

O corpo “educado” na dança Mbyá-Guarani

Ana Luisa Teixeira de Menezes

Resumo: Este trabalho abrange a temática da educação indígena Mbyá-guarani nas aldeias do Rio Grande do Sul. A dança é o foco central deste estudo, representada nesta cultura indígena como um importante veículo da comunicação da cultura e também como fundamental nesta educação. Os seguintes aspectos a respeito da dança são observados e indagados neste trabalho: a dança enquanto um espaço de educação coletiva, de reapropriação cotidiana da cultura, de aprendizagem das emoções e do pensamento e como um ritual de integração entre corpo e espírito. A educação é percebida pelos Mbyá-guarani como um todo inseparável. Portanto, saúde, história, emoção, pensamento, corpo, espírito, o bem, o mal, cultura e natureza são elementos constituintes entre si e que podem ser desenvolvidos a partir da dança.

Palavras-chave: dança; educação; corporeidade.

Abstract: This study is on the theme of indigenous education of the Mbyá-guarani in the villages of Rio Grande do Sul. Dance is the central focus of this study. In this indigenous culture dance is represented as an important vehicle of communication of this culture and also seen as fundamental in this education. The following aspects regarding dance are observed and questioned in this study: dance as a space of collective education, of daily re-appropriation of the culture, of learning emotions and thought and as a ritual of integrating the body and spirit. Education is perceived by the Mbyá-guarani as an inseparable whole. Therefore, health, history, emotion, thought, body, spirit, good and evil, culture and nature are constituent elements within themselves and can be developed starting from dance.

Key-words: dance, education, corporality.

Professora de Psicologia
Comunitária na Universi-
dade de Santa Cruz do
Sul. Doutoranda de
Educação no Programa
de Pós-Graduação da
Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Este trabalho trata de desenvolver as temáticas da dança e da corporeidade na educação Mbyá-Guarani, tendo como pano de fundo os movimentos cotidianos vividos pelas crianças em *tekoa*¹ do Rio Grande do Sul e as relações de educação entre os velhos, os jovens e as crianças.

A corporeidade relaciona-se a um modo de vida, a um modo de ser, e se reflete diretamente nas relações de afeto, de sensibilidade e emocionalidade. A expressão das emoções, como anunciou Mauss (1981), está intimamente ligada ao modo de ser cultural e, por conseguinte, às práticas educacionais. A corporalidade é observada por Mauss (1981), Viveiro de Castro (1986) e Aracy Lopes (2002) como processo de conhecimento, de linguagem expressiva e de aprendizagem. Para a última autora, a identidade e a subjetividade infantis são construídas pelas vivências que se realizam nos seus corpos, nos quais se presentificam os ensinamentos de ordem emocional, psicológica, social, cognitiva e cosmológica.

Melucci (1992) argumenta que a relação entre os seres é um encontro entre os corpos que são o canal de nossa afetividade. Anuncia a necessidade de retorno à corporeidade como um alimento na busca de nossa identidade. Isto implica atenção ao nosso modo de vida, ao nosso cotidiano, às nossas relações, às doenças produzidas, às nossas dores e esperanças. Toro (1997) 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. As emoções funcionam como elementos qualitativos da afetividade.

Dentro deste ponto de vista, entender a educação passa por compreender os mecanismos instaurados nos corpos, dentro da percepção deste contexto amplo e complexo em que vivem as sociedades indígenas.

O conceito de educação está 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 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, buscou-se compreender os mecanismos vivenciados na dança dentro da educação indígena Mbyá-Guarani, que se constrói dentro de uma “corporalidade” vivida em um espaço fragmentado, mas que também anuncia a integridade dos gestos de cada pessoa, por meio de um movimento coletivo próprio e, principalmente, em relação a sua cosmologia.

