

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
UNIRIO  
**Programa de Pós-Graduação em Memória Social**

Maria Cristina Rezende de Campos

A arte do corpo mbyá-guarani:  
processos de negociação, patrimonialização e circulação  
de memória

Rio de Janeiro  
2012

Maria Cristina Rezende de Campos

A arte do corpo mbyá-guarani:  
processos de negociação, patrimonialização e circulação  
de memória

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire

Rio de Janeiro  
2012

C198 Campos, Maria Cristina Rezende de.  
A arte do corpo Mbyá - Guarani : processos de negociação, patrimonialização e circulação de memória / Maria Cristina Rezende de Campos, 2012. 167f.

Orientador: José Ribamar Bessa Freire.

Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Índios Guarani Mbia. 2. Arte indígena - Niterói (RJ). 3. Patrimônio. 4. Memória - Aspectos sociais. I. Freire, José Ribamar Bessa. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 980.41

Maria Cristina Rezende de Campos

A arte do corpo mbyá-guarani:  
processos de negociação, patrimonialização e circulação  
de memória

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

---

Francisco Ramos de Farias  
Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em  
Memória Social da UniRio.

---

Isabela Nascimento Frade  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> do Programa de Pós-Graduação em Artes  
da UERJ.

---

Regina Abreu  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> do Programa de Pós-Graduação em  
Memória Social da UniRio.

---

Ricardo Gomes Lima  
Prof. Dr. Pesquisador do Centro Nacional  
de Folclore e Cultura Popular do IPHAN e Prof. Dr.  
do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos Luana e Daniel Campos Ricchetti, pela compreensão das minhas ausências. Que todo meu esforço e dedicação lhes sirvam de incentivo e motivação para continuarem buscando seus ideais.

Ao meu marido Junior Ricchetti e aos meus pais Darcy Campos e Amerisa Maria Rezende de Campos, que me estimularam e me apoiaram, colaborando de modo intenso e significativo para realização deste trabalho.

Ao orientador Prof. Doutor José Ribamar Bessa Freire, que acreditou no projeto de pesquisa, recomendando leituras e orientando caminhos para a compreensão e imersão nesse universo complexo que é a sociedade indígena, e também pela confiança e valorização das ideias surgidas na elaboração desta tese.

À Valéria Luz da Silva, integrante da equipe do Pró-Índio da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, que me apresentou, no início da pesquisa, o modo de ser e agir dos Mbyá-Guarani, através do relato das experiências vivenciadas com o grupo indígena citado.

Aos Mbyá-Guarani da Aldeia Tekoa Mbo'yty, em especial à Dona Lídia Para Poty Nhe' Eja, Sr. Pedro de Oliveira, Darci Tupã, Iracema Yva, Amarildo Karai, Marcia Jachuka Rete, Juliana Rete Yva, Suzana Parai, Miguel Vera Mirim, Luciana Para Poty, Nivaldo Karai Mirim, Izaias Vera Mirim, Joaquim Karai, Andréia Para Poty Eju, Ivaneide Jachuka, que sempre me acolheram com carinho, responderam às minhas perguntas (muitas vezes através do silêncio) e, principalmente, apontaram outro modo de compreender os valores essenciais que permeiam nossa existência.

Aos outros índios, que apareceram no percurso do desenvolvimento da tese, em ocasiões de Festas na Aldeia, nas visitas aos parentes e nas minhas visitas a outras aldeias – Tonico Benites, Eloir Werá Xondaro, Arnildo Werá e Zélia Benites.

Aos professores doutores que fizeram parte da banca de qualificação, Isabela Frade, Ricardo Lima, Francisco Ramos de Farias, Regina Abreu, pela indicação de livros, textos e autores;

pelas “observações minuciosas”, desafiando-me a construir um trabalho denso e fundamentado; pelas questões que me impulsionaram a buscar repostas para a compreensão dessa cultura no cenário da arte e da cultura contemporâneas.

À amiga Marlucci Reis, pelo carinho, amizade, companheirismo em campo e pela colaboração na coleta de dados e imagens e, ainda, por compartilhar momentos angustiantes desse processo.

À amiga Marizeth Santos, pela revisão de textos e capítulos, pela escuta atenta e paciente, pelas sugestões e orientações no decorrer da construção e reconstrução desta tese.

À amiga Marcela Medina, que revisou cuidadosa e criteriosamente esta tese, alertando-me sobre alguns deslizes acadêmicos identificados nas entrelinhas, ou mesmo nas linhas do texto, fazendo-me repensar alguns posicionamentos, ideias e conceitos.

À amiga Giselle Trajano, pelas traduções de textos na Língua Inglesa e pela construção de inúmeros *abstract*, que se fizeram necessários à composição de artigos, ensaios e tese.

Aos amigos da equipe da coordenação de 3º e 4º ciclos da Fundação Municipal de Educação (FME) de Niterói, Carla Vasconcellos, Cristina Padilha, Dayse Fontenelle, Déborah Dias, Gustavo de Gregório Pereira, Felipe Valladão, Giselle Trajano, Marcela Medina, Marizeth Santos, Nice Oliveira, que me apoiaram, incentivaram-me nos momentos de desânimo, escutaram meus “casos”, e contribuíram, cada um a seu modo, para a constituição deste trabalho.

Às amigas Palmira Silva e Cristiane Gonçalves pelo incentivo à pesquisa, pela parceria nas discussões sobre a diferença, pela valorização do meu trabalho e pela comunhão com a “Sagrada Natureza”.

Ao Presidente da Fundação Municipal de Educação de Niterói, Claudio Mendonça, que no uso de suas atribuições legais, bem como ideológicas, criou o Núcleo Avançado de Educação Escolar Indígena Amba Porã. À Secretária de Educação Prof<sup>a</sup> Maria Inês de Azevedo Oliveira, que corroborou com a iniciativa do Presidente. À Sub-secretária de Educação Prof<sup>a</sup> Cléa Monteiro, que incentivou e apoiou a implantação de uma educação diferenciada na

aldeia indígena. Aos profissionais da educação da SME/FME, que colaboraram nesse processo: Prof<sup>a</sup> Eliane Cazeiro, da Gestão Escolar, Dr<sup>a</sup> Verônica Braz, do Departamento Jurídico, Prof<sup>a</sup> Romana Dominguez, da Supervisão Escolar, Prof<sup>a</sup> Palmira Silva, do Núcleo de Diversidade, Prof<sup>a</sup> Marcia Netto, da Nutrição Escolar, Prof<sup>a</sup> Virgínia Pires e Prof<sup>a</sup> Katia Regina Augusto Pereira, do Departamento Pessoal, Sonia Teixeira e Laís Chaves, da Diretoria de Programas Especiais.

À equipe que tem trabalhado, efetivamente, na implementação do NAEEI Amba Porã: a diretora da Escola Municipal Portugal Neves, Rosemary Maiatto; a pedagoga da FME, Marineth Vitorino; a nutricionista da FME, Tília Gomes; a coordenadora do polo 7 da FME, Rita Araújo; o professor indígena Darci Tupã; o antropólogo Vicente Cretton Pereira; todos, que, junto com os indígenas, Dona Lídia, Amarildo, Marcia, Iracema, Miguel, Andréia e Eliana integram essa rede conectada à institucionalização do saber mbyá-guarani.

Aos professores doutores, que aceitaram fazer parte da banca de defesa da tese: Isabela Nascimento Frade, José Ribamar Bessa Freire, Francisco Ramos de Farias, Regina Abreu e Ricardo Gomes Lima.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, pelo espaço propício às reflexões, viabilizado pelos doutores e especialistas que compõem o curso.

Aos professores doutores Lygia Segalla e José Sávio Leopoldi, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, pela sugestão de leituras e apreciação dos trabalhos apresentados por mim nas disciplinas Processos de Patrimonialização e Ritual e Simbolismo, respectivamente.

A todos e todas, co-autores e co-autoras, que integraram essa rede do saber e da descoberta,

Obrigada!

*Ha'evete!*

## RESUMO

A temática memória e patrimônio indígena reúne uma série de complexidades, que despertam, na contemporaneidade, crescente interesse, tanto no meio acadêmico quanto nas comunidades tradicionais. Entender esses processos não é somente importante para a definição de conceitos eivados de reificações, mas para a compreensão das relações travadas entre as sociedades indígenas e as sociedades que com elas convivem. A presente pesquisa tem como objetivo analisar a arte do corpo mbyá-guarani, especificamente da Aldeia Tekoa Mbo'yty, localizada na cidade de Niterói, no contexto das intensas relações desenvolvidas com a sociedade local, bem como com os chamados seres da natureza e da sobrenatureza. Em vez de localizar o *sujeito/objeto* de pesquisa em polos opostos – índios e não índios; arte e cultura; tradição e inovação; passado e presente – a análise proposta examina as conexões transversais dessa rede de significações. O *corpo-forma* mbyá, em sua performance de apresentação, é um operador de sentidos, um acontecimento criado originalmente no universo cosmológico, mas constantemente reinventado a partir das relações que experimenta – ambiente de afetos e afecções, cerne do *corpo/memória* mbyá-guarani. O impulso vital é a memória/criação atualizada na diferenciação, na sua evolução criadora, no seu fluxo contínuo, conformando a expansão e a duração da memória.

**Palavras-chave:** Arte indígena. Memória. Patrimônio. Mbyá-Guarani.



## ABSTRACT

The theme of Indian memory and heritage brings together a number of complexities that awaken growing interest of both academic and traditional communities in the contemporary world . Understanding these processes is not only important for the definition of concepts fraught with reifications, but for the understanding of the relations between the indigenous societies and the societies with which they coexist. This study aims to analyze the body art Mbya-Guarani, specifically from the Mbo'yty Tekoa Village, located in the city of Niterói, in the context of intense relationships developed with the local society, as well as the so-called beings of nature and supernature. Instead of locating the subject / object of research in opposite poles - Indians and non-Indians; art and culture; tradition and innovation; past and present - the proposed analysis examines the cross connections in this network of meanings. The body-shape Mbya, in its performance of presentation , is an operator of the senses, an event originally created in the cosmological universe, but constantly reinvented by the relationships it experiences – an environment of affections and conditions, the heart of the body / memory Mbya-Guarani. The vital impulse is the memory / creation updated in the differentiation, in its creative evolution, in its continuous flow, shaping the growth and the duration of the memory.

**Keywords:** Indian Art. Memory. Heritage. Mbyá-Guarani.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Moebius birds..... Xilogravra: Escher.	26
Figura 2	Tramas tecidas pela artista Lídia Para Poty Nhe E'ja Nunes de Oliveira..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	27
Figura 3	Mapa de localização das Aldeias Indígenas do Estado do Rio de Janeiro..... Folder da exposição Índio no Museu: Os Mbyá – 2009.	37
Figura 4	Imagem da rede mbyá-guarani..... Criação: Cristina R. Campos – 2011.	38
Figura 5	Placa afixada no Sítio Arqueológico Duna Pequena..... Foto: Cristina R. Campos – 2008.	41
Figura 6	Placa do projeto Meu Garoto..... Foto: Cristina R. Campos – 2008.	45
Figura 7	Placa do projeto Meu Garoto..... Foto: Cristina R. Campos – 2008.	45
Figura 8	Aldeia Tekoa Itarypu..... Foto: Renata Machado – 2008.	48
Figura 9	Habitação-oca instalada em Camboinhas..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	49
Figura 10	Habitação tradicional guarani instalada em Parati-Mirim..... Foto: Clarice Mendes – 2008.	49
Figura 11	Faixa de saudação aos Guarani..... Foto: Renata Machado – 2008.	50
Figura 12	Joaquim Karai falando ao público..... Foto: Renata Machado – 2008.	50
Figura 13	José Guajajara e a pesquisadora no sambaqui..... Foto: Renata Machado – 2008.	50
Figura 14	Relíquias do Sambaqui..... Foto: Cristina R. Campos – 2008.	50
Figura 15	Interior da habitação-oca de Darci e Carla..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	53
Figura 16	Interior da habitação-oca de Darci e Carla..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	53
Figura 17	Bombeiros apagando o fogo ateado nas ocas da aldeia..... Foto: Fabiano Rocha – 2008.	54
Figura 18	Manifestação organizada pela atriz Priscila Camargo..... Foto: Junior Ricchetti – 2005.	55
Figura 19	Espetáculo em Maricá..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	57
Figura 20	Cerâmica com grafismo indígena..... Foto: Cristina R. Campos – 2011.	58
Figura 21	Pintura corporal guarani..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	58
Figura 22	Comércio da aldeia..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	59
Figura 23	Comércio da aldeia..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	59
Figura 24	Novo cenário da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Cristina R. Campos – 2011.	59
Figura 25	Imagem do esquema da origem do povo Guarani (Tonico Benites)..... Reprodução: Cristina R. Campos – 2009.	65

Figura 26	Armadilha..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	68
Figura 27	Escultura de animais..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	68
Figura 28	Metáforas rituais do <i>Nimongarai</i> ..... Foto: Cristina R. Campos – 2011.	72
Figura 29	Vídeo-instalação do ritual mbyá-guarani..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	74
Figura 30	Grafismos visualizados nos cestos..... Desenho: Eloir Werá Xondaro – 2010.	77
Figura 31	Dona Lídia trançando a taquara..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	77
Figura 32	Dona Juventina trançando a taquara..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	77
Figura 33	Sr. Pedro tingindo a taquara..... Foto: Cristina R. Campos, 2010.	78
Figura 34	Marino trançando da taquara..... Foto: Cristina R. Campos, 2010.	78
Figura 35	Eliana preparando a taquara..... Foto: Cristina R. Campos, 2010.	78
Figura 36	Exposição dos objetos de acordo com núcleos..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	79
Figura 37	Cestos e apresentação do coral assistida pelos Guarani..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	80
Figura 38	Evento social fotográfico na Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Gilvandro Gurgel – 2009.	87
Figura 39	Darci Tupã e os integrantes do coral com a indumentária de apresentação..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	87
Figura 40	Dona Lídia com a indumentária intercultural..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	87
Figura 41	Fotógrafos disparando <i>clicks</i> ..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	91
Figura 42	Galeria do Museu Vivo..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	92
Figura 43	Galeria do Museu Vivo..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	92
Figura 44	Nivaldo Karai Mirim pintando o cacique Darci Tupã..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	93
Figura 45	Nivaldo Karai Mirim pintando o visitante..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	93
Figura 46	Símbolos usados na pintura corporal..... Desenho: Eloir Werá Xondaro – 2010.	95
Figura 47	Miguel Vera Mirim pintado de índio..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	96
Figura 48	Museu Vivo da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Fotos: Cristina R. Campos – 2010.	97
Figura 49	Alunos representando uma situação escolar..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	105
Figura 50	<i>Cameraman</i> registrando a representação..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	105
Figura 51	Espaço escolar indígena..... Foto: Cristina R. Campos – 2010 e 2011.	108
Figura 52	Casa de Reza da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	116

Figura 53	Interior da Casa de Reza..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	116
Figura 54	<i>Tataendy Yvy Ra'i</i> da Aldeia Panambizinho..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	117
Figura 55	<i>Amba'i</i> da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	119
Figura 56	<i>Amba'i</i> da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	119
Figura 57	<i>Amba'i</i> da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	119
Figura 58	<i>Amba'i</i> da Aldeia Tekoa Mbo'yty..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	119
Figura 59	Primeira Missa no Brasil..... Óleo sobre tela: Victor Meirelles – 1860.	120
Figura 60	<i>Petyngua</i> – madeira de pinho..... Criação: Miguel Vera Mirim – 2010.	122
Figura 61	<i>Petyngua</i> – madeira de pinho..... Criação: Miguel Vera Mirim – 2010.	122
Figura 62	<i>Petyngua</i> – madeira de pinho..... Criação: Miguel Vera Mirim – 2010.	122
Figura 63	<i>Petyngua</i> – madeira de pinho..... Criação: Joaquim Karai – 2010.	122
Figura 64	<i>Petyngua</i> – madeira de pinho..... Criação: Joaquim Karai – 2010.	122
Figura 65	<i>Petyngua</i> – argila..... Criação: Miguel Vera Mirim – 2010.	122
Figura 66	Dona Lúcia e Márcia esfumando o ambiente..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	133
Figura 67	Meninos do coral em sua performance ritual..... Foto: Cristina R. Campos – 2010.	133
Figura 68	Imagem do cenário da cerimônia da Cura..... Criação: Cristina R. Campos – 2010.	137
Figura 69	Imagem da obra finalizada..... Criação: Cristina R. Campos – 2010.	140
Figura 70	Fita de Moebius II (Formigas)..... Xilogravura: Escher.	143
Figura 71	Coral preparado para o espetáculo organizado por Priscila Camargo..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	149
Figura 72	Amarildo preparando o ambiente ritual por meio da fumaça do <i>petyngua</i> ..... Foto: Cristina R. Campos – 2009.	149

#### LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Dados demográficos da população Guarani no Continente Americano..... Quadro organizado pela pesquisadora	33
Tabela 2	Fases do drama social e do Ritual de Cura..... Quadro elaborado pela pesquisadora.	131

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 INSTÂNCIA TERRA:</b>	
<b>TERRITORIALIDADE DOS ÍNDIOS GUARANI.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 Território guarani.....</b>	<b>32</b>
2.1.1 Mobilidade e multilocalidade.....	34
2.1.2 A rede mbyá-guarani.....	36
<b>2.2 A Terra-Mbyá instalada na Terra-Niterói.....</b>	<b>39</b>
2.2.1 Campo de relações interculturais.....	42
2.2.2 A formação da aldeia indígena.....	46
2.2.3 Relação e interação com a sociedade local.....	49
<b>3 INSTÂNCIA COSMOLOGIA:</b>	
<b>FUN DAMENTO E CATEGORIAS DA ARTE DO CORPO MBYÁ-GUARANI. ....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 Relação natureza-cultura: a arte do corpo nhanderekó.....</b>	<b>64</b>
<b>3.2 Relação palavra-alma: arte do corpo cerimonial .....</b>	<b>69</b>
<b>3.3 Relação mbyá-juruá: arte do corpo trançado.....</b>	<b>75</b>
<b>4 INSTÂNCIA MEMÓRIA E PATRIMÔNIO:</b>	
<b>PATRIMONIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DOS MBO'YTY.....</b>	<b>83</b>
<b>4.1 Musealização do tekoa.....</b>	<b>85</b>
4.1.1 O corpo-forma apreciado.....	86
4.1.2 O corpo-forma pintado.....	93
<b>4.2 Institucionalização do saber.....</b>	<b>97</b>
4.2.1 Políticas públicas de preservação de memória.....	98
4.2.2 Ações políticas de circulação de memória.....	104

<b>5 INSTÂNCIA RITUAL:</b>	
<b>PERFORMANCE E RITUAL DO CORPO SAGRADO..;</b>	111
<b>5.1 Ideologia do corpo sagrado</b>	113
5.1.1 Metáforas rituais fundadas no corpo sagrado	116
5.1.2 Performance do corpo sagrado no Ritual de Cura	123
<b>5.2 Atos performáticos constitutivos do Ritual de Cura</b>	129
5.2.1 Ambientação do espaço sagrado: preparação dos artistas-participantes	132
5.2.2 Cerimônia da Cura: potência da criação	135
5.2.3 Finalização do ritual: consagração da obra	140
.	
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	142
<b>7 REFERÊNCIAS</b>	151
<b>8 ANEXOS</b>	164
<b>Anexo 1</b> Contrato de parceria de pesquisas com a comunidade indígena	164
<b>Anexo 2</b> Criação do Núcleo Avançado de Educação Escolar Indígena Amba Porã	166
<b>Anexo 3</b> Designação da pesquisadora como responsável pedagógica pelo Núcleo	167

## 1 INTRODUÇÃO

Através da transversalidade, que não tem por objetivo necessariamente um consenso último, mas o questionamento contínuo, propondo novos discursos e novas práticas de pesquisa, assumo nesta tese a proposta transdisciplinar apresentada pelo programa de memória social. O conceito de memória produzido no presente, enquanto construção processual, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente, o que nos conduz a reconstituir o passado com base nas questões que dizem mais de nós mesmos, de nossa perspectiva presente (GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera, 2005).

A temática memória não é nova. Há registros de que desde a antiga Grécia já se tratava disso. A palavra “Memória” vem do grego *Mnemosyne*, a deusa que presidia a função memorialística. *Mnemosyne* era a musa da poesia épica. O poço de *Mnemosyne* fazia os mortos, que dele bebiam, relembrar suas vidas, num movimento de lembrança de si mesmo, daquilo que permanecia no espírito como inscrição essencial.

Ao escrever minhas observações, fruto da pesquisa de campo, tenho consciência de que, ao mesmo tempo em que interpretava os fatos, projetava sobre eles minhas percepções, que me levaram a um mergulho profundo nessa história que pretendo narrar, fazendo do pesquisador um narrador, o que corrobora a ideia de Walter Benjamin (1983) sobre a arte de narrar.

Tal arte seria semelhante à competência artesanal, pois, assim como o artesão põe nos seus produtos a sua marca pessoal, também o narrador põe em suas histórias a sua própria marca. Segundo o autor,

A narrativa é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro ‘em si’ da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que se adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro (BENJAMIN, 1983, p. 62-63).

Diante desse entendimento, apresento o caminho percorrido que me motivou a construir essa “obra artesanal”, que se configura em uma bricolagem<sup>1</sup>. Uma obra cujos distintos recortes marcam sua modelagem, sugerindo uma composição coletiva.

### ***Meu envolvimento com a temática indígena***

Escrever sobre a arte do corpo mbyá-guarani<sup>2</sup> requer recordar meu envolvimento com a temática indígena. Ao longo de minha trajetória profissional e acadêmica, esse envolvimento fez emergir uma série de reflexões, no campo da Arte, da Cultura e da Educação Escolar Indígena, significativas para o desenvolvimento desta tese.

Graduada em Educação Artística em 1981, com habilitação em História da Arte, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), explorava em minhas aulas a beleza exótica dos corpos indígenas pintados com penas de pássaros, urucum e jenipapo, bem como a narrativa gráfica inscrita nos objetos confeccionados pelos índios. Contudo, não compreendia o contexto diversificado em que a arte de cada povo indígena se desenvolve, tratando-a como arte indígena ao invés de “artes indígenas”, indo de encontro ao argumento apontado pela antropóloga Lucia Hussak Van Velthem (2010): não existe uma arte comum e geral dos índios, a referência requer sempre a pluralidade para a correta identificação dessas artes, pois expressam tantas formas quantos são os povos que as produzem.

A forma como as artes indígenas eram abordadas nos livros didáticos de Educação Artística produzidos na década de 1970-1980, incompatível com as abordadas por pesquisadores e antropólogos como Els Lagrou, Regina Pólo Muller e Lúcia Hussak Van Velthem, Berta Ribeiro, que buscavam compreendê-las conforme seu contexto de significação, instigaram-me a dar continuidade em leituras sobre o modo diferenciado de manifestação artística de cada povo, pesquisando e aprofundando o assunto.

---

<sup>1</sup> O termo bricolagem origina-se do verbo *bricoler*. “No sentido atual, exemplificam com grande felicidade o *modus operandi* da reflexão mitopoética. O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas já adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima”. (Nota de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar, tradutores da 2ª edição do livro *O pensamento Selvagem*, de Lévi-Strauss, 1970).

<sup>2</sup> No decorrer desta tese, será adotada a seguinte convenção para a grafia das palavras guarani e/ou mbyá: quando se referir ao indígena como uma coletividade étnica e cultural a palavra será grafada com letra maiúscula e no singular; nas demais enunciações, será mantido o singular, porém com letra minúscula.



Em 2002, no curso de pós-graduação em Arte Educação – Leituras Contemporâneas, realizado no Centro Universitário La Salle (UniLasalle), tive meu primeiro encontro com as questões relacionadas à arte e à cultura nas perspectivas antropológica, interdisciplinar e multicultural, proporcionadas pelos textos e ensaios sugeridos nas aulas dos professores Julio Diniz, Santuza Cambraia, Valter Sinder e José Reginaldo dos Santos Gonçalves. Os estudos transitaram no campo da literatura, da cosmologia, do ritual, da arte, da cultura material e imaterial, trazendo entendimentos relevantes às simbologias que norteiam as práticas artísticas, culturais e sociais dos povos indígenas. No trabalho de conclusão do curso, apresentei, em 2003, uma breve análise sobre o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI, 2002), enfocando o modo de transmissão e registro das práticas artísticas e culturais dos povos indígenas, em consonância com os métodos de uma educação formal.

O conhecimento sobre os povos indígenas, até então adquirido somente através de material teórico, despertou o desejo de verificar, no âmago de uma aldeia indígena, como uma determinada etnia realiza suas práticas artísticas e culturais. Para viabilizar essa ideia, em 2005, participei do processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), cujo projeto de pesquisa trazia a proposta de estudar e interpretar a plástica corporal indígena presente em contextos ritualísticos do povo Xavante, que vive entre os Estados do Mato Grosso e Goiás, numa região do cerrado. Integrando a linha de pesquisa Arte, Cognição e Cultura, que aborda a dimensão cognitiva e as estruturas de significação presentes nas manifestações multiculturais, a dissertação de mestrado contou com a orientação da Prof. Dra Isabela Frade.

Em 2007, concluí a dissertação de mestrado *O corpo emana: elementos da plástica corporal xavante* (CAMPOS, 2007). Nesse estudo, argumentei que a plástica corporal xavante, expressão simbólica impregnada de códigos comunicantes, constitui a maneira pela qual aquele indivíduo se socializa como membro de sua comunidade. Sua forma está relacionada à classificação segundo a linhagem, o grupo social, a classe e a categoria de idade, bem como ao conteúdo estético, ético, moral e político dessa sociedade, materializando um modo de pensar e sentir, modelo sensível que manifesta a natureza dual dessa cultura. Trata-se de uma sociedade em que a vida e o pensamento são permeados por um princípio diádico, que organiza sua percepção do mundo como estando, permanentemente, dividida em metades opostas e complementares. Tendo em vista a natureza de seus indicadores estéticos específicos, a dissertação ressaltou o jogo simbólico e o caráter mágico dessas práticas como reveladoras de aspectos da cosmologia xavante. A pintura corporal, os paramentos

cerimoniais e a performance ritual se constituem como elementos significativos para o entendimento da tensão entre local e global, tradição e inovação, criatividade e norma, revelando o lugar da arte xavante na contemporaneidade.

Empenhada em compartilhar e aprofundar o conhecimento desenvolvido, participei de inúmeros congressos, palestras, seminários, bem como escrevi alguns artigos, que funcionaram como, desdobramentos significativos da dissertação. Em outubro de 2007, tive a oportunidade ímpar de compor a mesa redonda *Arte Indígena: Visões Contemporâneas*, ao lado das conceituadas pesquisadoras e antropólogas Regina Pólo Muller e Lúcia Hussak Van Velthem, sob a coordenação do Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire, coordenador do Programa de Estudos dos Povos Indígenas, da UERJ (Pró-Índio)<sup>3</sup>. Na ocasião, estabelecemos um diálogo sobre as práticas artísticas, corporais e ritualísticas das etnias Xavante, Asurini e Wayna, mais particularmente aquelas relativas às questões nativas de corporalidade, aspecto central na vida indígena.

Dentre os artigos que escrevi no campo das artes indígenas, destaco aqueles que contribuíram para o alargamento de minha trajetória de interesse e pesquisa acadêmica, incidindo sobre a elaboração e reelaboração de argumentos e conceitos apresentados nesta tese.

O artigo “A plástica corporal Xavante no ritual Danhõnõ” (CAMPOS, 2008), publicado pela *Revista Imaginar*, da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual de Portugal, despertou o interesse pela minha pesquisa no cenário acadêmico português. Disso resultou o convite para contribuir com um capítulo de uma edição especial da *Revista Portuguesa de História do Livro*, em comemoração ao centenário do antropólogo Lévi-Strauss, editado no final do ano de 2008, pelo Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, Lisboa, Portugal. No artigo “O Corpo-forma: plástica ritualística xavante” (CAMPOS, 2008), esbocei as primeiras ideias sobre o conceito *corpo-forma*<sup>4</sup>: o corpo xavante não é apenas um suporte de um discurso simbólico. Ele também participa como elemento plástico, pois suas qualidades formais integram o sentido estético e criam o modo ritualístico do ser xavante. O símbolo não se explicita divorciado de seu estatuto cerimonial.

---

<sup>3</sup> O Pró-Índio, inicialmente subordinado ao Departamento de Extensão da Sub-Reitoria da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ SR-3), está atualmente vinculado à Faculdade de Educação da UERJ – Departamento de Estudos Específicos em Educação – Área de Educação de Jovens e Adultos, foi implementado em 1992 para promover pesquisas, prestar assessoria aos movimentos e organizações dos índios, apoiar a educação indígena nas escolas de ensino público e privado (PRÓ-ÍNDIO, 2011).

<sup>4</sup> Utilizarei o hífen (-) e a barra (/) como ícones potencializadores para a elaboração dos argumentos apresentados no decorrer da pesquisa. Assim, os termos que aparecerem ligados por um hífen (-), além de manterem sua própria significação individual, serão percebidos como signos potencializados em pelo outro. Os termos que se ligam por uma barra (/) apresentam uma relação dialógica profunda entre o sentido de cada palavra.

Forma e conteúdo, significado e significante se complementam. Essa complementaridade traz uma maneira de pensar a arte corporal xavante.

Ampliando o olhar para especificidades das artes indígenas, enfocando especialmente o grau de alteridade que possuem entre si, quando são percebidas suas profundas diferenças, escrevi com Isabela Frade dois artigos: “Arte Corporal e Modos do Existir: a prática tradutória no diálogo das artes wajãpi e xavante” (FRADE; CAMPOS, 2008) e “Corpo-objeto: do ritual à performance artística” (FRADE; CAMPOS, 2008). Como um exercício para uma crítica multicultural, destacamos, no primeiro estudo, “Arte Corporal e Modos do Existir: a prática tradutória no diálogo das artes wajãpi e xavante”, uma análise dialógica sobre a estética corporal xavante e wajãpi, buscando um entendimento de suas manifestações específicas e a afirmação de sua singularidade. Analisamos os modelos visuais e seus discursos afirmativos no seu entrelaçamento com as agências produtoras de sentido – os mitos, os rituais, os sistemas de organização social e os modos de existir –, enquanto formas de perpetuação e renovação culturais. No segundo artigo, “Corpo-objeto: do ritual à performance artística”, refletimos sobre uma peculiar classe de objetos e práticas rituais indígenas: a que encontra lugar nas instituições de arte. Apresentamos o conceito *corpo-objeto* para designar a intensa conexão que os objetos e os corpos humanos adquirem nas práticas estéticas guarani e xavante, quando a ação se dá na condição de liminaridade, entre o reino das coisas e das pessoas. Fruto das possibilidades tradutórias advindas de intensos movimentos interculturais em nosso tempo, as práticas artísticas xavante e guarani começam a ser exibidas como modos de arte e a incentivar a produção de novos discursos sobre elas. Adensa-se aí o que designamos como o estatuto de *corpo-objeto*. Esse adensamento advém de sua entrada no campo artístico: o objeto de arte também como sujeito em seu caráter próprio.

Instigada a dar continuidade aos estudos sobre a arte corporal xavante, me inscrevi, em 2008, no processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). O anteprojeto de tese de doutorado pretendia analisar a performance ritual xavante, bem como, refletir sobre a possibilidade de esse bem cultural, considerando-se sua natureza imaterial e intangível, estar à salvaguarda do patrimônio artístico e histórico nacional. No entanto, o contato com os Mbyá-Guarani, iniciado em 2008, na Aldeia Tekoa Mbo’yty, assentada em Niterói, cidade em que habito, fez com que vislumbrasse, inicialmente, a ideia de analisar a arte do trançado guarani, potência expressiva desse povo, uma vez que percebi que esta é uma prática frequente entre algumas mulheres da aldeia. Sendo assim, assumi o desafio de elaborar outro projeto de tese, cotejado nas linhas seguintes.

### *Sobre a obra*

Vários estudos abordam a temática indígena, distribuindo-se em diversos campos do conhecimento – direito à terra, simbologia e arte, organização social e familiar, tradições, língua, educação escolar, xamanismo, cosmologia, ritual, medicina e alimentação, musealização, memória, patrimônio, entre outros –, promovendo uma significativa aproximação entre o universo acadêmico e as práticas indígenas. Esses são temas presentes nas sociedades complexas e partes integrantes da experiência cotidiana em um país, como o Brasil, marcado por desigualdades sociais e intolerância frente à diferença entre os segmentos sociais que o constituem. A organização de grupos sociais através do critério étnico e o uso político de sua identidade diferenciada em relação aos demais segmentos da população desde o século XX constitui-se a hidra de alguns movimentos em prol do respeito à diversidade sociocultural. Ainda assim, presenciamos situações contraditórias e conflitantes a respeito do que se entende por diferença, por identidade, por memória e ainda por patrimônio artístico e cultural, temas aqui explorados, porém não esgotados.

A perspectiva abordada por Manuela Carneiro Cunha (1994) traz contribuições importantes para essa discussão quando propõe o entendimento da identidade como sendo simplesmente a percepção de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, de uma memória. A memória é a interface do esquecimento. Isso significa que o desejo de memória deve se renovar todo dia. O desejo aparece como a escolha, ou a intenção de manter e compartilhar acontecimentos que são da ordem da criação, precisando, portanto, de “espaço livre” para se manifestarem. Esse espaço livre é construído pela operação do esquecimento (GONDAR, 2005). A instabilidade dos laços sociais e das mudanças políticas que ocorrem no mundo contemporâneo cria um espaço *entre* (GONDAR, 2005), em decorrência do qual a memória pode se reinventar para além do que herdamos e do que é gestado em nós. A cultura não seria, nessa visão, um conjunto de traços, e sim a possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes. O legado deixado pelas culturas constitui para a humanidade um patrimônio de diversidade, no sentido de apresentarem soluções de organização de pensamento e exploração de um meio que é, ao mesmo tempo, social e natural (CUNHA, 1994).

Entender esses processos não é somente importante para a definição de conceitos eivados de reificações sobre as práticas artísticas indígenas, mas também para a compreensão das relações travadas entre as sociedades indígenas e as sociedades que com elas convivem. O

ponto crucial do problema é que a apreciação da arte dos povos indígenas quase sempre tem sido apresentada de forma falaciosa: ou é vista pela beleza exótica através das lentes de uma concepção ocidental ou pela antropologia de seu material. Sally Price propõe uma reflexão sobre a natureza da experiência estética nas sociedades primitivas, reconhecendo a existência e a legitimidade dos arcabouços dentro dos quais a arte é criada:

(...) a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que compete com a “pura experiência estética”, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. (...) A contextualização não mais representa uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos. (PRICE, 2000, p. 134).

Se a arte oferece elementos para construir uma interpretação do que seria o imaginário, orientando o sentido das práticas e das formulações teóricas sob o critério da sensibilidade, dos afetos, dos vínculos, além das formas de valoração e sentido, não devemos defini-la e nem compreendê-la homogeneamente. Abarca-se, assim, a necessidade de elucidar novas condições, reconstruções e padrões de análise que exigem um alargamento do discurso artístico, uma vez que esse discurso pode se manifestar de modos e formas distintas nas diferentes culturas. O próprio caráter expansivo da estética, com suas atuais contextualizações, torna inviável garantir, *a priori*, propriedades definidoras da ideia de sensibilidade estética.

Nessa perspectiva, cabe introduzir algumas questões relacionadas ao tema que pretendo investigar: Quais são as práticas artísticas presentes na Aldeia Tekoa Mbo’yty? Quais são as estratégias de evocação da natureza-cultura guarani, utilizadas por esse grupo? Em que *corpo* circula a memória dos Mbyá-Guarani, da Aldeia Mbo’yty? O que os índios dessa aldeia compreendem por patrimonialização de suas práticas artísticas? O que os órgãos federais, que protegem o patrimônio artístico e cultural brasileiro, compreendem por salvaguardar um bem material e imaterial indígena?

As novas formas de territorialidade que os índios estão construindo e as respostas que estão dando ao processo de globalização requerem problematizar o modo como as identidades são negociadas pelos agentes sociais envolvidos nesse processo de interação. Da mesma forma, o que se concebe como tradição resultante de um processo envolve a seleção de elementos culturais, a recontextualização desses elementos e a atribuição de novos sentidos.

Sendo assim, parece interessante analisar como se constituem e se reconstituem as identidades e as práticas artísticas do grupo indígena Mbyá-Guarani, que habita a Aldeia Tekoa Mbo'yty.

Considerando que a aldeia está inserida na urbe, em um bairro nobre da cidade<sup>5</sup>, e que seus integrantes têm uma trajetória individual e coletiva, estando em contato permanente com a tecnologia da informação e com a sociedade dos não índios, em que medida esse contato interfere nas práticas artísticas e, ainda, na identidade desse grupo indígena? Qual é a estética corporal assumida pelos Guarani na relação de interação com o outro? Até que ponto essa aldeia é representativa do coletivo Mbyá-Guarani ao mesmo tempo em que dialoga continuamente com outra cultura? Quais são os interesses arrolados nesse campo de relações?

A localização da aldeia em centro urbano traz alguns estranhamentos frente à situação recorrente em que a mesma se encontra – espaço tensionado pelas relações de poder, ocasionando alternativas diferenciadas de sustentabilidade e de práticas sociais, políticas, artísticas e culturais. Nesse sentido, cabe ressaltar que a Aldeia Tekoa Mbo'yty recebe constantemente a visita de “estrangeiros”: fotógrafos interessados numa imagem “aurática”; cineastas; repórteres em busca de um tema que desperte o interesse dos espectadores; instituições educativas; fundações; museólogos em busca de material representativo da etnia indígena; representantes indígenas e governamentais interessados na criação de um polo etnoturístico. Cada qual apresenta perspectivas de ações diferenciadas. Os índios estabelecem uma intensa relação interétnica e intercultural, recompondo a paisagem mental das humanidades através dos seus rastros/resíduos artísticos e culturais, processo de atualização e circulação da memória de seu povo. Uma “poética da Relação”, como argumenta Édouard Glissant (2005, p. 28-29), “um imaginário que nos permitirá compreender essas fases e essas implicações das situações dos povos no mundo de hoje nos autorizará talvez a tentar sair do confinamento ao qual estamos reduzidos”.

Adotei como base teórica e metodológica uma análise comparativa entre o que foi interpretado pelos pesquisadores da cultura guarani e as minhas observações e percepções oriundas da pesquisa de campo, desenvolvida entre os Mbyá da Aldeia Tekoa Mbo'yty. Imersa no campo de pesquisa, entre os anos 2008 e 2011, observei e ouvi os principais atores sociais dessa experiência, indígenas e não indígenas, ressaltando as diversas formas de interação realizadas em um contexto de relações qualitativas. Meu primeiro contato o grupo indígena deu-se em abril de 2008, quando ainda estavam se instalando no local. Havia apenas uma habitação-oca que abrigava a família da matriarca, Dona Lídia Para Poty Nhe' Eja Nunes

---

<sup>5</sup> Bairro distante do trânsito da cidade, da poluição do ar. Local residencial ainda com poucos prédios, habitado pela classe média-alta da cidade.

de Oliveira, cuja partícula guarani significa guardião dos espíritos das crianças. Como o objeto de pesquisa inicial desta tese estava contido na arte do trançado guarani, indaguei Dona Lúcia sobre o processo de elaboração dessa prática. Sua resposta definiu a arte do trançado como elemento incorporado ao seu cotidiano. Porém, Dona Lúcia (2008) acreditava que nesse novo local de habitação a prática se tornaria inconstante devido à falta de matéria prima. Apresentou-me, então, alguns cestos (*adjaká*) confeccionados por ela, demonstrando intensa habilidade em sua confecção. Quanto aos desenhos obtidos através da trama trançada, respondeu-me, sem muito interesse em maiores explicações, “a gente vai fazendo”.

Nossa comunicação foi viabilizada sem tradutor, pois Dona Lúcia fala e entende minha língua – o Português. Falei de meu interesse em realizar a pesquisa de campo entre eles, não encontrando resistência por parte da matriarca, desde que me prontificasse em estabelecer uma relação de troca, como explicitado por ela: “eu te ajudo e você me ajuda”. Nesses anos de convivência, essa relação de troca aconteceu através de doações de roupa e alimento, disponibilização de carro para a busca de taquara na região e articulação junto à Secretaria/Fundação Municipal de Educação de Niterói<sup>6</sup> (SME/FME), para a criação de uma escola indígena na aldeia. Aqui, cabe destacar que essa relação sempre se deu de modo dialógico, buscando o estabelecimento de limites entre ambas as partes. É preciso também ressaltar, que esboçávamos nossas ideias, através de conversas informais, sobre assuntos que não os diretamente relacionados à pesquisa de campo, como relacionamentos familiares, entre outros do nosso cotidiano diferenciado. Em 2008, eu observava a movimentação do grupo, realizando algumas entrevistas informais, principalmente sobre a arte do trançado. Contudo, percebi que mais do que uma arte exclusiva do trançado, a prática artística realizada nessa aldeia envolve uma interação elevada com o corpo, fazendo com que, em 2009, eu viesse a redefinir meu objeto de estudo, agora como *sujeito/objeto* de estudo, buscando o entendimento da arte do corpo mbyá-guarani e sua estética da relação quando em contato com os não índios, com os seres da natureza e da sobrenatureza, com vistas a compreender os processos de negociação, patrimonialização e circulação de memória desse grupo indígena. Assim, em janeiro de 2009, firmei o contrato de parceria de pesquisas e outras avenças com a comunidade indígena, através de instrumento particular, a fim de estabelecer normas para a realização do trabalho (Anexo 1).

A minha inoperância no idioma guarani dificultava o entendimento do *nhanderekó* guarani, que eles traduzem por “nosso jeito de ser, conforme nossa tradição”. Foi então que

---

<sup>6</sup> A articulação foi facilitada em virtude da minha atuação na equipe pedagógica da Superintendência de Desenvolvimento de Ensino da Secretaria/Fundação Municipal de Educação de Niterói (SME/FME).

me matriculei, no final do mês de maio de 2009, no curso de Língua e Cultura Guarani oferecido pelo professor guarani Darci Tupã, na própria aldeia. Em ocasião de ausência, por motivo de viagem ou outros compromissos assumidos pelo professor, as aulas eram ministradas por Tônico Benites e Amarildo Karai, ambos com conhecimento profundo da arte e da cultura de seu povo. Cada palavra, frase ou termos apresentados pelos professores necessitava de uma explicação sobre seu contexto de aplicação. As músicas cantadas pelo coral da aldeia eram traduzidas em nossas aulas, contribuindo enormemente para o entendimento da cosmologia guarani evocada na Casa de Reza (*Opy*) – lugar onde se realizam os ritos espirituais. As aulas aconteciam aos sábados. No entanto, a inconstante presença, ora dos alunos, ora dos professores, colaborou para o seu término em outubro de 2010. Ao final desse período de estudo aprendi bastante sobre as práticas guarani, porém continuei sem falar e entender fluentemente a língua. Ensaiava algumas palavras, cantava algumas músicas, mas, sobretudo, aprendi a olhar o modo como o corpo guarani se conforma em suas diversas relações de interação. A expressão corporal assumida, a entonação adotada nos discursos e narrativas, a sonoridade gestual, proporcionaram, de certo modo, o entendimento da linguagem guarani, diminuindo a distância entre pesquisador e pesquisado, falantes de línguas diferentes. O corpo fala através dos sentidos que lhes são atribuídos.

Em 15 de agosto de 2009, a aldeia preparou uma grande festa que contou com oficinas de pintura corporal, comidas típicas, apresentação do coral e, no início da noite, o ritual do batismo, cerimônia considerada necessária à construção do corpo-alma guarani, uma vez que o sujeito encontra-se com sua alma dispersa enquanto não recebe seu nome que é revelado pela pajé<sup>7</sup> Dona Lídia, quando agenciada aos deuses da crença guarani. Nesse ritual, o grupo de alunos do curso do qual eu fazia parte foi convidado pela própria pajé para também receber seu nome guarani. A experimentação do ritual, fez com que me aproximasse um pouco mais do universo cosmológico guarani, tanto que a própria Dona Lídia retornava as perguntas que porventura lhe fazia sobre o ritual dizendo que eu deveria saber o significado de algumas passagens da cerimônia, uma vez que já havia experimentado o batismo. Batizada por Para Mirim, que significa “flor pequena do mar”, senti-me autorizada a participar e observar atentamente os rituais praticados na aldeia. Compreendi que ali, na Casa de Reza, situava-se o cerne da tradição e da arte do corpo mbyá-guarani, reconstruída e atualizada conforme suas relações.

