a cada ano.

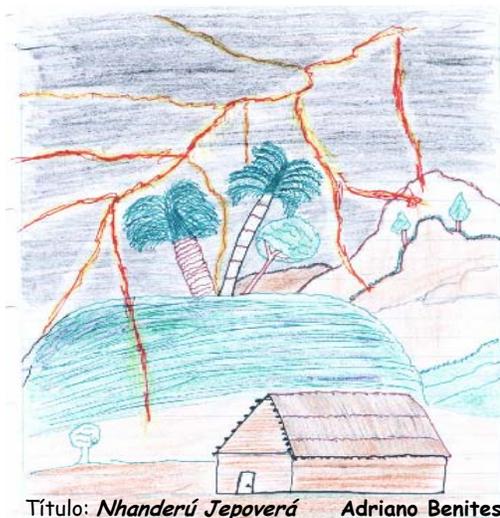
Guerreiras, dancem com a sua dança cósmica, para ver emergir a nossa alegria plena. E essa alegria plena dá força superior a nós e ao nosso mestre para atravessarmos o grande oceano da vida. Por isso, vamos todos dançar, para, juntos, atravessarmos o grande oceano. Guerreiras, toquem as taquaras sagradas, para que o som desta taquara entre no coração da nossa primeira Mãe. E quando Ela sentir o som entrando em seu coração, Ela confiará e abençoará todos nós. Guerreiros, façam vibrar as suas varas sagradas, para que o som desta vibração entre no coração do nosso primeiro Pai. E quando Ele sentir o som entrando em seu coração, Ele confiará e abençoará todos nós.

Você é o nosso mestre que revive a memória sagrada. Que guarda com firmeza a dança e o canto sagrado no seu coração. Para também termos esta memória sagrada, temos que dançar e cantar na nossa Casa de Reza, todos



Título: *Nhanderú Jepoverá* Adriano Benites

felizes. Nós Guaranis, viemos de um lugar sagrado. Viemos de muito longe. Viemos do paraíso do nosso primeiro Pai. Viemos do paraíso da nossa primeira Mãe. Por isso, vamos todos dançar e cantar dentro da nossa Casa de Reza, para o nosso Pai e nossa Mãe. Vamos seguir o Caminho Sagrado todos juntos, para juntos atravessarmos o grande oceano. E quando atravessarmos, poderemos ver o paraíso do nosso Pai e também vamos nos alegrar no paraíso da nossa Mãe. O Deus Sol é o nosso irmão. Por isso, Ele nos acorda a cada dia com saúde e alegria. E para Ele, sempre estaremos prontos a trabalhar.



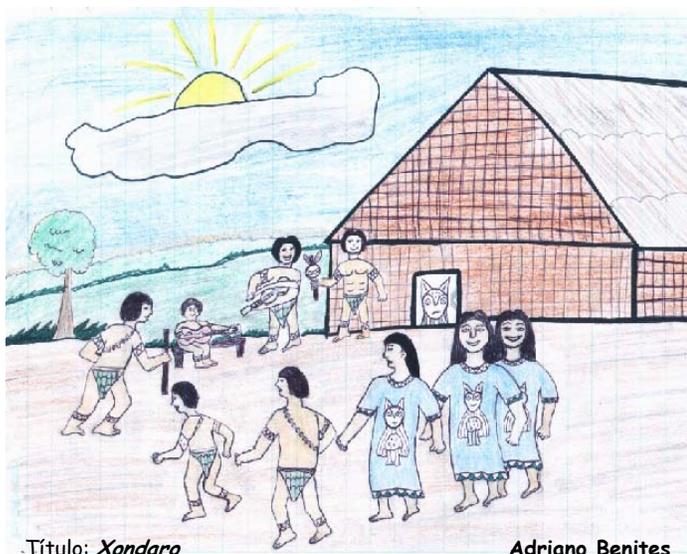
Título: *Nhanderú Jepoverá* Adriano Benites

Quando lembramos de um parente que foi para o céu, choramos por ele nos deixar aqui na Terra. Mas também muito felizes ficamos por ele ir para um lugar mais bonito e sagrado. Onde não há doenças, fome e miséria. Que é o paraíso sagrado de Deus, por isso, cantamos e pedimos força a *Nhanderú*.

Quando Jesus Cristo vivia nesta terra, fez uma peteca para brincar com as crianças. E as crianças adoraram este brinquedo. Por isso, até hoje, o brinquedo natural e certo para as crianças é a peteca. E para as crianças terem a sua própria frutinha, Jesus Cristo criou as pitangueiras.

O Deus maior criou a natureza e a mata sagrada e falou como nós deveríamos cuidar dela. E quando Ele mandou os pássaros para a Terra, disse a eles que viveriam e se alimentariam nesta natureza.

Na nossa aldeia não temos mais taquareira como antigamente. Não temos mais madeira como antigamente. Já não podemos mais construir nossas ocas e nem nossa Casa de Reza, porque os não índios tomaram e destruíram tudo o que o nosso Deus deixou para nós. O filho do nosso deus *Tupã* deixou a Casa de Reza para nos proteger. Por isso, temos que confiar na nossa Casa de Reza e acreditar em *Nhanderú*, porque Ele é o nosso Pai verdadeiro que nos criou. É por isso que, em cada pôr do sol, temos que tocar instrumentos sagrados, dançar e cantar ao nosso Pai *Nhanderú*.

Título: *Xondaro*

Adriano Benites

Guerreiros, vamos tocar o chocalho sagrado, para que o nosso Pai escute e venha se alegrar com todos nós. Guerreiras, vamos tocar a nossa taquara sagrada, para que a nossa Mãe escute e venha se alegrar com todos nós.

Guerreiros e guerreiras, bom dia! - Bom dia! O nosso irmão deus Sol já vai nos iluminar com o brilho do seu coração. Vamos todos sair para o pátio da Casa de Reza e dançar para receber a luz que vem do coração do nosso irmão Sol. E que o nosso Pai e a nossa Mãe abençoem a todos nós. Esse caminho é o certo para todos nós.