Através de observações etnográficas, pode-se constatar que existe uma intencionalidade educativa na dança, podendo ser pensada como conhecimento vivencial, emocional e cognitivo orientador da educação coletiva. Destaca-se ainda a importância dada ao corpo na educação das sociedades indígenas. Viveiro de Castro (1986), em seu estudo com os indígenas Yawalapiti, refere-se ao “corpo fabricado” como um aspecto desta cultura que literalmente trabalha a formação da pessoa por meio do corpo, como um lugar de confrontação entre animalidade e humanidade. Montardo (2002), em seu estudo com os Guarani Kaiová do Mato Grosso do Sul, refere-se ao “corpo trabalhado” e Aracy Lopes da Silva (2002), ao “corpo não domesticado”, em seus estudos com as crianças Xavante, quando discute a educação indígena e a educação escolar.

Montardo revela que os Guarani, em suas práticas rituais de canto e dança, buscam o fortalecimento dos corpos pela força e alegria, combatendo a tristeza e a raiva, preparando-se para a vida. Estas práticas, segundo a autora (2002, p. 12-13), “garantem a sobrevivência do grupo e a manutenção da própria terra”. Em seu estudo sobre a música Guarani, relata que a experiência de contato com a divindade é realizada por intermédio do corpo, que vai se transformando, de pesado e agressivo, para alegre e saudável. Nesta pesquisa, a autora sinaliza a importância da dança na cultura Guarani e sua vinculação ao xamanismo. Inicia seu trabalho dizendo: “Não há possibilidade de vida na Terra, se os Guarani não estiverem cantando e dançando” (Montardo, 2002, p.11).

Para a população indígena do Alto Xingu, o canto e a dança representam uma forma de manter o mundo criado em equilíbrio, de conexão com os espíritos protetores e de afastamento dos espíritos que já morreram (Ohtake, 1989). Montardo, descrevendo uma dança “mbogua”, afirma que os ombros erguidos são uma manifestação de saúde para os Guarani, e que este é um dos objetivos do ritual. Dançam movimentando os ombros e com os joelhos flexionados. Diz ainda que o “corpo se transforma, é construído no ritual” (Montardo, 2002, p. 222). Na dança, o corpo é uma casa que abriga os saberes vivenciados. A autora descreve que o comportamento da não contraposição dos Guarani é trabalhado corporalmente, e que existe um conhecimento que é vivido e repassado nos rituais Guaranis.

Chamarro (1998) caracteriza a dança Guarani como uma resistência agressiva frente aos invasores, afirmando a identidade Guarani na corporificação xamã, na reza, na palavra e no movimento. Muller (1998), pesquisando com os Assurini do Xingu, ao descrever a dança do *maraká*,

ritual realizado para cura de alguns doentes graves e de um recém nascido, observa que existe uma aceleração no ritmo, juntamente com ruídos agressivos e assobios. O ritual ocorre com uma gestualidade animalesca e uma movimentação corporal agressiva do xamã.

Acima estão apresentados alguns aspectos que fazem pensar sobre o papel da corporalidade na educação indígena e que abrem perspectivas para um aprofundamento das imbricações entre corpo e educação Guarani, destacando a dança como uma representação ritualística e coletiva desta vivência educativa, ou ainda, desta cosmologia.

Veras (2000, p. 48), 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 dos 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 o 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 o 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), com estas descrições dos gestos cotidianos da sociedade Xinguana, provoca a reflexão sobre uma educação que vive o “movimento como pleno de sentido”, na concepção trazida por Garaudy (1980), que define a dança como um modo de existir, de vivenciar os ritmos da natureza e de realização da comunidade viva de homens e mulheres.