---

<sup>7</sup> Cabe dizer que o termo pajé refere-se ao que se entende por xamã: “o encarregado de curar o mal, ou se for o caso, de infligi-lo e que, pela simples ambiguidade dos seus dons, é um homem sempre temido e respeitado, sabendo muito bem, aliás, fazer remunerar seus préstimos (CLASTRES, H., 2007, p.47-48). Na aldeia, a pajé Dona Lídia é também a pessoa encarregada de nominar as crianças.



Adotei como método de pesquisa o cuidado de não levar em conta somente minha tradução, mas os argumentos e relatos de outros pesquisadores e aquilo que era revelado ou até mesmo escondido pelos *sujeitos/objetos* da aldeia. Se não respondiam a algumas questões, era porque as palavras ditas não eram suficientes para explicar o sentido e o significado de suas práticas. Era preciso um mergulho profundo em seu *nhanderekó*.

Nessa perspectiva, a tese em tela abarcou algumas estratégias da pesquisa etnográfica e um estudo qualitativo no que se refere às práticas rituais, orais e artísticas guarani, tais como: observação dos fatos no espaço da aldeia e nos eventos externos em que os integrantes da aldeia se apresentaram; fotografias, gravações em vídeos e/ou fita cassete; conversas, entrevistas informais e entrevistas estruturadas; análise e tratamento do material empírico e documental coletado. Tais estratégias eram articuladas com a teoria que fundamentou a pesquisa e com outras leituras teóricas e interpretativas, cuja necessidade foi apontada pelo próprio campo. Cabe dizer que as imagens inseridas na pesquisa potencializaram a análise realizada, tornando-se um material imprescindível como recurso metodológico. Do ponto de vista técnico, a pesquisa envolveu alguns equipamentos para executar a coleta e análise dos dados. A coleta de material audiovisual foi realizada com tecnologia digital: máquina fotográfica, filmadora e gravador.

Quanto à fundamentação teórica utilizada para essa análise, cabe destacar o título *Terra Madura YVY ARAGUYJE: Fundamento da Palavra Guarani*, escrito pela teóloga e antropóloga Graciela Chamorro Argüello (2008). A autora realizou seus estudos com os grupos Guarani Kaiowá, Nhandeva e Mbyá entre os anos 1983 e 1999, refletindo sobre questões etnológicas, históricas, linguísticas e teológicas. Para descrever o sistema religioso indígena, Chamorro Argüello toma, como motivo condutor, a categoria “palavra”, paradigma ritual e sacramental. A palavra é cantada ou recitada no momento em que se ritualiza uma caminhada. Ao som das palavras, os indígenas ativam seu arcabouço de arquétipos e misturam suas histórias com a memória recitada em versos, visando a fortalecer as imagens que recriam a terra do tempo-espaço perfeito – a “Terra Sem Mal”.

O profetismo da “Terra Sem Mal”, proclamado pelos Tupi-Guarani é abordado na obra clássica de Helène Clastres *Terra Sem Mal*, editado originalmente em 1975 na França. Nesse estudo, Helène Clastres (2007, p. 145) descreve a “Terra Sem Mal” como “um espaço sem lugares marcados onde se apagam as relações sociais, um tempo sem pontos de referência, em que se abolem as gerações”. Para preservar a possibilidade desse desejo, escolhe-se o risco de perder todas as certezas: a das existências sedentárias, como a das verdades estabelecidas. Assim, o profeta, eternamente à escuta das palavras abundantes,

anunciadas pelos deuses supremos, vive em busca de uma verdade que parece ter-se tornado nômade, sendo imperativo persegui-las.

À luz dos desenvolvimentos mais recentes da etnologia americanista<sup>8</sup>, Elizabeth Pissolato escreveu a obra intitulada *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbyá*, publicada em 2007. A partir de sua convivência por dois anos com os Mbyá, dispensando uma atenção cuidadosa aos atos e palavras proferidas por eles, Pissolato argumentou que a mobilidade praticada pelos Mbyá traduz-se em uma busca por tudo aquilo que faz a vida durar: uma busca por alegria, por saúde e bem-estar. Se a vida humana não dura, faz-se da transitoriedade um valor de durabilidade, ou seja, é na mudança frequente de lugar, na alternância de perspectivas, que os Mbyá-Guarani apostam na conquista de condições renovadas para continuar existindo.

Bruno Latour (1994), em seu ensaio de antropologia simétrica, identifica três correntes de pensamentos: a dos modernos, que designam dois conjuntos de práticas; o primeiro conjunto cria, por tradução, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura, que o autor designa de redes, e o segundo cria, por purificação, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos de um lado e a dos não-humanos de outro; os antimodernos, que têm uma postura reacionária diante da modernidade e os pós-modernos, que seriam os céticos que, recusando as duas posições anteriores, ficariam em dúvida a esse respeito.

O autor propõe que guardemos dos Modernos sua audácia, sua pesquisa, sua inovação, sua bricolagem, sua sandice juvenil, a escala sempre mais ampla de sua ação, a criação de objetos estabilizados independentes da sociedade, a liberdade de uma sociedade desprendida dos objetos. Dos pré-modernos, conservemos aquilo que têm de melhor, sua aptidão para refletir de forma exclusiva sobre a produção dos híbridos de natureza e sociedade, de coisa e signo, sua certeza de que as transcendências abundam, sua capacidade de conceber o passado e o futuro como repetição e renovação. Dos pós-modernos, sugere que fiquemos com a desconstrução, com sua recusa à naturalização, com seu gosto forte pela reflexividade, com sua rejeição à ideia de um tempo coerente e homogêneo. Dos antimodernos, considera que nada mereça ser salvo.

Latour chega à conclusão da inexistência da modernidade. Diz que o mundo moderno nunca existiu, visto que jamais funcionou de acordo com as regras de sua Constituição – o mundo natural e o mundo social seriam separados também através da constituição. Diz

---

<sup>8</sup> Estudos desenvolvidos no século XX, pelos antropólogos considerados “modernos”.

também que a Constituição acelera ou facilita o desdobramento dos coletivos, mas não permite que sejam pensados; assim, deve-se estudar o que ela permite e proíbe, o que revela e esconde, deixando assim de ser moderno no sentido da Constituição.

Após tal triagem, o autor decide dar uma representação para os híbridos, quase-objetos, quase-sujeitos, e diz que, ao invés de encarar as ciências através de sua objetividade, sua frieza, sua extraterritorialidade, devemos olhá-las através daquilo que elas sempre tiveram de mais interessante – sua capacidade louca de recompor laços sociais. Argumenta, ainda, que devemos homologar aquilo que fazemos desde sempre, contanto que repensemos nosso passado, que sejamos capazes de compreender o quanto jamais fomos modernos e que juntemos as duas metades dos símbolos partidos. Metade de nossa política é feita nas ciências e nas técnicas. A outra metade da natureza se faz nas sociedades. Se reunirmos as duas, a política renasce. Se não mudarmos o parlamento, não seremos capazes de absorver as outras culturas que não mais podemos dominar e seremos eternamente incapazes de acolher este meio ambiente que não mais podemos controlar.

Nesse sentido, vale destacar a perspectiva de Viveiros de Castro:

Agora tudo mudou. Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão pouco humanos somos nós, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 369-370).

O autor adverte que, ao separar humanidade da animalidade, abria-se um ciclo e que a mesma fronteira, constantemente recuada, servia para afastar homens de outros homens. Hoje, o animismo é largamente proclamado como reconhecimento da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não-humanos, a que nós, homens modernos, sempre estivemos cegos, por conta de pensarmos por dicotomias – pensamento segregacionista fundamentado em binômios que se opõem.

Para compreender essa teia de relações e associações, tomo como pressuposto metodológico a noção de antropologia simétrica, que surgiu num contexto teórico de rede – a Teoria Ator-rede – ANT – *Actor Network Theory* (LATOUR, 1994) . A teoria foi construída à luz de uma perspectiva construtivista e baseia-se principalmente em dois conceitos – tradução e rede – e dois princípios extraídos do filósofo e sociólogo David Bloor – o princípio de imparcialidade e o princípio de simetria. O objetivo do princípio da simetria não é apenas o de estabelecer igualdade, mas também o de gravar as diferenças, as assimetrias e o de

compreender os meios práticos que permitem aos coletivos dominarem outros coletivos. Todos os coletivos se parecem, a não ser por sua dimensão, assim como as volutas sucessivas da fita de Moebius, concebida por Escher (Fig. 1). Os espaços acoplados, em uma simetria dinâmica comungam atributos, conformando um corpo único.

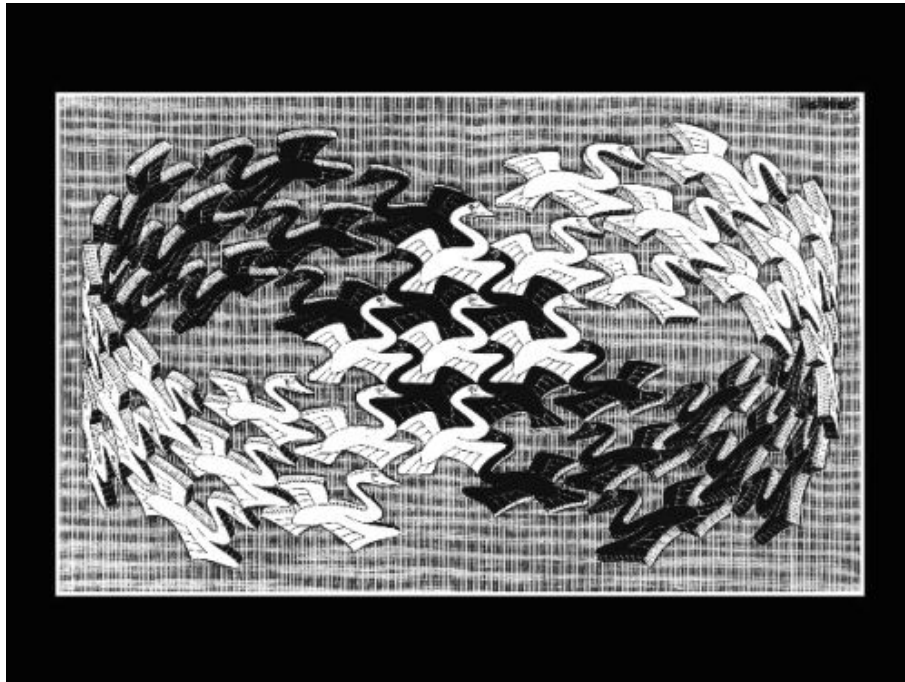


Figura 1 – Moebius birds – Xilogravura, Escher.

Fonte: Disponível em: < <http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=pt-BR&source=hp&biw=994&bih=611&q=escher&btnG=Pesquisar+imagens&gbv=2&aq=f&aqi=g10&aql=&oq>>. Acesso em: 17 mai. 2011.

A imagem elucidada a metodologia utilizada para a compreensão do *ethos*<sup>9</sup> caminhante e flexível mbyá-guarani, que carece de um olhar aguçado para perceber o que há subliminarmente escondido nessa trama relacional e processual. Em vez de localizar o *sujeito/objeto* de pesquisa em polos opostos – não índios e índios; arte e cultura; tradição e inovação; passado e presente – a análise examina as conexões transversais dessa rede de significações.

Para Latour (1994), as redes são grupos de relações e associações através dos quais o mundo é construído e estratificado. Na Teoria Ator-Rede, a noção de rede refere-se a fluxos, circulações, alianças, movimentos em vez de remeter a uma entidade fixa. Um ator ou actante se define como qualquer pessoa, instituição ou coisa que tenha agência, isto é, produz efeitos no mundo e sobre ele. Na acepção de Latour, um actante é caracterizado pela heterogeneidade

<sup>9</sup> *Ethos* é um termo antigo já usado por Homero e Aristóteles, que foi apropriado pelas ciências sociais, primeiramente por Alfred Kroeber, que define *ethos* como um "aroma" que impregna a cultura como um todo (VERGNIÈRES, 1999, p. 82-88).

de sua composição, ele é antes, uma dupla articulação entre humanos e não-humanos e sua construção se faz em rede. Todos os elementos que constituem a rede são importantes, tanto sujeitos quanto objetos, ou seja, é fundamental que se busque compreender como processos materiais e sociais se tornam intrinsecamente ligados dentro de um conjunto complexo de associações. E, ao reunir trajetórias diferentes, a rede as modifica à medida que os materiais, *sujeitos/objetos*, entram numa constante e complexa inter-relação – imanências múltiplas, ou melhor, *emanências múltiplas*, uma vez que o corpo mbyá-guarani em sua estética da relação emana, vaporiza e esfumaça seu *nhanderekó*. Os elementos que envolvem o ser indígena criam uma membrana constituinte de um corpo – um *corpo-forma*. Esse *corpo-forma* em seu constante desejo de memória evoca a criação – *um corpo/memória*.

A própria arte do trançado guarani (Fig. 2) contribui para o entendimento das ideias apresentadas nesta obra: uma bricolagem, uma rede, uma trama de textos, imagens, ideias, pressupostos, que se irmanaram e se potencializaram como imagem poética da relação, cujas interações produziram formas de comunicação, construção de sentidos e significados individuais e coletivos. Os filetes de taquara em sua textura natural, usados tradicionalmente, entrelaçam-se com os filetes tingidos artificialmente com cores vibrantes, criam um *corpo* que assume diferentes formas. Nessa trama, a densidade se relaciona com a leveza, o que está no fundo se relaciona com a aparência.



Figura 2 – Tramas tecidas pela artista Lídia Para Yry Nhẽ' Eja Nunes de Oliveira da Aldeia Tekoa Mbo'yty.

Foto: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Essa trama tecida por pensamentos hibridizados, ou melhor, crioulizados (GLISSANT, 2005), quando apresentada de forma relacional, sugere a possibilidade de interação entre a sociedade dos índios e dos não índios, oferece uma imagem poética que aproxima elementos

heterogêneos de modo imprevisível, criativo e intercambiável - contexto de atualização e realização das práticas artísticas guarani.

A crioulização exige que os elementos colocados em relação se ‘intervalizem’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro (GLISSANT, 2005, p. 22).

É nessa perspectiva de equivalência que proponho analisar o campo de relações em que a estética guarani se potencializa – uma poética da diversidade, como aponta Glissant (2005).

A arte do corpo mbyá-guarani, em suas dimensões – espaço, lugar, objeto, sujeito, situação – apresenta-se, nesta tese, conformado em quatro instâncias: na Terra, na Cosmologia, no Ritual e na Memória-Patrimônio.

Na instância Terra, apresento o capítulo “Territorialidade dos índios Guarani”, que trata da mobilidade e multilocalidade e da trama tecida pelo povo guarani, bem como da trajetória histórica da família Nunes & Oliveira, que habita a Aldeia Tekoa Mbo’yty, instalada em cima do Sítio Arqueológico Duna Pequena. A Terra torna-se um espaço privilegiado para pensar a relação com o outro, movimento que possibilita a criação de uma paisagem rizomática, cujas raízes que vão ao encontro de outras raízes são marcadas por estruturas matizadas e cambiantes.

No capítulo “Fundamento e categorias da arte do corpo mbyá-guarani”, retrato a instância Cosmologia. O caráter mágico e o jogo simbólico em que a arte do corpo mbyá-guarani encontra sentido e significação ressalta as diferentes habilidades e capacidades de desempenhar certas tarefas, que o corpo assume, quando o acontecimento se dá na relação natureza-cultura, palavra-alma, mbyá-juruá<sup>10</sup>. Trata-se de um modo pelo qual os diferentes tipos de corporalidade experimentam naturalmente o mundo como multiplicidade de afetos, afecções e formatações. Associo tal acontecimento a algumas categorias da arte do corpo, identificadas no espaço institucionalizado para guardar a arte indígena, o Museu do Índio.

A instância, Memória e Patrimônio, sob o título “Patrimonialização da memória dos Mbo’yty”, revela como os índios Mbyá-Guarani da Aldeia Tekoa Mbo’yty pensam sobre salvaguardar seu patrimônio artístico e cultural, material e imaterial, quando se encontram em diálogo com os “estrangeiros” que visitam suas terras, vislumbrando a aldeia como um Museu Vivo. Traz à tona a possibilidade da instituição Escola, inserida na aldeia, servir como

<sup>10</sup> *Juruá* é o termo utilizado pelos Guarani para designar o indivíduo não índio, o estrangeiro.

instrumento de rememoração e atualização da arte e da cultura mbyá-guarani, bem como um espaço de discussão sobre as políticas públicas, linguísticas e educacionais adotadas na educação escolar indígena.

A última instância, a Ritual, é conjecturada no capítulo intitulado “Performance e ritual do corpo sagrado”. A análise incide sobre o modo como o corpo dos cerimonialistas mbyá-guarani se conforma, quando convocados a expurgarem o mal que aflige uma enferma. Diante dos entendimentos que descartam a necessidade de demarcação de território para uma expressão artística, como a performance, aprisionando-a em modos de produção e recepção da arte, apresento uma interpretação dos atos constitutivos do Ritual de Cura dos Mbo’yty, bem como do desempenho dos participantes da atividade artística-ritual.

Assim, através das trajetórias, do método etnográfico, das contribuições de autores que estudaram as sociedades indígenas, dos *sujeitos/objetos* que compõem essa rede social, incluindo-me no próprio processo de análise, busco interpretar a arte do corpo mbyá-guarani no espaço/tempo de uma imagem poética da alteridade.

## **2 INSTÂNCIA TERRA: TERRITORIALIDADE DOS ÍNDIOS GUARANI**

Os índios foram assim denominados pelos europeus em sua “viagem” de domínio político, econômico e religioso – caminho marítimo para as Índias – pelo fato de tais colonizadores acreditarem que estavam no continente asiático, até então desconhecido por eles. A dominação portuguesa fazia parte de projeto ambicioso de dominação cultural, econômica, política e militar do mundo, conforme reclama Gersen dos Santos Luciano<sup>11</sup>: os índios “não eram capazes de entender a lógica das disputas territoriais como parte de um projeto político civilizatório, de caráter mundial e centralizador, uma vez que só conheciam as experiências dos conflitos territoriais intertribais e interlocais” (LUCIANO, 2006, p. 17). Sendo assim, a própria denominação genérica dada pelos colonizadores europeus de “índios” esconde, na verdade, uma história própria, uma organização social e crenças peculiares.

Na década de 50, o antropólogo Darcy Ribeiro baseou-se na definição elaborada pelos participantes do II Congresso Indigenista Interamericano, no Peru, em 1949, para assim definir o indígena.

Índio é todo indivíduo reconhecido como membro de uma comunidade de origem pré-colombiana, que se identifica como etnicamente diversa da nacional e é considerada indígena pela população brasileira com que está em contato (RIBEIRO, D., 1957).

Uma conceituação muito semelhante foi adotada pelo Estatuto do Índio (Lei nº. 6.001, de 19.12.1973), que norteou as relações do Estado brasileiro com as populações indígenas até a promulgação da Constituição de 1988. Essa conceituação inclui os vários contingentes dos grupos em questão, sejam eles isolados, em contato intermitente, em contato permanente ou, ainda, integrados à sociedade envolvente, ou seja, todos aqueles que mantêm viva a memória de seu povo. Povo que, como qualquer outro, reconstrói sua auto-imagem e se reinterpreta no campo sociopolítico, acompanhando e orientando os processos de reordenação desencadeados no interior de sua sociedade.

Berta Ribeiro (2009) aponta três critérios de classificação para os povos indígenas:

---

<sup>11</sup> Gersen dos Santos Luciano é professor indígena da etnia Baniwa, mestre em Antropologia Social no Brasil e representante indígena no Conselho Nacional de Educação.



- ✓ tipo físico, que os considera pertencentes à mesma origem dos chineses, japoneses e outros povos orientais;
- ✓ linguístico, distribuídos em três troncos: Tupi, dividido em sete famílias das quais a mais reconhecida é a Tupi-Guarani; Macrojê, em que se distinguem as línguas Kayapó, Timbira, Akuem (Xavante e Xerente) e Karajá; Aruak, compreendendo a família linguística Aruak, propriamente dita, e a família Arawá; e ainda as não reunidas em grupo como a Karib, Tukâno, Pano, Xirianá, Txapakura, Mura, Maku, Nambikwára, Guaikuru;
- ✓ diferenças culturais, grupos que participam de certos traços socioculturais comuns que os dividem em: caçadores e coletores, tornados agricultores, aldeias agrícolas da floresta tropical, povos circuncaribe, civilizações andinas, sendo que as duas primeiras abrangem o território brasileiro.

A relação que historicamente os estados mantêm com “os índios”, um rótulo genérico que persiste junto à desgastada tutela, continua mascarando as diferenças dos povos indígenas, cujas tradições culturais e modos de vida são dinamicamente atualizados em acordo com suas próprias experiências de convivência com outros povos, indígenas ou não (GALLOIS, 2006).

Nessa perspectiva, torna-se interessante romper com paradigmas há muito incorporados em nossa sociedade, uma visão enganosa do que é ser índio, uma visão que enfatiza a imagem do índio genérico, equiparada à primitividade – indivíduos de mentalidade primária, figuras exóticas que devem ficar à parte da “sociedade nacional” –, servindo de material de estudo, de contemplação, ou, ainda, como provável objeto de especulação mercantilista.

É necessário outro olhar para os índios, ou seja, percebê-los como sujeitos ativos, integrantes da sociedade brasileira. É necessário um estudo contínuo e localizado sobre os modos de vida dos povos indígenas, para assim percebermos suas diferenças e semelhanças em um tempo-espaço marcado por constantes atualizações. Sob a égide da perspectiva histórica, apresento, nas linhas seguintes, uma análise do passado e do presente do povo Guarani, a qual aponta uma trajetória movimentada por um fluxo contínuo de relações.

## 2.1 Território guarani

Os povos considerados Guarani, segundo Chamorro Argüello (2008), teriam chegado ao rio da Prata (estuário criado pelos rios Paraná e Uruguai), pelo menos, em 1300 d. C., sendo portadores de uma cultura extraordinariamente difundida, ainda que com interrupções, por toda a América Meridional. A presença concomitante com outros grupos indígenas nessa região fez com que, desde a Amazônia ao rio da Prata, e desde a costa atlântica até os Andes, a ocupação ocorresse de modo descontínuo. As expansões reconheciam limites de caráter ecológico e cultural: a terra inadequada ao cultivo e à forma de aproveitamento do espaço que eles praticavam. Os povos Guarani preferiam terras próximas das águas, cobertas de vegetação, uma vez que eram povos da selva. “A selva é o espaço da caça, da pesca e da coleta; a roça, o lugar do cultivo; a aldeia, o local das moradias, das festas e das reuniões” (CHAMORRO ARGUELLO, 2008, p. 41). Assim, o povo Guarani se difunde de forma irregular pela imensa planície das várzeas, localizando-se nos rios Paraná, Paraguai e Uruguai, chegando a alcançar quase toda a Bolívia, parte da Argentina e o pequeno planalto da Patagônia.

De acordo com estimativas do antropólogo Pierre Clastres (1986), a população Guarani no século XVI chegava a um milhão e quinhentas mil pessoas. Entre os séculos XVI e XVIII, milhões de índios foram escravizados e mortos. “Enquanto os bandeirantes dizimavam aldeias, os sobreviventes dos massacres eram escravizados ou bargados em aldeamentos erguidos pelos jesuítas, que serviam de força de trabalho indígena” (TRONCARELLI, 2006, p. 8). Esses períodos marcaram o início da política de isolamento dos índios em reservas correspondentes a pequenas partes de seu território. Parte desse povo foi incorporada pelas engrenagens da imensa complexidade colonial, nas diversas encomendas espanholas, sofrendo importante e contíguo acidente demográfico. Desses grupos encomendados não sobrou mais de dez por cento da população original, dizimada tanto pela intensidade do trabalho forçado, quanto pelas diversas doenças trazidas pelos conquistadores. Porém, um grupo Guarani conseguiu ficar fora do alcance dos interesses coloniais, permanecendo escondido nas densas florestas paraguaias, visando à manutenção de seus costumes. “A conquista europeia do seu território, longe de interromper suas correntes migratórias, provocava novas migrações, contribuindo para a dispersão dos Guarani por regiões não ocupadas por elas até o século XVI” (MÉTRAUX, 1927, p.20).

Entre o povo Guarani existem vários grupos que falam a mesma língua, têm cultura muito semelhante, mas que se auto-denominam de formas diferentes de acordo com a região e o ramo familiar. Entre as denominações estão Pãi-Tavyterã ou Kaiowá, Mbyá, Aché ou Guayakí, Avá Katu, Avá Guarani ou Nhandeva ou Chiripá e Guarani Ocidentais do Chaco. Não existe um censo absoluto que contabilize precisamente a população Guarani na América do Sul, mas dados oficiais de distintas instituições dos países indicam que essa população possivelmente gire em torno de 225.000 pessoas distribuídas pelo Continente Sul Americano.

O país que apresenta a maior população Guarani é a Bolívia, com 80.000 pessoas, seguido do Paraguai, que alcança a marca de 53.500 pessoas, que vivem especificamente, no leste do país, em regiões próximas à divisa com Brasil e Argentina. A terceira população se encontra no Brasil, com cerca de 50.000 pessoas, e a quarta, com 42.000, na Argentina, concentrando-se na região norte do país (Tab. 1). Apesar de habitarem, também o Uruguai, não são reconhecidos pelo Estado.


MAPA	PAÍS	POPULAÇÃO	GRUPO
 <p data-bbox="331 1803 724 1877">Mapa de localização por região levantado pela universidade Católica Dom Bosco (UCDB)</p>	<b>Bolívia</b>	80.000	Chiriguano
	Fonte: Estimativa feita pela Asamblea del Pueblo Guarani (APG), entidade que representa diretamente as mais de 300 comunidades Guarani na Bolívia.		
	<b>Paraguai</b>	53.500	Kaiowá (Pãi-Tavyterã); Avá Katú; Mbya; Aché; Guarani Ocidentais, Nhandéva
	Fonte: Censo Nacional Población y Vivienda del Paraguay.		
	<b>Brasil</b>	50.000	Kaiowá (Pãi-Tavyterã); Mbya; Nhandéva ou Chiripá
	Fonte: Estimativa feita pelo Conselho Indigenista Misionário (CIMI) a partir de dados apresentados pela Fundação Nacional de Saúde (FUNASA).		
	<b>Argentina</b>	42.000	Mbyá e Ava Guarani
	Fonte: Equipe de Pastoral Aborígene Argentina (Endepa).		
	<b>Uruguai</b>	Não são reconhecidos pelo Estado.	

Tabela 1: Dados demográficos da população Guarani no Continente Americano.

Fonte: Campanha Povo Guarani, Grande Povo. Vida, Terra e Futuro – (2002-2005). Disponível em: <http://www.campanhaguarani.org.br/historia/gcontinente.htm>. Acesso em: 06 ago. 2011.

Em se tratando da população Guarani do Brasil, dentre os 50.000 índios dos grupos linguísticos Nhandeva, Kaiowá e Mbyá, 40.000 (80%) vivem no Estado do Mato Grosso do Sul e os outros 10.000 (20%) em terras tradicionais localizadas nos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e uma terra reservada no Estado do Pará. No último censo demográfico, realizado no Brasil, em 2010, com objetivo de quantificar a população brasileira, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2011) não apresentou registros, até esta data, a respeito da população indígena brasileira, do que se pressupõe que o censo não as contemplou ou ainda não tornou público o resultado da pesquisa.

### 2.1.1 Mobilidade e multilocalidade

Os movimentos migratórios dos Tupi-Guarani, segundo Berta Ribeiro (2009), apresentam diversas causas: a fuga à escravidão pelos colonizadores não índios; a natureza agitada<sup>12</sup> dos Tupi-Guarani e a necessidade de se locomoverem em busca de novas terras para o cultivo; a busca da legendária “Terra Sem Males” ou do “paraíso terrestre”. Conforme o princípio místico, a extensão espacial da Terra prometida não se caracteriza dentro de uma definida escala cartográfica, que descreve latitudes e longitudes. Para eles, essa Terra deve ser um local como um paraíso, que irá representar o término de todas as privações e sofrimentos, que podem vir a ocorrer nos núcleos familiares.

Tomando a direção rumo ao leste, os Tupi-Guarani atravessaram o rio das Cinzas até chegarem aos povoados de Parapitinga e Pescaria, localizados na cidade de Itapetinga, na Bahia, onde foram escravizados pelos colonos que ali viviam. Mesmo sob essa perspectiva de vida, conseguiram fugir, dando continuidade ao seu objetivo original, a busca da “Terra Sem Mal”. Em seguida, tomaram seu rumo para o sul, em direção ao mar, ficando nas montanhas da Serra dos Itatins, onde se fixaram, visando ao preparo para a viagem tão desejada, que seria concretizada pelo mar até alcançarem a Terra, na conquista do local onde não se morre.

Para Curt Nimuendaju (1987), etnólogo alemão que viveu praticamente 42 anos entre os Apapokuva-Guarani do Araribá (SP), a busca da Terra Sem Mal é um fenômeno fundamentalmente mágico-religioso, esteja ou não relacionado a injunções da vida material,

---

<sup>12</sup> A natureza agitada, explicitada pela autora, relaciona-se aos deslocamentos espaciais constantes adotados por esse grupo indígena.

como guerras ou procura de novas áreas de cultivo. É curioso notar que, enquanto os Mbyá migraram para o leste (lugar de *Karay*, o espírito do fogo), indo do Paraguai para o Mato Grosso e Paraná, e dali para a Serra do Mar, os atuais Avá-chiriguanos da Bolívia, do grupo Nhandeva, migraram para o oeste (lugar de *Tupã*, espírito das águas e tempestades), chegando a invadir o Império Inca no século XVI.

Na concepção de Egon Schaden (1974), apenas poderia obter seu intento quem conservasse de forma “pura” as suas crenças originais. Atualmente, já há os que acreditam que apenas a sua alma pode retornar a “*Nhanderu Ete*” (que significa nosso pai verdadeiro)<sup>13</sup>, porém, outros Guarani admitem que podem cruzar o oceano com corpo e alma, suplantando a prova da morte, sendo testemunhas vivas da tradição indígena. Na primeira hipótese, somente à alma é delegado o poder de entrar no paraíso de *Nhanderu*. Na segunda, que considero mais de acordo com a ideia desenvolvida nesta tese, o corpo estabelece uma relação intrínseca com a alma, um *corpo/alma*, sendo, pois imprescindível cumprir e respeitar um conjunto de regras e condutas que lhes são determinadas. Para encontrar-se em harmonia com os preceitos de *Nhanderu*, o *corpo/alma* necessita cantar, dançar, embelezar-se, ritualizar-se, performar-se e, ainda, relacionar-se com a natureza, com todos os seres humanos, com os espíritos e com os deuses – estética da relação que emana o *ethos* caminhante guarani.

Assim, pensar no traçado dos deslocamentos do povo Guarani requer um entendimento mais complexo do direito de ir e vir embutido nos processos migratórios. Ivori Garlet (1997) sugere o uso do termo “mobilidade” por se tratar de um conceito amplo, capaz de englobar as formas variadas de deslocamentos dos Guarani, que muitas vezes não caracterizam migração. Pissolato (2007), por sua vez, sugere o termo “multilocalidade” para caracterizar essa movimentação espacial, por se tratar de uma sociedade que se realiza simultaneamente em múltiplos locais. A tese de que a forma social guarani implica efetivamente a não-fixação na construção constante de adjacências e distanciamentos entre pessoas, que abrange uma ética de buscar continuamente meios mais adequados de realizarem o próprio costume, é defendida por Elizabeth Pissolato, quando afirma:

A realização Guarani estaria associada não à busca por um ideal de vida ou lugar, mas pela procura de melhores condições de durabilidade das experimentadas no presente. A mobilidade teria lugar central nas histórias de vida, sendo uma capacidade conquistada ao longo do tempo, que operaria a

---

<sup>13</sup> *Nhanderu* para os Guarani significa Nosso Pai, divindade que orienta o modo de ser guarani. Em alguns momentos, o termo aparece com sufixos que especificam o nome como *Ypy* (primeiro) *Ete* (verdadeiro), entre outros que aparecerão indicados no texto. Cabe dizer que a palavra também foi grafada como *Nande Ru*.

atualização do parentesco e que, no limite, teria em vista a satisfação pessoal e a duração da pessoa (PISSOLATO, 2007, p. 101).

A movimentação de pessoas permite que o indivíduo se localize numa rede de relações que se estende pelas aldeias guarani. Seu universo social se alarga na medida da memória de seu grupo familiar e de seu acesso à rede de trocas entre as diversas áreas percorridas. A residência não determinada e a prática de se deslocar (*oguada*) põem em funcionamento o parentesco de uma sociedade que se realiza simultaneamente em múltiplos locais. As razões e fatores que promovem tal deslocalização, ou seja, essa multilocalização dada pelo movimento de intercâmbio entre aldeias, reforça as relações sociais. Na prática de caminhar, mover-se estão presentes simultaneamente aspectos do parentesco e da organização social e princípios cosmológicos guarani, que examino mais especificamente nas relações de interação do grupo Mbyá.

### 2.1.2 A rede mbyá-guarani

Os Guarani que vivem no litoral do Brasil junto à Mata Atlântica, identificam-se como Mbyá. Conforme a classificação de Aryon Dall'Igna Rodrigues, “Mbyá seria um dos dialetos do idioma Guarani que pertence à família Tupi-Guarani, do tronco linguístico Tupi” (MELATTI, 1993, p. 36). As análises contemporâneas registram que os Mbyá descendem de grupos Guarani que se mantiveram fora das reduções e do sistema de *encomiendas*, organizado pelos exploradores espanhóis de mão de obra indígena, bem como daqueles que não se submeteram às missões jesuíticas criadas nos séculos XVII e XVIII nas regiões de Guairá e de Sete Povos. Esses grupos que se refugiaram nas matas ficaram conhecidos na literatura com o nome genérico de *Ka'aguygua*, *Kayguá* ou ainda *Cainguá*, termo que significaria “gente da mata ou gente da floresta” (LADEIRA; AZANHA, 1988).

A acomodação de terras mbyá no Estado do Rio de Janeiro faz parte de um movimento de deslocamento de grupos Mbyá a partir de estados do sul do Brasil, Argentina e Paraguai, em direção a diversos pontos da Serra do Mar no sudeste, movimento que se intensificou nos anos 80, quando cerca de uma dezena de terras mbyá foram demarcadas e homologadas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (CEDI/PETI, 1990). Contudo, a presença dos Mbyá na Serra do Mar foi constatada por pesquisadores em tempos remotos.

Ladeira e Azanha (1988) apresentam um registro da presença dos Mbyá em área próxima à cidade de Itanhaem, no Estado de São Paulo, datado de 1902. Nimuendaju (1987) observou as "hordas" *nhandeva* que estariam se dirigindo ao litoral paulista por volta de 1914, e Schaden (1974), na década de 40, fala de grupos que teriam vindo da Argentina e Paraguai em caminhada para o litoral de São Paulo.

Ao tratar da mobilidade mbyá-guarani, Pissolato (2007) indica que existem dois momentos: um que relaciona os deslocamentos à religiosidade do grupo e o outro que os associa às relações econômicas, sociais e políticas, ou seja, existe uma relação intrínseca entre religiosidade e prática social presente nos movimentos territoriais.

Atualmente, aproximadamente 700 índios Mbyá-Guarani habitam o Estado do Rio de Janeiro nos seguintes locais (Fig. 3): Aldeia Indígena Itaxi (Terra Indígena de Parati-Mirim – Paraty), Aldeia Indígena Arandu-Mirim (Aldeamento em fase de identificação – bairro Mamanguá – Paraty), Aldeia Indígena Karai-Oca (Terra Indígena Araponga – Paraty), Aldeia Indígena Rio Pequeno (Aldeamento em fase de identificação – Paraty), Aldeia Indígena Sapukai (Terra Indígena Bracui – Angra do Reis) e Aldeia Indígena Tekoa Mbo’yty (Aldeamento considerado como ocupação provisória – Praia de Camboinhas – Niterói)



Figura 3 – Mapa de localização das Aldeias Indígenas do Estado do Rio de Janeiro.  
Fonte: Folder da exposição Índio no Museu: Os Mbyá. Museu do Índio – 2009.

As seis aldeias se formaram “como resultado do intenso intercâmbio com as demais aldeias do litoral, um grande complexo territorial, com uma relativa unidade cultural, em que os índios desenvolvem relações de reciprocidade” (IPHAN; CNFCP, 2009, p. 17). A permeabilidade de fronteiras estabelecida pelo fluxo intenso de movimentação entre aldeias é entendida por Garlet (1997, p. 22) como categorias explicativas de um "processo histórico de reelaboração do território mbyá", que passaria de uma perspectiva de território contínuo

(usado de modo "circular") a "território aberto, descontínuo e sem fronteiras definidas, razão pela qual pode ser continuamente ampliado a partir da incorporação de novos espaços", uma noção de "desterritorialização" e "reterritorialização". A meu ver, esse fluxo pode ser compreendido como um território amplo de relações, cujas Terras, sentidos, sentimentos encontram-se interligados e interconectados por fios multicoloridos – cada qual com sua cor peculiar -, energizados por uma rede gestada em plano único, porém matizado por tons harmônicos - uma frequência espaço/tempo comum, na possibilidade de um hipotético sistema alegórico de interpretação. Ou seja, não um território aberto, mas sim, um território em rede, no qual os indivíduos encontram-se conectados através de um fluxo intenso de relações estabelecidas entre eles – a rede mbyá-guarani – [www@mbyá.rj](http://www@mbyá.rj) (Fig. 4).

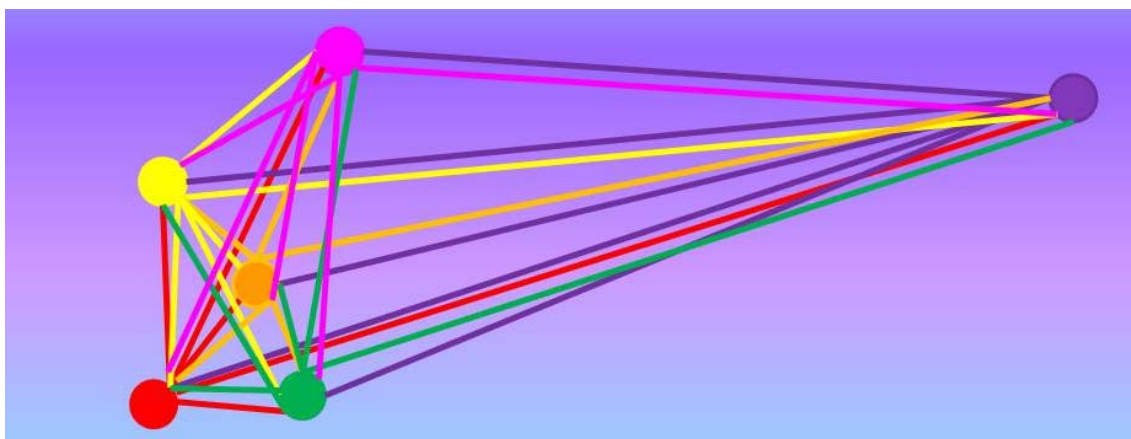


Figura 4 – Imagem da rede mbyá-guarani - [www@mbyá.rj](http://www@mbyá.rj).  
Fonte: Criação Cristina R. Campos – 2011.

Através dessa rede de relações, os Mbyá mantêm uma unidade cultural e linguística atuante e actante que lhes permite reconhecer seus iguais, ainda que vivendo em aldeias separadas por distâncias geográficas, ainda que apresentando modos diversificados de organização espacial. O princípio organizador da vida social dos grupos que habitam os Estado do Rio de Janeiro, segundo Pissolato, assume feições muito variadas:

(...) modos diversificados de organização espacial, que variam conforme os estágios de desenvolvimento dos grupos de parentesco, o mapa das alianças (altamente mutável), e a combinação com formas econômicas e de trabalho também variadas - reunindo muitas vezes uma "economia familiar" mais ou menos extensa, que pode incluir o cultivo de roças, a produção e comercialização de artesanato, o trabalho "individual" e outras formas "individuais" de captação de recursos, além de projetos "comunitários" desenvolvidos a partir de iniciativas externas - e, por fim, com modos, também diversificados de organização da liderança (PISSOLATO, 2004, p. 70).



Sobre a vida na aldeia, destaca-se que este é o espaço denominado por eles como *tekoa*<sup>14</sup>, e suas relações dão o sentido do que é o modo de ser e viver dos Mbyá, caracterizando, portanto, o lugar que possibilita não apenas sua subsistência como a materialização de seus costumes e práticas espirituais (MELIÁ, 1990). Percebe-se que esse espaço é de grande significado para a conservação de seus hábitos, tendo alguns argumentos preferenciais para essa opção, como encontrar uma terra fértil para o cultivo, obter água em disponibilidade e, ainda, uma área de floresta mais reservada. Na concepção dos Mbyá, a Terra deve acolher todos os seres vivos e os seres não-vivos, o local escolhido deve ser diferenciado das pessoas que não compõem sua etnia, ou seja, com características próprias.

A aldeia não é um local ao acaso, unicamente para que se construam casas; mas sim um espaço onde se possa plantar, onde se possa estar feliz, onde se possa rezar, onde se estabeleçam as relações de parentesco, etc. Uma aldeia para os Mbyá-Guarani é um lugar onde as crianças possam aprender o “*ñandereko*”, ou seja, um local onde todas as condições estejam reunidas para que a criança possa ser um verdadeiro Guarani. Neste sentido, uma aldeia guarani nunca será criada ao acaso. O lugar será sempre anunciado aos chefes religiosos através das ‘belas palavras’ pronunciadas pelas divindades durante as rezas e as danças (BENITES; BARBOSA, 2009, p. 10).

Para os Mbyá-Guarani o *tekoa* é um lugar abalizado por *Nhanderu*, Terra onde se pode viver conforme os costumes guarani, núcleo e *corpus* da tradição guarani.

## 2.2 A Terra-Mbyá instalada na Terra-Niterói

Em Niterói, lócus desta pesquisa, existiam muitas aldeias indígenas. Em 1568, a Coroa Portuguesa cedeu ao índio do povo Temiminó, Araribóia, batizado com o nome cristão de Martim Afonso de Sousa, uma porção de terras situadas no outro lado da Baía de Guanabara para estabelecer sua nova tribo, por ter se aliado a Estácio de Sá, em 1564, na luta contra os franceses e os Tamoios, estabelecidos na cidade do Rio de Janeiro. Recebendo em sesmaria, Araribóia fundou a aldeia de São Lourenço, que viria a ser o embrião da atual cidade de Niterói, Estado do Rio de Janeiro, criada em 1573. A aldeia recebeu índios de diversas etnias, incluindo os Goitacás, da família linguística Puri, os Tupinambás ou Tamoios e os Tupinikins

---

<sup>14</sup> O termo “*tekoa* significa lugar em que se produzem ao mesmo tempo as relações econômicas, relações sociais e organização político-religiosa essenciais para a vida guarani” (MELIÁ, 1990, p. 36).

ou Margayias, da família Tupi-Guarani. No século XIX, as aldeias indígenas de Niterói foram extintas e os índios incluídos na cidade como cidadãos. Ainda que extintos, esses índios legaram ao povo fluminense “alternativas de sobrevivência nos trópicos, transmitindo-nos os inventos adaptativos que desenvolveram em milhares de anos, concretizados nos métodos de plantar, caçar e pescar” (FREIRE; MALHEIROS, 2009, p. 37).

Se, no momento da chegada dos primeiros europeus, os índios da família Tupi-Guarani<sup>15</sup> viviam em aldeias espalhadas por todo o território do Rio de Janeiro, torna-se conseqüentemente importante verificarmos as evidências da contribuição indígena na formação do povo fluminense. No campo etnolinguístico, inúmeras palavras de origem tupi foram incorporadas à língua portuguesa. Bessa Freire e Marcia Malheiros (2009) ressaltam que palavras e nomes de muitos lugares e bairros do Rio de Janeiro e Niterói conservaram as denominações das antigas aldeias, como carioca (morada dos carijós, uma das denominações dadas aos Guarani do litoral sul), Guanabara (baía semelhante a um rio), Iguazu (rio grande), Paraíba (rio extenso de difícil navegação), Pavuna (lugar atoladiço), Irajá (cuia de mel), Niterói (baía sinuosa), Icaraí (água clara), Itapuca (pedra rachada), Piratininga (peixe seco ou a secar), Itaipu (manancial de pedras). No campo arqueológico, pesquisas indicam que a cidade de Niterói foi abrigo dos primeiros povos denominados paleoíndios ou sambaquianos, abrigo localizado na região oceânica da cidade, Terra escolhida pelos Mbyá-Guarani para o desenvolvimento de seu *nhanderekó*. Essa Terra é um sambaqui<sup>16</sup> situado na praia de Camboinhas, denominado Sítio Arqueológico Duna Pequena, terreno de propriedade da União, Área de Preservação Permanente<sup>17</sup> (APP) e de especial interesse cultural, registrado

---

<sup>15</sup> Segundo José Ribamar Bessa Freire e Márcia Fernanda Malheiros (2009, p. 13), “uma família linguística agrupa línguas diferentes, mas aparentadas, porque considera-se que estas têm uma origem comum, que são provenientes de um único tronco, como o português, o espanhol, o francês são originários do latim”. Assim, a família Tupi-Guarani compreendia mais de centenas de línguas. Pelo menos cinco delas eram faladas no Rio de Janeiro pelos seguintes povos: Tupinambá ou Tamoyo, habitantes das zonas de lagunas e enseadas do litoral, do Cabo Frio até Angra dos Reis; Temiminó ou Maracajá, localizados na Baía de Guanabara; Tupinikin ou Margaya, no litoral norte fluminense e Espírito Santo; Ararape ou Arary, no vale do Paraíba do Sul; Maromomi ou Miramomim, na antiga Missão de São Barnabé, localizada em Itaboraí. (FREIRE; MALHEIROS, 2009).

<sup>16</sup> Sambaquis são enormes montanhas erguidas em baías, praias ou na foz de grandes rios por povos que habitaram o litoral do Brasil na Pré-História. Eles são formados principalmente por cascas de moluscos - a própria origem tupi da palavra sambaqui significa "amontoado de conchas". Segundo Pedro Paulo Funaro (2000), antigos habitantes do Brasil que viviam no litoral e nas margens dos rios comiam os mariscos e jogavam fora as conchas que iam se empilhando. Os montes de conchas iam crescendo e acabavam adquirindo a forma de colinas. André Prous (2006) acrescenta que essas populações guardavam as valvas dos mariscos mais abundantes (ostras, mexilhão, berbigão), acumulando-as em plataformas sobre as quais instalavam suas residências e sepultavam seus mortos.

<sup>17</sup> De acordo com o Código Florestal brasileiro, Áreas de Preservação Permanente (APP) são “áreas cobertas ou não por vegetação nativa, com a função ambiental de preservar os recursos hídricos, a paisagem, a estabilidade geológica, a biodiversidade, o fluxo gênico de fauna e flora, proteger o solo e assegurar o bem-estar das populações humanas” (Lei nº 4.771, de 15 de setembro de 1965, acesso em de 08 maio de 2011).

em 10 de setembro de 1978 no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (Fig. 5).



Figura 5 – Placa afixada no Sítio Arqueológico Duna Pequena.

Foto: Cristina R. Campos – 2008. Fonte: Arquivo particular.

O Sítio Arqueológico Duna Pequena, separado do Sítio Arqueológico Duna Grande pelo canal aberto artificialmente entre a Lagoa de Itaipu e o Mar de Camboinhas – é um lugar que faz parte de um amplo complexo arqueológico localizado na região, datado de aproximadamente 8.000 anos de existência, representando, assim, a ocupação humana mais antiga do litoral brasileiro. Lina Maria Kneip, arqueóloga do Museu Nacional/UFRJ, foi a primeira a realizar pesquisas no local em 1979. A pesquisadora, ao percorrer a praia de Itaipu localizou-o a partir da observação de grande quantidade de lascas de quartzo trabalhadas pelo homem, “bloco testemunho” guardado no Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI), localizado no bairro de Itaipu da cidade de Niterói (KNEIP, 1981).

As pesquisas de Kneip no complexo sambaquiano, localizado nos arredores de Itaipu e Camboinhas, indicaram a existência de relíquias dos primeiros habitantes guardadas em terras fluminenses por grupos de pescadores, coletores e caçadores pré-históricos, onde foram encontradas ferramentas de pedra (artefatos líticos), bem como grande quantidade de restos faunísticos, ossos de peixes, ossos humanos e conchas de moluscos. Espaço privilegiado para o estudo e desenvolvimento de pesquisas científicas.

No campo tributário, conforme explica Bessa Freire<sup>18</sup> (2008), em virtude da sesmaria doada a Araribóia e aos seus descendentes que falavam a língua Tupi-Guarani, a prefeitura da cidade de Niterói recebeu até 2006 o imposto, instituído no tempo do Império (1850-1854), denominado “laudêmio do índio”. Era uma taxa de 5% sobre o valor dos imóveis de 34 ruas do Centro, Bairro de Fátima, São Lourenço, São Domingos e Ingá, valor supostamente revertido em prol da sociedade niteroiense. Tal tributo pago aos “legitimados”, detentores do direito real sobre a Terra-Niterói, atribuía aos índios um valor “monetário” designado aos cofres públicos do município, contudo tal determinação não incluía o reconhecimento da contribuição dos índios à constituição desse novo território, que poderia, desde então, ser compreendido como uma Terra fecunda, capaz de abrigar diferentes e diversificados modos de ser e de viver. Tal desentendimento corrobora a situação vivenciada na Terra-Mbyá – campo de relações tensionado por diversos interesses arrolados entre os sujeitos que a circundam.

### 2.2.1 Campo de relações interculturais

O Sítio Arqueológico Duna Pequena, Terra onde se encontra assentada a aldeia indígena, por se situar em um dos bairros mais valorizados da chamada região oceânica do município de Niterói, entre o mar e a Lagoa de Itaipu, torna-se um campo multifacetado por empenhos distintos: os empreendedores do setor imobiliário, que almejam explorar a paisagem local na construção de condomínios luxuosos e rentáveis; os moradores do bairro, que desejam hegemonia social, cultural e habitacional; os pesquisadores e afins, que apóiam as causas latifundiárias indígenas; os turistas, que desejam contemplar um modo diferenciado de viver; os ambientalistas, que desejam preservar a fauna e a flora local; os arqueólogos, que desejam preservar e dar continuidade aos estudos desenvolvidos nos sambaquis; os professores, que desejam levar seus alunos para apreciar a cultura indígena; os fotógrafos, que desejam capturar imagens exóticas; os índios de diversas etnias, que desejam nessa Terra construir um polo cultural indígena; os Mbyá-Guarani, que acreditam ser esse um território ideal para a circulação de sua história, de sua memória. Tal situação impõe uma amplitude

---

<sup>18</sup> Fato narrado pelo historiador Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire, pesquisador e orientador desta tese, na audiência pública realizada em 04 de julho de 2008, na Câmara dos Vereadores em busca de argumentos que pudessem fornecer subsídios aos legisladores niteroienses para a aceitação da permanência dos índios Mbyá-Guarani no Sítio Arqueológico Duna Pequena.

relacional da rede mbyá-guarani, no mínimo inusitada já que, até então, era constituída apenas pelos parentes indígenas. Forçoso é, então, examiná-la.

No ano de 1946, o Departamento Nacional de Obras de Saneamento (DNOS) realizou a abertura de um canal artificial, o Canal de Camboatá, ligando a lagoa de Piratininga à lagoa de Itaipu, funcionando como elemento de drenagem. A continuação do processo de esvaziamento das lagoas e urbanização do entorno deu-se após a abertura permanente da barra de Itaipu pela Veplan Imobiliária, em 1979, que novamente reduziu o volume das lagoas, desta vez atingindo diretamente a lagoa de Itaipu, diminuindo seu espelho d'água, conseqüentemente, aumentando a faixa de areia próxima ao mar. Em 2002, a construtora Pinto de Almeida aterrava parte do Sítio Arqueológico Duna Pequena para a construção de um condomínio de luxo.

Em virtude da grande preocupação com a questão ambiental, e com os sítios arqueológicos onde são encontrados os registros das populações pré-históricas do Brasil, o Conselho Comunitário da Orla da Baía (CCOB), em 2004, entrou com uma ação na Justiça Federal, visando a impedir a construção de prédios em cima dos sambaquis. O Ministério Público Federal ajuizou em 10 de maio de 2004, na 2ª Vara Federal de Niterói/RJ, a Ação Civil Pública (ACP n.º 2004.51.02.001916-9) em face da União, do Município de Niterói e outros requerendo em suma que a 1ª ré encaminhasse ao Cartório do 16º Ofício de Niterói todas as plantas dos loteamentos aprovados em torno da lagoa de Itaipu e que o 2º réu ficasse impedido de conceder alvarás para obras em algumas áreas ao redor. Em sede de liminar, o juiz concedeu a tutela antecipada ao Autor, determinando que:

O Município de Niterói deixe de conceder licença para qualquer obra, construção ou empreendimento que necessite aterrar qualquer parcela das áreas definidas como ZUEX, ZPI e ZUIR<sup>19</sup> pela Lei Municipal nº 1.968/2002, bem como, nas áreas definidas pelo trabalho pericial de fls. 163/178 do anexo 1, como Área Crítica 1 e Área Crítica 2, respectivamente situadas na AEIU-3 e AEIU-4 do Plano Urbanístico da Região. Determino, ainda, que para as obras, construções e empreendimentos nas indigitadas áreas, quando não for necessário aterro, sejam ouvidos o IBAMA e a GRPU<sup>20</sup>, previamente à concessão de licença pelo Município que ficará condicionada à manifestação positiva das duas entidades. As licenças concedidas nos últimos seis meses devem ser revistas pelo Município, em 60 dias, e adequadas às determinações acima, cassando-as nos casos em que necessitem de aterro e ouvindo as entidades federais nos demais. As determinações devem ser observadas, inclusive, pelas obras realizadas pelo

---

<sup>19</sup> Zona de Uso Extensivo (ZUEX), Zona de Proteção Integral (ZPI) e Zona de Uso Intensivo e Recreação (ZUIR).

<sup>20</sup> IBAMA (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) e GRPU (Gerência Regional de Patrimônio).

próprio Município. Em caso de descumprimento de qualquer uma das ordens pelo Município, fixo multa diária no valor de R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais). Determino que a União condicione a inscrição de ocupação de suas terras à apresentação de laudo ambiental comprobatório do efetivo aproveitamento, nos termos do §1º, do art. 6º, da Lei 9.636/98, sob pena de multa de R\$ 150.000,00 por inscrição em desacordo como o ora determinado (...) (ACP. n.º 2004.51.02.001916-9. Acesso em maio de 2011).

Ressalte-se que, após trâmite em 2ª Instância, o desembargador relator determinou a baixa do processo à 1ª instância, anulando a sentença definitiva que essa havia prolatado, sendo certo que a decisão que encontra eficácia atualmente é a prolatada na liminar já citada. Sendo assim, aguardamos o trâmite do processo no Poder Judiciário, até que a sentença seja transitada e julgada e seu cunho decisório possua efeitos definitivos. Ou seja, ainda existem recursos, em instâncias superiores, das empresas construtoras da especulação imobiliária que seguem cobiçando a área, e que poderão vir a ser beneficiadas com área delimitada à construção dos acúleos arquitetônicos.

O Instituto Estadual de Florestas, em maio de 2007, elaborou um documento no sentido de ampliar os limites do Parque Estadual da Serra da Tiririca, anexando em sua área os sambaquis da região oceânica de Niterói. É importante ressaltar que a sentença do MM Juiz da 2ª Vara Federal de Niterói determinou que as áreas no entorno da lagoa de Itaipu não podem ser comercializadas.

Define também que as áreas em que estiverem situados os sítios arqueológicos Duna Pequena, Sambaqui Cambinhas e Duna Grande são insuscetíveis de construção num raio de 20 metros ao seu redor, sem exceções; e declarar, ainda, ser vedada a construção num raio de 50 metros (30 metros a partir de 20 metros ao redor do referido sítio), salvo no caso de avaliação e anuência da União (IPHAN), quanto à viabilidade e os riscos de dano ao patrimônio histórico-cultural (IEF. RJ, 2007, p. 9).

Cabe destacar que de 1996 a 2008 havia no local uma Guarderia do Projeto Meu Garoto – sob a coordenação do tricampeão sul-americano e heptacampeão brasileiro de *windsurf* George Rebello –, responsável por aulas particulares de *windsurf* para o público interessado. O espaço também servia para guardar pranchas e acessórios similares adequados à prática náutica. A Guarderia contava com a cooperação técnica do IBAMA-RJ e incentivava os alunos do projeto a cultivarem a restinga local, acreditando, desse modo, despertar a consciência ecológica dos cidadãos niteroienses (Fig. 6 e 7). A repórter Luciana Azevedo (2006) publicou no Jornal O Fluminense Online: “Pitangueiras, Pau-Brasil e aroeiras são

algumas das espécies cultivadas e plantadas na região. O projeto existe há 12 anos, e Rebello afirma que a restinga é uma mata auxiliar da Mata Atlântica”.



Figuras 6 e 7 – Placas afixadas no local do projeto Meu Garoto, pertencente ao Sambaqui Duna Pequena.

Fotos: Cristina R. Campos – 2008. Fonte: Arquivo particular.

A Constituição Federal de 1988 reconhece aos índios direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, conforme transcritos nos parágrafos 1º e 2º do artigo 231.

§ 1º - São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições.

§ 2º - As terras tradicionalmente ocupadas pelos índios destinam-se a sua posse permanente, cabendo-lhes o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes.

Isso significa que o preceito constitucional reconhece que os direitos territoriais indígenas precedem o Estado por ser uma área tradicionalmente ocupada, ou seja, segundo o modo de ser indígena.

Desde 2002, a comunidade caiçara de Itaipu, indígenas das etnias Kayapó, Pataxó, Tukano, Guajajara, Guarani, entre outras etnias, juntamente com as entidades ambientais e associações desportivas iniciaram a ação de defesa do sistema lagunar, dos sambaquis da região de Itaipu e Camboinhas. A partir de 2004, com o intuito de conscientizar a população sobre os riscos imbutidos no interesse do setor imobiliário em urbanizar a área, o grupo organizou atos públicos de preservação do local e contra a construção de cerca de 230 prédios com 07 pavimentos cada, na orla da lagoa de Itaipu. Liderados pelo índio José Urutau, da

etnia Guajajara, que vivia na cidade do Rio de Janeiro, os indígenas idealizaram a construção no local, de um Centro de Cultura dos Povos Indígenas, onde ofereceriam curso de língua Guarani, oficinas de culinária, práticas artísticas, edificação de ocas, treinamento esportivo na modalidade arco e flecha, entre outras atividades que despertassem o interesse dos visitantes.

### 2.2.2 A formação da aldeia indígena

Em busca de uma Terra melhor para se viver, um lugar onde pudessem viver mais felizes (*ikoporã*), a pajé Lídia Nunes Para Poty Nhe' Eja, com sua família extensa<sup>21</sup>, deslocou-se da Aldeia Indígena Itaxi (Terra Indígena de Parati-Mirim), localizada próximo à rodovia Rio-Santos, no município de Paraty, para ocupar as areias das dunas de Camboinhas, Niterói. A movimentação entre aldeias, segundo Dona Lídia (2008), configura-se em uma trajetória mbyá traçada entre os Estados do Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Rio de Janeiro.

O núcleo familiar Nunes & Oliveira tem sua origem na aldeia de Guarita, situada no município de Tenente Portela, no estado do Rio Grande do Sul. Dona Lídia, oriunda da aldeia Sapari, localizada em Laranjeira do Sul, estado do Paraná, aos 15 anos foi com sua família morar no Rio Grande do Sul, onde conheceu Pedro Oliveira, não índio guaranizado pela comunidade, que lá morava com sua família. Aos dezenove anos, casou-se com o Sr. Pedro, relação que permanece até os dias de hoje. Desde que se viva na aldeia, conforme sua organização social, política e religiosa, a aliança matrimonial intercultural é aceita por esse núcleo familiar. Na Terra-Paraná nasceram seus primeiros filhos. A primogênita Iraci, seguida de Iracema, Darci, Jurema, Isaías e Nivaldo. Depois, em Paraty, nasceram seus filhos Amarildo, Juliana e Márcia. Tal aliança foi adotada também por seus filhos Darci e Iraci.

No desenrolar dessa trajetória familiar, desenhou-se um cenário conflituoso de convivência entre as duas famílias extensas mbyá-guarani que viviam na Aldeia de Itaxi (Terra Indígena – T.I. Parati-Mirim). A aldeia possuía, antes do deslocamento do núcleo familiar Nunes & Oliveira para a Terra-Niterói, aproximadamente 100 habitantes, ocupando uma área de 79 hectares, onde faziam suas roças e se ocupavam da produção da arte indígena como adornos corporais, cestos, esculturas em madeira, entre outros objetos, confeccionados para a sobrevivência de cada família. O núcleo familiar de Dona Lídia compartilhava com o

---

<sup>21</sup> Uma família extensa é composta pelo casal, pais, sogros, filhos solteiros, filhas casadas e genros, além dos netos, ou seja, uma família extensa agrega diversos núcleos familiares.



do cacique Miguel Benites, nesse aldeamento, a responsabilidade de orientar o modo de ser e viver de seus integrantes. O núcleo de Dona Lídia e do Sr. Pedro era responsável pela produção significativa do artesanato, que era comercializado na rodovia Rio-Santos e na cidade de Paraty. A família sobrevivia, também, do que era colhido na roça e da apresentação do Coral<sup>22</sup>, formado por jovens e crianças, em eventos organizados pelos não índios. Do mesmo modo, a família de Miguel mantinha atividades similares, causando, assim, disputa entre as lideranças. Dona Lídia (2009) conta que a vida em comum na T.I. Parati Mirim a cada dia se tornava mais conflituosa, fosse pela não aceitação do núcleo familiar de Miguel da aliança intercultural de Lídia e de seu filho Darci, fosse pela disputa de poder, seja pela venda do artesanato, entre outras animosidades cotidianas, tendendo fatalmente a uma cisão na aldeia. Essa situação foi intermediada pelo coordenador regional da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que aconselhou o núcleo familiar Nunes & Oliveira a buscar outra Terra para habitar. Cabe ressaltar que a cisão e formação de novas aldeias mbyá-guarani acontece quando uma família extensa desenvolve-se numericamente frente ao núcleo que mantém a liderança local, como é o caso da família extensa de Dona Lídia, que é composta atualmente por 8 filhos, 7 genros e 15 netos.

Dona Lídia, que já havia conhecido a região de Itaipu-Camboinhas, quando participou das manifestações em defesa do sistema lagunar local, considerou a possibilidade de mudança para essa área. A ocupação da Terra foi acordada entre os indígenas das etnias Guajajara e Guarani, mediada pelo representante da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Cristino Machado. O Sítio Arqueológico Duna Pequena seria abrigo das famílias das etnias Guajajara e Mbyá-Guarani – campo gestado por duas lideranças distintas.

Com o apoio do movimento indígena através de Arão Guajajara, irmão de José Urutau Guajajara, Dona Lídia mudou-se com sua família para o lugar, que a princípio contava somente com uma grande oca para o acolhimento de todos. Aos poucos outras habitações foram construídas e, em março de 2008, constituiu-se a Aldeia Tekoa Itarypu (Fig. 8), que se traduz por barulho do mar batendo na pedra. O velejador George Rebello colaborou na construção das quatro primeiras ocas-habitações e também cedeu ao núcleo familiar Nunes & Oliveira a Guarderia para servir de abrigo para os índios. Entre março e julho de 2008, cerca de 50 índios se alojaram no local.

---

<sup>22</sup> O canto do coral integra as celebrações e rituais realizados na Casa de Reza, no entanto a beleza das vozes e das melodias faz com que os não índios considerem a celebração como um espetáculo artístico. Para os índios, esse lugar diferenciado de apresentação assume também um sentido diferente daquele celebrado na Casa de Reza.



Figura 8 – Aldeia Tekoa Itarypu.

Foto: Renata Machado – 2008. Fonte: Disponível em: [http://www.lookfordiagnosis.com/images.php?term=Corpos%20Estranhos%20no%20Olho&photo\\_id=3344606277&lang=3](http://www.lookfordiagnosis.com/images.php?term=Corpos%20Estranhos%20no%20Olho&photo_id=3344606277&lang=3). Acesso em: 16 mai. 2011.

As habitações-ocas<sup>23</sup> (Fig. 9) construídas diferentemente das habitações tradicionais<sup>24</sup> (Fig. 10) – que significa *oo* em guarani – faziam parte do projeto idealizado pelos indígenas de fazer da aldeia um polo etnoturístico, cenário propício para a encenação da tradição indígena. Aqui, cabe dizer que a estrutura de oca escolhida pelos indígenas se constitui no imaginário coletivo dos não índios, sendo também reconhecida e valorizada, nesse caso, pelos idealizadores da construção, quando forjam nesse tipo de habitação uma marca identitária indígena, uma identidade étnica comum aos índios . A habitação-oca parece ser o bastante para construir, de regra, uma lógica do ser indígena em articulação com memórias e narrativas decisivas para a produção da fixação imagética como marcador identitário. Com isso, tem-se a compreensão de que os grupos étnicos formam-se “... quando os atores, tendo como finalidade a interação, usam identidades étnicas para se categorizar e categorizar os outros” (BARTH, 1969, p. 32). A oca funciona como elemento de reconhecimento da identidade indígena, cujos critérios para determinação do pertencimento estão entrelaçados aos critérios de reconhecimento do “outro”, ou seja, dessa forma são reconhecidos pelos não índios como parte de um imaginário que repete padrões simbólicos de caracterização do ser indígena. Não

<sup>23</sup> Habitação-oca: estrutura em forma de oca coberta de sapê com uma abertura frontal.

<sup>24</sup> Habitações tradicionais: pequenas construções em duas águas, feitas com troncos ou bambus, fincados no chão e atravessados horizontalmente, amarrados com cipós. Estrutura preenchida com barro amassado com as mãos e coberta com travessas de bambu ou finos barrotes de madeira, revestido com folhas de palmeira.

podemos desconsiderar que os idealizadores do projeto pertenciam a etnias diferentes (Guajajara, Pataxó e Guarani), o que talvez justifique esse lugar comum da estrutura habitacional-oca.



Figuras 9 e 10 – Habitação-oca instalada em Camboinhas e habitação tradicional guarani instalada em Parati-Mirim.

Fotos: Cristina R. Campos – 2009; Clarice Mendes – 2008. Fontes: Arquivo particular; Disponível em: <<http://claricemendes.wordpress.com/>>. Acesso em; 16 mai. 2011;

### 2.2.3 Relação e interação com a sociedade local

A comunidade indígena mbyá-guarani foi apresentada à sociedade niteroiense no dia 19 de abril de 2008, em evento organizado pelos representantes indígenas José Urutau Guajajara (da etnia Guajajara) e Joaquim Karai (da etnia Guarani). Índios, indigenistas, professores, políticos e partidários da causa ambientalista aproveitaram o Dia do Índio para realizar uma manifestação em defesa do sistema lagunar e do sítio arqueológico, ameaçados pelos empreendimentos imobiliários da região oceânica. A manifestação teve como objetivo chamar a atenção da população sobre o fato de apropriação indevida do território, uma vez que a autorização para a construção de casas e prédios ainda encontrava-se *sub judice*. Os não índios que participaram do evento receberam os Guarani, conferindo-lhes o direito de se instalarem no Sambaqui em virtude do reconhecimento de que essa Terra guarda a memória dos povos indígenas (Fig. 11). Joaquim Karai (2008) contou um pouco da história do seu

povo ao público interessado – professores, alunos das escolas vizinhas, universitários, entre outros (Fig. 12).



Figuras 11 e 12 – Faixa de saudação aos Guarani; Joaquim falando ao público.

Fotos: Renata Machado – 2008. Fonte: Disponível em:

<<http://www.midiaindependente.org/eo/red/2008/04/417763.shtml>>. Acesso em: 10 mai. 2011.

Os indígenas das etnias Pataxó, Guajajara e Guarani, enquanto protagonistas do evento, pintaram com jenipapo alguns participantes, comercializaram sua produção artística, dançaram e apresentaram, ao som do violão e da rabeca, o canto do coral composto por crianças e jovens Guarani. O local identificado por José Urutau Guajajara (2008) como um cemitério indígena chamou a atenção dos pesquisadores e jornalistas (Fig. 13). José Guajajara (2008) afirmou ter encontrado ali conchas de moluscos e ossos humanos (Fig. 14). Joaquim (2008) argumentava que esse foi um lugar habitado por seus ancestrais, sendo necessário ser guardado por eles.



Figuras 13 e 14 – José Guajajara e a pesquisadora no sambaqui; Relíquias do Sambaqui.

Fotos: Renata Machado – 2008; Cristina R. Campos – 2008.

Fontes: Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/eo/red/2008/04/417763.shtml>>. Acesso em: 10 mai. 2011; Arquivo particular.

Deste modo, os índios usam um discurso simbólico, no qual podem se identificar e sentir parte do cenário. Neste emaranhado de símbolos empregados no discurso, criam seus significados, uma vez que os símbolos precisam ser interpretados, gerados e lidos no contexto social e cultural constituído nessa relação de interação com a sociedade local.

Aos poucos, outros Mbyá-Guarani chegavam e se instalavam na aldeia. A ideia de Terra compartilhada para a criação do Centro de Cultura dos Povos Indígenas e abrigo das famílias Guajajara e Guarani não foi bem entendida e vivenciada pelas distintas lideranças. José Guajajara, ao iniciar a construção de habitação permanente para sua família, foi interpelado por Dona Lídia (2008), que não considerou viável uma aldeia que comportasse as duas etnias, conforme seu depoimento. Tal situação remete ao fato já vivenciado na T.I. Parati-Mirim entre os parentes Guarani, o que nos faz compreender que a existência de um “*tekoa feliz*” só pode se dar dentro do domínio de apenas uma liderança, e, no caso verificado, da liderança de Dona Lídia com sua extensa família. Sendo assim, José Guajajara foi convidado a se retirar da aldeia, o que certamente causou grande descontentamento ao indígena.

A mídia niteroiense e carioca anunciava como fato extraordinário e sensacional a ocupação e permanência dos Mbyá-Guarani no local. As matérias veiculadas na mídia muitas vezes apresentavam uma imagem caricatural dos indígenas. Os moradores argumentavam que a vinda dos índios ocasionaria um processo de favelização do bairro em virtude da chegada crescente de outros índios. Imbuídos dessa crença os moradores do bairro, representados pela Sociedade Pró-Preservação Urbanística e Ecológica de Camboinhas (Soprecam) ajuizaram no Ministério Público Federal a ação cautelar nº 2008.51.02.001616-2 na 3ª Vara Federal da Comarca de Niterói, com escopo de:

Impedir a injusta agressão ao meio ambiente do bairro de Camboinhas, onde pleiteou a manutenção da referida aldeia com apenas 38 índios, sendo requerido para tanto o cadastramento dos mesmos com intuito de não permitir a chegada de mais índios ao local ocupado, em área de restinga da praia de Camboinhas, bem como a produção de prova antecipada especificamente a pericial para que se determine na forma legal a destinação da área devastada (BRASIL, 2008).

É curioso destacar que a Soprecam não ajuizou nenhuma ação visando a impedir a construção de prédios em cima dos sítios arqueológicos existentes no bairro. Entre os índios e os moradores dos prováveis condomínios luxuosos, certamente os moradores do bairro não gostariam de se relacionar com os “favelados indígenas”, conforme compreendido por eles,

optando por apoiar os empreendimentos imobiliários, que, inclusive, tornariam seus imóveis mais valorizados.

Diante da situação tumultuada, Dona Lídia solicitou que seu filho Darci Tupã Nunes de Oliveira, que vivia na Aldeia Pinhal, localizada no município de Espigão Iguaçu, Estado do Paraná, viesse para Niterói intermediar as relações, uma vez que sendo fluente na língua dos *juruás*, poderia colaborar nas negociações.

Em junho de 2008, Darci chegou à aldeia com sua esposa sulista Carla, assumindo, por decisão do núcleo familiar Nunes & Oliveira, a liderança do grupo, sendo nomeado cacique da aldeia, até então função ocupada interinamente ora por Joaquim Karai, ora por Izaias Vera Mirim, genro e filho de Dona Lídia, respectivamente. Darci buscou alianças com os não índios envolvidos no movimento em prol da preservação do lugar, desejando estabilidade para o seu núcleo familiar. Na audiência pública na Câmara dos Vereadores de Niterói, ocorrida em 04 de julho de 2008, Darci estava ao lado do professor Bessa Freire, buscando argumentos que convencessem os participantes de que a presença de seu povo na Terra-Niterói não causaria nenhum dano para a sociedade local. Nessa perspectiva, cabe retornar ao argumento exposto pelo professor com relação ao imposto cobrado aos niteroienses em tempos remotos.

Se os índios representados pelo Temiminó Araribóia receberam em sesmaria um pedaço de terra que se estendia em uma légua de costa da Praia Grande, atual bairro de São Lourenço da cidade Niterói, resultando, inclusive, em arrecadação tributária para o município, não teriam os Mbyá-Guarani o direito de habitar a Terra-Niterói?

Ainda assim, os moradores da região continuavam demonstrando insatisfação ao terem índios como vizinhos. Esbravejavam: “lugar de índio é na floresta e não na cidade”. Além disso, alegavam que eles não eram índios, pois usufruíam dos benefícios da sociedade dos não índios como celulares, roupas e tênis de grife, aparelhos eletrodomésticos (Fig. 15 e 16), gostavam de jogar futebol, torciam para o Flamengo, assistiam à televisão, ou seja, portavam-se como não índios.



Figuras 15 e 16 – Interior da habitação-oca de Darci e Carla.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Mesmo sem um denso conhecimento das práticas realizadas na aldeia, cidadãos niteroienses, sentiam-se no direito de julgá-los como não pertencentes à categoria indígena. Tal ideia é discutida por autores que apresentam uma ruptura com os estudos interétnicos convencionais, que tratam as sociedades como totalidades fechadas e auto-explicáveis. Para Frederik Barth (1969), um grupo étnico não se define por seu estofo cultural, mas através de critérios de pertencimento e de exclusão, pelos quais ele mesmo estabelece as suas fronteiras, e pela tentativa de normatização da interação entre os membros do grupo e os outros. Na formação das identidades estão em jogo elementos externos a essas unidades. As identidades, que se reconstróem constantemente, não podem ser definidas de maneira categórica e coerente, na medida em que se formam “a partir de turbulências, fragmentos, referências interculturais e a intensificação localizada das possibilidades e associações globais” (MARCUS, 1991, p. 204). Nesse sentido, ao analisarmos um grupo étnico devemos considerar que é na interação que emergem as identidades étnicas e não no isolamento. Não se pode tomar uma cultura apenas, uma tradição apenas, mas todas aquelas culturas com as quais o grupo interage. “A identidade não é dada a priori, há uma margem de manobra onde o indivíduo pode “manipular” os elementos identitários, negociá-los através do confronto, do conflito” (FREIRE, 2006, p. 6).

No dia 18 de julho de 2008, ocorreu um fato que ficou guardado na memória de muitos: enquanto os homens da aldeia participavam de uma reunião na Associação dos Pescadores, localizada em Itaipu, praia vizinha, sujeitos “(in) determinados” atearam fogo nas ocas das aldeias (Fig. 17).



Figura 17: Bombeiros apagando o fogo ateado nas ocas da aldeia.

Foto: Fabiano Rocha – 2008.

Fonte: Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/niteroi-incendio-destroi-ocas-758060.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2011..

A ação, que não se sabe se foi criminosa, além de pôr em risco a vida das pessoas que se encontravam na aldeia e queimar a moradia das famílias, destruiu uma série de documentos e objetos que os índios guardavam: livros escritos e traduzidos a partir da história oral contada pelos mais velhos, documentos e objetos particulares; objetos artísticos produzidos por seus antepassados; roupas e alimentos.

Nesse momento, estava na aldeia somente Dona Lídia com algumas crianças na parte de cima e Joaquim Karai com sua esposa Iracema Yva na parte de baixo. Joaquim Karai (2008) conta que se queimou nos braços e nas costas e que não tiveram tempo de tirar nada de dentro das casas. O cacique Darci Tupã (2008) conta que durante muitas semanas, até as primeiras habitações-ocas serem reconstruídas, todos se abrigaram na Guarderia onde vivia Dona Lídia. Diz também que, por outro lado, a ação se reverteu em um sentimento de união e determinação de cultivar raízes nessa Terra. Os interessados na causa formaram alianças e contribuíram na reconstrução da nova aldeia. Em 56 dias, nove habitações, seguindo o modelo anterior de oca, sendo uma delas a *Opy* (Casa de Reza), encontravam-se novamente erguidas. Aos treze dias do mês de setembro de 2008, contemplava-se a reinauguração da aldeia, rebatizada pelo nome Tekoa Mbo'yty, que na simbologia guarani quer dizer Aldeia de Sementes, por terem conseguido fazer germinar na areia da praia de Camboinhas “sementes” de milho, melancia, abacaxi e batata doce. Após o seu aniquilamento, artistas como Priscila



Camargo<sup>25</sup> participaram da festa de reinauguração da aldeia, para chamar a atenção para o problema, já que, além do incêndio, os índios sofriam ameaças constantes por estarem nessa Terra (Fig. 18).



Figura 18 – Manifestação organizada pela atriz Priscila Camargo.  
Foto: Cristina R. Campos – 2008. Fonte: Arquivo particular.

Certamente, as frases de efeito escritas nos cartazes foram orientadas pelos não índios. Na ocasião, a atriz Priscila Camargo participava junto com os índios de manifestações públicas em prol do direito a Terra, o que dava certa visibilidade ao movimento em virtude de sua popularidade. O envolvimento da atriz com os Mbyá-Guarani resultou na participação dos índios no espetáculo produzido por ela *Contos da Terra dos Mil Povos*<sup>26</sup>. As lendas, mitos e histórias do povo indígena, narrados pela atriz, eram entremeados com os cantos indígenas. Os índios exercitavam sua arte do corpo no espaço teatral dos não índios. Uma correspondência que trazia benefícios aos atores sociais envolvidos nessa relação.

A aldeia se reergueu, algumas sementes germinaram, porém a qualidade da terra para o plantio não era adequada, o que dificultava uma sobrevivência autônoma, além de não proporcionar uma vida mais tranqüila em virtude das constantes ameaças.

<sup>25</sup> Priscila Camargo dedica-se à arte de contar histórias, em teatros, escolas e universidades, realizando um trabalho arte-educativo balizado por pesquisas referentes a raízes culturais e folclóricas.

<sup>26</sup> O espetáculo, com supervisão de Cacá Mourthé e direção de Priscila Camargo, apresenta contos, histórias, lendas e mitos tradicionais do Brasil e suas origens. Nesse espetáculo, apresentaram somente os atos que contavam a história do povo Guarani.

Em 2009, uma nova oportunidade surgiu para os Mbyá-Guarani. O prefeito da cidade de Maricá, município vizinho de Niterói, manifestou interesse em regularizar a situação fundiária dos índios, oferecendo uma área da restinga localizada no município de Maricá, próximo à localidade de São José de Imbassaí, no “Morro de Mololó”, com cerca de 380 hectares, para que a comunidade indígena construísse seu *tekoa*. Algumas reuniões ocorreram, processos foram abertos para legalização da futura Terra Indígena. A Diretoria de Assuntos Fundiários da Funai solicitou que fossem realizados estudos antropológicos e cartográficos em parceria com a comunidade indígena, com o objetivo de verificar se a área de Maricá atende aos requisitos necessários para a constituição de uma reserva indígena. Os antropólogos Pablo Antunha Barbosa e Tônico Benites<sup>27</sup>, assim como o engenheiro-agrimensor Sebastião Carlos Baptista, realizaram os estudos acima citados, concluindo que “a área de Maricá é adequada à comunidade mbyá-guarani, podendo se constituir uma Terra Indígena Guarani nos moldes de uma Reserva Indígena segundo os artigos 26 e 27 da lei 6001/73 (BARBOSA, BENITES, 2009, p. 35). Ou ainda, como declara Dona Lídia: “essa é uma terra boa, pois possui mato, água, taquara para a produção do trançado, e é um lugar onde se pode fazer uma roça, onde as crianças podem apreender o *nhanderekó* guarani” (declaração apresentada no relatório de Benites e Barbosa, 2009, p. 34).

No dia 1º de maio daquele ano, foram apresentados à sociedade de Maricá em evento organizado pela prefeitura. Na apresentação, o prefeito ressaltou que a instalação de uma aldeia indígena no município aumentaria o fluxo de turistas na região e conseqüentemente a economia local. Após o discurso do prefeito, Darci Tupã (2009) se pronunciou, contando um pouco sobre o modo de ser e viver de seu povo e dizendo acreditar que a Terra-Maricá seria muito promissora. Ambos, com seus discursos, tentavam impressionar a plateia. Após proclamadas as palavras iniciais, os índios e a atriz Priscila Camargo subiram ao palco montado na praça do centro da cidade e encenaram o espetáculo *Contos da Terra dos Mil Povos* (Fig. 19). Os Mbyá-Guarani, com sua roupa extraordinária – cocar, pele pintada, colares de sementes, evocaram o canto do coral, que junto com as palavras proferidas por Priscila proporcionaram uma aura etérea no espaço cênico espetacular, apresentando um exemplo da “crioulização” defendida por Glissant (2005): as culturas colocadas em contato umas com as outras de maneira consciente transformam-se, permutando entre si identidades possíveis. Uma identidade como um rizoma, como raiz indo ao encontro de outras raízes –

---

<sup>27</sup> O antropólogo Tônico Benites é Guarani do grupo Kaiowá. No ano de 2009 conviveu entre os Mbyá-Guarani participando ativamente da vida cultural e social dessa comunidade.

uma identidade relação que comporta uma abertura para o outro, sem perigo de diluição – uma poética da relação, uma estética da relação.



Figura 19 – Espetáculo em Maricá  
Foto: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Gestos e passos foram ensaiados por Priscila e *encorporados*<sup>28</sup> pelos Mbyá na intenção de trazer ao palco a arte do corpo guarani, uma tradição transformada e renovada estabelecida a partir das conexões articuladas nesse lugar, nesse espaço-tempo.

Fazia parte também do evento uma oca armada pelos índios, para a visitação do público. No dia seguinte à apresentação, novamente sujeitos (in)determinados atearam fogo na oca instalada na praça. Parece que os discursos e a encenação apresentados no palco da praça não foram suficientes para convencer a população a ceder aos índios um pedaço de terra, a incluí-los na dinâmica social e cultural da cidade. O tempo passou e a promessa do prefeito não se concretizou até os dias de hoje.

Em meados de 2010, os Mbo'yty<sup>29</sup> decidiram não alimentar mais nenhuma esperança de mudança para a Terra prometida, decidiram consagrar a Terra-Mbyá na Terra-Niterói. Aos poucos, traziam para a aldeia de Camboinhas costumes vivenciados na aldeia de Parati-Mirim. Além dos tradicionais, como frequentar a Casa de Reza, local destinado às práticas

<sup>28</sup> Viveiros de Castro cria o neologismo *encorporar* para explicitar certas disposições específicas – esquemas de percepção e ação – em que a forma corporal humana é apreendida pelo perspectivismo ameríndio: “traduzo o verbo inglês *to-embodiment* e seus derivados, que hoje gozam de uma fenomenal popularidade no jargão antropológico, pelo neologismo ‘encorporar’, visto que nem ‘encarnar’, nem ‘incorporar’ são realmente adequados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 374).

<sup>29</sup> No decorrer deste trabalho, usarei o termo Mbo'yty para me referir aos Mbyá que habitam a Aldeia Tekoa Mbo'yty, no intuito de ressaltar a peculiaridade dos sujeitos sociais desse aldeia.

xamânicas e espirituais, incrementavam o dia a dia com o jogo de futebol no final da tarde. Fato curioso ocorreu quando Darci cavava o espaço destinado ao campo de futebol para afixar a trava do gol e encontrou uma peça de cerâmica (Fig. 20) entalhada com grafismos característicos dos povos indígenas de diversas etnias, inclusive os usados pelos Guarani contemporâneos em dias de festa (Fig. 21). Diante do achado, Darci (2011) argumentou que a peça “sugere”<sup>30</sup> a existência dos povos indígenas naquele local, sendo necessário salvaguardá-lo.



Figuras 20 e 21 – Cerâmica com grafismo indígena; Pintura corporal guarani.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2011 e 2010. Fonte: Arquivo particular.

Nas areias da praia de Camboinhas, os Mbyá-Guarani tiveram que encontrar um novo modo de sobreviver, uma vez que a terra dava poucos frutos, e que a venda do artesanato era esporádica. Tiveram que vislumbrar outro modo de sustento. Em 2010, pela reconhecida habilidade na construção de ocas, os rapazes Mbo'yty foram contratados para reformar os quiosques da praia de Camboinhas. Algumas moças experimentaram o serviço de auxiliar de cozinha nos quiosques, contudo não se adaptaram a esse tipo de trabalho. No verão desse mesmo ano, assumiram uma “identidade de temporada”. Assim como os não índios ambulantes da praia, os Mbo'yty organizaram um isopor com gelo e colocaram na entrada da aldeia água, água de coco e guaravita para vender aos veranistas. Reservaram também um local para o estacionamento de carros, cobrando o valor de R\$ 10,00, acordado coletivamente com os guardadores do local (Fig. 22 e 23).

<sup>30</sup> Destaco o termo “sugere” para dizer que não houve nenhum estudo técnico que comprove a argumentação de que a peça remonta ao tempo dos habitantes do sambaqui.



Figuras 22 e 23 – Comércio da aldeia.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Como que em um fluxo contínuo intenso, ou ainda como se as areias das dunas se movessem, desenhando formas diferenciadas, em 2011, novas construções e reconstruções compõem o cenário da aldeia (Fig. 24). Algumas moradias assumem a estrutura tradicional, abandonando a forma-oca, uma nova estrutura para a escola indígena é erguida, uma nova promessa de criação do Museu Vivo Mbyá-Guarani se constitui.



Figura 24 – Novo cenário da Aldeia Tekoa Mbo'ity.  
Foto: Cristina R. Campos – 2011. Fonte: Arquivo particular.

Também em 2011, junto ao espaço de exposição da arte guarani, um bar-quiosque se estabelece na entrada da aldeia, oferecendo aos visitantes refrigerante, água e cerveja gelada. Nesse mesmo espaço, em ocasião de festa, os músicos da aldeia tocam forró para estimular os corpos mbyá-guarani, e eventualmente de visitantes, a se movimentarem conforme o ritmo,

prática comum das aldeias de Paraty, ou seja, esse espaço é consagrado como um lugar de diálogo com o mundo exterior.

No entanto, esse lugar de diálogo é bastante questionado pela sociedade a sua volta, até mesmo por pesquisadores que acreditam que, aos poucos, os índios “perderão” o direito de continuar vivendo no local, uma vez que a cada dia incorporam mais elementos da cultura dos não índios. O direito concedido aos índios de viverem nesse espaço talvez esteja condicionado a viverem como “índios”, uma vez que a reivindicação inicial de ocupação do Sambaqui Duna Pequena está pautada na ancestralidade indígena, ou ainda, já que o local está sob a salvaguarda da União, do IBAMA e do IPHAN, que protegem o patrimônio cultural e ambiental brasileiro.