Na observação das interações realizadas entre crianças Guarani e suas mães, destacou-se a relação de amamentação entre *Nélida* e sua filha *Kerexu*, que mamava, expressando um extremo prazer, em consonância com o prazer da mãe que amamentava e acariciava todo seu corpinho. *Kerexu* 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 encontrou 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, que estavam estendidos sobre sua cabeça, fazendo com que o instante se eternizasse na presença do gesto simples e amoroso. Outros exemplos podem ser citados nesta relação de amamentação entre mãe e filho, observados em *tekoa* Guarani. Destaca-se o respeito à autonomia dos filhos em buscarem o leite no contato íntimo com a mãe. Nunca se presenciou uma mãe negar o peito a seu filho. Ao contrário, estes foram momentos de observação da expressão de grande ternura por parte das mulheres, que demonstravam muito prazer ao amamentar. No *tekoa Yguaporáí*, situado próximo à vila Pacheca, chamou a atenção a posição corporal em que o filhinho de *Cláudia* alimentava-se. Esta se acorrava e seu filho vinha e, também quase acorrado, buscava o peito da mãe e, totalmente voltado para seu corpo, treinava os primeiros passos da busca do alimento.

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 o mundo natural e o cultural. Sob este ponto de vista, pelo corpo, supera-se a contradição cultura e natureza ou, como parece ser o caso desta cultura, essa separação nem chega a ocorrer. 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, enquanto fazia redes de buriti, uma adolescente também escutava histórias, vivenciando um processo de educação intenso de apreensão cultural.

A educação Mbyá-Guarani revela um cuidado especial com o corpo, tanto no sentido de uma vivência livre, da permissão do contato corporal entre as crianças, que se evidencia na proximidade com que estas brincam, sempre se tocando entre si. Observou-se em *Yguaporáí* que as crianças brincavam como uma sinfonia, um coletivo que se afina na cadência de cada som. Certa vez, 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 todos juntos, imobilizados. Uma criança começou a dizer: “me ajuda, me ajuda” e todos começaram a entoar a mesma frase, no ritmo cadenciado que lembrava uma canção. E os corpos se mexiam como se fossem um só corpo. 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 um corpo que também obedece quando o pai, a mãe, a avó ou algum adulto o repreende ou ordena alguma função. Foi o caso, quando dona *Alícia* foi questionada sobre a dança e esta 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 dos seus movimentos dentro de um corpo coletivo maior, definido por sua cosmologia.

Larricq (1998), 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 na organização que elas têm nos cuidados entre si, nos gestos que fazem de uma para outra, os quais contêm pouca agressividade violenta e muita ginga corporal. Este aspecto foi destacado na presente pesquisa e observado em vários *tekoa*.

A dança denominada de Tangará/Xondaro, realizada fora da *Opy*², é um exercício corporal de vitalidade, de descontração, de “amolecimento do corpo” e de confirmação do rito coletivo, bem como a *Jirojy*³, ritual que atualiza o pertencimento emocional e cultural numa perspectiva pessoal e coletiva. O ritual da dança realizado fora da *Opy*, casa de reza Mbyá-Guarani, é denominado de *Xondaro* ou *Tangará*. As danças possuem variações entre si, mas freqüentemente são consideradas pelos Mbyá-Guarani como sendo a mesma. O termo *Tangará* foi o mais usado entre os entrevistados. As diferenças das duas danças foram estabelecidas por Mbyá-Guarani mais velhos e por um casal de jovens que explicou mais detalhadamente a expressão *Tangará*, caracterizada também 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 *tekoa*.

Atualmente, a *Tangará* é dançada ao lado da *Opy* como uma ginástica, uma brincadeira, uma forma de suar e livrar-se das doenças. Houve oportunidade de observar a dança *Tangará* em quatro aldeias Mbyá-Guarani^{4,5}: *Anhentenguá*, localizada na Lomba do Pinheiro, bairro de Porto Alegre; *Jataíty*, em Canta Galo, distrito de Viamão; *Nhumporã*, localizado entre os municípios de Riozinho e Maquiné, e *Yguaporáí*, próximo da vila da Pacheca, município de Camaquã. Abaixo segue uma descrição feita a partir da primeira observação da dança, realizada na Lomba do Pinheiro.

Eram seis horas da tarde. Não sabia que estavam dançando. Fui até à 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 rabeça. Eu sentei no meio deles, com uma criança pendurada em meu pescoço, sentada no meu colo. A *Kunã Karaí* veio cumprimentar-me: “*Aguyjevete!*” - uma saudação que se faz aos mais velhos, respeitosa. Com a mão esquerda, ela segurava o cachimbo, denominado de *petýgua*. Havia um senhor em pé, observando e olhando num gesto de confirmação. Ele também estava fumando cachimbo. No início, só homens estavam presentes: três mais novos (adolescentes) e três mais jovens e adultos. A dança ocorria em círculo, no sentido anti-horário. Os passos dos meninos consistem de duas batidas do pé direito e duas batidas do pé esquerdo, num passo contínuo, como se estivessem se balançando. Porém, com o passar do tempo, o passo vai ficando mais largo e os dançarinos vão também dando giros sem sair da posição que delimita 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 dão um só passo, com o pé esquerdo e o pé direito. Os passos das meninas são ininterruptos, deslizando no chão, e mais curtos do que os dos homens. Elas não fazem giros ou qualquer outro tipo de movimento. (Perguntei o porquê, e os homens me disseram que era por respeito). Em seguida, as crianças chegaram e a dança foi ganhando um sentido de celebração e êxtase.

O *Inácio* locomovia-se de um lado do círculo para o outro, atravessando no 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 6 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 se movimentava 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, só que

com enorme leveza, sensualidade e plasticidade, nem sequer chegava a tocar neste outro. 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. Só de olhar, senti um pequeno transe, como se tudo estivesse em seu lugar, muita beleza e descontração.

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, ela disse que gosta de dançar a *Tangará*, a dança das mulheres. Segundo informação do casal, esta dança é a imitação do pássaro Tangará, que dança na primavera até o verão, sempre no mesmo lugar, fica pulando e assobiando. Nesta dança, os homens ficam em fila, dançando no mesmo lugar, olhando as mulheres na outra fila dançarem um movimento que imita as asas do pássaro. Observa-se uma criação e recriação constante nos termos que designam as danças, variando de um *tekoa* 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, de autoria.

Conforme Mauss (1981), é um equívoco pensar que não existe uma lógica e um esforço de educação por parte das sociedades tribais. A tradição é organizadora desta educação permeada de fatos e ritos tradicionais, que se constituem como “segredos”. O autor descreve que a autoridade se faz pela experiência dos antigos e da verdade dos acordos humanos que se incorporam nos mais variados tipos de comportamento. Como exemplo cita: as técnicas corporais, os movimentos cotidianos, o alimentar-se, o nadar, enfim, técnicas que se renovam em seus efeitos sensíveis, na história, na experiência, na revelação dos deuses e no êxtase. Sendo assim, a tradição precisa ser reconhecida para ser perpetuada, necessita ser transmitida. E o é, salienta Mauss, por uma comunicação direta que contém uma ciência dos gestos, da ação e da criação.

A dança, enquanto rito, atualiza as crenças de forma coletiva. Segundo Marcel Mauss, o acontecer coletivo é o próprio sentido do rito, no qual eu faço porque o outro está presente, e com esse outro eu descobro o meu próprio caminho. A dança é um meio ou um espaço de lembranças

ça, de memória coletiva. É também um movimento de espírito e corpo. Expressões como: o corpo reage, o corpo sua, concentração, alegria, estar com Deus, brincadeira, ginástica, segredo, toque, cura e espaço, são trazidas como aspectos vividos através da dança, dentro de um discurso coletivo. A fala do Cesário é um exemplo de linguagem que se reflete bem dentro do conteúdo coletivo Mbyá-Guarani. “Nós temo orgulho de ser índio. Nós temo dor. Às vezes, uma dor no coração. Isso, na dança, cura. Tem que ter fé, quando dança. Agora é mais difícil, mas sempre temos esperança”.