Ao analisarmos essa situação, precisamos estar atentos aos processos de essencialização que entendem a cultura como um fenômeno estático. Hannerz (1997, p. 29), ao considerar a cultura como um fluxo, contrapõe-se à ideia de que “os modos de viver e de pensar são puros, estáveis, eternos”. Não há uma continuidade natural com o passado, o que há é uma nova construção, obviamente referida ao passado, mas criada no presente. Segundo o autor, é necessário contestar a existência de centros dominantes, uniformizadores, e reconhecer que os fluxos culturais são ativamente manipulados por parte de todos os agentes envolvidos, tanto de um lado como de outro. Não há uma relação de centro-periferia, mas uma multiplicidade de centros, fluxos entrecruzados e contrafluxos, criando um espaço de interculturalidade, embora saibamos que esse espaço é marcado por relações assimétricas, determinadas por condições econômicas, históricas e sociais. Portanto, “os índios não são vítimas ou elementos passivos de um processo de ‘perda de cultura’, mas se constituem em agentes de sua própria formação cultural” (FREIRE, 2006, p.203).

Assim, considerando a interação como uma instância definidora da identidade, os índios Mbyá-Guarani, que tiveram em sua trajetória histórica uma intensa relação com os não índios, apresentarão em seu *nhanderekó* elementos da cultura dos *juruás* que julgam interessantes, sem que isso represente uma aculturação, sem que isso represente a inexistência de uma identidade indígena, ameaçando a sua permanência no Sítio Arqueológico Duna Pequena.

### **3 INSTÂNCIA COSMOLOGIA:**

#### **FUNDAMENTO E CATEGORIAS DA ARTE DO CORPO MBYÁ-GUARANI**

A constituição da arte mbyá-guarani está intimamente ligada à sua cosmologia e configura-se em um texto eminentemente visual. Seus sentidos conformam um *corpo* que configura, em materialidade, concepções acerca da composição do universo e dos componentes que o povoam como a natureza, animais, espíritos e as divindades. São sentidos conferidos pelos membros do grupo social guarani.

Os esquemas de percepção e ação *encorporados* em disposições específicas cognitivas e volitivas são o modo pelo qual todo agente apreende. “Esses atributos são imanentes aos pontos de vista e se deslocam com ele. (...) Isso significa dizer que a Cultura é a natureza do Sujeito; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 374). Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo e um ponto de vista não é senão uma diferença – a diferença deve ser dada pela especificidade dos corpos. Cada corpo corresponde a um acontecimento, a um fato de cada vez, físico e social, a um mundo vivido qualitativamente diferente, que depende das descobertas corporais nas quais a especialização aconteceu: um corpo, portanto, que fundamenta a memória de um povo, um *corpo/memória*. Nessa perspectiva, cabe trazer para o texto o conceito de memória “verdadeira” (memória-criação) e memória “hábito” (memória-imitação) desenvolvidos por Maurizio Lazzarato (2002). Se a invenção é a criação de uma nova diferença e se só se imita o que se distingue, então, “juntas, a invenção e a imitação concorrem à diferenciação da diferença da vida psicológica e da vida econômica”<sup>31</sup>(LAZZARATO, 2002, p. 230). As práticas artísticas mbyá – os cestos trançados com filetes de taquara tingidos com produtos naturais ou artificiais, ou com filetes crus; as pulseiras, braceletes, colares e brincos confeccionados com sementes naturais ou miçangas; os cocares e brincos produzidos com penas de animais tingidas ou cruas; as esculturas de bichinhos, os paus de chuvas, os arcos e flechas, as zarabatanas, os *petyngua* (tipo de cachimbo), chocalhos pirogravados com diferentes linhas, traços e formas; os corpos pintados de urucum, jenipapo e carvão; os cantos e danças – procedem da memória-criação (invenção) e da memória-hábito

---

<sup>31</sup> Parágrafo traduzido por Antonio B. Oliveira.

(imitação), uma diferença que se constitui em duplo sentido. Ao conceberem um objeto artístico, os Mbyá recorrem àquilo que foi previamente estabelecido pela tradição imitando formas, gestos e expressões, que em tempos remotos também foram inventadas a partir da relação estabelecida com os “outros”, uma diferença relacional. Esse fluxo associativo e atrativo provoca agenciamentos diversos que se concentram e se contraem nas unidades temporais do eu, da sociedade, da natureza e da sobrenatureza. Há sempre transformações a se introduzirem para as conexões que se pretendem estabelecer.

Sendo assim, tracemos um paralelo entre a arte do corpo mbyá-guarani apresentada no *tekoa* e a que se exhibe e no espaço institucionalizado para guardar a arte indígena, o Museu do Índio. São lugares cuja proposta é a evocação da memória do povo Guarani, situando-se na relação entre o sujeito e o objeto de memorização, ao possibilitarem a comunicação de ideias, sentimentos, sensações e intuições, conforme argumenta Mario Chagas (2002). Nesse sentido, a arte mbyá-guarani é concebida não como uma representação de ideias, mas como um *corpo* que se apresenta sob variados aspectos conforme suas relações – um acontecimento, um *corpo-forma*, um *corpo/memória*.

A arte do corpo mbyá-guarani, deslocada de seu *tekoa* por museólogos e antropólogos, para o Museu do Índio, revela uma expectativa de ampliação e visualização dessa rede de relações. Entre os anos 2009-2010, a equipe do Museu Índio – museólogos, arquivistas, fotógrafos, educadores, *designer* – organizou a “Exposição Etnográfica Tape Porã: impressões em movimento”, com a curadoria de Elizabeth Pissolato e a participação de Rafael Fernandes Mendes Junior, ambos antropólogos e pesquisadores da cultura mbyá-guarani. O objetivo dos organizadores da exposição era apresentar ao público a categoria nativa *nhanderekó* – “nosso jeito de ser guarani”.

Parte da iniciativa intitulada “Índio no Museu: os Mbyá”, os índios participaram na montagem da exposição, na captura das imagens, bem como na identificação dos “mais habilidosos” na produção definida pelos organizadores para integrar a exposição – cestos, balaios, bichinhos, tapetes, armadilhas, cachimbos, imagens – peças que consideraram significativas o suficiente para serem contempladas e para estarem ao alcance da visão dos apreciadores daquela arte. Miguel Vera Mirim e Lúcia Para Poty Nhe' Eja Nunes de Oliveira da Aldeia Tekoa Mbo'yty, foram reconhecidos pelos índios participantes da organização do evento, assim como indicados pela própria comunidade como os “mais habilidosos” na produção das



esculturas de bichinhos e de cestos, respectivamente, tendo seus objetos artísticos instalados na exposição. Miguel igualmente colaborou com imagens capturadas na mata da Terra Indígena Parati Mirim.

A escolha dos objetos deu-se, ainda, a partir de uma criteriosa seleção feita pelos antropólogos-curadores, os já citados Elizabeth Pissolato e Rafael Fernandes Mendes Junior, a partir de pesquisa de campo e da análise de fotografias e filmes disponíveis nos arquivos dos pesquisadores e do museu. Sendo assim, foram mapeados os considerados “melhores artesãos”, “melhores objetos”, “melhores imagens”, conforme indica Rafael Mendes Junior (2010):

A exposição é uma tentativa de descrever densamente como os Guarani representam o próprio espaço. É claro que a gente privilegia o mais importante e o menos importante. Após as informações que nos são dadas, que chegam de uma forma caótica, delimitamos um tema e construímos um discurso sobre o outro.

Os índios indicam os “mais habilidosos”, “as peças mais bonitas”, porém os especialistas não índios, autorizados pela opinião socialmente construída, organizam o cenário de apresentação. A formalização das produções ocorre, nesse caso, mesmo seguindo uma hierarquia eurocêntrica, em situações de diálogo – um processo de negociação intercultural. O que é musealizado e patrimonializado, embora exposto no espaço externo, foi concebido no *tekoa*, conforme tradição guarani. Entretanto, conforme dito por Mario Chagas (2002), as coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquirem novos significados e funções anteriormente não previstos, ou seja, apenas alguns itens que se atribuem qualidades distintas serão destacadas e musealizadas.

O “bom caminho”, tradução do tema da exposição, apresenta a diversidade de caminhos e relações que os Mbyá percorrem e estabelecem: seja pela mata em busca da caça, seja pela relação com a natureza e com a sobrenatureza, seja pela experimentação de novos ambientes, seja pela visita aos parentes em outras aldeias, seja pela estrada que liga a cidade, onde se dá a relação com os *juruás*. Esse movimento horizontal, como todos os outros que fazem parte do modo de ser guarani, é orientado pelos deuses apresentados pelo pai primeiro *Nhanderu*. O Guarani está em rede com os seres visíveis e invisíveis – relaciona-se com eles. Sendo assim, a exposição pretendia criar um espaço de experimentação desses movimentos, numa tentativa de descrever como os Mbyá se apresentam nesse espaço/tempo, ampliando sua rede de relações, de cujas

conexões valho-me para identificar algumas categorias<sup>32</sup> da arte do corpo mbyá-guarani, fundadas em um complexo de relações cosmológicas constituídas entre natureza-cultura, palavra-alma, mbyá-juruá.

### 3.1 Relação natureza-cultura: arte do corpo nhanderekó

A arte do corpo mbyá-guarani se desenvolve no *tekoa*, lugar onde se pode viver e agir conforme seus próprios costumes, leis, tradição e sabedoria, sendo, pois, necessário compreender sua constituição, organizada simetricamente no plano da relação natureza-cultura, metáfora fundadora da sociedade guarani.

Tonico Benites (2009)<sup>33</sup> conta que todos os animais sofreram uma transformação. No início dos tempos, *Nhanderu Ypy* (Pai Primeiro) criou uma mulher *Nhandesy Ypy* (Mãe Primeira) que gerou dois gêmeos: *Kuaray* (Lua) e *Djasy* (Sol). Toda espécie era humana, porém num dado momento, de acordo com suas ações, foi (trans)formada em vegetais e animais, surgindo então, outros núcleos familiares. Esses núcleos familiares – humanos, vegetais e animais – convivem no mesmo espaço/tempo – o *Ara Ypy* – circundados pelos espíritos e divindades (Fig. 25). Esses seres da sobrenatureza, localizados no espaço entre os núcleos, energizam essa rede. Como agentes operadores do universo cosmológico guarani, materializados na fumaça aspergida pelo *petyngua*, como veremos no desenvolvimento deste capítulo, provocam relações de interação, resultando em diferentes elaborações criativas.

Se os humanos veem-se como humanos e são vistos como não-humanos – como animais ou espíritos – pelos não-humanos, então, “os animais devem necessariamente se ver como humanos. Se todos têm almas, ninguém é idêntico a si. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente”. “Dizer que animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas”, é atribuir aos não-humanos capacidades de intencionalidade consciente e de agência. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito. “É sujeito quem tem alma e tem alma quem é

<sup>32</sup> Cabe dizer que as categorias identificadas nas relações apresentadas não são fixas, sendo possível percebê-las em outras conexões dessa rede de interações. É apenas uma das perspectivas possíveis.

<sup>33</sup> História contada em umas das aulas ministradas por Tônico no curso de Língua e Cultura Guarani oferecido na aldeia, para contextualizar algumas palavras e crenças atribuídas em seu cotidiano.

capaz de um ponto de vista”. O ponto de vista cria o sujeito e será sujeito quem se encontrar ativado ou agenciado pelo ponto de vista – a perspectiva cria o sujeito (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 372-373-377). O perspectivismo, concebido por Viveiros de Castro (2002), é um conceito que qualifica um aspecto muito característico de várias, senão todas, as cosmologias indígenas.

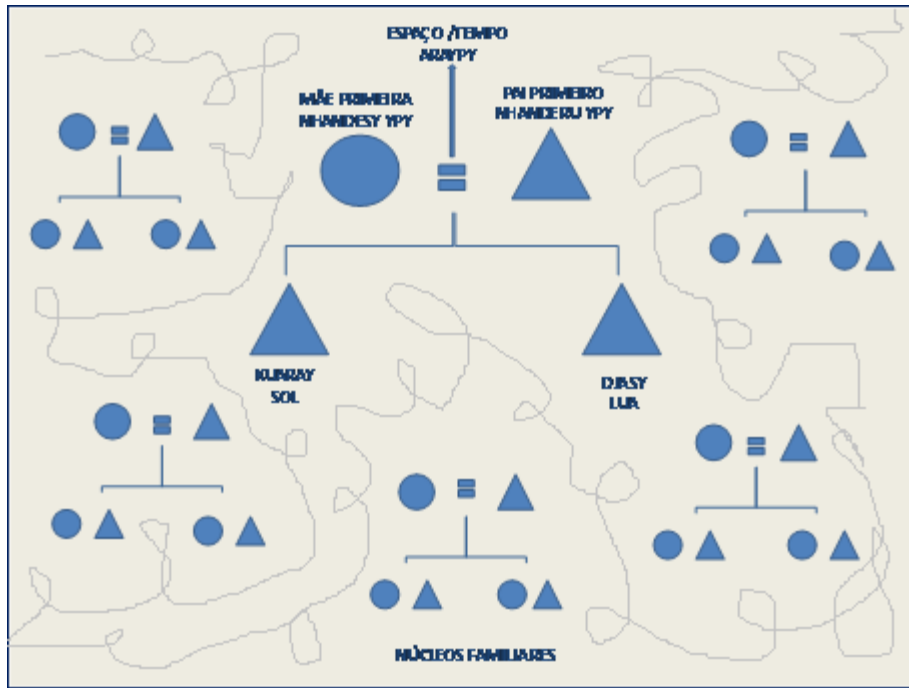


Figura 25 – Imagem do esquema da origem do povo Guarani, esboçado por Tonico Benites. Reprodução: Cristina R. Campos – 2009.

O esquema de origem do povo Guarani corrobora o perspectivismo apontado por Viveiros de Castro (2002). Trata-se da noção de que o mundo é povoado de muitas espécies e seres dotados de consciência e de cultura e de que cada uma dessas espécies vê a si mesma e às demais espécies de modo bastante particular: cada uma se vê como humana, vendo todas as demais como animais ou espíritos. Todo ser que ocupa vicariamente o ponto de vista de referência, estando em posição de sujeito, aprende-se sob a espécie de humanidade.

A humanidade é menos o nome de uma substância e muito mais um tipo de relação que todo ente tem consigo mesmo. Significa que toda espécie vê a si mesma como humana. Significa que o que é humano é o "se ver", muito mais do que aquilo que se está vendo. É o pronome reflexivo que define a humanidade. Ao se ver, todo sujeito vê-se como humano. Nesse sentido, a humanidade também é uma relação. Para Viveiros de Castro (2009), sujeitos e coisas não existem

por si mesmos, mas sempre a partir da relação em que estão inseridos. A relação vem antes da substância e, portanto, os sujeitos e os objetos são, antes de tudo, efeitos das relações em que estão localizados e assim se definem, redefinem, se produzem e se destroem na medida em que as relações que os constituem mudam.

No entanto, essa é uma tradução apontada por Viveiros de Castro e Bruno Latour. O eixo epistemológico da distinção clássica entre natureza e cultura defendida por Lévi-Strauss (1988), parte da compreensão de que tudo que é universal no homem corresponde à ordem de natureza e se caracteriza pela espontaneidade, enquanto tudo que está sujeito a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos de relatividade e particularidade, portanto recebe as interferências das diferenças conjunturais, étnicas e simbólicas de cada povo, do contexto social e de outros fatores, como o econômico, o político e o ideológico. Lévi-Strauss (1988) observou que, para os “selvagens”, a humanidade cessa nas fronteiras dos grupos, ao mostrar que eles faziam as mesmas distinções ao se considerarem como “humanos verdadeiros”. Para o autor, eles distinguem a natureza da cultura. A universalidade da distinção cultural entre natureza e cultura atestava a universalidade da cultura como natureza do humano.

Para Hélène Clastres (2007), a cultura é a marca do sobrenatural na Terra imperfeita, o signo de uma eleição que separa os homens da animalidade. Os ritos religiosos dos Guarani, a gesta de seus heróis míticos, são governados pela crença de que o homem pode ascender à imortalidade sem passar pela prova da morte, e que depende de cada um a boa escolha de sua vida, o que possibilitará o alcance da Terra Sem Mal.

Serem as testemunhas dos deuses na terra má faz com que os homens existam na ambiguidade. Habitantes da terra imperfeita, eles mesmos são imperfeitos, sujeitos às leis da natureza – nascem, geram, morrem. Por outro lado, separam-se do resto dos seres vivos pela cultura, isto é, pelo reconhecimento de uma força necessária de outro tipo, sobrenatural (CLASTRES, H., 2007, p. 118).

José Savio Leopoldi (s/d), por sua vez, compreende que a fala marca a distinção entre os homens e os animais. A fala é privilégio exclusivo dos humanos. Ainda que possam comunicar-se por outras vias, os animais não falam, ou seja, não usam palavras com acepções específicas, que navegam pelas abstrações e simbolismo inerentes à teia de significados ao que se convencionou chamar cultura. Vale ressaltar, entretanto, que se considerarmos a perspectiva dos índios que concebem humanos e animais como parte de um mesmo universo cultural, onde

estabelecem uma relação intrínseca, o som que os animais emitem pode ser compreendido como uma forma de comunicação tão significativa quanto a fala humana.

No mito de origem do povo Guarani, contado por Tônico Benites (2009) em suas aulas ministradas na aldeia, *Kuaray* (guardião do sol) e seu irmão gêmeo *Djasy* (guardião da Lua) presenciaram, no ventre da mãe (*Nhandesy Ypy*), sua morte. Ao percorrer as trilhas da floresta à procura do marido (*Nhanderu Ypy*) que a havia abandonado – deixando sua criação, a Terra – por ciúmes dos homens que a cercavam, foi comida pelas onças esfomeadas. Seus filhos, depois de crescidos, resolveram vingar a morte da mãe: construíram armadilhas e mataram quase todas as onças, deixando somente uma, que estava prenha, garantindo a continuidade da espécie, e consequentemente, a manutenção do estado de alerta frente os desafios da “Terra Com Mal”. *Kuaray*, após inúmeras aventuras vividas sobre a Terra com seu irmão *Djasy*, decidiu deixá-la para ir ao encontro de seu pai, que vivia em outro espaço cosmológico, o *Ara Ypy* – o universo, o tempo/espaço guarani. Sua preparação para isso consistiu em jejuar, dançar e rezar até sentir-se suficientemente leve, de modo a poder alcançar este tempo/espaço, caminho aberto por uma sequência de flechas lançadas por *Kuaray*. O deus sol, *Kuaray*, que vem do leste, orienta a crença guarani, é como uma luz que circula por toda a Terra, iluminando e abrindo o caminho para todos que por ele são autorizados a trilhar. Assim, esse mito de origem funda a arte do corpo *nhanderekó*<sup>34</sup>: a trilha é repleta de armadilhas, sendo necessário jejuar, dançar e rezar para manter o corpo em estado de alerta, e somente desse modo o corpo estará autorizado a receber a luz que iluminará e abrirá o caminho de encontro ao Pai (*Nhanderu*), que vive na Terra Sem Mal.

A relação natureza-cultura abordada no mito de origem do povo Guarani, sendo categorizada como arte do corpo *nhanderekó*, pode ser verificada na primeira sala da “Exposição Etnográfica Tape Porã: impressões em movimento”. O enfoque, nessa sala, é a mata, lugar em que se sentem bem para morar – espaço privilegiado para a caça. As armadilhas para a captura (Fig. 26) de animais, as imagens da mata e também do cotidiano transmitidas no vídeo, as esculturas de animais envolvidas por árvores estilizadas de madeira crua foram ambientadas num cenário composto por sons, cheiros da natureza e iluminação reduzida (Fig. 27). A *designer* Simone Mello (2010), que compõe a equipe do Museu do Índio, declarou que seu objetivo era

---

<sup>34</sup> A categoria “arte *nhanderekó*” foi identificada por Isabela Frade e Marlucci Reis (2010) em suas pesquisas entre os Mbyá-Guarani. Aproprio-me do termo para apresentar alguns desdobramentos dessa categoria, apresentando-a como arte do corpo *nhanderekó*.

“levar a peça do contexto etnográfico para um ambiente cênico: envolver os espectadores através da luz branda e do cheiro da mata”.



Figuras 26 e 27 – Armadilha e escultura de animais.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

A importância dos mais velhos, para os Guarani, é exibida numa instalação composta por uma TV e banquinhos ao redor – Espaço da Partilha. No vídeo, o café da manhã é apresentado como momento de partilha em que o mais velho, após ouvir as histórias dos mais novos, orienta o melhor caminho a seguir, caminho esse que possibilitará a alegria – sair pela mata, visitar um parente em outra aldeia, ir à cidade, procurar outro lugar para morar, entre outros desejos – simbolizando uma ideia de movimento orientado. Entre textos afixados nas paredes, objetos e imagens projetadas no primeiro espaço, os curadores constroem uma narrativa sobre as andanças guarani, que requerem a orientação dos mais velhos, que, por sua vez, foram orientados por *Nhanduru*: é preciso estar atento, pois na mata vivem os espíritos que controlam as espécies de bichos e os elementos da natureza. É também o lugar de possíveis encontros que põem em risco a vida das pessoas.

Um casal de deuses primeiros estabelece com os humanos uma relação afetivamente parental. Corpos e nomes, almas e ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo, meio esse cujo fim a mitologia se propõe a contar. Os animais e outros seres do cosmo se encontram na qualidade de sujeito. Todos se assemelham.

Do ponto de vista de sua qualidade de sujeito, de subjetividade, eles são idênticos, sejam animais, plantas ou espíritos, se diferenciam por sua fisicalidade, pelo mundo de relações que lhe oferecem as pesquisas de seus corpos de espécie<sup>35</sup> (VIVEIROS DE CASTRO, 2006).

Os deuses, mais do que todos, são como os humanos, pessoas corpóreas, vivas e actantes, ainda que seus corpos sejam incorruptíveis e seus atos perfeitos, ou, pelo menos, próximos da perfeição. Essa similitude, não apenas de aspectos, mas de destinos e relações, sugere aos humanos serem como os deuses, não em poder – porque justamente essa distância estabelece a realidade das duas naturezas –, mas em perfeição interior. É dessa troca contínua de afetos e afecções que emana a arte do corpo nhanderekó experimentada no *tekoa* e apresentada no museu.

### 3.2 Relação palavra-alma: arte do corpo cerimonial

Na concepção dos Guarani a alma está vinculada à palavra, e essa alma de origem divina está destinada a desenvolver-se até alcançar a plenitude. Cada pessoa é uma encarnação da palavra, a alma se faz com a história de vida da pessoa e as palavras formam a sinfonia de sua vida. “A alma, enquanto princípio de individuação que faz do corpo vivo uma pessoa, confunde-se com o nome próprio: a alma é o nome” (CLASTRES, P. , 2004, p. 112). O nome da pessoa é o fundamento fora do qual a pessoa não terá outro suporte válido. Cada ser nasce com uma cifra poética, descortinada em parte em sua nomenclatura, que acompanha a pessoa desde seu nascimento até a sua morte. A concepção do ser humano é atribuída ao sonho, sonho que gera uma palavra. A pessoa será, então, uma “palavra sonhada”, um ato de conhecimento sonhado.

O mito de origem da Terra-Mbyá, traduzido por Hélène Clastres (2007), esclarece que a Terra que primeiro existiu, *Yvy Tenonde*, foi criada por *Nhanderu Papa Tenonde*, também chamado *Nhamandu Ru Ete*<sup>36</sup>. O Deus Criador Primeiro “ergueu-se” e concebeu a linguagem. A palavra-alma, que circula no esqueleto, é o que mantém ereto o Guarani; e é somente quando a

<sup>35</sup> Parágrafo traduzido pela pesquisadora e por Marly Claussen.

<sup>36</sup> Para os Guarani, *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.

criança consegue ficar de pé e começa a andar que *Ihe* é atribuído um nome guarani que marca a procedência (leste, oeste ou zênite) da palavra-alma que se encarnou nela.

Zélia Bonamigo (2008, p. 149) recolheu, em sua pesquisa entre os Mbyá-Guarani da ilha da Cotinga, *tekoa* Pindoty, em Paranaguá-PR, dados reveladores sobre os deuses e deusas que transmitem os nomes dados às crianças, tornando-os seus parentes. São eles: *Jekupe* e sua esposa *Iva*, sinônimos de *Jakaira* e *Ysapi* (deuses da primavera – cuidam da fonte da neblina – habitam o Norte); *Kuaray* e sua esposa *Jachuka*<sup>37</sup> ou *Ara* (seres semelhantes ao sol – habitam o Leste); *Vera* ou *Tupã* e sua esposa *Para* (seres que lembram água, trovões, raios e chuvas – habitam o Oeste); *Karai* e *Kerechu* (seres guerreiros relacionados com o fogo – habitam o Sul). Esses deuses e deusas se comunicam e circulam constantemente entre seus domínios. Quando *Nhamandu Ru Ete* concebeu essas divindades, conferiu-lhes o encargo das palavras-almas dos futuros homens. São eles que o cerimonialista – pajé, rezador ou xamã –<sup>38</sup> invoca para saber de onde vem a alma da criança e qual é o seu nome. É essa palavra que providencia um lugar para si no corpo do novo ser.

A transposição dos nomes acontece durante o ritual *Nimongarai* ou *Nhemongarai*–, em ocasião da colheita do milho durante o mês de janeiro – momento em que são revelados e distribuídos os nomes em língua Guarani às crianças da aldeia que, segundo os Mbyá, representam suas verdadeiras "almas" (SCHADEN, 1982). Traduzido provavelmente pelos missionários e assimilado pelos Guarani como “batismo do milho ou batizado” o *Nimongarai* apresenta características autóctones que o torna significativamente diferente do batismo cristão.

O *Nimongarai* age no fortalecimento do corpo de cada indivíduo, inscrevendo-o no círculo de relações sociais. As crianças nascem com uma alma provisória e somente após o rito de nomeação recebem, através da palavra, uma alma permanente, que deve ser cuidada. Palavra e alma se agenciam a partir do próprio significado do prefixo *nhe* que precede o termo *mongarai* – palavra-alma de origem divina. Pissolato (2007, p. 261) ressalta que o corpo se mantém erguido na Terra “na medida em que os humanos sejam capazes de preservar o fluxo de ‘palavras’ – nomes, cantos, potencialidades dizíveis –, as quais se devem ‘fazer erguer’ quando enviadas pelos pais e mães divinos dos Mbyá ou de suas almas-palavras”.

<sup>37</sup> Algumas palavras Guarani aparecem grafadas diferente nos textos apresentados por pesquisadores e até mesmo em escritos dos próprios Guarani que buscam grafar o som das palavras, como por exemplo: *Jasuka*, *Jachuca*, *Jaxuka*.

<sup>38</sup> O cerimonialista – pajé, rezador ou xamã – é o sujeito que desenvolveu o poder de se comunicar com os deuses e com os espíritos. Cabe ressaltar que os componentes do coral e os músicos também são considerados como cerimonialistas de um ritual, cada qual com sua atribuição específica.



Quando o pajé, rezador ou xamã não descobre o nome da criança, é sinal de que nenhuma palavra se encarnou nela e de que não sobreviverá. Tônico Benites (2009) conta que quando a pessoa morre a alma volta para o lugar de onde veio. Até o doze anos de idade essa alma se encontra em estado de instabilidade, podendo, a qualquer momento, se afastar ou ser atacada pelos predadores invisíveis (os espíritos). O *corpo-alma* dos mais velhos tem maior estabilidade, porém necessita de um desenvolvimento espiritual intenso, através de rezas diárias, para manter o estágio desejado.

A morte é a perda da palavra; a alma, o princípio vital, sopra que anima e mantém ereto o corpo guarani. Quando acometidos por alguma doença grave, os Guarani consideram que o doente recebeu um nome-alma que não lhe convém, sendo necessária uma nova busca. Pierre Clastres explica:

O xamã parte então em viagem para descobrir o verdadeiro nome. Quando este lhe é comunicado pelos deuses, ele o faz conhecer ao doente e a seus parentes. A cura prova que ele efetivamente descobriu o verdadeiro nome do paciente. Enquanto seu espírito está em busca da alma perdida (indo às vezes muito longe, até o Sol), o xamã dança e canta em volta do paciente (...). (CLASTRES, P., 2004, p. 112).

A viagem de descoberta do verdadeiro nome da criança pode não resultar em retorno breve, ou seja, compatível com o tempo estimado para realização do ritual. Na ocasião da nomeação da filha do cacique Darci Tupã, em janeiro de 2010, a pajé Dona Lídia, encarregada de realizar a nomeação da criança, não recebeu a comunicação dos deuses evocados. Dona Lídia (2010) argumentou que “seria preciso muita reza”, conforme suas palavras, para a revelação do nome da criança e que somente no próximo ciclo do ritual faria nova tentativa. O ciclo relaciona-se ao plantio do milho (*avaxi*), que é semeado na primeira lua minguante de agosto e colhido em janeiro, época dos “tempos novos”, marcada para a realização do batismo das crianças. Em janeiro do ano seguinte, a filha do cacique recebeu sua palavra-alma, adquirindo, desse modo, maior estabilidade para seu corpo-espírito.

No ritual *Nimongarai*, composto por várias cerimônias, os objetos rituais atingem maior significação no espaço sagrado da Casa de Reza (*Opy*), adquirindo, em grau mais elevado, o valor de ente, referência a uma dimensão espiritual compartilhada. Em preparação e como agradecimento pela revelação dos nomes-almas, os pais oferecem a *Nhanderu* na Casa de Reza alguns presentes.

O menino é representado pela oferta de um pequeno pote, feito de taquara, com mel de abelha *jataí* ou *ey jatei* e/ou uma pequena flecha ou *uy*, e/ou um pequeno chocalho ou *mbaraka* feito com a cabaça ou *yh'a kua* e sementes de *kapi'i'* ou planta chamada rosário. A menina é representada por um *takua pu*, instrumento musical feito com madeira ou taquara, usado pelas mulheres durante os cantos sagrados, e/ou pelo *mbojapé* ou pão de milho, feito com sementes de milho, batizadas anteriormente pelo pajé, pão que também pode ser feito de fubá de milho não-guarani. A flecha simboliza a força e a coragem para uma boa caça ou sucesso em tudo o que o Mbya-Guarani faz. O mel é alimento tradicional que acompanha o milho, que fortalece o corpo e acolhe as visitas. O bolo de milho simboliza o alimento que dá força e saúde, e o *takua pu* significa que a menina sempre estará presente nos rituais da casa de reza (BONAMIGO, 2008, p. 150).

A água depositada na canaleta do cedro para ser aspergida na cabeça da criança; a fumaça aspirada através do *petyngua*, provocando uma névoa exorcizadora das forças negativas; os instrumentos musicais, o canto, a dança, o milho e o mel criam um corpo aureolático vivificador e integrador do sistema de pertença mbyá-guarani (Fig. 28).



Figura 28 – Metáforas rituais do *Nimongarai*.  
Fotomontagem: Cristina R. Campos – 2011. Fonte: Arquivo particular.

As diferentes habilidades e capacidades de desempenhar certas tarefas que o corpo assume são um espaço de emergência das diferenças, uma imanência da multiplicidade do Ser.

Um modo pelo qual os diferentes tipos de corporalidade experimentam naturalmente o mundo como multiplicidade de afetos e afecções, cujas formas emanam a arte do corpo cerimonial dos Mbo'yty.

Assim como não possuem um nome como se fosse uma “coisa” (CHAMORRO-ARGÜELLO, 1999), os Mbyá também não percebem os objetos distanciados do mundo animado, mas como formas humanizadas e humanizantes. “A humanidade emerge de uma troca de intencionalidade, que se revela ou se cristaliza progressivamente. (...) O pertencer ao gênero humano é elástico em sua extensão e flutuante no tempo<sup>39</sup>” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 151 e 152). “Os objetos apontam necessariamente para um sujeito, são encarnações materiais de uma intencionalidade humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 357).

Os curadores da “Exposição Etnográfica Tape Porã: impressões em movimento” apresentam a arte cerimonial mbyá-guarani sob novos aspectos e criam novas maneiras de esse índice de identidade cultural guarani ser visto. Ou ainda, sob a égide da memória inventada e da memória imitada, os curadores da exposição agenciados pelo devir mbyá-guarani sentem-se convidados a adentrar no universo da criação desse povo. O devir mbyá-guarani, que vai se amalgamando e se diferenciando no tempo, altera marcas, suportes, meios que, por sua vez, geram novas produções e novas subjetividades.

No fundo de uma pequena sala, localizada ao lado da primeira, a TV exibe um vídeo do ritual realizado pelo pajé Augustinho, da Aldeia Araponga. Os cestos confeccionados com a fibra de taquara natural, os instrumentos musicais, o milho e os bastões cerimoniais pendurados em um bambu – elementos usados nos rituais<sup>40</sup> – compõem o cenário místico. O canto e a dança dirigidos aos deuses são celebrados, invocando o fortalecimento dos participantes. A fonte de inspiração dos cerimonialistas remete às conquistas sobre o mundo desconhecido, de vizinhos inimigos ou seres naturais e sobrenaturais invasivos e ameaçadores do bem-estar guarani. Os nomes exibidos no teto fazem referência à crença mbyá-guarani de que as palavras são enviadas por *Nhanderu* – o pai das almas, que vive no espaço cósmico – e são traduzidos pelos idealizadores da exposição como “vindos de cima para baixo” (Fig. 29).

<sup>39</sup> Parágrafo traduzido pela pesquisadora e por Marly Claussen.

<sup>40</sup> Cabe ressaltar que os cestos (*adjaká*) que integram a instalação fazem referência ao espaço/tempo tradicional, ou seja, não são tingidos artificialmente.



Figura 29 – Vídeo-instalação do ritual mbyá-guarani.  
Foto: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Os Mbyá Eloir Werá Xondaro e Arnildo Werá<sup>41</sup> (2010) ficaram estáticos ao ver a exibição do ritual na TV. Informaram que na aldeia em que vivem esse ritual não pode ser mostrado aos *jurua's*. Na entrevista coletiva com o antropólogo Rafael Fernandes Mendes Junior (2010) falaram sobre esse estranhamento. O pesquisador explicou, então, que o ritual projetado foi apenas uma demonstração dramatizada de como esse evento acontece, e que o pajé Augustinho e sua esposa, Dona Marciana, consideraram importante a revelação. No dia da filmagem, que durou cerca de 15 min, os protagonistas ambientaram o espaço, prepararam-se e realizaram a encenação, nesse caso uma representação do ritual.

As imagens, a ambientação e a disposição dos objetos, divorciadas do modo de apresentação na aldeia, assumem outro cenário e outro sentido para a arte do corpo cerimonial dos índios fundada na relação palavra-alma. Seguramente, tal arte deslocada do seu contexto sagrado – *Opy* –, apropriada pelos artistas-curadores, converte-se em outra obra – uma vídeo-instalação – que, ao destacar e priorizar suas qualidades visuais, deixa em aberto a possibilidade

<sup>41</sup> Eloir e Arnildo, ambos professores indígenas e parentes de Dona Lúcia, que na ocasião visitavam a aldeia, acompanharam-me na apreciação da exposição (janeiro de 2010), prestando depoimentos importantes para a análise desenvolvida.

de apreciação estética. Nesse sentido, a obra “evoca significados globais e locais, para diferentes ambientações e categorias interpretativas (ou esquemas de tradução) de Arte, Cultura, Política e História”, conforme dito por James Clifford (2009, p. 269) em sua análise interpretativa sobre os quatro museus situados na costa noroeste dos Estados Unidos, que abrigam objetos da arte tribal.

### 3.3 Relação mbyá-juruá: arte do corpo trançado

O encontro entre duas culturas, que pode ser compreendido pela categoria interculturalidade, cujo prefixo *inter* expressa o sentido de interação, troca, reciprocidade, indica a possibilidade de integração entre elas sem anular sua diversidade, ao contrário, fomentando o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos, conforme argumenta Reinaldo Matias Fleuri (2005). É nesta perspectiva que proponho pensar a arte do corpo trançado, que na contemporaneidade se estabelece a partir da relação mbyá-juruá, considerando seu fundamento mítico original, sendo tal fundamento conectado às novas experimentações que inspiram uma criação seriada, contínua e acrescida de outros elementos. Frade e Reis (2010) argumentam que não se pode pensar nos artefatos<sup>42</sup> produzidos pelos Mbyá-Guarani sem levar em conta o esforço tradutório e interpretativo sobre o que se encontra no mundo externo e o que se pode esperar dessa relação.

A arte do corpo trançado encontra sua potência na cestaria, que é considerada como marca identitária dos três grupos Guarani – Mbyá, Kaiowá e Nhandeva. O cesto (*ajaka*) é confeccionado com as lascas do bambu, que por sua vez surgiu do orvalho, símbolo de *Jachuka*. Da planta porongo, também símbolo de *Jachuka*, fabrica-se o *mbaracá* dos homens. Da mesma fonte nasce o bambu, do qual se produz o bastão de ritmo das mulheres. Dessas duas plantas surgiram a humanidade, homem e mulher (CHAMORRO ARGÜELLO, 2008). Corroborando essa interação, Ivori Garlet revela a relação intrínseca existente entre o homem e a mulher. “O Ser Criador bateu com seu arco no cesto e dessa ação originou-se o homem, que é um corpo

---

<sup>42</sup> Lucia Van Velthen (2003), Sally Price (2000), Els Lagrou (2007), Isabela Frade e Marlucci Reis (2010), entre outros estudiosos, propõem o uso da terminologia **artefato** no tratamento das produções plásticas indígenas. Frade e Reis (2010, p. 44) “consideram a terminologia artesanato inconveniente porque guarda resquícios colonialistas e reduz sua apreciação estética a modos técnicos laboriais”, considerando o termo artefato mais “apropriado pela sua relativa neutralidade”. Contudo, usarei o termo artesanato por ser assim identificado pelos Mbyá-Guarani.

(*rete*) em forma de arco (*guyrapa*). Ele bateu no cesto pela segunda vez, dessa vez com a taquara, e dessa ação surgiu a mulher, que é corpo (*rete*) em forma de cesto (*ajaka*) (GARLET, 1997, p. 25).

Os Guarani acreditam que o trançado, que dá origem ao cesto, foi ensinado por *Nhanderu* para que pudessem carregar as sementes do milho sagrado para serem plantados na roça ou para guardarem o pão sagrado feito de milho (*mboejape*), referendado no batizado das crianças – um ensinamento para a realização da vida. Segundo o cacique guarani Vera Nhamandu Miri (IPHAN, CNFCP, 2009), é feito o *mboejape* (pão sagrado de milho), que é posto no *adjaka* (cesto) e fica durante 24 horas na *Opy* (Casa de Reza), o lugar mais sagrado da aldeia. Depois o *oypirigua* (pajé) chama as crianças que irão receber o nome. Neste momento, o cesto proporcionará alimento para o espírito. E, satisfazendo o espírito, o nome será bem cuidado, bem recebido. No dia seguinte, os pãezinhos de milho serão dados aos pais e às crianças.

No *tekoa*, o *adjaká* é mais que coisa, mas ente, um *corpo/memória*, possuindo a condição de *sujeito/objeto*. A espiritualização do *adjaká* possui uma ontologia ambígua. O *corpo-forma* do cesto contribui na geração da palavra, objeto pensado como extensão da pessoa, objeto trançado como ato sagrado. (FRADE; CAMPOS, 2008).

Em tempos remotos, as mulheres guarani utilizavam pigmentos naturais na coloração dos filetes de taquara (da família do bambu) que contribuía na formação dos desenhos básicos tradicionais. O professor indígena Eloir Werá Xondaro<sup>43</sup> traduz no papel os grafismos mais recorrentes visualizados nos cestos mbyá-guarani: *Ipara kora*: grafismo fechado, simboliza a pele de algumas cobras; *Ipara korente*: grafismo em forma de corrente, simboliza as relações entre as comunidades Guarani, seja de parentesco ou de amizade; *Tanambi pepo*: simboliza as asas de um tipo de borboleta; *Ipara ryxi*: grafismo em fila, simboliza pessoas em fila indo para a caça, para a coleta de frutos, para a pesca, para a busca de material para a confecção do artesanato (Fig. 30).

---

<sup>43</sup> Após algumas indagações sobre o trançado guarani, Eloir desenhou no papel com caneta hidrocor as formas idealizadas nos cestos, apresentando seu significado.

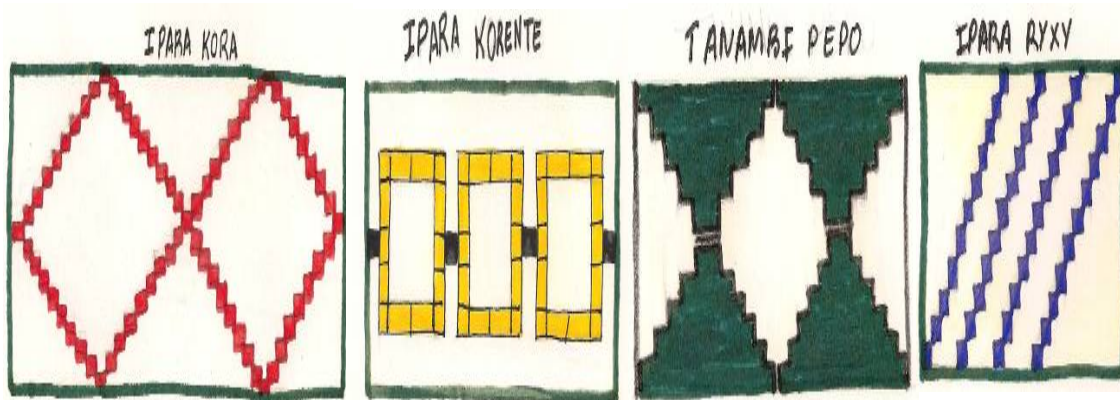


Figura 30 – Grafismos visualizados nos cestos.  
 Desenho: Eloir Werá Xondaro – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Os *adjaká* usados nos rituais realizados na *Opy* não podem ser afetados por nenhum elemento externo. Devem ser criados com “elementos crus”, ou seja, as lascas retiradas do bambu e do porongo não devem receber tintura artificial, sendo assim, diferenciados daqueles que entram no circuito comercial.

Na Aldeia Tekoa Mbo’yty, Dona Lúdia (Fig. 31) e sua mãe, Dona Juventina (Fig. 32), exercitam sua sabedoria na arte do trançado, uma matemática complexa geradora de superfícies ritmadas. Cada trançado tem seu próprio autor, apontado através de grafismos identificadores de determinadas famílias. As formas evoluem no cotidiano, novas combinações são criadas e compartilhadas pelo grupo que as incluem em seu repertório cesteiro.



Figuras 31 e 32 – Dona Lúdia e Dona Juventina trançando a taquara.  
 Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Apesar de designar tradicionalmente uma produção feminina, na Aldeia Tekoa Mbo'yty, alguns homens colaboram na feitura dos cestos: uns vão à reserva mais próxima coletar a taquara, uns ajudam no tingimento (Fig. 33), outros na amarração inicial das fibras de taquara, ou até mesmo na produção total de cestos (Fig. 34). É também comum contar com a colaboração de outras pessoas (homens ou mulheres), desde que pertencentes ao mesmo núcleo familiar, no processo de preparação das fibras, que são lascadas com a ajuda de uma lâmina delicada e afiada (Fig. 35). Cada núcleo familiar desenvolve esse processo próximo a sua habitação-oca, estabelecendo seu território de criação coletiva. Uma trama resultante do entrelaçamento de fibras e também de corpos.



Figuras 33, 34 e 35 – Sr. Pedro tingindo a taquara; Marino trançando da taquara; Eliana preparando a taquara.

Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Os cestos, junto com outros objetos artísticos, encontram-se dispostos em uma ampla bancada para serem comercializados aos turistas que visitam a aldeia. Os objetos são dispostos por aproximações de categoria e autoria, que por sua vez são agrupados de acordo com os núcleos familiares (Fig. 36). Conferem um modo de exposição segundo critérios estéticos autóctones. Essa disposição e agrupamento se aproximam do modo como os Guarani concebem a organização social e cosmológica do grupo no espaço/tempo (*Ara Ypy*), uma organização que prima por seus núcleos familiares, sejam eles da ordem da natureza ou da sobrenatureza.