O sentimento possui uma expressão coletiva de religação, de reapropriação do ser Guarani no pertencimento com o grupo. A dança ajuda neste caminho Guarani, onde cada um dentro deste espaço coletivo, de tradição, deve encontrar o seu próprio caminhar, a sua própria dança, dentro da dança maior. O grande professor e maestro é *Nhanderú*⁵. Todos são alunos, nem todos vão pelo mesmo caminho, mas têm a consciência, o conhecimento de onde devem ir, no conhecimento de suas próprias leis. Um exemplo de ensinamento, descrito pelo *André*, é que a dança ajuda aos casais quando sentem ciúme um pelo outro e ficam se maltratando. O corpo anuncia a presença dos espíritos bons e ruins. O ciúme é um espírito ruim. Na dança, o espírito aparece e ocorre a cura. Existe uma educação que trabalha o ciúme como um processo de aprendizagem de ser, como um caminho a ser ultrapassado dentro de um espaço social que é considerado pelos Mbyá-Guarani como uma grande escola. *Cirilo*, cacique da Lomba do Pinheiro, repetiu várias vezes em discussões que a escola verdadeira é a *Opy*.

A educação Guarani acredita que cada pessoa aprende a partir de algumas virtudes que são cultivadas em seu seio cultural. O esforço, o interesse e a persistência são qualidades enaltecidas. Três virtudes são apontadas por Basini (1999) como presentes na educação Guarani. São elas: perseverança, coragem e força espiritual. Nos rituais da dança descritos por Chamorro (2003) é explicitado que estas virtudes são estimuladas pela oração, pelo canto e pelo movimento. Uma pessoa para ser *Karai*, pessoa de grande sabedoria, um curador na cultura Mbyá-Guarani, precisa passar por muitas provações, muitos passos terão que ser dados.

Schaden (1962) afirma que o principal obstáculo à aculturação Guarani é o sistema religioso. O *Porahêi* é a constituição do canto, da dança e do som instrumental. A dança é central no sistema religioso Guarani. Todas as danças são religiosas. As orações, acompanhadas das danças, são antigas e fazem, segundo Laban (1978), parte de uma liturgia

e de um ritual. Conforme Schaden, a força da reza está ligada ao comportamento dos companheiros da tribo, assim também acontecendo com a dança. Segundo o autor, o domínio do *Porahêi* é religioso e afetivo, lugar onde se expressam as emoções, onde ocorre choro e êxtase.

Em entrevista com *João Batista*, cacique do *Yguaporáí*, este disse que, quando dança, sente uma emoção muito grande e que, com ajuda do *Karáí*, a dança vai ficando mais intensa. “O *Karáí* vai sacudindo o corpo junto com o som e a dança”, momento em que as esperanças se renovam e os pedidos são realizados.

Chamorro, ao descrever com detalhes os rituais dentro da *Opy*, observados por ela numa aldeia do Paraná, refere-se aos choros, às massagens, à expressão corporal, à perda de controle como parte ativa das cerimônias e danças. As massagens têm objetivo de cura e as danças são parte, ou instrumentos, destes rituais. Por meio da dança, os passos vão sendo ritmados num movimento sintonizado, pelos quais as pessoas vão sentindo a harmonia ou desarmonia grupal. Pela descrição da autora, há uma intenção para que encontrem um compasso rítmico coletivo. Relata, a partir de sua observação, “a sensação de se estar diante de um único corpo que ia e que vinha, harmoniosamente”. Há uma intensificação rítmica dos sons, que provocam movimentos mais acelerados e descontrolados, com alegria, estimulando a vitalidade, a coragem e, segundo a autora, a resistência.