Figura 36 – Exposição dos objetos de acordo com núcleos – Lídia e Pedro; Iracema e Joaquim.  
Foto: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

A comercialização dos objetos artísticos se constitui como modo primordial de subsistência, tornando a vida dos Mbo'yty cada vez mais entrelaçada à dos não-índios. Além do recurso material obtido pela venda dos objetos, essa interação estabelece um espaço de diálogo intercultural, uma comunicação estética mais ampla com o mundo externo e interno à sociedade mbyá-guarani. Um modo de subsistir pela via da arte – uma economia que se dá na produção de artefatos para o consumo externo – requer a ressignificação de sua cultura material, um entendimento que permita incorporar esse novo significado do *nhanderekó* mbyá-guarani, como argumenta Frade e Reis (2010).

O olhar e as expectativas dos antropólogos e da equipe do Museu do Índio sobre a cestaria guarani delineou novos contornos para a arte do corpo trançado. O cesto adquire outro estatuto, quando apresentado na terceira e última sala da “Exposição Etnográfica Tape Porã: impressões em movimento”. A vida dos objetos relaciona-se diretamente ao universo que se pretende invocar. O sentido muda conforme o contexto no qual cada objeto se insere. “Os contextos podem mudar de forma radical, como acontece quando objetos e artefatos entram no circuito comercial interétnico, quando se tornam emblemas de identidade étnica, peças de museus ou ‘obras de arte’” (LAGROU, 2007, p. 50-51).

A terceira sala se constitui como um espaço da relação dos Guarani com os *jurua's*, onde se dá a comercialização do artesanato e a apresentação dos corais. No centro da sala, os cestos mostram diferentes desenhos obtidos a partir do trançado e das cores. Na parede o trançado feito com barras de pet (material de plástico branco leitoso) pelo grupo Guarani, que participou da montagem da exposição, ganha amplitude e revela a transposição da concepção empregada na produção da cestaria – trama complexa geradora de superfícies intercambiáveis. Como um grande cesto que recebe os que nele desejam penetrar.

Em meio à trama criada na parede, a TV exibe apresentações do coral. Cabe dizer que os visitantes Guarani, que na abertura da exposição se apresentaram elevando a palavra cantada, encantaram-se com suas imagens presentes na tela (Fig. 37).



Figura 37 – Cestos e apresentação do coral assistida pelos Guarani.  
Foto: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Em comparação à disposição e significação dos cestos tingidos e os tradicionalmente sagrados no espaço da aldeia, é importante destacar as modificações operadas sobre esses itens ao mudarem de contexto. Ao serem transportados e reorganizados no museu, os cestos adquirem contornos de artefatos componentes, a partir de então, da dinâmica que se realiza na interação com um espaço reservado às instituições identitárias da arte institucional. O espaço de projeção da arte do corpo trançado, em interface com os curadores da exposição, configura-se, assim, em um ambiente imersivo, paisagem a ser desvendada pela incursão do espectador, privilegiando-se

sua dimensão estética. Ao adentrar essa sala constituída por filetes trançados, seja na parede ou nos cestos, o espectador é instigado a investigar a trama criada pelos operadores das obras expostas.

Os objetos da cultura material que no contexto tradicional tinham frequentemente, valor espiritual, são apreendidos como objetos estéticos, ao mesmo tempo em que são submetidos às leis de mercado do mundo da arte, conforme argumenta Stocking Jr. (1985). Blanca Dian Brum (2004) pontua que inserir esses objetos em outro sistema de representação quebra o elo de uma cadeia de significações, muitas vezes inoperante, capaz mesmo de criar barreiras epistemológicas no sentido da compreensão desses objetos e das sociedades que os produzem. Dessa forma, ambos, propõem a ampliação das categorias de apreensão e compreensão dessas produções estéticas, dessas sociedades e das práticas que as envolvem, compreendendo-as como textos simbólicos, como discursos que são uma dimensão fundada na oralidade. “Tudo significa, tudo é texto, que devemos aprender a ler, tudo é discurso que devemos aprender a ouvir para poder efetivamente mergulhar nessas culturas, compreendê-las e respeitá-las” (BRUM, 2004, p. 14).

Os professores Guarani Arnildo Werá e Eloir Werá Xondaro (2010) ao visitarem a exposição reclamaram da falta de um monitor nativo para falar um pouco sobre o contexto em que os objetos são produzidos – “apresentar seu olhar sobre si mesmo”. Estranharam também a seleção dos objetos expostos no museu, pois concebiam que veriam “coisas de antigamente”, que remetessem à história de seus ancestrais, como arcos, flechas e lanças; panelas produzidas com argila; pratos, colheres e canecas confeccionadas com sementes; colchão feito de folha de palmeira trançada; instrumentos, entre outros, que a memória dos jovens não alcança.

Não sei, talvez eu possa estar errado. É algo importante que está sendo mostrado aqui, mas isso é da atualidade. Se a gente voltasse um pouco para a antiguidade, para a história dos nossos ancestrais, veríamos coisas diferentes aqui, uns instrumentos diferentes e até mesmo o artesanato um pouco mais diferente. Mas isso não quer dizer que isso aqui não é importante para a sociedade guarani hoje em dia. Isso aqui é uma exposição de grande importância para nós. Através dessa exposição talvez a sociedade dos *juruás* dê mais importância ao povo Guarani. Não só aqui no Rio de Janeiro, mas em todo o território nacional. Isso é de muita importância para nós. São iniciativas assim que nos fortalecem. Os Guarani estão sendo um pouco esquecidos. Muito se fala de índio, mas pouco se fala dos Guarani. Existem várias etnias no Brasil. Principalmente os Guarani do Sul, de onde eu venho, é pouco falado, pouco lembrado. Os Guarani estão aqui no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Sul, em Santa Catarina, na Argentina e no Paraguai. O povo Guarani está vivo, sua cultura está viva, seus costumes estão

vivos. Então, isso nos fortalece, não só fortalece como uma aldeia, mas como um todo, o povo no geral assim. Eu fico feliz pelos meus parentes terem conseguido esta oportunidade de estar mostrando um pouco das aldeias. E eu parablenizo esses guerreiros pela coragem também de estar expondo isso assim. Também fico muito feliz. Mas, o importante é mostrar a iniciativa, mostrar o suficiente para a sociedade conhecer um pouco da cultura guarani, mas isso não é suficiente (Depoimento de Eloir Werá Xondaro, 2010).

Há ainda muito a se fazer no campo da patrimonialização e/ou musealização dos bens materiais e imateriais indígenas dos Mbyá-Guarani. Há que se pensar outras políticas públicas de valorização, reconhecimento e conservação da cultura material e imaterial indígena, mas certamente políticas que contemplem o protagonismo indígena. Nesse sentido, o Museu do Índio apresenta algumas iniciativas como essa exposição, ainda que com uma participação “tímida” dos índios, bem como com oferecimento de cursos no campo museológico que qualifique, os próprios Guarani, como pesquisadores de sua cultura, conforme dito por José Carlos Levinho (2010), diretor do Museu do Índio: “Tem que ter formação, tem que ter qualificação, fornecer as ferramentas e deixá-los administrar e mostrar também os caminhos, porque não adianta fazer um feijão com arroz sem qualidade”. Mas como o próprio Guarani Eloir (2010) salienta: “isso não é suficiente”.

#### **4 INSTÂNCIA MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: PATRIMONIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DOS MBO'YTY**

O questionamento de parâmetros socialmente estabelecidos, quanto ao espaço destinado aos índios como marginais à “sociedade nacional”, iniciado na década de 1970, despertou o desejo, em alguns integrantes da sociedade brasileira, de se organizarem em diferentes movimentos sociais. Entre 1990 e 2000, disseminam-se no Brasil organizações não governamentais (ONGs) voltadas para operacionalizar as demandas focadas em ações estratégicas, com captação de recursos junto ao Estado ou a entidades internacionais que, em sua maioria, surgiram como forma de operacionalizar a luta dos movimentos sociais desejosos de eternizar suas histórias e construir seus próprios “lugares de memórias”. Pierre Nora (1993) ressalta que é o medo do esquecimento que nos faz produzir meios de memória, consagrarmos “lugares de memória”. Os museus, arquivos e coleções são os marcos testemunhais de outra era, calibram ilusões de eternidade. Enquanto “lugar de memória”, deve, portanto, encontrar-se inequivocamente inscrita “uma vontade de memória”. É essa intencionalidade inscrita nesses lugares que os permite serem, mais que depositários de uma história, documentos e traços vivos que se constituem no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional dotados, ao mesmo tempo, de uma capacidade de adaptação e de atualização relativa ao momento vivido. Lugar onde se imbricam e implicam a memória e a história.

Os lugares de memória institucionalizados, como os museus, têm sido discutidos pelos índios, que não aceitam mais passivamente que tais lugares construídos por não índios tenham o monopólio do discurso histórico que lhes diz respeito. Querem deixar de ser apenas um objeto musealizável e ser também, eles próprios, agentes organizadores de sua memória (FREIRE, 1999). Surgem em todo o mundo museus tribais. No Brasil, podemos citar o Museu Máguta, dos índios Tikuna, na Amazônia, e o Museu Koary, dos índios do Oiapoque, no Amapá. A existência de museus tribais pode, não apenas enriquecer os museus etnográficos, mas contribuir para a formação dos grandes museus nacionais (FREIRE, 1999).

As experiências de representação de saberes e de práticas ditas “tradicionais” empreendidas por comunidades indígenas corroboram, segundo Dominique Gallois (2006), na transformação dos modos de produção e reprodução de saberes, assim como das modalidades de intercâmbio. Como pano de fundo, a construção de coletivos étnicos, sujeitos de direitos de

“propriedade”, permite discutir o terreno em que as proposições relativas à salvaguarda de patrimônios indígenas se assentam.

No que diz respeito à coleta, à circulação das práticas orais e artísticas indígenas, desde o século XIX, com o aparecimento da fotografia, do cinema e de tecnologias de reprodução, parte considerável da memória social tem sido estocada em imagens fixas e móveis. O campo da antropologia da comunicação visual é significativo na verificação de algumas formas de subjetividades que são construídas e reconstruídas por meio da linguagem visual. Massimo Canevacci (2001) alerta que o desafio da comunicação visual é penetrar e fazer-se penetrar, olhar e fazer-se olhar, fazer-se ver como contexto de pesquisa e laboratório de práticas, em que corpos se embrenham, provocando a necessidade de elaborar novos sistemas perceptivos e novas sensorialidades aplicadas ao dinamismo contemporâneo.

Reproduzir a imagem, espelhar, revelar, meditar e repercutir evidenciam a identidade como um processo dinâmico. A memória adquire nova dimensão quando torna possível o confronto de imagens do presente com a lembrança de suas práticas passadas. Nesse viés temos como exemplo o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), criado em 1987, pelo antropólogo Vicente Carelli, tendo como “objetivo apoiar a luta dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas” (VNA, s/d). Desde 1997, o VNA realiza oficinas de formação gerando novas experiências de como cada povo percebe suas imagens, que podem ser contempladas no mundo inteiro através de um site, hospedado na internet. O Mbo’yty Miguel Vera Mirim se capacitou em uma dessas oficinas, tendo produzido uma série de imagens do cotidiano da aldeia. Essas imagens, até o momento, não foram organizadas em um roteiro específico de exibição, em virtude da dificuldade encontrada por Miguel (2010) no prosseguimento de seu trabalho, que necessita do patrocínio ou apadrinhamento de alguma instituição do ramo interessada na produção fílmica do *nhanderekó* da Aldeia Tekoa Mbo’yty.

O etnoturismo também tem se revelado como uma das forças sociais e econômicas de maior peso na vida de certas comunidades locais. É parte do contexto onde se processa a construção de identidades e onde se reatualizam as tradições, sendo imprescindível o planejamento turístico preocupado com o etnodesenvolvimento, a inclusão social, a geração de renda, o uso sustentável dos recursos naturais e a preservação do patrimônio natural e cultural (FREIRE, 2006). Rodrigo de Azeredo Grunewald (1999), que estudou a experiência turística dos Pataxó, no litoral sul da Bahia, apresenta em sua tese o lugar – “arena turística” – onde os índios criam e recriam suas tradições a serem exibidas aos turistas que adentram suas

aldeias. O etnoturismo torna-se estruturante da interação social e motor de determinadas relações sociais, ou, mais especificamente, força propulsora da atividade política que perpassa a constituição desse grupo étnico.

Trata-se de uma geração de símbolos que vão fornecer substratos étnicos ao grupo e com os quais os membros vão se identificar. Essas tradições aparecem conseqüentemente como sinais diacríticos na etnicidade Pataxó e são, na verdade, construções culturais (chamadas pelos índios de “tradições”) constitutivas de uma “tradição Pataxó” (GRÜNEWALD, 1999, p. 2).

Nesses fluxos interativos emerge uma dinâmica cultural criativa, dinâmica e processual constantemente reformulada na consciência e nas ações individuais e coletivas das sociedades indígenas. É nessa perspectiva que proponho pensar o *tekoa mbo'ity* como “lugar de memória” a ser patrimonializado, a partir de ações públicas locais e governamentais.

#### **4.1 Musealização do tekoa**

O etnoturismo é idealizado pelos Mbo'ity como afirmação de identidade e desenvolvimento sustentável da aldeia. Idealizam a aldeia como um “Museu Vivo”, permitindo aos “estrangeiros” que visitam suas terras conhecerem sua forma de viver, pensar e agir e conhecerem sua arte do corpo nhanderekó. Idealizam a aldeia como possibilidade de atração para os não índios frente ao protótipo indígena que suas imagens proporcionam. As habitações - ocas assentadas na extremidade, construídas com madeira de eucalipto e cobertas de sapê - constituem-se em um cenário “ideal” para os sujeitos-personagens se apresentarem como índios. Um lugar de circulação da memória e do patrimônio mbyá-guarani.

Trata-se não mais de representações ou de construções de alteridade efetuadas exclusivamente numa relação de colecionamento do outro por naturalistas ou antropólogos, e sim de processos dialógicos em que representações e construções alteritárias se mesclam com autorrepresentações e processos de construção de identidade. Os ‘nativos’, antes um objeto da ciência, afirmam-se hoje como sujeitos do processo de produção de conhecimento sobre si próprios (ABREU, 2008, p. 55-56).

Esse aspecto, que se destaca na configuração da aldeia, pode ser percebido como uma “fachada”, expressão empregada por Erving Goffman (1985), que significa uma espécie de

recurso expressivo, utilizado pelo indivíduo no desempenho de sua representação, de forma intencional ou não. A configuração da fachada, segundo o autor, leva em conta um “cenário” – e o que poderia chamar-se de “fachada pessoal” – espaço físico propriamente dito, reunido aqui o vestuário, a atitude, os padrões de linguagem etc. Essa “fachada pessoal” pode ser dividida em aparência e maneira<sup>44</sup>, de acordo com a função exercida pela informação que estes estímulos transmitem. Através da fachada são construídas as representações sociais, a fachada transformando-se em representação coletiva, constituindo-se numa realidade por direito próprio. Assim, a construção de estereótipos e de estigmas só é possível diante de um contexto de prescrição social de papéis distintos a serem incorporados pelos indivíduos.

Nesse cenário de representações, desde abril de 2009, os Mbo’yty têm apresentado para os não índios *eventos/memória* nominados, por eles, por “Festas”, que têm como objetivo difundir informações sobre seu modo de vida, bem como angariar recursos para o desenvolvimento sustentável da aldeia. Acreditam, dessa forma, conquistar o respeito e a valorização de sua cultura e o reconhecimento dos seus saberes tradicionais. Festas em que o corpo se apresenta conformado à relação de interação estabelecida com o espectador, representando sua cosmológica.

#### 4.1.1 O corpo-forma apreciado

No mês de abril, ocasião em que se comemora o Dia do Índio, a aldeia se torna espaço etnoturístico e/ou etnopedagógico, quando recebe a visita de alunos das escolas da cidade. Os Mbo’yty cantam, dançam, brincam, contam suas histórias para os ouvintes, que levam para casa informações diferentes das apresentadas nos livros didáticos e alguma lembrança mbyá-guarani materializada nos objetos produzidos por eles e disponíveis para comercialização.

Dentre os elementos que constituem a “fachada” da aldeia, o semblante dos atores sociais Mbo’yty se destaca, fazendo com que o cacique Darci Tupã estabeleça algumas alianças com fotógrafos interessados na aparência indígena, permitindo-lhes a captura de suas imagens nas “Festas” realizadas na aldeia. Cerca de 30 fotógrafos do Grupo Friends (Fig. 38), em agosto de 2009 – mês em que se realiza a purificação e o fortalecimento da terra para o

---

<sup>44</sup> Para Goffman (1985), “aparência” são aqueles estímulos que funcionam para nos revelar o status social do ator e “maneira”, os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima.



plantio do milho sagrado e a evocação de boas energias para o povo Guarani –, capturaram uma série de imagens do espaço físico, ritual e corporal da aldeia.



Figura 38 – Evento social fotográfico na Aldeia Tekoa Mbo'ity.

Foto: Gilvandro Gurgel – 2009.

Fonte: Disponível em: <[www.flickr.com/photos](http://www.flickr.com/photos)>. Acesso em: 30 ago. de 2009; Arquivo particular.

Naquela ocasião, os índios organizaram atividades durante todo o dia para que os fotógrafos registrassem diferentes momentos e costumes, dramatizados em poses específicas e variadas, e para tal se vestiram com “roupas de festa” (Fig. 39 e 40), consagrando a aparência mbyá-guarani.



Figuras 39 e 40 – Darci Tupã e os integrantes do coral com a indumentária de apresentação; Dona Lídia com a indumentária intercultural.

Fotos: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Para o coral, a “roupa de festa” – indumentária apropriada às apresentações – tinha características semelhantes às de outros corais mbyá: corpos pintados com grafismos guarani, roupas de pano de saco (tecido rústico) com a barra desfiada e pintada com linhas e formas geométricas, cordões de miçangas ou sementes, brincos e cocares de penas de pássaros e/ou de penas de galinha tingidas. Ao pesquisar sobre a utilização do pano de saco na indumentária do coral, cabe destacar que, na Bíblia Sagrada, o tecido rústico servia para comunicar certas emoções ou atitudes às outras pessoas, dentre as quais destaco:

Quando Jacó recebeu a notícia da morte de José, seu filho predileto, ele “rasgou as suas vestes, e se cingiu de **pano de saco**, e lamentou o filho por muitos dias” (Gênesis 37:34). Quando Abner foi morto, Davi ordenou ao povo: “Rasgai as vossas vestes, cingi-vos de **panos de saco** e ide prateando diante de Abner” (2 Samuel 3:30-32). Quando saiu a ordem do rei da Pérsia autorizando a aniquilação dos judeus, Mordecai “se cobriu de **pano de saco** e clamou com grande e amargo clamor”. Ezequias e os outros líderes de Judá se vestiram de **pano de saco** quando este entrou na presença de Deus para pedir livramento da ameaça assíria (2 Reis 19:1-3,14-19). Ben-Hadade e seus soldados se vestiram de **pano de saco** e pediram a clemência do rei Acabe de Israel (1 Reis 20:31-32). Daniel disse: “Voltei o rosto ao Senhor Deus, para o buscar com oração e súplicas, com jejum, **pano de saco** e cinza” (9:3). Os ninivitas ouviram as advertências do profeta de Deus e se converteram, cobrindo-se de **pano de saco** (Jonas 3:5-9). Depois do cativo babilônico, os filhos de Israel jejuaram, trouxeram terra sobre si e se vestiram de **pano de saco** quando chegaram a confessar seus pecados diante do Senhor (Neemias 9:1-4) (ALLAN, acesso em 03 dez de 2011, grifos da pesquisadora)

Tristeza, humildade e arrependimento são algumas evidências identificadas nos trechos da Bíblia. Seguramente, em virtude do contato intenso com os jesuítas das missões, os Guarani incorporaram esse elemento em sua indumentária de apresentação, visto que essa era a aparência instruída pelos catequizadores nos eventos religiosos realizados nas missões jesuíticas, espaço em que muitos Guarani viveram. Tal situação pode ser percebida no filme “A Missão”, drama histórico dirigido por Roland Joffé, que apresenta um confronto histórico (século XVIII), em que as Missões, com centenas de índios catequizados, viriam a ser capturados eventualmente, em confrontos com os Bandeirantes. Contudo, as evidências sentimentais pontuadas na análise dos trechos bíblicos, seguramente, não são compartilhadas pelo grupo indígena. A indumentária foi indicada pelos missionários, mas o canto-coral foi concebido, em sua essência, na ideologia mbyá-guarani. As palavras evocadas no canto-coral configuram-se como um elo da realidade concreta e espiritual do povo guarani.

A apropriação de tal indumentária por parte dos índios possibilita, constantemente, atualizações: de tempos em tempos, a cor do tecido, as pinturas nas barras das calças e saias

variam, conforme desejo do próprio grupo. Outros integrantes da aldeia, naquele dia, usavam uma indumentária intercultural, mesclada por elementos *juruás* e mbyá, conforme preferência. Dona Lídia (Fig. 40) exibiu sua indumentária e posou para as fotos: tecido colorido com formas gráficas, brincos de penas coloridas e colar de sementes de urucum.

Essa aparência é construída por uma “vontade de beleza” comum nas sociedades indígenas, desejo que determina uma ação de construção plástica cuidadosa de corpos, cenários e objetos, em contextos os mais diferentes e das formas mais variadas possíveis, como expõe Lucia Van Velthem (2003). “Vontade de beleza” compreendida pelos Mbyá como “estar bem”, “estar bonito” (*iko porã*) e que significa tanto estar com saúde quanto estar “alegre” (*vy’a*), ou simplesmente “bonito”, conforme tradução de Dona Lídia (2010). Trata-se da compreensão estética mbyá-guarani, que é também o cerne da tradição. O corpo necessita estar bem para continuar sua caminhada em busca de uma Terra boa para se viver.

No final daquele dia, realizaram o ritual que marcava o início do ciclo da cerimônia do batismo – tempo de plantar o milho. Prepararam o ambiente com a fumaça do *petyngua*, cantaram e dançaram para que *Nhanderu* orientasse o movimento do grupo naquele espaço/tempo – expressão da arte do corpo cerimonial mbyá-guarani. Antes do início da cerimônia o cacique Darci Tupã (2009) falou sobre a resistência de sua mãe, a pajé Dona Lídia, quanto à entrada dos *juruás* na Casa de Reza e participação dos ritos:

Desde o início eu falo para minha mãe que a gente tem que dar uma oportunidade às pessoas para conhecerem nossa cultura, nossa aldeia, senão a gente fica muito isolado. E se a gente não abre a porta como é que vocês vão conhecer a gente? Um morador de Camboinhas, outro dia, falou que não gostava de índio porque tinha lido nos livros da escola que os índios comem carne de gente, são canibais. Depois de conhecer a gente viram que nós não somos aquilo que muita gente pensa. Então, é por isso que a gente abre nossas portas para vocês conhecerem a nossa cultura, para depois falarem para os seus familiares que não é isso que eles pensam; que índio é gente igual a todo mundo.

Após muita conversa, o argumento de que o conhecimento de seus costumes, através de relacionamento mais próximo com os não índios, traria possibilidade de respeito e valorização de suas crenças fez com que a pajé permitisse a observação de todo o ritual pelos fotógrafos e pelos outros convidados (pesquisadores<sup>45</sup> e amigos do grupo). Dona Lídia (2009), no entanto, exigiu que eles seguissem sua orientação quanto aos registros fotográficos, que deveriam excluir o momento da nomeação das crianças. A dimensão

<sup>45</sup> Fui também convidada a assistir ao ritual, condição estabelecida pelos Mbo’yty para tal observação. Durante todo o dia, observei e registrei toda a movimentação dos índios e dos não índios que circularam na aldeia.

política que assume essa recuperação e gerenciamento da tradição é acompanhada de uma relação de poder e ideologia gestada dentro da própria comunidade, liderada pela matriarca e pajé Dona Lídia e por seu filho Darci Tupã. Aquilo que se encontra no domínio do sagrado não pode ser capturado pelas lentes contemplativas, havendo uma seleção prévia, por parte das lideranças, das cenas que podem ser publicizadas. Naquele espaço, apesar dos olhares curiosos, as crianças receberam seus nomes, palavras-almas.

A organização dessas práticas e saberes se apresenta sob a forma de políticas de memória e patrimônio elaboradas internamente através do gerenciamento do passado. Tudo acontece como se naquele momento o véu do patrimônio, que o revela e oculta, fosse dado a conhecer aos observadores (TORNATORE, 2007). Os Mbo'ity ocultam e, ao mesmo tempo, revelam aquilo que consideram como elemento constituinte de sua essência, que passa a ser experimentado no contexto do corpo sagrado: tradição a ser rememorada e patrimonializada; patrimônio que só pode ser observado, sendo velada, nessa instância, a interferência de elementos exógenos (aqueles que não foram incorporados pelo grupo), como as câmeras fotográficas, que poderia alterar o modo de realização do ritual.

Os fotógrafos doaram, para a aldeia, roupas, brinquedos, material escolar e de higiene pessoal em troca do material imagético capturado na “Festa da aldeia”. As fotografias integraram uma exposição itinerante pelas universidades do Rio de Janeiro e Niterói. Os fotógrafos buscaram capturar com suas lentes tudo aquilo que transcendia o ordinário dos não índios, sendo então, uma forma em excelência a ser apreciada. Os índios, ao posarem para as câmeras fotográficas, buscavam exibir seu melhor perfil, incorporando em sua “vontade de beleza”, o desejo do outro – uma estética da relação, uma arte do corpo trançado. O olhar do outro (fotógrafo) que os (índios) admira instigou a demonstração daquilo que consideram como uma característica mbyá-guarani: índios manuseando arco-flecha; índios com corpos pintados; índios executando a dança do xondaro; índios apresentando o canto coral, com sua indumentária própria; índios produzindo artesanato; índios fumando *petyngua* etc. Segundo o fotógrafo Martinusso (2009), existia na mostra um cunho jornalístico, enriquecido pelo fato de que “os Guarani são muito fotogênicos, resultando um material interessante e artístico”. As imagens emolduradas, como também as contribuições materiais, agradaram os índios; as imagens vendidas ao público agradaram os fotógrafos. A relação estabelecida entre eles e a comunidade indígena se constituiu, portanto, numa economia simbólica, cujo foco se concentrou no interesse de cada ator social.

Em 2010, no mês de janeiro, época em que todas as aldeias mbyá-guarani realizam a cerimônia do batismo<sup>46</sup> – *Nimongarai* –, quando tudo se renova, outro grupo adentrou o espaço da aldeia munido de suas máquinas. Dessa vez, cerca de 60 fotógrafos, entre amadores e profissionais do Clube Rio Fotos dispararam seus *clicks* sobre o *corpo* da aldeia (Fig. 41).



Figura 41 – Fotógrafos disparando *clicks*.  
Foto: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Maurício Basílio (2010), um dos fotógrafos, disse que o grupo se formou em 2003 no espaço virtual da Internet e hoje utiliza um varal para expor suas fotos mensalmente no Centro do Rio de Janeiro. “Procuramos fotografar lugares legais. A gente não vai expor a pobreza em si, apesar de estar aqui vendo isso tudo. Nosso intuito é fazer projetos para ajudar essa comunidade, que é muito carente. O sentido não é divulgar a pobreza deles, isso não dá certo”. O que é vendável e o que ele almeja é uma imagem “bonita”, a qual está associada à aparência que nós, não índios, queremos ver e cristalizar – corpo pintado com urucum, jenipapo e penas de pássaros. Nessa interação social estabelecida entre os fotógrafos e os atores sociais da aldeia, aparenta haver uma espécie de representação teatral.

Segundo Goffman (1985), quando uma pessoa está na presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a impressão que lhe interessa transmitir. Nesse caso, a representação mbo’yty é potencializada pela presença da câmera, exigindo cuidado na elaboração dos cenários, da indumentária, da expressão corporal (em algumas situações ensaiada e dirigida por não índios especialista da arte teatral, como Priscila Camargo), enfim, uma performance teatral.

<sup>46</sup> No *tekoa mbo’yty* realizaram também essa cerimônia no mês de agosto de 2009.

O teatro é por excelência uma experiência social. O sentido da exposição se dá como um ato social. Uma representação entendida como uma prática coletiva de construção de uma cerimônia cênica que supõe uma ritualidade específica. Mais que uma re-representação da vida social, a performance teatral, segundo Jean Duvignaud (1980), se articula enquanto uma prática social com condicionamentos particulares que a caracterizam como um acontecimento vivencial. Este se dá de forma combinada com a vida social, sendo uma construção social que fala da sociedade ao mesmo tempo em que só pode existir como evento de socialização. Essa explanação colabora para o entendimento das performances elaboradas pelos Mbo'yty, que se alteram quando em contato com elementos exógenos. Isso significa dizer que quando tocadas pelo olhar estrangeiro as performances representam a tradição, as perspectivas e cosmologia guarani, sendo organizadas pelos índios de forma pedagogicamente compreensível à plateia. Quando, no entanto, o evento acontece no contexto específico da vida na aldeia, ele assume o status de ritual, uma vez que mobiliza índices representativos da cosmologia e da mítica que deflagram uma experiência que, para os Mbyá-Guarani, trazem ao convívio daquela comunidade os deuses e suas ações. Desse modo, a performance se realiza em sua propriedade de apresentação.

As imagens exibidas nas mostras fotográficas itinerantes foram também apreciadas na galeria da aldeia. O espaço foi preparado pelos Mbo'yty: no centro, os objetos comercializados seguiam o critério adotado pelo grupo (categorias-produtores-núcleos familiares); na lateral, as imagens fotográficas entranharam-se na parede-suporte, preparada por eles, constituída pelo trançado de folhas de palmeira (Fig. 42 e 43).



Figuras 42 e 43 – Galeria do Museu Vivo.

Foto: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Os índios exercitam sua prática expositiva e curatorial na galeria da aldeia, parte do lugar que compreendem como “Museu Vivo”, uma vez que toda a aldeia, todo *tekoa* aparenta

esse “lugar de memória”. As imagens, com todos os elementos que a compõem, estão inseridas no próprio ambiente em que foram capturadas, como se saltassem do papel em busca de sua imagem e semelhança nos corpos mbo’yty que ali transitam. Dessa forma, a aliança estabelecida com os fotógrafos pode ser considerada uma *expertise*<sup>47</sup> do cacique Darci Tupã, uma vez que já vivenciou inúmeras situações desfavoráveis, quando em contato com a sociedade dos não índios. Não desejando experimentá-las, acionou questionamentos que o levaram à procura dos arquivos vivos da aldeia, os mais velhos, que alimentam a memória guarani e das contribuições ofertadas por patrocinadores de fora do seu contexto indígena. Isso proporcionou o estabelecimento de negociações capazes de fomentar o desenvolvimento necessário a uma comunidade que deseja viver num centro urbano.

#### 4.1.2 O corpo-forma pintado

A pintura corporal realizada no local, pelos artistas da aldeia, que ora pintavam os próprios Mbo’yty, ora pintavam os *juruaís* (Fig. 44 e 45), foi bastante explorada pelos visitantes, que incansavelmente questionavam o significado do grafismo. Os Mbo’yty recorriam a sua memória para dar as respostas.



Figuras 44 e 45 – Nivaldo Karai Mirim pintando o cacique Darci Tupã e um visitante.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

<sup>47</sup> Palavra de origem francesa é aplicada as pessoas especialistas, que são peritas em um assunto. O fenômeno da “*expertise*”, segundo Tornatore (2007), caracteriza-se por sua natureza altamente instável. Essa perícia é basicamente uma posição temporária assumida frente a uma situação de tensão.

Muitos grafismos foram esclarecidos, outros não, causando insatisfação em alguns visitantes. O professor indígena Eloir Werá Xondaro (2010) argumenta que não há como explicar em simples palavras a simbologia que acompanha essa linguagem. É preciso penetrar no *nhanderekó* mbyá-guarani para compreender sua estética corporal. Desse modo, torna-se necessário, segundo Geertz (1997), uma hierarquia estratificada de estruturas significantes, na qual os fatores biológicos e psicológicos possam ser tratados como variáveis dentro dos sistemas unitários de análise. “Não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas” (GEERTZ, 1997, p. 40-44). Compartilhando as ideias de Geertz, Isabela Frade argumenta:

Não basta o amontoado de perfis culturais díspares. Há que se penetrar em suas formas. Esse entendimento, no caso das artes, só se dará através de uma intra-estética – na apreensão das categorias estéticas eletivas de uma determinada sociedade (FRADE, 2004, p. 18).

Nessa perspectiva, cabe ainda ressaltar que um olhar desinformado pode não dar conta das formas da arte; um olhar despercebido pode não dar conta da arte do corpo mbyá-guarani, da “beleza” mbyá-guarani inscrita na pele. Pele que, de acordo com Lucia Van Velthen, em sua análise sobre o corpo decorado dos Wayana, “faz referência à derma humana, mas compreende, genericamente, todos os tipos de envoltórios dos demais componentes cosmológicos, animais, vegetais, sobrenaturais, demiurgos” (VAN VELTHEN, 2003, p. 235). Para a autora, a “pele pintada” representa o principal elemento identificador de um ser. Qualquer que seja a natureza do ser corporificado, a pele é o meio pelo qual o indivíduo se integra ao cosmo, mas mantém sua particularidade. Isabela Frade “entende a superfície de nossos corpos como campo privilegiado de comunicação, a pele como representante da condição interior/exterior, que nos caracteriza como seres individuais e sociais” (FRADE, 2004, p. 23).

Diante desse entendimento, seria, então, mais interessante procurar compreender o sentido dessa forma, como e em que contexto ela se apresenta. “Uma sensibilidade em relação à forma enquanto materialização de ideias, experiências e relações” (LAGROU, 2007, p. 21). Esse assunto foi aprofundado com o professor Eloir Werá Xondaro. Eloir (2010) desenhou no papel alguns símbolos, aqueles que considerava mais importantes, e explicou que a cor vermelha é obtida da semente de urucum e a preta, da mistura do pó de carvão com cera de jatei, produzida com o mel da abelha, e os símbolos usados pelas mulheres se distingue dos usados pelos homens (Fig. 46).



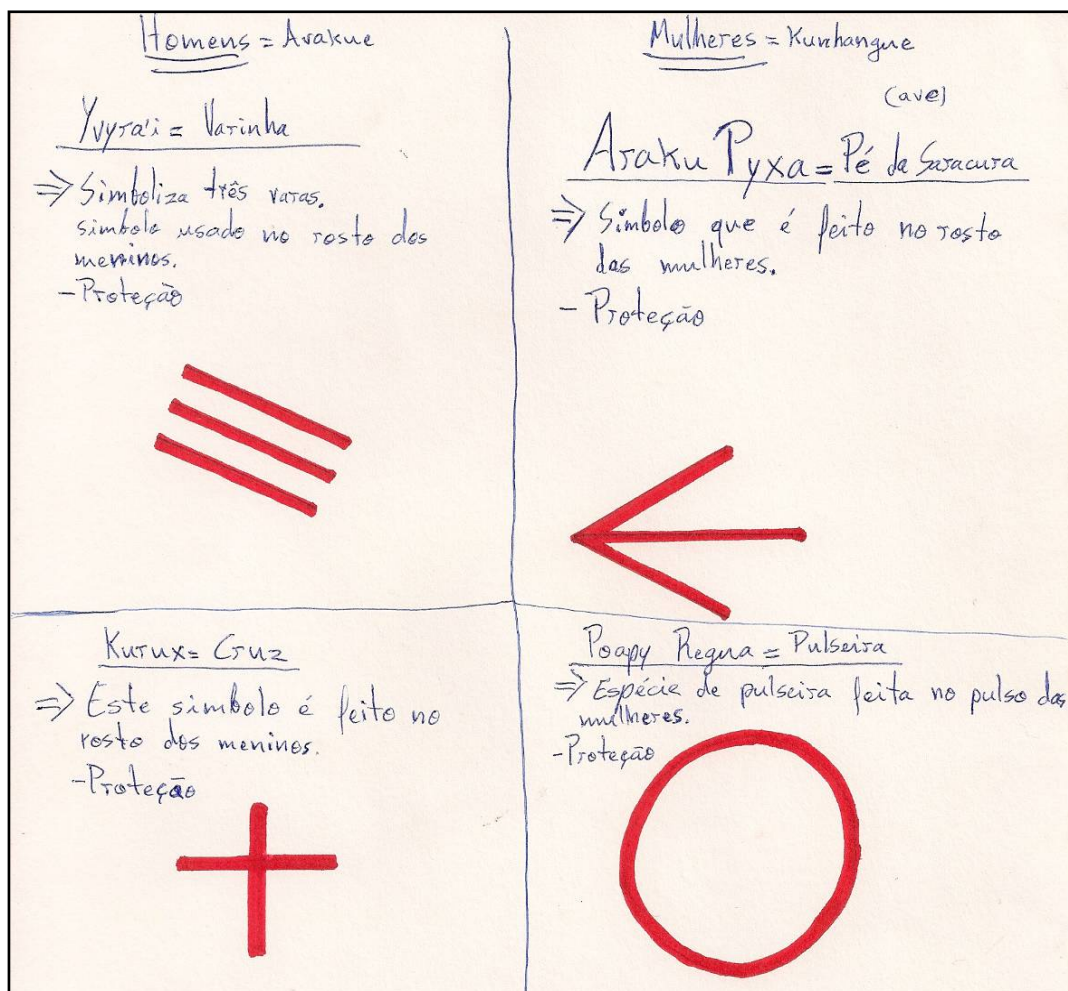


Figura 46 – Símbolos usados na pintura corporal.  
Desenho: Eloir Werá Xondaro – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Após análise interpretativa desses símbolos, concluí que fazem referência ao gênero feminino e masculino, enquanto sujeitos integrados, que por sua vez interagem com seres da natureza e da sobrenatureza.

Tanto para o homem quanto para a mulher, sua inscrição, em partes do corpo, busca a proteção de *Nhanderu*. Para os homens: as varas, objeto da identidade masculina, e a cruz, que identifica os quatro pontos cardiais, fazem parte de um tipo de altar instalado na Casa de Reza – o *Amba'i*<sup>48</sup>. Para as mulheres: a forma do pé da saracura, ave que entoia um canto agudo, tom exigido às personagens femininas na composição das melodias do canto coral, e a pulseira, objeto de uso e confecção feminina, mas que também pode ser compreendido como símbolo usado nas danças realizadas na Casa de Reza. Tais símbolos, aqui entendidos como *corpos-objetos*, interatuam na Casa de Reza, ou seja, constituem elementos que funcionam como agentes actantes na cosmologia mbyá-guarani.

<sup>48</sup> No próximo capítulo, apresentarei uma análise contextualizada desses corpos-objetos instalados na Casa de Reza.

Na Festa da Aldeia a linha e a cor corporificam uma forma extraordinária mbyá-guarani – a mão do artista desliza sobre a pele, criando uma roupa própria para o contexto de representação – a caracterização do indígena mbyá-guarani (Fig. 47).



Figura 47 – Miguel Vera Mirim pintado de índio.  
Foto: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

O *corpo-forma* pintado com penas de animais, tintas e colares talvez exerça nos não índios, tanto quanto nos índios, um “fetichismo visual”, resultado de tramas tecidas por constantes trânsitos de significados que são interpretados contextualmente, refutando cada simplificação arquetípica ou homologante (CANEVACCI, 2008), ou seja, um fascínio simétrico. O desejo de cristalizar a imagem primitiva – em harmonia com a natureza – pode restituir a nós, não índios, a lentidão dos dias, um contato com a liberdade ou, ainda, fazer-nos reviver o desejo colonialista euro-ocidental de manter o índio catequizado, porém no esplendor de sua beleza nua a ser eternamente congelada e assim admirada. Para os índios, o fato de desejarem se olhar na imagem de homens-natureza, sendo, aliás, condição à exposição das lentes fotográficas, talvez seja fruto da necessidade de alimentar a referência identitária calcada no “erotismo selvagem” que a própria imagem proporciona.

A partir de uma concepção processual e dinâmica de memória e patrimônio, o “Museu Vivo” dos Mbo’yty é um lugar onde os não índios podem apreciar os costumes mbyá-guarani. Podem apreciar a arte do corpo *nhanderekó*, do corpo cerimonial e do corpo trançado. Nesse lugar de memória, os não índios podem ouvir as histórias dos mais velhos, fumar *petyngua*, tomar chimarrão, usar parte do corpo de insetos (*tanajura*) como alimento, preparar

alimentação à base de mandioca e milho, construir moradias, relacionar-se com os animais, trançar fibras de taquara, confeccionar bijuterias, esculpir bichinhos na madeira, pintar e produzir roupas de festa, praticar rituais e cerimônias diariamente na Casa de Reza e, finalmente, cantar, dançar e se apresentar para os não índios de acordo com seus interesses e se relacionar com a sociedade local (Fig. 48).



Figura 48 – Museu Vivo da Aldeia Tekoa Mbo'yty.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Os Mbo'yty acreditam que a musealização e/ou a patrimonialização de suas práticas artísticas e culturais no seu próprio *tekoa* – aqui entendidas como tradições ancoradas em seu cotidiano operativo no campo da transformação permanente – possibilite uma maior compreensão e, conseqüentemente, o reconhecimento e a valorização de seu povo. Assim, buscam o desenvolvimento de variadas ações públicas para a circulação dos bens materiais e imateriais de sua cultura.

#### 4.2 Institucionalização do saber

As condições processuais de produção da memória fazem parte de uma teia social viva, pulsante e em constante mudança. Nessa perspectiva, o desenvolvimento de um trabalho articulado sobre um objeto de natureza dinâmica requer uma conexão transversal entre o

*nhanderekó* mbyá-guarani e as políticas de preservação e/ou dominação existentes a partir do contato com a sociedade dos não índios, que se assenta em fronteiras fluidas e instáveis.

É preciso considerar, no entanto, que a evocação da memória como elemento de conservação de raízes culturais é mecanismo inserido em uma série de práticas ligadas às vivências contemporâneas, indissociáveis das circunstâncias que marcam um modo de vida globalizado. Pode-se afirmar que a sociedade mbyá-guarani se encontra incluída no sistema capitalista, estando, dessa forma, sujeita às pressões peculiares a um mercado simbólico em rede. Por isso, ao mencionarmos processos de evocação da memória, precisamos compreendê-los como articulações complexas, envolvendo interações no campo das políticas públicas de circulação da memória, especificamente as políticas linguística e educacional, matizadas pelos componentes de uma visão de mundo e de um *modus operandi* específicos do circuito capitalista globalizado em que se desenvolvem e se configuram as relações na contemporaneidade.

#### 4.2.1 Políticas públicas de preservação de memória

A Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manoel, sobre o achamento do Brasil (SIMÕES, 1999), nos ajuda a compreender o modo como nossa memória foi constituída sob a ótica dos descobridores e colonizadores. Caminha faz um minucioso inventário das diferenças, fala dos costumes, da língua, dos alimentos e da economia do índio Tupiniquim<sup>49</sup>. O Capitão-mor pensava que o indígena brasileiro seria um multiplicador da fé cristã, pois lhe parecia não terem nenhuma idolatria e nem adoração. “Parece-me gente de tal inocência se nós os entendêssemos e eles a nós, que seriam logo cristãos porque eles não têm nem entendem em nenhuma crença, segundo parece”. (CAMINHA [1500] *apud* SIMÕES, 1999, p.55). Assim, determina que sejam deixados em terra firme dois degredados com a função de aprenderem a língua desconhecida. “Se os degredados que aqui hão de ficar, aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido, segundo santa intenção de Vossa Alteza, fazerem-se cristãos e crerem na nossa santa fé, a qual praza a Nosso Senhor que os traga”. (idem). Mariani interpreta tal atitude da seguinte forma:

---

<sup>49</sup> Os Tupiniquim pertenciam ao grupo Tupi-Guarani e ocupavam praticamente todo o litoral do Brasil. Eram cerca de 85 mil índios e viviam em dois locais da costa: no sul da Bahia e no norte de São Paulo.

Trata-se de uma ação pedagógico-colonizadora reguladora do ponto de partida para o processo linguístico que então se inicia no qual se aprende uma língua pela oralidade, pela prática, pelo convívio com os falantes. Nessa direção linguístico-colonizadora a ser seguida já se encontra um lugar imaginário pré-destinado aos índios: entenderem a língua dos portugueses, tornando-se cristãos (MARIANI, 2004, p. 48).