Segundo Schaden, a redução da ocorrência das danças coletivas e das rezas individuais denota o desaparecimento da cultura Guarani. O autor (1962, p. 126) comenta que “o guarani deixa de ser Guarani quando deixa de sentir a necessidade de entregar-se a suas devoções religiosas, isto é, ao *porahêi*”. A dança é história e saúde, parte constituinte da identidade Guarani. A referência à saúde por parte da dança é constante. Seu Avelino, cacique do *Nhumporã*, disse que, quando era pequeno, dançava muito e afirma que o mais importante da dança é “para a saúde, dança é para saúde”. *Santiago* relata que “a dança também faz recordar a cultura Guarani, o sentir Guarani. A dança acontece com todos juntos, todos da comunidade”.

Percebe-se, através dos depoimentos sobre a dança, que esta é uma expressão cultural dos sentimentos e da própria noção de comunidade vividos pelos Mbyá-Guarani.

Para captar esta dimensão, tenho trabalhado com a noção fenomenológica de Dilthey, que desenvolve a importância da vivência, na qual a fala é uma expressão daquilo que se vive e sente naquele instante,

por isso é única e necessita ser ouvida por aquele que a está vivendo. Esta forma de ouvir é consonante com o pensamento dos Mbyá-Guarani, os quais retratam que a fala é válida no instante em que surge, pois a palavra necessita da emoção, do coração, de concentração. Esta concepção reflete uma noção de educação que tem a noção do sentimento enraizada no pensamento e na ação vinculados com uma maneira de ser própria. Observo que ouvir cada guarani é ouvir uma pluralidade individual. Conforme Meliá (1999) refere-se aos Guarani, a pessoa é única, é um hino de palavras boas e aprendizagem é uma expressão do que se vive e fala, “como uma energia que se desabrocha em flor”.

A valorização dada ao sentimento, à palavra, é um importante elemento que estabelece o caráter insubstituível e não traduzível do pensamento Guarani. A compreensão do pensamento, vivenciada na dança, ocorre pela via emoção-sentimento, pelo *anhemboachy*, expressão descrita pelo *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”, “saudades”. Segundo *Santiago*, na cidade, ele também se emociona, mas no *tekoa* é mais forte. Sente “um amor pela vida”. Contou que uma vez, dançando, sentiu uma iluminação, percebeu que o seu caminho era 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 Guarani 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.

Para os Guarani, existe uma educação para a responsabilidade pela vida de cada um e por suas decisões, assim como pelas conseqüências destas, dentro de um conjunto de regras sociais internas. Na dança, percebe-se que existe uma vivência própria e única, que possui força no desdobrar da força de cada pessoa Guarani. O fato de existir um rito legitimado socialmente intensifica a dimensão das vivências na dimensão pessoal e coletiva. A dança tem uma função de conexão, de religação com o todo dentro de um espaço social. A dança é uma relação social que se desdobra numa permanente educação mitológica, na qual, o significado cultural da dança é constantemente revivido nas histórias mitológicas, como demonstra Clastres (1990, p. 105), ao apresentar o mito Guarani da origem do fogo:

Os corvos possuíam o fogo. Para que houvesse fogo nesse mundo, estavam destinados a tornar-se Tupã. Tinham o hábito de vir dançar como nós dançamos. Dançavam, mas iam se transformando em Tupã. E eram eles que, desde a origem, tinham o fogo.