A língua, equanto detentora de uma marca identitária, foi percebida pelos colonizadores como um instrumento poderoso de catequização, ou seja, dominá-la significava entrar no pensamento dos índios para assim conquistá-los. Tônico Benites (2009), em sua dissertação de mestrado, argumenta que as atividades catequéticas, “salvacionistas da alma”, e a pacificação visavam a tornar esses indígenas vítimas de uma dominação etnocêntrica e autoritária, sendo desrespeitada a sua concepção de mundo, a sua organização social e o seu conhecimento religioso. Nesse sentido, considera os Guarani um povo resistente, pelo fato de terem vivido até hoje mantendo seu modo de ser e viver e falando sua língua materna, apesar de serem vítimas diretas da interferência colonial.

Da descoberta à colonização, o Estado e a Igreja buscaram dominar as línguas, sistematizando-as, e os povos que as empregam, catequizando-os. Essas instituições, representadas por agentes e missionários, passaram de fato a interferir diretamente na organização social, política e educativa dos Guarani. Alguns jovens saíram das reservas indígenas para concluir a sua escolarização. Em entrevista concedida ao repórter Edney Silvestre da TV Globo, Darci Tupã fala de sua experiência escolar em Santa Catarina:

Quando era criança fui para uma escola de brancos. Naquela época não existia uma escola indígena. Pisava no pátio da sua escola e você não podia falar a sua língua. Naquelas salas de aula tinham Tupi-Guarani, Kaingang e Xokleng três etnias diferentes, e eu não sabia. Mas todos eles foram proibidos de falar a sua língua (SILVESTRE, 2009).

A escola foi durante cinco séculos um instrumento de opressão, ainda que, desde a Constituição de 1988<sup>50</sup>, admita-se o uso da língua vernácula e processos próprios de aprendizagem. A língua que só era falada na aldeia alcança sua legitimidade no espaço escolar. Com a Constituição, os indígenas passaram a ser considerados pelo Estado como elemento constitutivo da sociedade brasileira e não mais como categoria provisória. O marco dessa mudança tem sido o processo de construção de uma educação escolar indígena diferenciada, bilíngue e intercultural.

---

<sup>50</sup> Art. 210. § 2º “O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem”.

Outro marco significativo na política linguística foi a Declaração Universal dos Direitos Linguísticos, proclamada entre 6 e 8 de Junho de 1996, em Barcelona, durante a Conferência Mundial de Direitos Linguísticos. A Declaração aspira estar aberta a todas as correntes e a ser aplicável a qualquer situação. Por isso, proclama a igualdade de direitos linguísticos, sem distinções não pertinentes entre línguas oficiais e não oficiais; nacionais, regionais e locais; majoritárias e minoritárias; ou modernas e arcaicas. A Declaração considera inseparáveis e independentes as dimensões coletiva e individual dos direitos linguísticos, pois a língua é constituída coletivamente no seio de uma comunidade. Gilvan M. Oliveira destaca:

Entendendo que é necessária uma Declaração Universal dos Direitos Linguísticos que permita corrigir os desequilíbrios linguísticos, de forma que se assegurem o respeito e o pleno desenvolvimento de todas as línguas, e que estabeleça os princípios de uma paz linguística planetária justa e equitativa, como fator-chave da convivência social (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

Já é possível se verificarem efeitos de políticas voltadas para o Direito Linguístico. Temos no Brasil uma comunidade de aproximadamente um milhão de indígenas, formada por 270 povos diferentes, falantes de mais de 180 línguas, portanto, a manutenção de todas as línguas nativas significa compreender seu caráter formador da nacionalidade brasileira; constitui uma ação política voltada à sustentação de saberes singulares e específicos, os quais se apresentam impregnados na fala de cada povo. Ao mesmo tempo, o fato de garantir-se aos índios a manutenção de sua língua materna não significa esquecer que, após tanto tempo de convivência com os não índios, a necessidade de compreender e falar a língua do outro, até então imposta a eles, ocasionou o desejo de muitos índios se comunicarem nas duas línguas. As palavras guardadas<sup>51</sup> no livro *Maino'ĩ rapé – Caminho da Sabedoria* – justificam tal demanda.

(...) Tentaram tirar de mim aquilo que havia guardado como um tesouro: palavra, que é o arco da memória. Diziam que me faltava a inteligência, porque antes de gaguejar as palavras certas eu tinha que pensar, duas vezes numa língua estranha. O tempo passou. Agora tenho duas línguas. (...) Às vezes, fico com uma delas tão engasgada que permaneço calado, tenho a impressão que vou explodir. (...) Ambas pensam, mas há partes do coração em que uma delas não consegue entrar e quando se aproxima da porta, o

---

<sup>51</sup> O poema original *Duas línguas*, em mirandês, de Amadeu Ferreira, inspirou a versão feita por José R. Bessa Freire, que foi trabalhada em criação coletiva pelos professores indígenas do Programa de Formação para a Educação Escolar Guarani do Sul e Sudeste do Brasil, no Paraná, e pelos agentes indígenas de saúde, no Rio de Janeiro, em oficina da qual participaram os Guarani Alessandro, Hélio, Vilmar, Darci, Valdir, Jorge, Aldo, Nírio, Isaque, Adílio, Sérgio, autores desta versão, supervisionada por Ruth Monserrat.

sangue se põe a jorrar com as palavras. (...) Tenho duas línguas comigo. Duas línguas que me fizeram e já não vivo sem elas, nem sou eu, sem as duas (IPHAN; CNFCP, 2009, p. 44-45).

Darci Tupã (2009), acerca do bilinguismo absorvido por seu grupo, comenta: “Essas duas línguas colocadas juntinhas são lindas!” Argumenta que falar as duas línguas é uma realidade de hoje: “Se não falar o português não tenho nem como ir ao mercado, então preciso das duas”.

O bilinguismo e o multilinguismo, segundo o linguista David Crystal (2005), são a condição humana normal. Para o autor existem três estágios de assimilação de outra língua. O primeiro é uma imensa pressão sobre as pessoas para que falem a língua dominante; o segundo é um período de bilinguismo emergente, quando as pessoas se tornam eficientes na nova língua, mas retêm ainda competência na antiga; o terceiro é quando as pessoas, especialmente jovens, se tornam mais proficientes na nova língua, identificando-se mais com ela, e considerando a primeira língua menos relevante para suas novas necessidades. O terceiro estágio é intensamente percebido em pessoas que se envergonham de sua língua materna, usando o idioma somente no âmbito familiar.

Na Aldeia Tekoa Mbo’yty, a comunicação na língua guarani é uma condição estabelecida entre eles. Fato curioso se dá quando a comunicação ocorre entre os não índios e um grupo de Mbyá. Há sempre um Mbyá que ocupa o lugar do interlocutor traduzindo em sua língua a do estrangeiro, ainda que todos o estejam compreendendo. A tradução ocupa um tempo maior do que o que seria necessário ao diálogo, pontuando a necessidade de discussão e reflexão sobre o transmitido. Nesse sentido, a cada frase dita na língua portuguesa, um parágrafo, composto por várias frases em guarani, é imprescindível para a respectiva tradução.

Sendo assim, algumas indagações são necessárias: em que medida o bilinguismo toca na estrutura do pensamento? Como é compreender o sentido e o significado de duas línguas? Se existe uma relação estreita entre língua e pensamento, como o bilinguismo interfere no *nhanderekó* guarani?

As situações linguísticas de passagem de código e o uso das duas línguas nas práticas conversacionais representam as relações subjetivas entre ambas as línguas, entre o sujeito e a palavra. Cada sujeito se identifica a partir das relações que estabelece. O “ser índio” remete, conforme Tereza M. Maher (1998), a uma construção permanente (re)feita a depender da natureza das relações sociais que se estabelecem, e, nesta sua relação, no tempo e no espaço social com diferentes “outros”, constrói “modos de ser” particulares que terminam por constituí-lo.

As questões de políticas educacionais de reconhecimento e valorização da diversidade são colocadas em pauta desde o século XX. Embora tais questões sempre fizessem parte do desenvolvimento da própria educação brasileira, nem sempre elas foram reconhecidas pelo poder público como merecedoras de políticas, compreendidas como direito, ao qual se devem respostas públicas e democráticas. A efetivação de tal valorização e reconhecimento da diversidade pode ser percebida enquanto necessidade de implementação no Plano Nacional de Educação. Nesse sentido, as políticas públicas educacionais devem reconhecer e criar formas de viabilizar a participação da sociedade civil no debate e na elaboração das propostas a serem incorporadas nos documentos que orientarão as práticas pedagógicas.

O Ministério da Educação, em parceria com outras instituições, realizou em 2009 e 2010, com vistas à consolidação do Plano Nacional de Educação, conferências que tiveram como objetivo dar voz a diferentes atores locais para expressarem seus consensos com relação ao papel que a educação escolar deve assumir. Em uma sociedade marcada por profundas desigualdades sociais, a garantia de uma educação que reconheça a diversidade ampliando a noção de inclusão e igualdade social constitui um desafio para a consolidação das políticas educacionais. Nesse sentido, as políticas públicas pautadas pela justiça social, pelo trabalho, pela inclusão social e pela diversidade são aquelas que reconhecem e criam formas de viabilizar a participação da sociedade civil no debate e na elaboração das propostas a serem implementadas (MEC/CONAE, 2009).

Torna-se necessário, também, que se considere a criação da categoria profissional de professor indígena dentro da carreira do magistério. Nesse caso, evidentemente lhe seriam atribuídos os mesmos direitos presentes nos demais Sistemas de Ensino. Caminhando nessa direção, o Documento elaborado pelo MEC – CONAE, 2009 – prevê a criação de mais cursos de licenciatura indígenas, na categoria intercultural, dentro da própria estrutura das Instituições de Ensino Superior (IES) e não somente como programas específicos do MEC; a promoção de formação (inicial e continuada) e a habilitação de professores indígenas (em licenciatura intercultural) e demais profissionais das escolas indígenas, propiciando a elaboração e o desenvolvimento de propostas pedagógicas e materiais didático-pedagógicos coerentes com as realidades e projetos de autosustentabilidade dos povos indígenas.

Essas propostas corroboram a argumentação de Darci Tupã (2010), quando ele informa das dificuldades enfrentadas pelos indígenas para cursarem o Magistério Indígena nos moldes atuais: o curso é oferecido somente em Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, duas vezes por ano durante um mês, fazendo com que se submetam a longas e dispendiosas viagens, e, também, interrompam, neste tempo, a relação familiar que tanto prezam. Em maio



de 2010, Darci Tupã e mais 60 indígenas participaram da 10ª e última etapa do Programa de Formação para a Educação Escolar Guarani na Região Sul e Sudeste do Brasil – Kuaa Mboé, Conhecer Ensinar –, em São Francisco de Paula, na serra Gaúcha. Nessa etapa, os Guarani estudaram propostas pedagógicas e metodológicas para o ensino da língua guarani, da alfabetização, da matemática, das etnociências, do etnodesenvolvimento local, da geografia, entre outros temas.

Com tantas aldeias mbyá-guarani situadas no Estado do Rio de Janeiro, é imperativo que se estruturam nas universidades cursos capazes de atender às demandas dos interessados na carreira do Magistério Intercultural. Seu currículo deve ser pensado a partir da diversidade cultural como uma realidade concreta, que deve ser entendida em suas nuances de complexidade e atendida em suas demandas particulares. Para assegurar a escola indígena diferenciada, com seus currículos específicos, são necessários também projetos de formação de professores indígenas que reconheçam seus próprios processos de ensino-aprendizagem e, especialmente, estejam comprometidos com os saberes diferenciados de sua sociedade.

O direito assegurado às sociedades indígenas no Brasil, a uma educação escolar diferenciada, específica, intercultural e bilíngue, a partir da Constituição Federal de 1988, vem sendo regulamentado por vários textos legais, a começar pelo Decreto 26/91 (BRASIL, 1991), que retirou a incumbência exclusiva do órgão indigenista, Fundação Nacional de Índio (FUNAI) de conduzir processos de educação escolar nas sociedades indígenas, atribuindo ao Ministério da Educação (MEC) a coordenação das ações, e sua execução aos estados e municípios. O MEC elaborou e publicou, em 1998, o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI), “que pretende fazer refletir sobre o desenvolvimento curricular e as experiências pedagógicas existentes ou que poderão emergir no interior das escolas indígenas” (MEC/RCNEI, 2002, p. 13). É uma proposta pedagógica de ensino-aprendizagem que valoriza a Educação intercultural e bilíngue.

No entanto, em que pese seu valor político e educacional, as políticas governamentais traçadas não podem ser transplantadas diretamente para a realidade sociocultural dos povos indígenas, em função dos objetivos e sentidos diferenciados que os povos indígenas atribuem à educação escolar. No sentido de avançar no tratamento das especificidades dos povos indígenas e suas demandas educacionais de maneira sistêmica, é necessário ampliar as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Escolar Indígena, bem como avaliar, analisar e articular novas experiências com a participação de representantes das lideranças e professores indígenas e dos Sistemas de Ensino, para que seja garantida nos textos legais a autonomia pedagógica, curricular e organizacional das escolas indígenas.

#### 4.2.2 Ações políticas de circulação de memória

Atualmente, não mais por fortes condições de dominação e opressão exercida pelos colonizadores, mas como resultado de um processo histórico inevitável que acompanha a dinâmica da natureza-cultura, os Mbyá-Guarani desejam se comunicar e aprender a ler e escrever a língua portuguesa, bem como escrever seu idioma a partir da sua configuração. O que antes era transmitido somente oralmente alcança outro prestígio – a escrita guarani. Aprender a escrita para registrar seu pensamento. José Ribamar Bessa Freire, em seu lampejo indígena,<sup>52</sup> se coloca na perspectiva do “outro” para dizer:

A escrita que queremos é uma escrita viva, não uma escrita funerária, onde o livro parece um caixão que guarda o cadáver das palavras, que nunca mais serão pronunciadas. Ler é ver o som, ver um desenho que nos permite reconstituir o som. Queremos uma escrita que alimente nossa oralidade, em uma escola que desenvolva a escrita em nossas línguas, como um meio de afirmação histórica, política, de criação artística e de cidadania (FREIRE, 2009).

Em abril de 2008, quando a aldeia foi fundada, os Mbo’yty construíram um espaço destinado às aulas informais para as crianças da comunidade, ministradas por Amarildo Karai, que, apesar de não ter formação no Magistério Intercultural, procura atender a demanda local, uma vez que Darci Tupã (em formação no magistério) encontrava-se, na ocasião, envolvido com as questões de permanência de seu povo na Terra-Niterói. Amarildo aplicava um método de alfabetização bilíngue, pautado no aprendizado simultâneo de palavras da língua portuguesa e da língua guarani. Como recurso metodológico, desenhava no quadro imagens representativas da palavra a ser aprendida.

O incêndio em julho de 2008, mencionado no cap. 2, destruiu, não só a oca-escola, como também uma série de livros didáticos e materiais pedagógicos recebidos do Pró-Índio, da Universidade Federal Fluminense, de amigos e de pesquisadores. Após a destruição do espaço, os Mbo’yty recorreram à Secretaria de Estado de Educação do Estado do Rio de Janeiro (SEEDUC) para que colaborasse na construção de uma nova escola, dessa vez uma

---

<sup>52</sup> Bessa Freire (2009), em sua crônica “Se eu fosse índio: as línguas”, se apropria da identidade indígena para reivindicar o direito de vez/voz desse povo: “Se eu fosse os índios – não UM índio, mas OS ÍNDIOS que vivem nesse chão que é hoje o Brasil - aproveitaria a Conferência Regional de Educação Escolar Indígena, que começa amanhã, em Manaus, e diria para o Ministério da Educação o seguinte: hoje, nós, para viver, precisamos falar. Por isso, nas novas diretrizes que vão ser formuladas em setembro de 2009, na I Conferência Nacional, em Brasília, nós, índios, queremos deslocar TODO o peso da educação para o uso de nossas línguas, que são portadoras dos demais saberes”.

instituição formal, visando à terminalidade dos alunos matriculados, pois, como argumentou Darci Tupã (2008): “os alunos estudam, estudam, mas não passam de ano”.

Uma escola formal garante aos índios a comprovação de sua escolaridade, através do histórico escolar, documento exigido àqueles que pretendem dar continuidade aos estudos em qualquer nível de ensino. Enquanto isso, até o final de 2008 e meados de 2009, as crianças frequentavam esporadicamente o espaço improvisado destinado à escola.

No início de 2009, representantes do MEC, que portando equipamentos audiovisuais de qualidade profissional registraram imagens preparadas especialmente para a temática educação escolar indígena – alunos felizes, em fila, com seus cadernos na mão saindo da escola (Fig. 49 e 50).

Diante dessa imagem, cabe dizer que nem sempre um documento apresenta uma situação real, vivenciada e praticada pela comunidade. Não havia uma escola indígena criada oficialmente na aldeia, conforme determina o órgão do Poder Executivo brasileiro responsável pela coordenação de ações políticas para a implantação de uma educação diferenciada e de qualidade no próprio local. Ao MEC cabe a verificação da existência e do funcionamento de tal escola.



Figuras 49 e 50 – Alunos representando uma situação escolar; *Cameraman* registrando a representação.

Fotos: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Sabedores de uma essência fictícia, corroborada pelas lentes das câmeras, os agentes do órgão federal fingiam terem cumprido a determinação legal, espelhando na tela índios assistidos pelas políticas públicas implantadas no país. As crianças e os adolescentes, protagonistas do documentário, exercitavam sua representação manifestando talento e apreço nessa performance teatral. As lideranças da aldeia, por sua vez, acreditavam que a

representação e a visita dos agentes na aldeia acelerariam o processo de constituição da escola indígena. Segundo Goffman (1985), tais representações na vida cotidiana dão corpo à teatralidade e à dramatização inerentes à própria vida social, uma nova dimensão da auto-apresentação dos indivíduos entre si, atando fortemente os laços da interatividade. Os atores sociais da aldeia assumiam, então, a teatralidade necessária nesse jogo interativo do poder. Teatralidade que abarca a arte nhanderekó, a arte do corpo cerimonial e a arte do corpo trançado.

Representantes da SEEDUC confirmaram em algumas reuniões<sup>53</sup> realizadas com as lideranças da aldeia, Darci e Dona Lídia, sua responsabilidade na implementação da educação escolar indígena. Os representantes da SEEDUC explicaram que para tal procedimento seria necessária a demarcação da terra em que a aldeia está assentada e/ou a definição desta terra como um Território Etnoeducacional, como o prescrito no parágrafo único do Art. 6º do Decreto nº 6.861, de 27 de maio de 2009 (BRASIL, 2009), que define a territorialização da educação escolar indígena:

Parágrafo único. Cada território etnoeducacional compreenderá, independentemente da divisão político-administrativa do País, as terras indígenas, mesmo que descontínuas, ocupadas por povos indígenas que mantêm relações intersocietárias caracterizadas por raízes sociais e históricas, relações políticas e econômicas, filiações linguísticas, valores e práticas culturais compartilhados.

Diante dessa determinação, é possível que a Terra-Mbyá encontre nesse decreto subsídios para sua identificação como um Território Etnoeducacional. Os índios poderão, conseqüentemente, alastrar suas raízes e consagrar nessa Terra e nessa escola um “lugar de memória” do povo Mbyá-Guarani, uma vez que nesse lugar os Mbo’yty praticam suas crenças, produzem sua arte e se comunicam entre si na língua materna, língua falada pelos primeiros habitantes da Terra-Niterói. E, sendo a língua compreendida como instrumento de memória e de transmissão das experiências guardadas nos arquivos da história, uma canoa do tempo, responsável por levar os conhecimentos de uma geração à outra (FREIRE, 1999), devemos pensar em ações políticas de consolidação desse espaço como um “lugar de memória”, quiçá considerá-lo como um patrimônio artístico e cultural brasileiro.

Como a efetivação de políticas públicas governamentais é morosa e burocrática e as crianças necessitavam dar continuidade ao processo de escolarização, a escola, ainda de modo

---

<sup>53</sup> Estive presente em algumas reuniões realizadas com representantes da SEEDUC, em 2009, 2010 e 2011.

informal, foi reerguida. Para a construção inicial da oca-escola, a comunidade contou com o apoio dos fotógrafos, mencionados no item anterior deste capítulo, contribuíram com alguns materiais de obra necessários (tábuas, ripas, pregos). Darci (2009), em agradecimento à contribuição, na ocasião, discursou para o público presente:

A escolinha está se levantando graças a vocês que estão dando essa força - cada um dando um pouco. A comunidade vinha me cobrando muito a construção de uma escola na aldeia. Quem sou eu pra fazer uma escola na aldeia, sou apenas uma liderança que fala a voz da comunidade! A gente vem cobrando da Secretaria do Estado, que não dá as caras. E quando vem, é pra dizer que a escola não pode ser construída porque a aldeia não está demarcada. A gente vem cobrando também a presença da FUNAI. Parece que estão dormindo, parece que não querem acordar. Estão descansando daquilo que eles nunca fizeram. E aí, a gente encontrou vocês. A gente não correu atrás, vocês que vieram e ofereceram ajuda à aldeia. A gente agradece isso de coração às pessoas que estão aqui. Quando vocês quiserem vir aqui pra aldeia, podem vir, já sabem o caminho, vocês fazem parte dessa aldeia. Vocês são a mão direita da aldeia e o corpo todo, já fazem parte dessa nação.

A performance discursiva do líder tribal, além de denunciar o descaso dos órgãos públicos, apresenta-se como uma estratégia política para envolver os “bons selvagistas” que simpatizam com a causa indígena. Durante algum tempo, alguns fotógrafos retornaram à aldeia no intuito de capturar outras imagens. Uma das fotógrafas, no entanto, esboçou outro interesse: ensinar a língua portuguesa na escola que “ajudou” construir, mas para tal seria necessário que a comunidade lhe concedesse moradia. A atitude da fotógrafa fez com que a comunidade e também os outros “amigos” da aldeia – pesquisadores e colaboradores – levantassem alguns questionamentos. Será que a fotógrafa deseja colaborar com o processo ensino-aprendizagem da comunidade ou aproveitar a situação para desfrutar do espaço paradisíaco em que a aldeia está localizada – oca situada à beira-mar de uma região nobre da cidade? Uma vez que a fotógrafa demonstrou não ter conhecimento da natureza-cultura guarani, será que sua prática educativa, assim como no período jesuítico, levaria em conta sua organização social, seus costumes, suas crenças, seus saberes tradicionais? Os Mbo’yty chegaram à conclusão de que não desejavam a “ajuda” da “estranha”, optando por continuar buscando condições para a efetivação de uma escola indígena com todos os direitos que lhes são assegurados pelas leis governamentais.

Enquanto professora da Rede Municipal de Ensino de Niterói, lotada até a presente data na Secretaria/Fundação Municipal de Educação – SME/FME, integrante da equipe da coordenação pedagógica desta Fundação, tinha conhecimento de uma série de ofícios emitidos entre as secretarias estadual e municipal, relativos à demanda de criação de uma

escola indígena na aldeia. E, enquanto pesquisadora “lotada” na Aldeia Tekoa Mbo’yty, passei a participar efetivamente do processo de constituição da escola indígena formal. Várias reuniões ocorreram no ano de 2010, contando com a participação de representantes da comunidade indígena, da Funai, do Pró-Índio, da SEEDUC e da SME/FME, para o atendimento da questão apontada pelos Mbo’yty. Representantes da SEEDUC pontuaram que continuavam aguardando a definição, por parte dos órgãos federais, dos Territórios Etnoeducacionais. A comunidade indígena aguardava essa definição para receber o previsto desde a Constituição 1988: o direito reservado a todas as crianças, sem distinção, a uma educação de acordo com as peculiaridades locais.

Diante desse entendimento, o Presidente da FME, Sr. Claudio Mendonça, autorizou a dar-se prosseguimento ao projeto de criação da escola indígena, no âmbito municipal, surgida em reuniões ocorridas com a comunidade, inclusive com a participação do próprio presidente e também da Subsecretária/Superintendente de Desenvolvimento de Ensino Prof<sup>a</sup> Cléa Monteiro. Em março de 2010, a equipe da SME/FME, em seus distintos departamentos, para suprir a necessidade local de modo emergencial, providenciou o contrato temporário do professor indígena Darci Tupã Nunes de Oliveira, providenciou material pedagógico (cadernos, lápis, armários, carteiras etc) e garantiu a merenda escolar, que se apresenta com um cardápio diferenciado, organizado pelas nutricionistas da FME, a partir das orientações e solicitações de Dona Lúcia. Foi criado o espaço escolar indígena (Fig. 51).



Figura 51 – Espaço escolar indígena.

Fotos: Cristina R. Campos – 2010 e 2011. Fonte: Arquivo particular.

Ainda assim, os alunos não teriam a garantia da terminalidade escolar. Era preciso que houvesse a criação oficial de uma Unidade Administrativa Escolar – uma Escola Indígena Municipal. Contudo, esse procedimento teria de ser autorizado pelo prefeito da cidade de

Niterói, o que demandaria longo tempo de tramitação processual. Sendo assim, foi criado em 17 de setembro de 2010, através da Portaria nº 870/2010, o Núcleo Avançado de Educação Escolar Indígena (NAEEI) no âmbito da FME, com vinculação administrativa e pedagógica à Escola Municipal Francisco Portugal Neves, situada na mesma região e sob acompanhamento e supervisão da Superintendência de Desenvolvimento de Ensino FSDE/FME (Anexo 2). A Portaria também previu um pedagogo com matrícula efetiva na FME para o acompanhamento direto e exclusivo das atividades pedagógicas do Núcleo. Em 6 de outubro desse mesmo ano, fui designada oficialmente, em conformidade com o Art. 1º da Portaria 870/10, para responder pelo Núcleo, enquanto representante da FSDE/FME (Anexo 3).

Em reunião realizada em março de 2010, na Casa de Reza, para tratar do início das atividades escolares, após o esfumaçamento cerimonial do ambiente através do cachimbo sagrado *petyngua* e das palavras iniciais do professor Darci e de Dona Lúcia, a comunidade mbo'yty definiu o currículo da escola: os jovens e as crianças precisam aprender na escola a história do povo Guarani, a língua guarani, como plantar e colher, como pescar, como produzir o artesanato, a língua portuguesa e a matemática. Amarildo Karai e Darci Tupã (2010) “batizaram” o espaço pelo nome Mbo'ero Amba Porã, que significa Escola Sagrada e Bonita. Essa nomeação revela a expectativa desse espaço ser como uma extensão da própria Casa de Reza, lugar onde recebem os ensinamentos enviados por *Nhanderu*, confirmando a possibilidade de essa instituição escolar servir como um lugar de circulação de memória do povo Mbyá-Guarani. Esse é um lugar onde podem sistematizar e/ou documentar a palavra, a sabedoria de seu povo através da escrita, bem como um espaço de discussão sobre as políticas públicas, linguísticas e educacionais, adotadas na educação escolar indígena.

O processo de constituição da Mbo'ero Amba Porã está balizado em ações políticas que levam em consideração a singularidade da episteme guarani, materializada em linguagem oral e escrita. Uma escola diferenciada fundada na memória, no universo sagrado e nas divinas palavras enviadas por *Nhanderu*, divindade que orienta o universo guarani. Um deslocamento pautado no reconhecimento do modo de ver, de saber, de ensinar Guarani. Porém, essas ações ainda não são suficientes. Há que se criar uma Escola Indígena própria, com professores, merendeiras, pedagogos, secretários e diretores efetivados na categoria indígena.

É desejável, ainda, que a musealização do *tekoa* e a institucionalização do saber mbo'yty não sejam pensados como um fim em si mesmo, nem como uma “boa forma” de viver em adequada consciência com o passado, mas como um bem patrimonializável em favor de sua apropriação coletiva e com o desafio de sustentabilidade cultural. As práticas artísticas

e os valores culturais consolidados alimentam o desejo de continuar a conferir sentido a um modo de ser conforme a tradição, em constante atualização. Uma chama que deve ser conservada, para que os *sujeitos/objetos* continuem ascendendo nesses “lugares de memória”.



## 5 INSTÂNCIA RITUAL:

### PERFORMANCE E RITUAL DO CORPO SAGRADO

Segundo os primeiros relatos de missionários e outros colonizadores, os Tupi-Guarani, ao contrário de outros índios encontrados na rota dos descobrimentos, pareciam não ter nenhuma crença, não possuir nenhum ritual, pareciam ser “gente sem fé”, “gente sem lei”: um povo e uma cultura sem a ideia de um deus, sem o seu temor, sem mais nada além de vagos nomes dados a algum fenômeno da natureza. A própria noção do sagrado parecia ser desconhecida aos Tupi-Guarani.

Depois do padre Manoel da Nóbrega e dos primeiros missionários, todos os viajantes que visitaram os índios corroboraram esta afirmação: não somente eles não tinham conhecimento algum do deus verdadeiro – o que, tratando-se de selvagens, a ninguém surpreendia – mas tampouco tinham falsas crenças. Esse traço notável das nações pós-guarani espanta – ainda que anime, pelo menos, os missionários: sua tarefa de evangelização vê-se simplificada, por não terem de combater crenças já estabelecidas. Rebeldes à ideia corrente sobre o que deveriam ser os pagãos – adoradores de divindades múltiplas e praticantes de cultos idolátricos – esses índios em nada acreditavam, não adoravam astros, nem animais, nem plantas, nem contando com padres ou lugares sacros (CLASTRES, H., 1978, p. 14-5).

O fato dos Guarani não adorarem o mesmo deus, e sua ideologia não se inscrever em nenhum quadro conhecido, fez com que os missionários e cronistas concluíssem que eles não tinham nenhuma crença, sendo assim considerados sujeitos propícios à dominação e evangelização. “Negligenciou-se, simplesmente, de prestar atenção às crenças e a mitologia indígena – uma atitude etnocentrista”, segundo Hélène Clastres (2007, p. 26). Essa desatenção despertou em alguns pesquisadores e antropólogos, interessados na descoberta dos sistemas autóctones, o desejo de descortinarem um novo cenário, diferente daquele apresentado pelos missionários, cenário que pretendo analisar neste capítulo.

Nos rituais praticados pelos Guarani, conforme a pesquisadora Chamorro Argüello<sup>54</sup>, (1998) coexistem, muitas vezes, elementos autóctones e forâneos, que se apresentam numa simbiose tramada pela experiência temporal. Ao observar essas cerimônias, percebe-se o que aparenta ser uma relação estreita com ritos católicos, fruto da convivência intensa com os

---

<sup>54</sup> O relato apresentado pela pesquisadora sobre o ritual de nomeação, que incluiu uma cerimônia de cura, realizado em janeiro de 1998, na Aldeia Mbyá-Guarani de Palmeirinha, Paraná, forneceu elementos que subsidiaram a análise comparativa do ritual. Nessa análise, percebi semelhanças significativas com o ritual realizado na Aldeia Tekoa Mbo'yty.

Jesuítas na época das missões evangelizadoras disseminadas nos séculos XVII e XVIII entre os grupos Guarani. Nesse sentido, essa relação deve ser interpretada como um diálogo interreligioso, e não como um monoteísmo exclusivo judaico-cristão. “O monoteísmo exclusivo não só expõe ao descrédito as representações divinas de outras religiões, mas sacrifica a diversidade dentro da mesma tradição” (CHAMORRO ARGÜELLO, 2008, p.144).

Aldo Litaiff (2009) afirma que esses índios viam os Jesuítas como chefes carismáticos que, como os seus próprios líderes espirituais, também possuíam poderes mágicos excepcionais, generosidade e uma grande eloquência. Isso os levou a compararem os Jesuítas a *Kuaray* ou *Nhamandu*, o deus solar, e a lhes dar o nome de *Kesuita* ou *Nhanderu Mirĩ*.

Para os Guarani, o Kesuita é aquele personagem “fronteirico”, entre o mítico e o histórico, que conseguiu atingir a Terra Sem Mal. O Kesuita simboliza, então, a síntese do antigo sistema guarani com a nova cultura cristã ocidental, resgatado, não como uma metáfora híbrida, mas como elemento autóctone (LITAIFF, 2009, p. 144).

Falar sobre elemento autóctone, nativo, significa dizer que os Guarani associam os antigos Jesuítas das missões a *Kuaray*, o sol, que orienta seus hábitos e seus costumes. Nesse sentido, o princípio de sua natureza-cultura perpassa crenças e ideologias balizadas pelas interrelações desenvolvidas pelos sujeitos, índios e não índios, integrantes e protagonistas do processo social vivenciado através do tempo e do espaço de realização.

Esse sistema de crenças mbyá-guarani, que conduzem tanto a história de seu povo quanto a cotidiana de cada uma das pessoas, é definido por muitos estudiosos como uma religião, sendo nesta tese compreendido como uma ideologia do corpo sagrado. Uma ideologia que não repousa somente e fundamentalmente sobre considerações gnósticas, mas na experiência de caminhar, que produz o desenvolvimento das virtudes como paciência, perseverança, coragem, consciência da distância. Virtudes que preparam para a virtude maior, o *aguyje*, que significa o amadurecimento (CLASTRES, H., 2007). A perfeição (*kandire*) é conquistada em vida, é um amadurecimento (*aguyje*) que exige um percurso longo e a dedicação no uso de conhecimentos e poderes que vêm das divindades para fortalecer os que ficam (*iko*) na Terra. Só os que se encorajam na reza, os que acreditam e põem em prática o que recebem das divindades, que não fazem nada contra outra pessoa, sem serem tomados por ira, seriam capazes de irem com o corpo para a Terra Sem Mal (PISSOLATO, 2007). Ou seja, esses povos são constituídos de significativa espiritualidade, sendo assim considerados por Pierre Clastres (2004) não mais de narradores de mitos, mas filósofos ou pensadores

entregues a um trabalho de reflexão pessoal. Povos que desenvolvem uma ideologia fundada naquilo que consideram sagrado.

### 5.1 Ideologia do corpo sagrado

O sistema de crenças mbyá-guarani deve ser abarcado a partir do conceito-existência “palavra”, como indicado por Chamorro Argüello (2008). As fontes dessa palavra, segundo a autora, são a memória e a inspiração, que os predispõem e os capacitam ao diálogo, capacitando-os inclusive, a contracenar com catequistas e conquistadores. Os Mbyá conferem à divindade uma dimensão animista, enquanto uma espécie de personificação da palavra através dos espíritos donos das matas, dos animais e das pessoas, que se apresenta como uma comunidade interativa do divino. O corpo físico pessoal e o corpo terrestre são lugares onde se dá a experiência do divino.

A palavra é profetizada pelo personagem enigmático *Karai*, sujeito que se situa no campo da fala, indo de aldeia em aldeia discursar aos índios atentos. Tal personagem era filho de uma mulher e de uma divindade. São, então, semidivindade, sua parcial não humanidade o obrigava a viver segundo sua natureza de “ser da lonjura”. “O discurso profético dos *Karai* pode ser resumido a uma constatação e a uma promessa: por um lado, eles afirmavam sem parar o caráter intrinsecamente mau do mundo; por outro, exprimiam a certeza de que era possível a conquista de um mundo bom” (CLASTRES, P., 2004, p. 135). O *Karai* é o mediador entre o grupo no qual está inserido e seu Pai Primeiro – *Nhanderu*. “As palavras sagradas e verdadeiras que só os profetas sabem proferir são a linguagem comum a homens e deuses, palavras que o profeta diz aos deuses ou, o que dá no mesmo, que os deuses dirigem a quem sabe ouvi-los” (CLASTRES, H., 2007, p. 109). Os poderes dos profetas *Karai* são fortalecidos pela reza, porém se enfraquecem na medida em que esses líderes se afastam do meio tradicional.

Nas seis aldeias mbyá do Estado do Rio de Janeiro, a reza (*porahei*) é uma atividade comunitária que acontece todas as noites, com a participação de todos. Inicia-se por volta das 19 horas e vai até a meia-noite, podendo algumas vezes estender-se até a manhã. O cacique e/ou o pajé conduz a cerimônia<sup>55</sup>, enquanto os demais, coletivamente, rezam, cantam e dançam para as divindades lhes darem forças, para não terem doenças, para não morrerem,

<sup>55</sup> Na aldeia Tekoa Mbo’yty a cerimônia é dirigida pela pajé Dona Lídia.

para não apodrecerem a carne, para atingirem o estado de imortalidade (IPHAN; CNFP, 2009). O objetivo é produzir boas condições de continuidade para a vida. A concentração de capacidades que a reza reúne faz do fluxo de poderes divinos experiência que afeta imediata e intensamente os participantes, conforme relata Pissolato (2007).

Entre os Mbo'yty, a reza se potencializa no canto do Coral Karai Kwere regido por Amarildo Karai, que, conforme seu nome-alma, tem como missão propagar através da música as palavras enviadas por *Nhanderu*, sugerindo uma relação intrínseca entre o mensageiro *Karai* e a divindade, como se observa na letra do canto-reza<sup>56</sup> enunciado nas cerimônias religiosas da aldeia.

*Oreru tenondegua`i/Deus Primeiro – Ouvimos em nosso sonho a música que nos ensina.*

*Tape Porã/Caminho Sagrado – Vamos sempre andando pelos bons caminhos.*

*Vera Mirĩ/Nosso Mestre – Cantamos ao Nosso Mestre para fortalecê-lo.*

*Nhanderu Mirĩ/Deus Supremo – Estamos sempre com você, porque você é sempre o caminho de luz.*

*Tape Porã/Caminho Sagrado – Vamos sempre seguir andando pelos bons caminhos.*

Através do canto, acreditam que estão fortalecendo o jeito de ser mbyá-guarani, originário de seus ancestrais. “Os cânticos, entremeados de frases não cantadas, eram a ocasião de dizer as narrativas míticas, a ordem do mundo e a promessa da nova terra” (CLASTRES, H. 2007, p. 63). Nessa perspectiva, o discurso não é um mundo em si, mas uma população de actantes que se misturam tanto às coisas quanto às sociedades, que sustentam ambas, e que as mantêm. Reais como a natureza, narrados como o discurso, coletivos como a sociedade, existenciais como o Ser (LATOUR, 1994).

A linguagem destina-se ao canto e é bela a palavra cujo destino é celebrar o sagrado. A *nhẽ'porã* são as “belas palavras”, linguagem comum entre os deuses e os homens. A arte da palavra é a arte da vida, o portador de uma palavra-alma estrutura sua vida para ser suporte e fundamento de palavras verdadeiras (MELIÀ, 1990). Quando rezam, ouvindo e pronunciando as “belas palavras”, fazem as palavras divinas, léxico poético dos deuses, circular na Terra.

As crenças e desejos guarani estão intimamente associados ao que se traduziu por xamanismo, definido como a habilidade que certos indivíduos possuem de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. O (a) xamã, pajé ou rezador é um líder espiritual que exerce a prática terapêutica, ou seja, detém o poder de curar

---

<sup>56</sup> Tradução feita por Amarildo e Darci (2009) em uma das aulas do curso de Língua e Cultura Guarani.

o corpo e a alma. Contudo, entre os Guarani, o xamanismo é mais do que isso, ao mesmo tempo: “acresce-se de uma dimensão nova e adquire significado e alcance particulares – de ordem religiosa e não mais apenas mágica – que o diferencia sensivelmente do que é em outros povos” (CLASTRES, H., 2007, p. 41).

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa a ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 358). A “personitude” e a “perspectividade” são uma questão de grau e de situação. Alguns não-humanos atualizam essas potencialidades de modo mais completo que outros e, neste sentido, são mais humanos que outros. A experiência pessoal, própria ou alheia, é mais decisiva que qualquer dogma cosmológico substantivo.

Elizabeth Pissolato (2007) argumenta que os Mbyá- Guarani acreditam que, se devem viver nesse mundo imperfeito, que seja da melhor forma possível, e isso exige que se esteja “erguido”, em movimento. A satisfação pessoal só existe a partir da ativação de relações específicas, adequadas a um determinado momento e que têm por efeito uma recomposição do indivíduo, que se transforma a cada nova situação.

O ritual, o canto, a reza e a função xamânica têm, portanto, como foco central o “fortalecimento” da “Pessoa” e a produção de saúde num sentido amplo da palavra. Seu objetivo final é a manutenção ou a perpetuação da condição de vivente dos seus participantes. A noção de xamanismo é menos a transcendência que a duração da vida na Terra. Nesse sentido, parece haver um grande investimento para manter viva e fazer durar a “Pessoa”. Este parece ser um objeto de interesse muito maior que o seu destino após a morte – quando a porção imaterial de origem divina da Pessoa volta para seu lugar de origem, isto é, junto a *Nhanderu*.

Se o lugar de origem é junto a *Nhanderu*, há que se ter nesta Terra um lugar para reverenciá-lo e clamar por seus ensinamentos divinos, um espaço sagrado, onde os deuses se encontram agenciados aos espíritos e aos *sujeitos/objetos* que nele se encontram. Esse espaço sagrado é consagrado pelos Mbyá-Guarani na Casa de Reza, que é constituída quase inteiramente por paredes revestidas de barro (tipo pau-a-pique), chão de terra batida e teto de folha de pindó. Não possui janelas, apenas duas portas, uma voltada para o oeste e a outra, para leste.

Na Casa de Reza (Fig. 52) dos Mbo’yty, o teto é revestido de palha (sapê) e capim agreste encontrado na região, que se prolonga pelas paredes, assumindo a forma de uma

“oca”, formato ideal para uma construção submetida às intempéries do vento que sopra à beira-mar. No interior da Casa de Reza as cadeiras ficam dispostas em semicírculo, na lateral do espaço (Fig. 53). A Casa possui apenas uma abertura, sendo a mesma voltada para o leste, pois “de lá migram as coisas boas”, esclarece Iracema Yva (2009). Então, “o pôr-do-sol orienta o início da reza”, afirma Darci Tupã (2009).



Figuras 52 e 53 – Casa de Reza da Aldeia Tekoa Mbo’yty; Interior da Casa de Reza.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Entre o Sol e a Lua, entre a Natureza e a Sobrenatureza, a comunidade mbo’yty reúne-se com frequência na Casa de Reza a fim de comungar suas crenças e invocar seus deuses, com o intuito de fortalecer e manter “erguido” o grupo, realizando rituais, como o *Nimongarai*, a dança do xondaro, o Ritual de Cura e muitos outros.

#### 5.1.1 Metáforas rituais fundadas no corpo sagrado

As metáforas fundadoras da ideologia mbyá-guarani encontram sua imagem potente nos rituais propagados na Casa de Reza, orientando seu *nhanderekó*. Os *corpos-objetos* instalados na Casa de Reza, aqui entendidos como todo e qualquer elemento, seja ele visível ou invisível, corpóreo ou material, apresentam-se como símbolos – metáforas rituais, imagens icônicas, iluminadoras – que, compreendidos através de sua interação dinâmica e performática, reconstroem-se no espaço/tempo. Um acontecimento constituído a partir das interrelações estabelecidas entre os sujeitos envolvidos.

As Casas de Reza que tive oportunidade de observar durante a pesquisa de campo contam com uma estrutura recorrente: uma espécie de altar do sagrado, destinado à reverência e chamamento das divindades e espíritos, que os Mbyá-Guarani, da Aldeia Tekoa Mboy'ty, nomeiam *Amba'i* e os Kaiowá-Guarani, da Aldeia Paranambizinho, Dourados, Estado de Mato Grosso do Sul, nomeiam *Tataendy Yvy Ra'i*.

Em Dourados, o altar do sagrado – *Tataendy Yvy Ra'i* – é constituído pelo *chiru*, varas em forma de cruzes que podem variar de poucos centímetros a aproximadamente 1,2 metros de comprimento, derivadas de um tipo específico de madeira (*myroxylon peruiferum*), e que são transportadas e conservadas por gerações (Fig. 54).



Figura 54 – *Tataendy Yvy Ra'i* da Aldeia Panambizinho.  
Foto: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Zélia Benites (2010)<sup>57</sup>, que nos acompanhou nas visitas às aldeias da grande Dourados, revelou que existem várias cruzes. Nós, humanos que vivemos na Terra, não estamos vendo. Diz que:

Quando Deus criou o mundo, Ele se apossou da cruz para ficar na Terra, onde ele fincou a primeira cruz *Kurussu Nhengatu*, a cruz da sabedoria, da

<sup>57</sup> Zelia Benites é Kaiowá e diretora da Escola Municipal Indígena Araporã da grande Dourados. Na XIII Jornada Internacional sobre as Missões Jesuíticas, realizada em Dourados, MS, de 30 de agosto a 03 de setembro de 2010, evento do qual participei como pesquisadora, estabeleci contato com Zélia. Ela levou nosso grupo para conhecer um pouco do universo indígena da região. Nesses dias, Zélia respondeu de modo informal às questões que foram surgindo durante visitas realizadas às aldeias e à escola indígena.

inteligência. A outra cruz que Ele se apossou foi a *Kurussu Ambaete*, é onde ficam os quatro cantos da cruz, que segura o nível da água. Então, quando *Nhanderu Ete*, nosso Deus, retirar a cruz da Terra é sinal que vai acabar o mundo.

Em frente ao *chiru*, com o auxílio do *takuapu*, destinado às meninas, e do *mbaraka*, dos meninos, os guarani cantam e dançam de modo diferenciado para reestruturar a vida das pessoas, para receber as visitas, para tirar mal olhado das pessoas, para dar boas vindas. Para cada uma dessas funções contam com uma dança específica. O antropólogo Fabio Mura (2010), em sua interpretação sobre a trajetória dos *chiru*, conta que no tempo das origens cada família extensa recebeu os primeiros *chiru*, podendo obter os benefícios derivados de seu poder. Esses "objetos", contudo, se descuidados, podem surtir o efeito contrário, provocando pragas e doenças. Por tal razão, muitos *chiru* foram cuidadosamente conservados e transmitidos por gerações, até os dias de hoje. Sendo assim, a importância dada pelos índios aos *chiru* “deve-se ao fato de estes não serem considerados meros objetos, mas também sujeitos de ação, representando elementos poderosos na intermediação entre este povo e as várias dimensões do universo” (MURA, 2010).

Em Niterói, o altar do sagrado – *Amba’i* – é uma estrutura de madeira que pode se modificar no espaço/tempo, seja por acréscimo de elementos exigidos em algum ritual específico, seja para uma nova acomodação dos objetos, desde que esse altar, sempre se situe próximo à porta de entrada, e de frente para os espectadores, participantes e celebrantes (Fig. 55, 56, 57 e 58). É constituído pelos seguintes *corpos-objetos*:

- ✓ gamela em forma de canoa (*yva*), que abriga em sua canaleta a água purificadora dos males. A gamela é constituída da madeira de cedro retirada de um grupo de árvores chamadas de *yvyra ñee’ery*, árvores de alma, responsáveis pelo emanar da palavra-alma manifesta na neblina matinal, por esse meio alcançando os fundamentos da palavra-humana (CADOGAN, 1971, p. 34);
- ✓ pequenas varas (*popygua*) confeccionadas com a madeira de cerne de guajuvira, metáforas representativas do sexo masculino. Darci Tupã (2009) ressalta o valor das pequenas varas que, usadas em par e agitadas ao ar, produzem um som ritmado a serviço do acompanhamento da música entoada pelo coral: “Sons que espantam o mal dos guerreiros que as possuem”;
- ✓ vara de bambu (*takuapu*) aberta em uma das pontas, que ao ser batida no chão exclusivamente pelas mulheres e meninas, no canto-reza, ecoa um som grave,



contrastante à sua voz aguda – objeto sagrado que porta o nome-alma das representantes do sexo feminino;

- ✓ flechas rituais (*u'i*) confeccionadas pelo pai, portando o nome-alma de cada menino, simbolizando a força e a coragem para uma boa caça ou sucesso em tudo o que o Mbyá-Guarani pretende fazer;
- ✓ cocar de penas de pássaros (*mbaretea*), objeto que coroa a estrutura sagrada.

Os *corpos-objetos* musicais podem ou não ficar instalados em uma estrutura próxima à estrutura central, como uma extensão do altar do sagrado. São eles:

- ✓ chocalho (*mbaraka mirĩ*), feito com a cabaça ou *yh'a kua* e sementes de *kapi'i'* ou planta chamada rosário, instrumento de percussão usado pelos homens;
- ✓ rabeca (*rave*), espécie de violino com o qual se realiza o solo musical do canto coral;
- ✓ violão (*mbaraka*), instrumento com cinco cordas usado em acorde maior na marcação do canto coral;
- ✓ tambor (*angu'apu*), instrumento de percussão cuja tampa é confeccionada como couro de veado.



Figuras 55, 56, 57 e 58 – *Amba'i* da Aldeia Tekoa Mbo'yty e suas diferentes composições.  
Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Ao observar os altares das duas aldeias, no caso do *Amba'i*, sua primeira composição (Fig. 55 e 56), associei, inicialmente, a forma de “cruz”, estampada nessas instalações, à cruz que os Jesuítas cravaram em Terras Indígenas, cujo projeto era o de instaurar um momento harmônico e espiritual, servindo como objeto “educativo” e “catequisador”, como se pode observar na pintura *A Primeira Missa*<sup>58</sup> de Victor Meirelles (Fig. 59).



Figura 59 – Primeira Missa no Brasil. Victor Meirelles – 1860. Óleo sobre tela, 268x356 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Fonte: Disponível em: <<http://www.google.com.br/images>>. Acesso em: 10 set. 2010.

No entanto, a conotação simbólica atribuída pelos Kaiowá contemporâneos ao *chiru* não corresponde minimamente àquela introduzida pelos Jesuítas no interior das reduções. Fabio Mura (2010) argumenta que os índios não associam a cruz ao sacrifício de Jesus. A cruz representa o suporte principal da Terra, indicando também os pontos cardeais e outros suportes subsidiários, localizados em torno da linha do horizonte. Sendo assim, as relações entre substância e forma são também particulares a uma determinada visão de mundo e de um agir xamanístico, colocando em evidência a enorme distância da ideologia destes índios em relação ao cristianismo e à organização política ocidental. Aqui, cabe recordar a relação existente entre o Deus do Sol – Jesuíta, *Kesuíta*, *Kuaray*, *Nhamandu* ou *Nhanderu Mirĩ* – e a

<sup>58</sup> No dia 26 de abril de 1500, num banco de coral na praia da Coroa Vermelha, no litoral sul da Bahia, foi rezada uma missa de Páscoa, descrita por Pero Vaz Caminha ao rei de Portugal: "E quando veio ao Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles (os índios) se levantaram conosco e alçaram as mãos, ficando assim, até ser acabado: e então tornaram-se a assentar como nós... e em tal maneira sossegados, que, certifico a Vossa Alteza, nos fez muita devoção". Carta de Caminha a El-Rei, 1º de maio de 1500.

cruz, que nessa visão pode corresponder aos quatro pontos cardeais que identificam o posicionamento do sol, que por sua vez relaciona-se à cosmologia guarani. Tal relação pode ser interpretada com base no diálogo interreligioso estabelecido entre os índios e os Jesuítas das missões, que certamente ocasionou a ressignificação das metáforas fundadoras da ideologia guarani, as quais se intensificam de acordo com o coeficiente de envolvimento com outras crenças.

Darci Tupã (2011), ao ser indagado sobre o formato de cruz apresentado pela a estrutura do *Amba'i* ter a forma de cruz, respondeu que essa era a melhor forma de sustentação dos objetos. Conversando um pouco mais amiúde sobre a significação da cruz para os cristãos e seu uso em outros altares sagrados guarani, Darci (2011) argumentou que o *Amba'i* de algumas aldeias realmente contém a cruz e que esse fato deve-se provavelmente pelo contato em tempos passados com os Jesuítas. Nessa perspectiva, os símbolos entram em conflito, procurando impor seus valores e reorientar o pensamento por meio de outros sistemas e formulações com novas disposições discursivas, sendo possível interpretá-los como “símbolos multivocais” e “metáforas divergentes”, conforme as definições de Turner (1974, p. 28).

Outros *corpos-objetos*, apesar de não se situarem no *Amba'i*, são considerados como metáforas rituais fundadas no corpo sagrado, como o *petyngua*, cachimbo confeccionado exclusivamente pelos homens, que consiste em um forninho provido, na parte superior, de saliências triangulares (*nambi*) com um orifício próprio para pendurá-lo, podendo também assumir a forma de algum animal, aqueles que se consideram de grande energia, como a onça e o tucano (Fig. 60, 61, 62, 63, 64, 65). Na parte superior, o artefato possui outro orifício para a introdução de um canudo de taquara para aspirar a fumaça.

A fumaça aspirada do cachimbo sagrado provoca uma salvação liberada pelo cuspe que, segundo o cacique Darci Tupã (2009), fortalece a Terra, ou seja, a saliva produzida através da fumaça nutre a Terra, estabelecendo uma relação intrínseca entre os dois seres.

O *petyngua* é utilizado tanto no cotidiano quanto em rituais, como reza, nominação de crianças, preparação para evento externo, propiciação de boa colheita. Em momentos do cotidiano, a fumaça do *petyngua* proporciona instantes de cordialidade, afeto e afeições, provando um profundo sentimento de identificação e pertencimento. Os materiais utilizados na sua confecção variam segundo sua função social: os de madeira são de uso rotineiro e podem ser comercializados; os de argila são utilizados exclusivamente pelos pajés, na Casa de Reza. Os especiais de argila e também alguns de madeira usados pelos líderes espirituais são identificados como uma “fonte de vida e sabedoria”, conforme relata Hélène Clastres (2007).

O fumo usado tradicionalmente é o *petu-hu*, um tabaco preto plantado na própria aldeia, e quando a terra não propicia a plantação, são usados os fumos de corda e/ou os aromatizados, adquiridos em estabelecimentos comerciais.



Figuras 60, 61 e 62 – *Petyngua* – madeira de pinho – Miguel Vera Mirim.

Figuras 63 e 64 – *Petyngua* – madeira de pinho – Joaquim Karai.

Figura 65 – *Petyngua* – argila – Miguel Vera Mirim.

Fonte: Aldeia Tekoa Mbo'ity – 2010.

O chimarrão é outro *corpo-objeto* indispensável nas cerimônias e rituais desenvolvidos na Casa de Reza. É composto por uma cuia, uma bomba de sucção e erva mate (*Ka'a*), e é servido quente de uma infusão a todos os participantes, seguindo o protocolo comunitário – um após o outro saboreia o chá, que é ofertado na mesma cuia sagrada. Após o esfumaçamento do *petyngua*, o chá é usado para limpar a garganta e vencer o sono provocado pelas longas durações das cerimônias. Segundo Ladeira (2006), as folhas de erva mate, assim como o milho, colhidas em tempos novos, revelam notícias de parentes distantes, sobre mortes, nascimentos, casamentos e doenças.

Essas metáforas rituais fundadas no sagrado, e abarcadas a partir do conceito-existência “palavra”, são *encorporadas* pelos atores sociais da aldeia, quando se apresentam nos eventos realizados na Casa de Reza. Nesse campo de interação, os símbolos projetam-se sobre os participantes, possibilitando uma espécie de modelagem sobre eles, na forma como

se relacionam com o mundo. É desse modo que “os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem conhecimento, suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 1978, p.103).

### 5.1.2 Performance do corpo sagrado no Ritual de Cura

A ideologia do corpo sagrado evoca o “ato oral”, apresentado no Ritual de Cura da Casa de Reza, que se constrói a partir de uma corporeidade, constituída de outras expressões e códigos de linguagem como o paladar, o tato, o olfato, ou ainda através de uma performance que movimenta a energia cosmológica acumulada nesse lugar de memória mbyá-guarani. Essa ideia se fundamenta no aforismo de Victor Vich e Virgínia Zavalla (2004, p. 11): “a oralidade não é somente um texto, é um evento, uma performance”. Os discursos orais têm significado não somente pelas imagens que contêm, mas pelo modo como são produzidos, em que contexto se inscrevem e para qual público se dirigem. Não se trata, portanto, de estudar os textos orais como se fossem estruturas isoladas, mas a análise deve considerar o ato oral como uma prática comunicativa situada em um material simbólico específico. Cada ato de fala está dirigido a uma audiência que participa de um ativo processo de interpretação e outorga sentido, sendo assim, os ouvintes-participantes também são autores da mensagem – autoria coletiva.

Considerar a oralidade como uma performance, que emerge da interação social, denota considerar muitos outros aspectos significativos que a situação discursiva e a transmissão cultural implicam – “a comunicação oral não é monossensorial, mas integra sentidos com a visão, o tato e a sensação cinética” (VICH; ZAVALLA, 2004, p. 17).

É necessário, também, considerar que nas tradições orais os participantes transformam continuamente a forma e seu conteúdo. Assim, muitos significados dependem de como a audiência interpreta os atos narrativos, tornando-se, desse modo, parte integrante do evento. Nas performances narrativas, ao contrário do que ocorre nas narrativas escritas, o tempo e o espaço do contador encontram-se com o tempo e o espaço da audiência, propiciando uma interação, um diálogo e uma troca de experiências que estão, neste “aqui e agora” compartilhado, mostrando a própria cultura em emergência (BAUMAN, 1977).

Os atos orais (ou atos performáticos) são “formas” de memória coletiva através dos quais os sujeitos encontram fundamentos para construir sua identidade e repensar seu presente, e ainda interpretar e negociar seu passado, conforme argumenta Vich e Zavalla

(2004). E, no campo da arte contemporânea, uma identidade processual que irá se configurar a partir do “outro”, do público ou do espectador colocados como mediadores ativos, tal como abarcada no sistema de funcionamento da arte, citado pelo artista plástico e performático Ricardo Basbaum (1996, p.49): “a função-autor só pode legitimar-se a partir de uma identidade processual, que incorpore o efeito da obra também sobre si, num caminho aberto de autodiferenciação permanente”.

Do ponto de vista metodológico, segundo Vich e Zavalla (2004), entender o ato oral como performance permite ao pesquisador acessar a estrutura e a política imersa nos eventos orais.

Graças à observação etnográfica podemos ter acesso ao processo de execução, à encenação, às reações do público participante e aos quadros de interpretação dentro dos quais os atores classificam seu comportamento e lhe atribuem sentido<sup>59</sup> (VICH; ZAVALLA, 2004, p. 20).

A situação de dialogia e o caráter processual em que se encontram envolvidos os *sujeitos/objetos* participantes do ato performático são aspectos que permitem a aproximação entre o campo de produção da arte contemporânea e das artes indígenas, situação que privilegia na análise desenvolvida sobre o ritual xamanístico, realizado para a Cura de doentes na Aldeia Tekoa Mbo’yty. Ritual entendido como uma performance, uma plástica corporal provida por uma estética da relação, sentida na arte do corpo nhanderekó, quando nutre o modo viver de acordo com a tradição guarani; na arte do corpo cerimonial, quando diferentes tipos de corporalidade, através do canto, da reza, da música e da dança, experimentam uma dimensão espiritual compartilhada; na arte do corpo trançado, quando o corpo se relaciona com todos os elementos envolvidos no ritual, os espíritos, os deuses, os animais, os objetos e os participantes-humanos.

O Ritual de Cura da Casa de Reza dos Mbo’yty é realizado com o intuito de reverter processos de aflição materializados no corpo de um indivíduo em determinado momento. Os Mbyá-Guarani consideram que a doença tem duas vias de instalação: a dita “natural”, provocada por um descuido infeliz, conjunção de circunstâncias adversas ou manifestação de certas divindades, cujo aparecimento se liga a determinadas épocas do ano, e a da “feitiçaria” enviada por pessoas mal intencionadas, portadoras de recursos mágicos (SCHADEN, 1982).

Saber ver a doença decorrente da ação intencional de quem envia o mal, na direção da vítima, ou seja, conseguir discernir algo que não se vê entrar, é a capacidade que se destaca na

---

<sup>59</sup> Parágrafo traduzido por Cristina Padilha.

cura xamânica. “O xamã cura porque vê o que é invisível para os demais. Ou melhor, porque *Nhanderu* lhe mostra, lhe faz ver (*mboexa*) a doença ou aquilo que acompanha a pessoa que sente algum incômodo” (PISSOLATO, 2007, p. 236).

Para os Mbyá, na Terra, podem-se tornar atuantes potências invisíveis que favoreçam ou prejudiquem a duração da vida dos humanos. Doenças, imperfeição, destruição, conservação são temas que, segundo Pissolato (2007), parecem referir-se diretamente ao que seria sua contrapartida expressa em práticas e palavras de uso estendido – “ficar” ou “permanecer” na Terra, que, por sua vez, é povoada por potências que estão sempre por aí a produzir algum tipo de sofrimento para os humanos. Manter o corpo “erguido” e “levantado” é a própria condição de existência da humanidade, ou seja, a ideia de verticalidade é central a definição de humanidade e de sua relação com a divindade.

A existência é ela mesma definida pelos Mbyá como a condição de quem se ergue verticalmente e para mantê-la é preciso obter novas potencialidades disponibilizadas pelos deuses: cantos, nomes, almas que se encarnam. É preciso levantar o que os deuses fazem descer (PISSOLATO, 2007, p. 232).

É preciso manter o fluxo das forças que as divindades enviam à Terra, potencializadas no ritual, desde sua criação, para afugentar o mal que aflige o indivíduo.

No período da pesquisa de campo, observei alguns não índios solicitarem à pajé Dona Lídia a Cura através da reza dirigida a alguma parte do corpo, atingida por um mal estar físico ou espiritual, como foi o caso da enferma juruá, usada como referência nesta análise. O ritual se desdobrou em seis sessões para o restabelecimento da enferma juruá, devido à gravidade do caso e da resistência dos espíritos ruins, que insistiam em permanecer no corpo da paciente, conforme advertido por Dona Lídia (2010). Cabe destacar que o Ritual de Cura oferecido à enferma juruá, segundo os Mbo’yty, cumpriu o mesmo protocolo usado na Cura de um Mbyá-Guarani, sendo cada sessão diferenciada, conforme as relações estabelecidas entre os participantes. A cada sessão, distintas possibilidades de criação individual e coletiva afloravam, criação proveniente do estado de envoltura de cada participante.

A participação, como elemento constituinte desse processo fundamental de significado, remete à concepção apresentada nos Parangolés<sup>60</sup> do artista plástico e performático Hélio Oiticica. O artista oferece ao público uma prática interativa (co-autoral), quando possibilita ao espectador vestir sua obra, tendo-a, então, con-formada. A criação se dá

---

<sup>60</sup> O Parangolé é uma espécie de roupa, estandarte, bandeira, tenda ou capa de vestir constituída de tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos, que se põem em ação quando vestida pelo espectador da obra. Só pelo movimento do corpo é que suas estruturas se revelam.

através da participação. “A proposição criativa vivencial dá ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação, esta, de diversas ordens, algo que para ele possua significação” (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992, p. 124). O espectador penetra um campo de ação transformando a passividade da recepção em atividade do corpo.

Na performance realizada na Casa de Reza, os objetos rituais, os cerimonialistas – a pajé, os assistentes, o grupo que compõe o coral (os músicos/dançarinos/cantores, as cantoras/ritmistas/dançarinas) –, a plateia, o enfermo, os espíritos e os deuses vestem suas capas, suas bandeiras, seus estandartes, seus mantos sagrados, para cumprirem aquilo que lhes foi conferido: expurgarem o mal, celebrarem a vida e realizarem a Cura, através do canto-reza.

Esses *sujeitos/objetos*, através de uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, realizam através do ritual suas experiências afetivas, emotivas e estéticas, cujos atos são marcados pelo contato íntimo estabelecido com os espíritos e com os deuses. Um ato performático, com o poder de transformar o indivíduo e a sociedade, cuja análise deve se desenvolver tendo como ênfase o “sentido” da própria ação performática (GEERTZ, 1991). Ou, ainda, segundo o mesmo autor, um “drama plástico”, experiência sensível que se fundamenta na ética e na estética, constituindo-se modelo para crença – conteúdos simbólicos que incorporam *ethos e eidos*<sup>61</sup> (GEERTZ, 1978). No caso dos Mbyá-Guarani, *ethos e eidos* estão expressos na valorização dos paramentos cerimoniais, na palavra cantada, na palavra musicada, na palavra dançada, na harmonia ritmada que desemboca numa preocupação com a plástica corporal, enquanto atributo necessário para intensa experimentação ritualística vivenciada.

Regina Müller, antropóloga e *performer* profissional, em sua reflexão sobre a experiência ritual entre os Asurini do Xingu, argumenta:

Assim como o ritual atualiza conteúdos cosmológicos estruturantes da sociedade, por meios estéticos de representação, a performance artística, também por meios estéticos, atualiza conteúdos do universo individual do artista em sua relação com o meio (MÜLLER, 2010, p. 13).

A pesquisadora evidencia que, dentre as linguagens artísticas, é a performance a que mais se aproxima da experiência ritual nas sociedades indígenas. “A reelaboração e

---

<sup>61</sup> O filósofo grego Aristóteles definia *ethos* como credibilidade conquistada por um autor através da inteligência, do bom caráter e do respeito pelo público. *Eidos*, de acordo com Platão, é compreendido como *logos*, pois tudo que é pode ser dito. (OLIVEIRA, acesso em 10 de jun. de 2010).



atualização dos conteúdos dos rituais indígenas no contexto histórico corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, à elaboração subjetiva do ator performático” (MULLER, 2005, p.78). Nessa perspectiva, “o xamã assim como o artista são motivadores da experiência formativa, seja esta entendida como ação reflexiva da existência, seja como intervenção cultural” (MULLER, 2010, p. 19). A formação, enquanto processo de auto-reflexão do sujeito permite que o sujeito se sinta partícipe do processo de construção da própria cultura, fazendo-o vislumbrar outras experiências formativas.

A interação social, vista como uma contínua negociação entre atores, e essa visão do processo social são análogas à proposta do modelo dramático do sociólogo canadense Erving Goffman (1983). Segundo Goffman, a interação social é encarada como uma performance<sup>62</sup>, sendo múltiplos os “palcos” onde os indivíduos interpretam diferentes papéis, perante múltiplas audiências. Nessa interação, face a face, os atores representam os papéis que lhes cabem, “regulados” por conjuntos de regras sociais, ou rituais, que são seguidos pelos indivíduos e que por eles foram interiorizados – formas determinantes da atuação frente à situação em que os atores se situam.

Corroborando a teoria da atriz e *performer* Eleonora Fabião (2008), que ressalta a ênfase no corpo como tema e matéria da performance, o ritual indígena se aproxima de algumas tendências: a desconstrução da representação, a investigação das capacidades psicofísicas do *performer*, a criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador. Nessa perspectiva, podemos considerar que no Ritual de Cura dos Mbo’yty os artistas-participantes não representam papéis, mas sim *encorporam* metáforas rituais para apresentar seus papéis, para construir e reconstruir suas identidades em relação ao “outro”, sendo o termo performance interessante para explicitar essa condição.

As influências da etnografia da fala e a perspectiva dramática da vida, de Goffman, bem como os estudos sobre performance e rito do diretor teatral Richard Schechner, fizeram com que Victor Turner<sup>63</sup> adotasse a noção de performance cultural desenvolvida por Milton Singer (1972). Segundo Singer, deve-se entender por performance cultural a articulação das maneiras como o conteúdo cultural de uma tradição é organizado e transmitido por meios

---

<sup>62</sup> Uma performance é “toda a atividade de um determinado participante, em uma dada ocasião, que serve para influenciar, de algum modo, quaisquer dos outros participantes” (GOFFMAN, 1983, p. 15).

<sup>63</sup> Victor Turner é uma referência teórica importante para compreensão do conceito de rito e o seu papel dinâmico na sociedade, por meio das pesquisas realizadas que tiveram como foco central os rituais desenvolvidos entre povos nativos, como os Ndembu da África Central.

específicos. É através das performances culturais que uma “cultura” se apresenta, tanto aos seus membros como a estranhos, refletindo simultaneamente o entendimento que faz de si própria e a sua própria imagem. Esta concepção original de “cultura”, não apenas inscrita nos objetos, artefatos, monumentos ou textos, mas manifestada também em performances que têm um tempo limitado, um programa de atividades organizadas, um conjunto de executantes, uma ocasião, um lugar de atuação e uma audiência, veio a produzir uma alteração substancial nos modos de interpretação e observação antropológicas. O foco do diretor teatral e antropólogo Richard Schechner (2002) é evidenciar a conexão entre rito e teatro, que se apresentam como eventos da mesma natureza – performance –, processo realizado através da condição de *playing* e dirigido por uma estrutura. No caso do Ritual de Cura na sociedade mbyá-guarani, essa estrutura é encontrada em sua cosmologia e mitologia. No teatro, a atividade de *playing* está baseada na estrutura que é representada pelo *script*, o tema, a narrativa dramática. São a atividade de *playing* e o caráter processual do ritual e das artes cênicas que permitem sua comparação e a conceituação de ambos como "performance cultural" (SINGER, 1972).

Na arte contemporânea, Ricardo Basbaum (1996) adverte que grande parte da fascinação exercida pelo campo da performance reside no grau de liberdade que ela permite como campo de ação, consagrando-a como “linguagem artística autônoma”. No entanto, considera que tais preocupações podem reduzir as possibilidades expressivas amplas de uma forma de ação às amarras de um “gênero artístico”, em detrimento da real operatividade dos meios de expressão em sua relação com as áreas mais amplas do campo cultural.

O desafio para o criador residiria nos dribles que deverão ser treinados para intervir sobre expectativas que incidem *a priori* sobre o trabalho, conduzindo e domesticando sua realização – em rumo à manutenção de possibilidades em aberto, onde o artista ganhe flexibilidade de impulsão e deslocamento. Se quisermos então falar do autor em performance, não seria mais adequado localizar o autor em performance? (BASBAUM, 1996, p. 50-51).

Diagramar a dinâmica dessa relação, como fluxo de energia em contenção e expansão é tarefa que implica admitir mobilidade, transformação e metamorfose, movimento ondulatório que, segundo Basbaum (1996), torna-se interessante quando o trabalho da arte aspira sempre a algum tipo de aproximação produtiva, para tomar parte de uma prática, intervir, funcionar. Sendo assim, diante dos entendimentos que descartam a necessidade de demarcação de território para uma expressão artística como a performance, aprisionando-a em modos de produção e recepção da arte, seja ela ocidental ou indígena, apresento uma

interpretação dos atos constitutivos do Ritual de Cura dos Mbo'ity, bem como do desempenho dos participantes da atividade artística-ritual. Certamente, incertezas e ambiguidades serão percebidas nessa análise interpretativa, contudo, se considerarmos que cada pessoa, cada pesquisador percebe um mesmo objeto sob lentes variadas, os equívocos podem despertar o desejo de outras interpretações, o que coloca o objeto em circulação constante, tornando-o vivo e pulsante, confirmando a perspectiva assumida nesta tese, situada no campo da memória e do patrimônio.

## 5.2 Atos performáticos constitutivos do Ritual de Cura

A preocupação com o papel simbólico na vida humana e a reconstrução do conceito de cultura para além de um modelo sugerido – cultura pensada como normativa e homogênea, como um conjunto de hábitos, valores e normas fixas – possibilitou a ampliação e o refinamento das análises interpretativas sobre as práticas culturais. Segundo a antropóloga Esther Jean Langdon<sup>64</sup> (1996), esse modelo vem sendo contestado por uma outra perspectiva, na qual “ a cultura é vista como emergente, estando o seu enfoque no ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo”. O enfoque está na práxis, na interpretação dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo momento, e se baseia na ideia de Turner (1974) : o processo ritual é entendido como uma experiência psicossomática, que atribui sentido aos eventos dramáticos, ou seja, a vida social é um processo dinâmico composto de sequências de “dramas sociais”, sendo estes resultados de uma contínua tensão entre conflito e harmonia.

Em suas pesquisas sobre a prática de ritos, Victor Turner focou sua atenção sobre a ideia de liminaridade, como algo à parte, algo que se põe entre duas situações, pré-liminar e pós-liminar, sendo que, na fase liminar, que é intermediária existiria a possibilidade do ritual tornar-se coletivamente criativo, podendo deste modo alcançar uma transformação da realidade. Essa noção de passagem inspira-se no modelo criado por Arnold Van Gennep (1978) para análise do processo ritual, o qual, por sua vez, é entendido como processo constituído por três ritos: rito de separação; rito de transição; rito de reagregação. Dito de outro modo, o processo ritual é formado por uma alquimia que envolve três tempos: dissolução, destilação e concentração dos *sujeitos/objetos* envolvidos no ato performático.

---

<sup>64</sup> Langdon, consultora e pesquisadora, desenvolve trabalhos com povos indígenas, explorando assuntos como o xamanismo, rito, cosmologia, cura, arte verbal e o papel da narração na vida cotidiana.

Uma alquimia que trabalha o corpo social e pessoal, uma “plástica social”, conforme definido pelo artista plástico e *performer* alemão Joseph Beuys. O artista concebe “plástica social” como um organismo social, como ser vivente. Com os recursos estéticos da sua criatividade, Beuys procurava na música, na cor e na teatralização a força rítmica e criadora de um processo social, desafiando os limites estéticos, filosóficos e científicos vigentes com uma obra explosiva, envolvendo discurso, ações e produções materiais.

Em suas ações performáticas, Beuys apresentava a ideia de cura, da arte como processo terapêutico do indivíduo e da sociedade, também ligada à ideia de xamanismo. A ideia de uma “ferida” na criação do artista pede a procura por uma cura. Ou seja, uma energia alquímica própria de uma experiência ritual<sup>65</sup>, vivenciada pelo artista na época da segunda guerra mundial, que, provavelmente, influenciou suas ideias acerca da arte. A partir de seu *slogan* “todos são artistas”, que equivaleria a dizer “não existem mais artistas”, Beuys considerava que “a criatividade não é monopólio das artes”. Dizia Beuys:

(...) Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio. A nossa ideia cultural é muitas vezes redutora. O dilema dos museus e das instituições culturais é que limitam o campo da arte, isolando-a numa torre de marfim (...). O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar como um conceito novo de arte e ciência<sup>66</sup> (BEUYS, 1995, p. 72).

Essa subversão ontológica de conceitos e de atitudes oferecer subsídios para a aproximação da arte contemporânea com a experiência ritual, proposta nessa instância.

Retornando às fases da iniciação ritual, Schechner (2002) evidencia que, tanto na performance cênica artística quanto no ritual, o padrão processual implica separação, transição e incorporação. Usando suas categorias teatrais, Schechner considera o preparo técnico, o laboratório e o ensaio como ritos preliminares, de separação.

---

<sup>65</sup> Beuys, como soldado raso na segunda guerra mundial, enfrentou a experiência da morte. No inverno de 1943, o avião que o transportava, depois de atingido pelos canhões antiaéreos de uma base russa, despenca-se na Crimeia. Beuys, único sobrevivente e gravemente ferido, é acolhido por um grupo de Tártaros (povo nômade), que transitavam por esse lugar. Para a cura das queimaduras e traumatismos sofridos com o acidente, os xamãs Tártaros besuntaram seu corpo primeiro de gordura e, depois, envolveram-no com um tecido caloroso, o feltro (flanela). Essa experiência xamânica pôde ser percebida em algumas de suas performances, quando se utilizava da gordura (cera de abelha) para evidenciar a energia calorífica que o material dispõe. Através de uma temperatura quente ou fria, transformava o caráter dessa gordura, de sua condição caótica e informe a uma condição de forma bem dura – uma escultura, cujo potencial explícita uma condição de movimento e uma condição de forma (PORTUGAL, 2006).

<sup>66</sup> Parágrafo traduzido pela pesquisadora e por Marly Claussen.

A performance em si é a liminaridade, análoga aos ritos de transição. O relaxamento e o retorno são pós-liminaridade, ritos de incorporação. Através dessas fases, acentuadamente marcadas, as pessoas iniciadas no ritual sofrem transformação permanentemente, enquanto que nas performances, de um modo geral, as transformações são temporárias. Schechner as denomina, então, "transportações". Para ele, como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Durante a performance, a "audiência" também é "transportada", pois o ator social, na posição de plateia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos que habitualmente desempenha na vida cotidiana.

Na Casa de Reza da Aldeia Tekoa Mbo'yty, esses traços de alteridade têm expressão nos momentos de liminaridade vivenciados nos rituais de transição de um estado a outro, como é o caso do Ritual de Cura, ato performático marcado pelas fases do drama social descritas por Turner (2008): *ruptura*, *crise*, *ação corretiva* e *reintegração*. O estudo dessas fases, com as devidas adequações, colabora com a análise interpretativa desenvolvida sobre Ritual de Cura, descortinado no quadro abaixo (Tab. 2).

<b>Fases</b>	<b>Drama social – Turner</b>	<b>Ritual de Cura – Mbo'yty</b>
<i>Ruptura</i>	Rompimento de relações sociais formais regidas pela norma, sinalizada pelo rompimento público ou pelo descumprimento de alguma norma reguladora.	O corpo da enferma sinaliza que seu ser foi acometido pelos espíritos do mal, rompendo seu equilíbrio, exigindo da coletividade providências para o restabelecimento da "ordem", que significa para o Mbyá-Guarani manter o corpo erguido em movimento – o ritual, nessa situação, assume esse sentido.
<i>Crise</i>	Caracterizada por um movimento progressivo na direção de um antagonismo no âmbito da estrutura social.	Nessa fase, o corpo da enferma se encontra no limiar de suas forças, quando se debate entre um polo e outro, entre a morte e a vida, entre a saúde e a doença.
<i>Ação corretiva</i>	Distinguida por mecanismos de ajuste e regeneração operacionalizados por membros de liderança representativos do sistema social perturbado.	Os representantes da "ordem", os cerimonialistas, são desafiados a lidarem com a situação, expurgar o mal que aflige o corpo da enferma, ficando desse modo nos limiares do sobrenatural.
<i>Reintegração</i>	Retorno ao grupo social ou reconhecimento e legitimação social da cisma irreparável entre as partes em conflito – separação das partes.	Com o corpo liberto, a enferma retoma sua posição "erguida" para se movimentar e ativar suas relações – recomposição do indivíduo que se transforma a cada nova situação.

Tabela 2 – Fases do drama social e do Ritual de Cura.  
Fonte: Turner (2008) e associações elaboradas pela pesquisadora.

A experimentação ritualística propiciada pelo Ritual de Cura está condicionada a uma “ordem” cósmica, apresentando-se em três atos: ambientação do espaço sagrado, cerimônia da Cura, finalização do ritual. Cada ato possui suas propriedades específicas e cada qual deixa sua marca especial nas metáforas e modelos do interminável fluxo da interação e existência social, enfatizando a relação *corpo-forma* e a relação *corpo/memória* presente na experiência ritualística.

### 5.2.1 Ambientação do espaço sagrado: preparação dos artistas-participantes

O surgimento do processo de criação da performance apresentada no Ritual de Cura se deu a partir de uma escuta aguçada da pajé Dona Lídia sobre as questões que afligiam o corpo da enferma juruá<sup>67</sup>: dores fortes na cabeça e também na região abdominal. A crença da paciente nesse tipo de tratamento, que buscava, através de uma energia vital harmonizar corpo, alma e espírito, faz dela motivadora e co-autora da experiência ritualística. Depois de diagnosticado o mal, a pajé indicou uma alquimia para o tratamento, que requereu um envolvimento consistente de todos os artistas-participantes. Aos poucos, os artistas-participantes da aldeia adentraram a Casa de Reza, ocupando as cadeiras dispostas na lateral, formando um semicírculo aberto em direção à porta de entrada. No fundo da Casa, o espaço era reservado para as mulheres, seus bebês e crianças menores, que ficavam sentados sobre os panos estendidos no chão. Um pouco mais à frente se posicionavam sentadas em cadeiras próprias, a matriarca, líder espiritual, pajé Lídia Para Poty Nhe’ Eja (guardiã dos espíritos das crianças), e sua assistente ritual e filha, Marcia Jachuka<sup>68</sup> Rete, cujo nome faz referência à divindade feminina, grande avó do universo (Fig. 33).

A posição privilegiada ocupada pelas cerimonialistas Dona Lídia e Márcia proporcionava a observação completa de todo movimento que usualmente envolve o Ritual de Cura. Essa posição marca o *status* que as cerimonialistas/operadoras ocupam nesse cenário. No momento em que todos os atores se encontravam em seus lugares, Dona Lídia, como

<sup>67</sup> Cabe ressaltar que a enferma juruá (2010), conforme seu depoimento, após vários tratamentos alopáticos, inclusive cirúrgico, decidiu tentar a cura xamânica.

<sup>68</sup> *Jachuka* é um fluido vital e é representado pela fumaça e pela neblina, considerados fonte da vida, das plantas, dos favos de mel, dos animais, das pessoas e dos seres divinos. Remonta a origem de uma das substâncias elementares da natureza: a água, representada pelo orvalho, pela fumaça, pela neblina, pela chuva e pela árvore sagrada, o cedro, que fala e destila sua água em prol da saúde e cura das pessoas enfermas (CHAMORRO ARGÜELLO, 2008, p. 126).

operadora principal da obra iniciava seu processo de criação: buscava em seu repertório cerimonial procedimentos para o desenvolvimento da performance.

É a narrativa desse momento ritual, em seus detalhes específicos, que apresento a seguir.

Num ponto também central, porém oposto ao das cerimonialistas e próximo à entrada e próximo à entrada da Casa de Reza, encontra-se instalado o *Amba'i*. Márcia Jachuka, representante da fumaça, retira de sua sacola os *petynguas* a serem usados durante o ritual. Abastece-os de fumo e os distribui, com a ajuda de outra assistente, aos participantes. Dona Lídia e Marcia de posse de seus *petynguas* esfumaçam o ambiente, invocando o sagrado (Fig. 66). Em fila, seguindo a estrutura ritual, homens, rapazes e meninos (Fig. 67), depois, as mulheres, moças e meninas – integrantes do coral – iniciam a ambientação do espaço, através do esfumaçamento<sup>69</sup> dos *corpos/objetos* constituintes do ritual, que se encontram repousados no *Amba'i*.



Figuras 66 e 67 – Dona Lídia e Márcia esfumaçando o ambiente; Meninos do coral em sua performance ritual.

Fotos: Cristina R. Campos – 2010. Fonte: Arquivo particular.

Cada artista-participante escolhe uma “roupa” adequada ao ato performático. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, ou seja, um ‘esquema

<sup>69</sup> Nesse momento, todos portam e fumam seu *petyngua*, inclusive as crianças, que, desde os sete anos de idade, são iniciados nessa prática. Dona Lídia (2010) diz que *Nhanderu* considera o espírito da criança forte, por ser “pura”, assim sua participação nos rituais é muito importante.

corporal humano oculto sob a máscara animal, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, uma “roupa” trocável e descartável. As “roupas” não são fantasias, mas instrumentos. Todos os corpos, o humano inclusive, são concebidos como vestimentas ou envoltórios, a forma humana é como um corpo dentro do corpo, a alma do corpo, uma fabricação contínua – uma “teoria da memória que se inscreve na carne” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 388).

A fumaça dissipada pelo *petyngua* ambientaliza o espaço, criando um clima propício para a reverência inicial, a *nhemboaguijevete* – expressão traduzida por Chamorro Arguelo (1998) por “tornar-se verdadeiramente mais pleno, mais perfeito”. O espaço torna-se suscetível à experimentação ritualística, permitindo a cada artista-participante mergulhar no seu próprio processo de criação. Essa imersão no processo de si se relaciona com a arte cerimonial, corporeidade que encontra espaço na profunda relação do *performer* (artista-participante) com o movimento do ato ritual – criação individual e coletiva.

Os cerimonialistas, integrantes do coral, esfumaçam o “símbolo dominante” – o *Amba’i* –, provocando uma névoa exorcizadora das forças negativas. A névoa, ao se dissipar, cria um corpo aureolático na Casa de Reza. Os símbolos, de acordo com Turner (1974), fazem coisas e, com isso, transformam situações, estados e pessoas. Os símbolos dominantes tendem a se tornar focos de interação. “Os grupos mobilizam-se ao seu redor, cultuam-nos, desempenham outras atividades simbólicas perto deles, e acrescentam-lhes outros objetos simbólicos, frequentemente para formar santuários compostos” (TURNER, 1974, p. 52).

Após algumas voltas, o banquinho ritual é colocado em frente ao *Amba’i* e à enferma juruá, que é convidada a se assentar. Ela recebe dos cerimonialistas um esfumaçamento direcionado ao centro de sua cabeça. A fumaça aspirada pelos cerimonialistas oscila em sua forma: em alguns momentos se dissipa pelo ambiente e em outros assume a uma forma densa e concentrada na superfície da cabeça da enferma. A pajé Dona Lídia (2010) explicou que isso ocorre em virtude da tensão vivenciada pelos espíritos circundantes nesse momento. Quando o espírito é aprisionado pela fumaça – forma densa –, existe possibilidade de cura, quando a fumaça se apresenta dissipada, significa que a pessoa pode morrer do mal acometido. Concluiu que a enferma necessitava de muitas rezas para se livrar do mal que, segundo ela, foi blasfemado por uma pessoa – feitiçaria –, certamente um homem enciumado.

Ao terminar a adoração-reverência inicial feita pelos cerimonialistas coadjuvantes do Ritual de Cura, cada qual se retira pronunciando a expressão de saudação *há’eve’i*. Todos respondem com a mesma expressão, que corresponde a um agradecimento por estar nesse



espaço sagrado – “amém”, “assim seja”, nos termos de Chamorro Argüello (1998). Enquanto isso, o chimarrão é servido, por um rapaz, à plateia. A erva embebida na água fervente é saboreada coletivamente, sendo passada de boca em boca.

Cabe ressaltar que a primeira sessão do ritual em questão, objeto desta narração, contou, após o esfumaçamento com um maior investimento por parte do coral: seus integrantes entoaram vários cantos e as dançarinas exibiram seus passos ensaiados<sup>70</sup> – ora de frente para a plateia, ora de costas, num movimento circular em torno do próprio corpo, acompanhado de gestos demonstrativos do sentido da mensagem. Nesse momento, compreendemos que os atores exibiam uma coreografia elaborada em virtude dos convidados especiais, como que saudando os estranhos ao ritual – os *juruás* (enferma, pesquisadora e convidada).

Cada artista-participante encontra-se atento a experiência do corpo e daquilo que o envolve, corpo conectado que se percebe mutável e que por esta condição – estética da relação – manifesta-se desejoso por negociações. Em eterna construção o *corpo/memória* dos artistas-participantes não se encerra, mas está sempre em processo de criação, encontrando-se preparados para adentrar o universo mítico e cosmológico mbyá-guarani e apresentar a arte do corpo nahanderekó, a arte do corpo cerimonial e arte do corpo trançado.

### 5.2.2 Cerimônia da Cura: potência da criação

Após preparação inicial, os integrantes do coral encorpam a cerimônia, cada qual assumindo sua posição: os homens se apossam do violão e da rabeca; os rapazes e os meninos dos seus *mbaraka mirĩ* (chocalhos); as mulheres e as meninas dos seus *takuapu* (bastões de ritmo), que acompanharam suas vozes agudas. Dessa forma, executam seus *mboraei* (cantos-rezas) – canal de comunicação entre os indivíduos e as divindades. Darci Tupã (2010) argumenta que procuram desenvolver a palavra e o canto como modo de atingir um estágio de elevação espiritual. Nesse contexto de cantos sagrados, têm o poder de fortalecer a comunidade contra os males da Terra. Sendo as divindades ancestrais, corpo da palavra-canto-reza, seus descendentes necessitam se erguer para alcançá-la.

---

<sup>70</sup> Essa coreografia foi criada e ensaiada pela atriz de teatro Priscila Camargo, que durante um breve período acompanhava o grupo em apresentações realizadas em espaços externos – eventos em praça pública, museus e escolas.

Envolvida por esse *corpo-manto* sagrado a cerimônia se inicia. Dona Lídia entra em cena, portando seu *petyngua* próprio, que pode ser de barro ou de madeira mas é exclusivo. O canto<sup>71</sup> do coral, em diálogo existencial, exorta a busca de um estado de fortalecimento da pessoa mbyá, criando uma ambiência sagrada.