Este pensamento se expressa no cotidiano do comportamento e das crenças sobre a dança, mediante o qual se acredita que, dançando, encontra-se uma comunicação com *Nhanderú*, alcançando um estado de sintonia ou de alteração da percepção que permite viver o êxtase. Ou ainda, simplesmente um estado de leveza corporal, que, a partir de uma ativação vital que se inicia na *Tangará* e vai se intensificando nas danças dentro da *Opy*, é possível encontrar uma conexão com a totalidade, uma dissolução de si que possibilita uma vivência de ser parte indivisível do todo. As sensações vividas na dança são expressas nos registros pessoais que a indicam como: felicidade, inspiração, alegria, informação, pertencimento, disciplina, raízes, estar com Deus. A dança e os rituais nela incluídos são uma educação contínua, que ensina sobre a origem da vida, sobre a relação entre o corpo e o espírito. Quando o corpo se movimenta, o espírito se renova, a natureza é reverenciada numa vivência de não separação, dentro de um perspectivismo desenvolvido por Viveiro de Castro (2002), no qual a natureza é relação social. A integração corpo/espírito, natureza/cultura é reconstituída cotidianamente em cada som, em cada palavra, em cada gesto, no silêncio revelador da dança cósmica, na qual os Mbyá-Guarani mergulham suas crenças e esperanças. O ato de dançar é também uma ação de cuidado, uma demonstração de não esquecimento de Deus. A cada noite, o pedido, a oração, o canto, o *Jirojy* acontecem alternadamente em cada *tekoa*, em cada coração, na busca do caminho e na crença de que o sol virá e estará sempre cuidando de todos nós. E para que o sol nunca cesse de iluminar, os Mbyá-Guarani lembram continuamente a si mesmos de que deverão sempre cuidar da vida.

Notas:

¹ *Tekoa* é o termo usado pelos Mbyá-Guarani para designar a organização do espaço geográfico em que vivem

² *Opy* é a casa de reza, local sagrado onde ocorrem os rituais, os cantos, as orações e as danças. Local onde os espíritos tornam-se visíveis. No caso do Rio Grande do Sul, é proibida a entrada dos *Jurua* (brancos) dentro da *Opy*. Certa vez, no *tekoa Yguaporai*, eu e minha amiga pesquisadora Maria Aparecida Bergamaschi fomos avisadas de que estávamos muito perto (distância de uns 40 metros) da *Opy* e que Deus não permitia.

³ *Jirojy* é o nome para designar a dança dentro da *Opy*.

⁴ *Anhentenguá* significa liberdade, verdade; *Jataíty* significa lugar que tem muita palmeira; *Nhumporã* significa campo bonito e *Yagauporã*, poço bonito.

⁵ Certa vez, quando perguntei se Deus dançava, um jovem Mbyá-Guarani, Marcus do Canta Galo, respondeu: “Claro! Foi ele quem nos ensinou”. Não se entende ensinar o que não se vive.

Referências Bibliográficas

BASINI RODRIGUES, J. *Estratégias econômicas, político e religiosas no mito práxis Mbya Guarani*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

CAMINADA, E. *História da dança*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CHAMORRO, G. *A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.-----

_____. *O rito de nomeação numa aldeia mbyá-guarani do Paraná*. Disponível em: www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol02.htm. Acesso em: 30/10/2003.

CLASTRES, P. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas-SP: Papirus, 1990.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Fronteira, 1980.

GEERTZ, G. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LARRICQ, M. *Ipytuma: construcción de la persona entre los Mbya-Guarani*. Misiones: Editorial Universitária – Universidade Nacional de Misiones, 1988.

MAUSS, M. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MELIÁ, B. Educação indígena na escola. *Cad. CEDES*, Campinas, vol.19, n. 49, dez. 1999.

MELUCCI, A. *Il gioco dell'io*. Il cambiamento di sé in società globale. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1992.

MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MULLER, R. P. O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética a análise do discurso no estudo de representações sensíveis. In: NIEMEYER, A. M.; GODOL, E. (orgs.). *Além dos territórios*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

OHTAKE, R. (Coord.). *Danças populares brasileiras*. [S.l.]: Projeto Cultural Rhodia, 1989.

SCHADEN, E. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo: EDUSP, 1962.

SILVA, A. L. Pequenos “xamãs”: crianças indígenas, corporalidade e escolarização. In: SILVA, A. L.; MACEDO, A. V. L.; NUNES, A. (org.). *Crianças indígenas: ensaios antropológicos*. São Paulo: Mari, 2002.

TORO, R. A. *Biodanza*. São Paulo: Olavobrás, 2002.

VERAS, K. A. *A dança Matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A fabricação do corpo na sociedade Xinguana. In: PACHECO, O. *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.