*Mbará eté* – Fortaleza como experiência de vida

*Nharombaráeté nhadereté'i* – Vamos fortalecer nosso corpo e nossa alma  
*Nharombaráeté nhaneramo'i* – Vamos fortalecer nossos avós  
*Jarovi'á nhande ropyíre* – Alegando-nos na casa cerimonial  
*Kova'é aema nhandereko'i* – Esse é nosso jeito de ser (2x)

*Nharoporandu nhandereté'i* – Vamos concentrar nosso corpo  
*Jarojapukai Nhanderuetépe* – Vamos gritar para Nosso Pai Verdadeiro  
*Oendu mavy opamba'eté by tegui* – Quando ele ouvir, em meio a tanta dificuldade  
*Nhanemombaráeté'i água* – Vai fortalecer (2x)  
*Pave'i etépe* – A todos nós (2x)

O andamento da música pulsado nas cordas do violão e da rabeca define o pulso coletivo, dentro do qual toda a performance é desenvolvida. O canto, aliado aos espíritos bons salvou a terra, e salvará, quando proclamado, aqueles que nela padecem e/ou vivem. Cantam-rezam, poema da língua dos deuses, correspondendo a mais elevada condição de elaboração da fala, que somente alguns exímios oradores são capazes de alcançar, fazendo a palavra divina circular na Terra (PISSOLATO, 2007).

O esfumaçamento pela pajé segue a mesma trajetória percorrida pelos cerimonialistas na ambientação do espaço, primeiro no *Amba'i* e, em seguida, na enferma juruá que, de olhos fechados e mãos abertas apoiadas nas pernas, concentra-se para receber a cura. O pacto ritual e artístico é selado pela operadora da obra. Cada qual veste seu manto, seu estandarte, sua capa, que se molda conforme o ato performático, uma escultura efêmera que se constrói a partir da relação com os “outros” *sujeitos-objetos*, visíveis e invisíveis, manifestando a energia vital coletiva, uma concepção antropológica da arte que corrobora o conceito de “escultura social” desenvolvido por Beuys.

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da ideia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos

<sup>71</sup> Vários cantos podem ser usados nesse momento. Este canto, identificado por Amarildo (2011), por fazer parte do repertório do coral, como um dos usados na Casa de Reza, foi retirado do livro Yvy Poty, Yva'á. Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Organizado por Maria Elizabeth Lucas e Marília Stein. Cantos traduzidos por Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty Benites da Silva e Guilherme Werá Mirim Benites da Silva (LUCAS; STEIN, 2009, p. 66).

pensamentos, ou como podemos formar nossos pensamentos em palavras, ou como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita. O processo continua na maioria delas: com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança<sup>72</sup> (BEUYS, 1990, p. 19).

A escultura social compreende o próprio pensamento humano que se faz forma, reforçando a ideia de ampliação da arte proposta pelo artista, cuja potência criativa é inerente a todo ser humano. No caso mbyá-guarani, a criação se dá no espaço de agenciamento localizado entre “coisas” visíveis e invisíveis, quando os artistas-participantes são convocados a se apresentar.

Sob a névoa da fumaça, Dona Lídia invoca os deuses com seu canto-reza de lamento – *ehhhh eh eh, eh ehhhh, eh; eh eh, eh eh, eh eh* – criando um espaço de agenciamento localizado entre o *Amba'i* e a enferma. Seus braços estendidos se movem, louvando e buscando nesse espaço “entre” a aproximação dos espíritos bons – espaço da criação. Nesse cenário (Fig. 68), desenrola-se toda ação dramática.

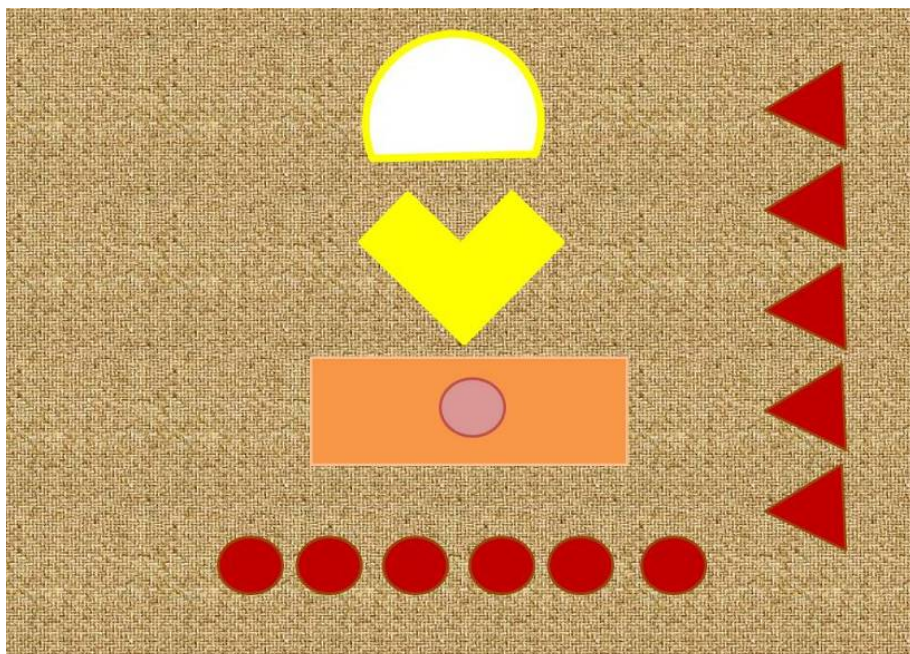


Figura 68<sup>73</sup> – Imagem do cenário da cerimônia da Cura.  
Criação: Cristina R. Campos – 2010.

<sup>72</sup> Parágrafo traduzido por Giselle Trajano.

<sup>73</sup> Símbolos da imagem do cenário: meio círculo branco – *Amba'i*; pentágono amarelo – pajé; retângulo marrom – banquinho ritual; círculo rosa – enferma; círculo vermelho – mulheres e meninas; triângulo vermelho – homens, rapazes e meninos.

Dona Lúdia apresenta seu “eu” sob o corpo-manto, sob a roupa-capa curandeira e xamânica, permitindo-lhe ganhar algum controle sobre as impressões dos demais (sejam os que vivem lá no alto<sup>74</sup> ou os que vivem na Terra) na apresentação de sua obra. A pajé aquece suas mãos esfregando-as no intuito de aprisionar as coisas ruins manifestas no corpo da enferma juruá. Um sopro forte, entre as mãos sob a forma de concha, encaminha, por um ponto central da cabeça, o frescor aliciante da dor.

As mãos da pajé percorrem a testa, a nuca, as costas, o início das nádegas, até alcançar o abdômen e a virilha massageando cada ponto aberto ao recebimento da energia vital emitida por ela. Esses pontos são como vértices, chacras, nos termos orientais, por onde sai e por onde entra a energia que nutre o corpo. Em alguns momentos, a massagem é acrescida das palavras rituais da operadora cerimonial em atitude de reverência ao *Amba’i*, estabelecendo um canal de comunicação mais íntimo com as divindades, mantendo ereto o fluxo do dizer. Nesse momento de crise, marcada pela doença do corpo, “a rezadeira se esforça para trazer de volta, voltar a sentar a palavra na pessoa, devolvendo-lhe a saúde” (CHAMORRO ARGÜELLO, 2008, p. 57).

A fala eloquente de Dona Lúdia constitui-se como um elemento significativo de sua performance. Seu desempenho vigoroso aquece seu corpo. É possível perceber em sua face gotículas de suor provocadas pela exaustão e segundo a pajé, pela energia emanada dos deuses. Seu corpo torna-se, então, uma escultura da fala. Assim, o ato performático se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e pela sua organização em quadro cerimonial. A hierarquia é sagrada e o soberano depende da ordem divina, dela fazendo parte ou recebendo o seu mandato.

Essa fase do drama vivenciada pelos participantes da cerimônia da Cura se caracteriza pela separação da vida cotidiana – fase liminar, nos termos de Turner (1988) – quando estão ausentes a estrutura social e as regras que normalmente ordenam as interações sociais. A estrutura normal é invertida, e o que era escondido na vida cotidiana é revelado. A estrutura sem dúvida está presente, mas sua dimensão é abafada por um grupo de interdependências: aqui, ela é vista como um meio ou instrumento social, não como um fim em si mesma, e nem tampouco como provedora de metas para competição ou dissidência.

Leopoldi (1978) sugere que a ambiguidade, realmente muitas vezes presente na posição liminar, não parece necessariamente revelar ausência de *status*. A situação periférica em que se encontram, por vezes, as identidades sociais, parece justamente conferir uma

---

<sup>74</sup> Os Mbyá se referem aos seus deuses da mesma forma que aos astros, ou seja, como sendo “aqueles lá do alto”.

especificidade característica e amplamente absorvida pela estrutura social – a ambiguidade se revela como uma evidente marca de *status*. Exatamente por possuírem o mesmo *status* – periférico – é que esses indivíduos se homogeneízam.

A liminaridade experimentada pelos participantes e operadores da Cura possibilita, a cada indivíduo, o conhecimento de si mesmo, frente a sua relação com outras categorias de entidades visíveis e invisíveis – situação que oportuniza a apreensão de uma estrutura social na *communitas*. Nessa interação social, todos compartilham o sentimento de *communitas*, ainda que sob uma estrutura. Todos aspiram a fumaça sobre a cabeça da enferma juruá. Cada qual tem um espírito *incorporado* no seu ser, e este tem origem no cosmo guarani. Juntos adquirem mais força para expulsar o mal que aflige a paciente. Esses sujeitos liminares possuem um *status* profundamente demarcado nessa sociedade indígena.

Uma nova fase complementar de exorporação do mal se inicia. Dona Lídia retorna ao seu assento e de lá anuncia que dois dos cerimonialistas retirem do *Amba'i* a gamela de cedro, em forma de canoa, que contém a água purificadora do mal, para que cada cerimonialista, com uma folhinha nativa, aspirja a água sagrada no ponto central da cabeça da enferma juruá. Os homens, após a aspersão, se posicionam em fila horizontal atrás das mulheres que, por sua vez, repetem o ato masculino.

O cedro, responsável pelo emanar da palavra-alma, abriga a água recebida através do orvalho, fonte de energia vital para o *corpo-árvore* e, conseqüentemente, para o *corpo-gente*, vinculando as pessoas aspergidas ao princípio ativo do Universo, do tempo mítico de Jachuka, potência de energia vital para a criação da natureza-cultura guarani. Tempo no qual se põe a celebração de um ritual e que é, por este fato, um tempo sagrado, dotado de um arquétipo mítico, tempo primordial tornado presente. Para Mircea Eliade (1994), viver os mitos implica uma experiência religiosa, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida cotidiana.

A religiosidade dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadas pelos Seres Sobrenaturais: deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se no mundo transfigurado, auroral, onde os eventos são reintegrados (ELIADE, 1994, p. 20)

Reviver esse tempo possibilita a instauração de um outro tempo, e esta “quebra” do tempo cotidiano é fator primordial para que se alcance a fase liminar apontada por Turner.

O ambiente e os elementos, visíveis e invisíveis, constituintes dos atos performáticos possibilitam a criação de um espaço, onde a crise possa ser restaurada através do “reviver” de uma memória coletiva, que é transformada e atualizada na cerimônia da Cura.

### 5.2.3 Finalização do ritual: consagração da obra

Atinge-se à hora do encerramento da cerimônia, momento em que todos, atores e plateia, participam da ação dramática dando continuidade ao ato performático. A música, num andamento mais alegre, e gestos graciosos marcam a despedida dos cerimonialistas. Com os pés marcando um ritmo compassado, eles se posicionam em frente à enferma juruá, levantam os braços, flexionam o joelho três vezes e falam: *o'ytyxee ma xerery mborai amanhe du y'ete Tekoa Mbo'yty pygua há eve'i ko*, que se traduz por: *Eu me chamo \_\_\_\_\_, vivo na aldeia Tekoa Mbo'yty, este canto foi criado para ser executado aqui na Casa de Reza, para esta cerimônia, assim seja.*

A plateia agradece, respondendo *há eve'i ko*. A enferma juruá se acomoda na plateia. Os cerimonialistas buscam seus assentos e a fumaça se dissolve no espaço. A plateia participante recebe a todos, que por instantes contemplam o altar do sagrado, selando o pacto ritualístico consagrado na obra criada coletivamente (Fig. 69). O silêncio reina por alguns minutos e, aos poucos, as pessoas deixam a Casa de Reza.

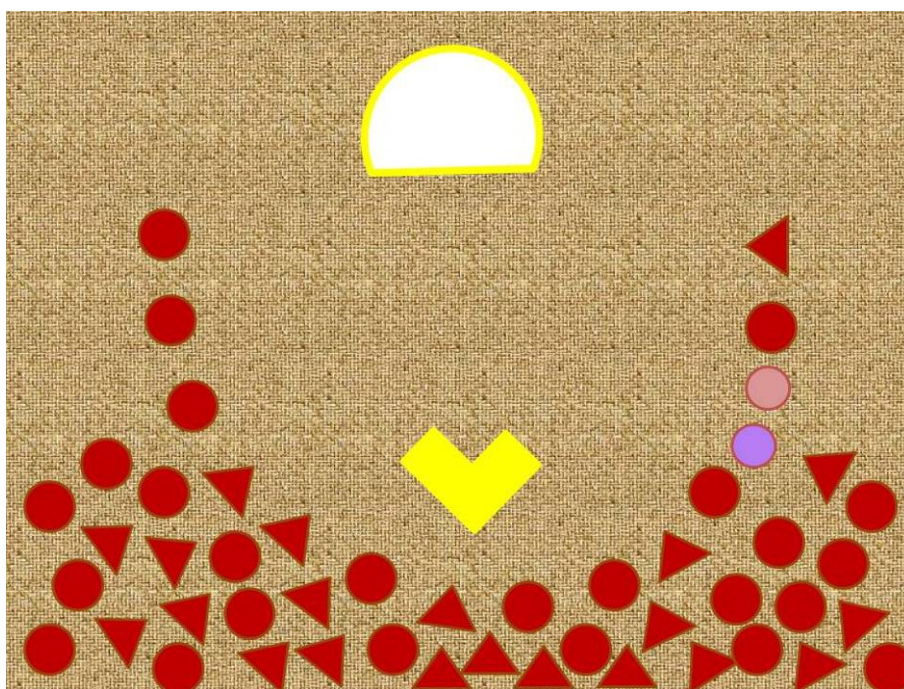


Figura 69 – Imagem da obra finalizada.  
Criação: Cristina R. Campos – 2010.

Nessa obra, podemos pensar que a situação corrobora um sentimento de *communitas*, aqui entendido, não como um momento em que a estrutura é rompida, uma anti-estrutura, em que cada qual “se cria e cria” de acordo com seus desejos escondidos, como apontado por

Turner (1988), e sim como falado por Leopoldi (1978): a homogeneidade social presente na *communitas* define-se a partir de um mesmo sentimento experimentado pelo grupo, que se assemelha a partir das funções prescritas pelo grupo. Assim,

pode-se, pois, sugerir que o relacionamento de um grupo de agentes ‘liminares’, conquanto marcado por um conteúdo nitidamente comunitário, deve orientar-se por algum padrão de relacionamento sancionado pelo sistema social. Em outras palavras, alguma regularidade, algum aspecto recorrente deve propiciar o estabelecimento de um ‘modelo’ que – engendrado a partir das relações sociais ‘comunitárias’ – possibilite a determinação do que se poderia chamar a ‘estrutura da *communitas*’ (LEOPOLDI, 1978, p. 28).

Nessa estrutura de *communitas*, a enferma juruá *encorporava* o sentimento partilhado pelo grupo indígena na Casa de Reza. Ao final das sessões, Dona Lídia se sentava ao lado da enferma juruá para saber sobre a evolução da doença, detectada por Dona Lídia como “feitiço” enviado pelo homem ciumento que havia feito parte da vida conjugal da paciente, força do mal desejado pelo seu opositor, força que impulsionou o tratamento da Cura. Após várias sessões, segundo declaração da pajé Dona Lídia (2010), foi possível expulsar os maus espíritos que causaram os males físicos na enferma, contudo seria necessário um tratamento contínuo com a planta medicinal (quebradeira) sobre o local afetado (o abdômen), como se houvesse sequelas físicas a serem curadas ainda com o tempo. Sendo assim, a enferma juruá (2010) continuou seu tratamento e conseguiu, conforme seu relato, “fortalecer-se em relação ao acometimento de dores que ainda persistem, numa perspectiva de superação contínua, perseverança e disciplina em seu tratamento medicinal e confiança na meta da cura plena”. As forças do domínio sagrado intercultural se comunicam, embaralham-se, comungam e são aclamadas em benefício da enferma juruá.

Nessa obra de arte comunitária – derivada do sentimento de *communitas* desenvolvido no ritual –, os artistas-participantes elaboram suas performances, cujos espectros de ações e eventos carregados de simbolismo conformam um corpo sagrado, operador da Cura necessária para uma reconstrução social. Todo olhar, todo gesto, todo cheiro, toda palavra, toda imagem, todo canto, toda dança, toda fumaça fazem parte da apresentação de si em relação ao outro, estética da relação que se reconstitui no espaço/tempo mbyá-guarani.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do poder da memória, o ser indígena apresenta vestígios de um tempo em que os “outros” colonizadores o consideravam sujeito propício à dominação, o que ocasionou o desejo do desenvolvimento de ações que contribuíssem com a alteração gradativa de suas imagens e inserções públicas. Sujeitos da selva, por isso denominados, “selvagens”, ao estabelecerem contato com os sujeitos considerados “civilizados”, inevitavelmente, atualizam o passado, interagindo e respondendo aos novos estímulos. A memória enquanto potência da criação se abre para um mundo de seres e histórias.

As respostas a esses estímulos, como não haveria de ser, apresentou-se de modo diferenciado. Cada povo atua nessa rede interativa conforme suas relações com a sociedade envolvente. Ser indígena transforma-se, a partir da década de 70, para aqueles engajados nas lutas do movimento político-social, em sinônimo de orgulho identitário, uma identidade política e simbólica que articula, viabiliza e acentua as identidades étnicas de fato de cada povo etnicamente diferenciado habitante do território do Estado brasileiro (LUCIANO, 2006). A supremacia, assim como o orgulho de ser e se afirmar indígena frutifica o sentimento de pertencimento que constituem a identidade do povo indígena. O sentimento de pertencimento, ou “pertença” coopera para uma finalidade comum com os demais membros da comunidade indígena – a territorialidade, o locus da comunidade; a permanência, condição essencial para o estabelecimento das relações sociais

Nesse movimento de afirmação e conquista de território, os Mbyá-Guarani de Camboinhas buscam estabelecer com os não índios um canal de comunicação e convivência, tendo como prerrogativa a “conservação” do seu *nhanderekó*. Tal conservação opõe-se à ideia de preservação que supõe práticas cristalizadas, configurando-se então, como um mecanismo de resistência cultural e construção de identidades. Em agenciamento constante com os *modos operandi* dos não índios, suas marcas identitárias apresentam-se de modo e de forma fluida. Não se trata de um povo que assume outra identidade, ou de um povo aculturado<sup>75</sup>, mas de indivíduos que vivem entre várias, confundindo-as. Trata-se, ao contrário, da possibilidade de

---

<sup>75</sup> A ideia de aculturação tem origem na escola norte-americana de Antropologia, muito influente no final do século XIX até a metade do século XX, chamada Culturalista. Os culturalistas acreditavam que as culturas eram resultantes de histórias particulares, processos através dos quais um determinado coletivo humano condiciona percepções, entendimentos e comportamentos aos seus membros de forma a definir sua organização e relação com o meio. Os membros desta escola entendiam as diferentes culturas como unidades historicamente formadas, faziam um recorte no tempo, a partir do qual definiam traços de originalidade, e assumindo essa premissa essencialista consideravam que estes traços (ou tradições) poderiam ser perdidos no contato entre culturas, a este fenômeno chamavam de “aculturação” (ROSENFELD, acesso em 10 dez. 2011).



continuidade cultural, que experimenta o presente a partir da atualização do passado. O filósofo Dennis Lerrer Rosenfield (2011) argumenta que a ideia de aculturação foi abandonada há décadas no meio antropológico.

Nenhum grupo humano possui uma história particular ou isolada, mas pelo contrário, se constitui na relação com outros grupos humanos, em deslocamentos que se dão nos termos de aproximações, contraposições ou trocas – relações intergrupais que permeiam toda trajetória humana. Ideias como “história particular” e “traços culturais originais” se mostraram insuficientes enquanto conceitos científicos por sua incapacidade de explicar os fenômenos observados (ROSENFELD, acesso em 10 dez. de 2011).

Entender esse processo pressupõe a necessidade de se repensar conceitos para lidar com uma conjuntura na qual a interação social extrapola qualquer situação de simples dicotomia étnica. Nesse sentido, os índios deixariam de ser vistos como passivos elementos de um grande processo de aculturação e passariam a ser percebidos como agentes ativos de sua própria formação cultural. Assim, nesta tese, busquei evidenciar não um campo de disputa entre brancos e índios, que sobressalta a categoria indígena em situação de desvantagem, mas um campo de possibilidades de relações de interação, tensionado e conflituoso sim, mas em situações de diálogo.

Isabela Frade (2004) argumenta que o grande desafio de nosso tempo consiste em aprender a conviver com as diferenças, com os pluralismos de intenções, sendo necessário, para que esse diálogo ocorra, construir um “campo de equivalências”. Um campo onde a “*différance*” seja premissa da convivência. Para o filósofo Jacques Derrida, uma *différance* é o movimento de espaçamento, uma heterogeneidade que não é primordialmente oposicional, tampouco dialético: “é uma reafirmação do mesmo, uma economia do mesmo em sua relação com o outro, sem que seja necessário, para que ela exista, congelá-la, ou fixá-la numa distinção ou num sistema de oposições duais” (DERRIDA, 2004, p. 34). Isso se dá em razão da possibilidade de se romper com a própria polaridade.

A trajetória histórica mbyá-guarani, marcada pela mobilidade, pelo estabelecimento constante de relações, seja entre parentes, seja entre aldeias, seja entre os seres da natureza e da sobrenatureza, seja entre culturas diferentes, sugere o rompimento de um sistema polar de apresentação, configurando-se de modo semelhante à Fita de Moebius (Fig. 70) criada pelo artista Escher: alinhados num percurso único – “conservação” de seu *nhanderekó* –, parecem seguir dois caminhos distintos. Contudo, o percurso é o mesmo, o que muda é a posição em

que se apresenta. De onde quer que se parta, volta-se sempre ao mesmo lugar, revelando o sentido de continuidade.

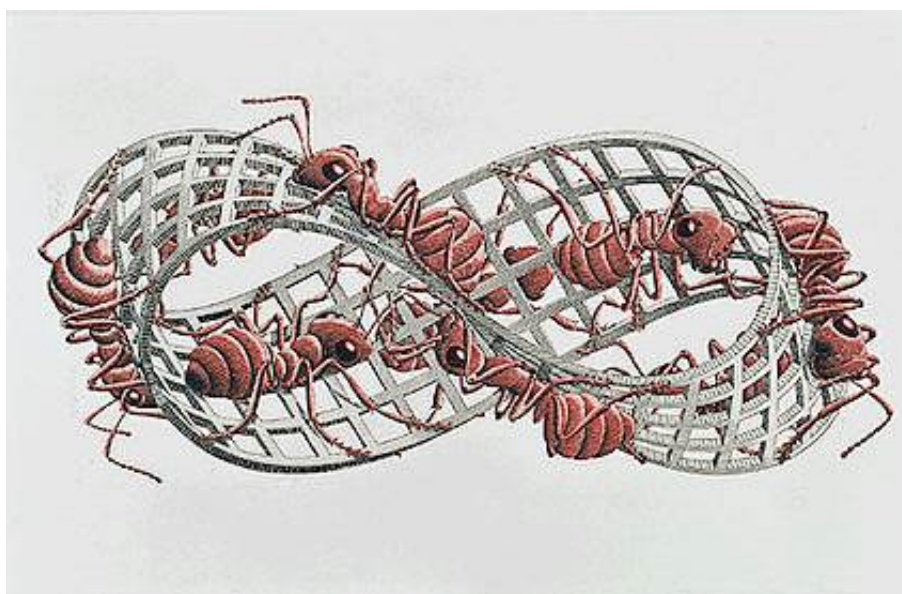


Figura 70 – Fita de Moebius II (Formigas) – Xilogravura, Escher.

Fonte: Disponível em: < <http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=pt-BR&source=hp&biw=994&bih=611&q=escher&btnG=Pesquisar+imagens&gbv=2&aq=f&aqi=g10&aql=&oq>>. Acesso em: 15 out. 2011.

Essa imagem reflete a co-existência dos Mbo'yty em seu *tekoa*, lugar em que produzem suas relações econômicas, suas relações sociais e sua organização político-ideológica. Essa mobilidade, marca identitária do povo mbyá-guarani, proporciona o entendimento de uma unidade construída a partir da diversidade. Os Mbyá-Guarani se diferenciam entre si por suas peculiaridades locais e se assemelham pelo desenvolvimento de suas práticas artísticas e culturais. Na superfície resultante, a Fita de Moebius, as formigas passeiam continuamente, parecendo percorrerem as duas faces da tira, passando da frente para as costas, quando, afinal, apenas percorrem a face única deste mesmo objeto. A Fita de Moebius não tem frente nem costas, não tem polos opostos, assim como a imagem de apresentação dos Mbyá-Guarani. A relação de interação estabelecida com os “outros” não faz com que os Mbyá percorram caminhos distintos, o caminho é o mesmo, porém, tal como as formigas, o ser indígena mbyá-guarani, quando dá uma volta na trilha, muda a sua paridade, isto é, aparece como uma imagem invertida pelo espelho - fato que reflete o caráter não orientável desta superfície, ora de uma “forma”, ora de outra “forma”, frente ao ponto de vista em que se encontra.

Nessa trajetória mbyá-guarani, a palavra e o canto-reza alentam as gerações mais velhas e as divindades, que lideram a caminhada a prosseguir na busca de uma Terra

renovada, um lugar onde lhes seja possível viver conforme seu modo de ser, “com dignidade e segurança, sem o assédio, mas também sem a indiferença da sociedade envolvente. Enquanto não se possui esse lugar, os pés que o procuram, consagram, ao andar, o caminho como templo da esperança e liberdade” (CHAMORRO ARGUELO, 2008, p. 168). O caminho como motivo para a criação. A Terra como lugar para essa criação.

Os Mbo’yty aspiram fazer da Terra-Niterói o lugar para o desenvolvimento dessa criação, estabelecendo uma relação intercultural com a sociedade local, relação essa movimentada por intensos conflitos, mas que, de certa forma, impõe aos Mbyá a produção de estratégias de convivência, desafiando-os a apresentarem seu modo de ser indígena. Esse modo, torna-se condição *sine qua non* para a permanência do grupo no lugar, isto é, enquanto se mostrarem indígenas têm a possibilidade de serem compreendidos como sujeitos operadores de uma patrimônio material e imaterial a ser salvaguardado pelos órgãos federais que examinam e atribuem esse rótulo às comunidades que lhes parecem se organizar e viver a partir de determinadas marcas culturais e identitárias. As instituições, de acordo com a sociologia e com a ciência econômica, são a sedimentação de um governo político dos afetos (crenças e desejos), portanto, segundo Lazzarato (2002), governar, falar, produzir, do ponto de vista econômico, é dirigir as correntes de crença e desejo, ou seja, gerir as formas sociais da memória que crê e conserva.

Sob o viés da memória e do patrimônio, a perspectiva assumida nesta obra foi a de fazer emergir a figura e a operação do elemento corpo na performance, categorizado pela arte do corpo nhanderekó, a arte do corpo cerimonial e a arte do corpo trançado, que se fundamenta na cosmogonia mbyá-guarani.

O *corpo-forma* mbyá é um operador de sentidos, um acontecimento criado originalmente pelos deuses supremos e constantemente reinventado a partir das relações que experimenta – ambiente de afetos e afecções, cerne do *corpo/memória* mbyá-guarani. Esse *corpo* é o patrimônio desse grupo indígena.

Nos agenciamentos estabelecidos com os diferentes “outros”, o *corpo-forma* mbyá-guarani é convidado a refazer suas narrativas performáticas que se desdobram em apresentações e representações de si próprio. Essa relação consciente de agência, entre humanos e não-humanos, entre tradição e inovação, entre natureza e cultura, presente no pensamento indígena, pode se remeter à ideia do filósofo francês Henri Bergson (2006), quando ele diz que tudo o que é vivo poderia ser consciente e que a consciência é coexistente à vida e, como acumulação do passado no presente, consciência é memória, é traço de união entre o que foi e o que será. Para o autor, a vida é arrastada por um elã, um desejo. As coisas

se passam como se uma imensa corrente de consciência, em que se interpenetrariam virtualidades de todo gênero, houvesse atravessado a matéria para fazer dela um instrumento de liberdade. O filósofo afirma que o papel do corpo não é armazenar lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta. Nesse sentido, os corpos vivos, *sujeitos/objetos*, em sua evolução criadora, em seu fluxo contínuo, são a expansão e duração da memória. O impulso vital é a memória/criação que se atualiza na diferenciação. A performance se constitui como a arte agenciadora de invenções de memória.

Nessa perspectiva, a vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que eles são capazes de invocar e condensar. O sentido assume outro *corpo* conforme o contexto no qual o objeto se insere, quando *sujeitos/objetos* entram no circuito comercial interétnico, quando se tornam emblemas de identidade étnica, quando se tornam peças de museus ou “obras de arte”. As imagens, a ambientação e a disposição dos objetos, divorciadas do modo de apresentação no *tekoa*, assumem outro cenário e outro sentido para arte do corpo mbyá-guarani fundada nos lastros míticos de sua ancestralidade, adquirindo novos significados.

Sobre a patrimonialização dos bens indígenas, seja no *tekoa* ou no museu, cabe ressaltar que o reconhecimento de que a musealização resulta de um processo de atribuição de significados e sentidos permite avançar em direção à sua dimensão política, econômica e social; permite compreendê-la como espaço de conquistas, como campo discursivo sujeito aos mais diferentes usos e submetido aos mais diferentes interesses. Certamente a criação de um mercado, seja do mundo da arte, seja da comercialização das práticas mbyá-guarani afetou o funcionamento da economia dos Mbo'yty, o papel e o significado dos tipos de objetos que são coletados e as formas físicas de sua produção.

Quanto à questão apresentada na introdução desta tese, a respeito de o que os órgãos federais, que protegem o patrimônio artístico e cultural brasileiro, compreendem por salvaguardar um bem material e imaterial indígena, cabe ressaltar que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, antes do assentamento da aldeia no Sambaqui, considerou essa Terra como um terreno de propriedade da União, Área de Preservação Permanente (APP) e de especial interesse cultural. Entretanto, após a chegada dos índios nesse “lugar de memória”, tal órgão federal não realizou uma ação específica *in locus* para salvaguardar as práticas artísticas e culturais presentes na Aldeia Tekoa Mbo'yty. Cabe destacar que o IPHAN oportuniza a inscrição de projetos voltados para a salvaguarda dos bens artísticos e culturais indígenas, através de editais públicos. O que poderia ser problematizado, então, é a vinculação das ações de patrimonialização a concorrências, quando, por interesse e competência dos órgãos públicos, e por declaração do próprio IPHAN,

sobre o interesse cultural daquela Terra, as providências de conservação do patrimônio deveriam corresponder a uma rotina.

O Museu do Índio e as instituições educacionais têm contribuído com ações que fazem circular a memória desse povo indígena. Ao mesmo tempo, e em atitude de autoconsciência, os Mbo'yty, buscam, através das Festas que realizam na aldeia com vistas à publicização de seu nhanderekó, quando concebem a aldeia como um Museu Vivo, a patrimonialização ou musealização de suas práticas artísticas e culturais, movimento inverso ao proposto no museu. Ao invés das peças, identificadas por especialistas não índios como obras a serem salvaguardadas, serem deslocadas para o museu para serem apreciadas, é o espectador que deve se deslocar para, no *habitat* indígena, apreciar os corpos-objetos, identificados pelos próprios índios como memoráveis.

Na relação interétnica estabelecida entre os índios e os não índios existe por parte dos Mbo'yty um pacto de aceitação, o que pode ser entendido como uma negociação interna diante de uma situação que favorece, pelo menos economicamente, a comunidade indígena. Poderíamos dizer que a Aldeia Tekoa Mbo'yty vive seu momento de atualização do passado e, ao mesmo tempo, passa a ser dependente dele, tal como demonstra Gaetano Ciarcia (2001) em seu estudo sobre a fabricação folclórica do bem cultural entre os Dogon, povo que vive na África Ocidental. Em sua ressonância com o mercado de informação etnológica, esses atores sociais são quase obrigados a regular uma memória mítica que foi transformada em patrimônio desde que o etnólogo francês Marcel Griaule iniciou seus estudos sobre essa cultura e implementou políticas de valorização patrimonial. Ciarcia (2001) evidencia que a tradição, nesse caso, se transformou numa poderosa fonte de economia. Logo, manter-se no tradicional é regra mercadológica, implicando, portanto, depurações ou omissões de outras práticas.

Objetos, corpos, imagens, gestos e sonoridades mbyá-guarani podem ser observados em condições de intertextualidade, em diálogo com suas narrativas míticas e seu modo de compreender e se situar no mundo. Os cantos e as danças se constituem em um instrumento de conservação da língua guarani, atualizando a tradição oral e a memória de seu povo e fortalecendo a vida comunitária. Encontram-se diante de uma circularidade, na qual elementos de oralidade e corporeidade conformam performances e os modos de apresentação fazem interface e problematizam o universo cultural. A experiência invocada pela performance seria consequência dos mecanismos poéticos e estéticos e dos vários meios comunicativos expressados simultaneamente. Uma experiência contextualizada, cujos atos performáticos consagram-se como objeto de todas as relações ocorridas no território mbyá-guarani,

matizada por símbolos de ligações com pessoas, animais, plantas, formações ou fenômenos da natureza, na qual qualquer procedimento deve se fundamentar em suas relações com o corpo sagrado, visando a transcender a sua realidade social.

Integrar-se ao *Araypy* – espaço/tempo guarani – é estar em conexão com o “corpo sagrado” energizado pelo espírito criador. A celebração dos rituais presentifica a tradição, que, em essência, é o que matém erguido o corpo e faz durar a pessoa mbyá, que cura os males, que por ventura acometem seu corpo/alma. Os rituais, desenvolvidos na Casa de Reza, perpetuam as marcas internas da sociedade mbyá, atuando como força propulsora, de modo a conservar a tessitura social desse grupo indígena, expressa na noção de “pessoa e corpo”, apresentada em forma de performances, modos de ser e agir. Tal noção está presente nos atributos corporais que envolvem a cosmologia guarani. Imagens convivem com várias formas de agenciamento, e a plasticidade exige uma corporeidade, uma forma que expressa uma interatividade contextual entre espaços e tempos, um fazer aliado a qualidades estéticas e ideológicas e a um pensamento simbólico.

O corpo é o operador primordial dessas relações, é apreendido como um estado de performance. A Casa de Reza é o lugar de memória coletiva onde os Mbyá-Guarani encontram fundamentos para construir suas marcas identitárias e repensar seu presente, interpretando e negociando seu passado, que se atualiza e se recompõe no ritual. Os objetos são feitos para completar a ação dos corpos, “ajudam na transformação da pessoa e se cristalizam como modelos reduzidos de determinadas características e de futuros desempenhos (performances) do corpo” (LAGROU, 2007). Nesse sentido, o corpo é um acontecimento que se comunica, desde que o outro esteja inserido no contexto de sua significação, tendo em vista que a comunicação como um processo só se efetiva quando existe conhecimento do código pelos dois atores envolvidos na rede comunicativa. Um corpo em performance solitária, sem um receptor capaz de lê-lo em sua existência semiótica, teria posto em questão a própria legitimidade do ato performático, sem o qual não se admitiria natureza alguma de linguagem.

Os rituais realizados na Casa de Reza atualizam uma situação única dentro de um contexto espiritual-religioso e se estende à representação de algo que não existe naquele momento, é a apresentação da coisa ausente. Ao apresentar seus rituais aos *juruás*, não se limitam a representá-lo: apresentam-nos sob novos aspectos, criam novas maneiras de experimentá-lo. Nessa relação de interação, os Mbo'yty sacam do seu arquivo-memória uma “roupa” para usarem nos eventos performáticos em que o corpo revela-se como um acontecimento.

A performance elaborada por eles, seja na Casa de Reza, quando se ocupam de cantar e dançar, afetados pelos deuses aclamados, seja na performance elaborada nas apresentações para os não índios, configura-se em uma fantasia. Dito de outro modo, o corpo assume formas diferenciadas, conforme o lugar em que se encontra – *corpo-forma*. A relação com o “outro” espiritual, carnal, vegetal ou animal faz emergir a criação, evoca a arte do corpo mbyá-guarani.

Diante desse entendimento, o teatro e o ritual não são vistos como eventos incomunicáveis, o que permite considerá-los locais de intersecção ou de fronteira. As características presentes em cada um desses eventos entrelaçam-se, diluem-se, permeiam-se, reforçando a ideia de performance elaborada nesta obra. Nas Festas realizadas na aldeia, os atores interagem dentro de um contexto e função específicos, estabelecendo novos vínculos em relação à ação performada, cujo principal objetivo, sua eficácia simbólica, reside em maximizar o potencial de satisfação da experiência dos espectadores.

Assumir o risco de exhibir, de encenar os atributos culturais que pensamos como próprios, específicos de uma identidade ante os outros, é tornar essa identidade mais aberta, mais dinâmica e finalmente mais real por ser melhor apropriada na comunicação da performance (AGIER, 2003, p.60)

Outro elemento, também fundado no repertório cosmológico em diálogo com os elementos apreendidos da sociedade envolvente, é a “roupa” usada nas apresentações para os não índios (Fig. 71). Tal “roupa” é pintada com formas, símbolos, penas, miçangas, panos, sendo escolhida para reafirmar a imagem de identidade guarani representativa da tradição desse grupo indígena. Já na Casa de Reza, outros elementos são mais significativos, por serem essenciais para a realização do ritual que ocorre nesse local, ou seja, a “roupa” escolhida, que é fundada pelos elementos sagrados, como a fumaça, o cheiro, a palavra, os objetos rituais, a música, a dança, o canto e os instrumentos musicais (Fig. 72), é que precisa ser agenciada para impulsionar e alcançar o propósito do evento.

Forma e sentido estão inextricavelmente entrelaçados no contexto da interação. Um “maneirismo corporal”, modo pelo qual a alteridade é apreendida, feixe de afecções e capacidades e, sendo o lugar da perspectiva diferenciante, o corpo deve ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente, conforme argumenta Viveiros de Castro (2002).



Figuras 71 e 72 – Coral preparado para o espetáculo organizado por Priscila Camargo; Amarildo preparando o ambiente ritual por meio da fumaça do *petyngua*.

Fotos: Cristina R. Campos – 2009. Fonte: Arquivo particular.

Independentemente do espaço de apresentação, existe uma “vontade de beleza”, que se manifesta nas palavras *iko porã* (estar bonito”) e *vy’a* (estar com saúde quanto estar “alegre). Desse modo, podemos constatar que os Mbyá-Guarani, ainda que não compartilhem integralmente das nossas ideias ou conceitos sobre arte ou estética, uma vez que mantêm contato constante com artistas e pesquisadores da arte, possuem uma sensibilidade em relação à forma, enquanto materialização de ideias, experiências e relações – uma poética da relação, uma estética da relação. Essa forma de disposição é o princípio gerador da arte do corpo mbyá-guarani.

A arte do corpo mbyá guarani, em constante desequilíbrio promovido pelas negociações e relações interculturais, apresenta uma dinâmica própria de transmissão e experimentação desses saberes e práticas, através dos quais noções e valores da tradição são reelaborados no presente, pondo em circulação a memória de um povo que deseja na contemporaneidade um lugar, um *tekoa*, para continuar desenvolvendo sua arte do corpo nhanderekó, sua arte do corpo cerimonial e sua arte do corpo trançado.

Transcendência, espiritualidade, mobilidade, expressão estética e possibilidades de transformação estão presentes na arte do corpo mbyá-guarani. O corpo é um *corpus* que abriga e emana as relações experimentadas e vivenciadas nas distintas situações em que se envolve, revelando aspectos de uma tradição viva e pulsante situada em fronteiras dialógicas. Corpo que necessita se manter erguido e em movimento para fazer circular a memória e o patrimônio mbyá-guarani.



## 7 REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Patrimônios etnográficos e museus: uma visão antropológica. In: DODEBEI, V.; ABREU, R. (orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contracapa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008, p. 33-58.

AGIER, M. Exu e o Diabo em ruas de carnaval: as identidades negras em questão (Brasil, Colômbia). In: BIRMAN, P. (Org.). *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar Editorial, 2003.

ALLAN, Dennis. Estudos bíblicos. Disponível em: <[http://www.estudosdabiblia.net/bd12\\_02.htm](http://www.estudosdabiblia.net/bd12_02.htm)>. Acesso em 03 de dez de 2011.

AZEVEDO, Luciana. Niterói 433 anos. Na crista da Onda. *O Fluminense On line*. Publicado em 23/11/2006. Disponível em: <<http://www.ofluminense.com.br/noticias/79052.asp?pStrLink=5,358,0,79052&IndSeguro=0>>. Acesso em: 08 Mai 2011.

BARBOSA, Pablo Antunha, BENITES, Tonico. *Relatório antropológico de eleição de terra indígena localizada no município de Maricá, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNAI, 2009.

BARTH, Fredrik. *Ethnic groups and boundaries*. Oslo: University Press, 1969.

BASBAUM, Ricardo. Performance: A Questão da Autoria. In: TEIXEIRA, J. L. C. (Org.) *Performáticos Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, v. 1, n. 1, 1996, p. 47-52.

BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance rowley*. Mass., Newbury House Publishers, Inc, 1977.

BENITES, Tonico. *A escola na ótica dos Ava Kaiowá: Impactos e interpretações*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2009.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.

BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47-93,

BEUYS, Joseph. *Par la presente, je n'appartient plus à l'art*. Ed. L'Arche, França, 1995

\_\_\_\_\_. *Joseph Beuys in America: energy plan for the western man*. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990.

BONAMIGO, Zélia. Comunidade Mbya-Guarani: economia e relações com a sociedade. “atrevida”. *Revista Tellus*, Campo Grande: ano 8, n.14, abr. 2008.

BRASIL. *Constituição Federal da República de 05 de outubro de 1988*. Atualizada com as Emendas Constitucionais Promulgadas. Brasil, 1988.

BRASIL. Decreto 26/91, de 04 de fevereiro de 1991. *Dispõe sobre a Educação Indígena no Brasil*. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/113987/decreto-26-91>>. Acesso em: 14 set. 2011.

BRASIL. Decreto nº 6.861, de 27 de maio de 2009. *Dispõe sobre a Educação Escolar Indígena, define sua organização em territórios etnoeducacionais, e dá outras providências*. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/231722/decreto-6861-09>>. Acesso em: 14 set. 2011.

BRASIL. Fundação Instituto Estadual de Florestas (IEF/RJ). *Estudo técnico para ampliação do Parque Estadual da Serra da Tiririca (PESET) com a inclusão do sistema lagunar de Itaipu e sítios arqueológicos da Duna Pequena e Duna Grande*. Niterói – RJ, 2007. Disponível em: <[http://docs.thinkfree.com/tools/download.php/parque\\_tiririca\\_amplia%c3%a7%c3%a3o\\_i](http://docs.thinkfree.com/tools/download.php/parque_tiririca_amplia%c3%a7%c3%a3o_i)> Acesso em: 10 maio 2011.

BRASIL. Lei nº 4.771, de 15 de setembro de 1965. *Institui o novo Código Florestal*. Coleção de leis da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 1965. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L4771.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4771.htm)> Acesso em: 08 maio de 2011.

BRASÍL. Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973. *Estatuto do Índio*. Disponível em: <[http://www.funai.gov.br/quem/legislacao/estatuto\\_indio.html](http://www.funai.gov.br/quem/legislacao/estatuto_indio.html)>. Acesso em: 15 jul. 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. Conferência Nacional de Educação. CONAE 2010. *Construindo o Sistema Nacional Articulado de Educação: O Plano Nacional de Educação*,

Diretrizes e Estratégias de Ação. Documento Referência. Brasília: Ministério de Educação, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Referencial curricular nacional para as escolas indígenas (RECNEI). Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 2002.

BRASIL. Ministério Público Federal. Sociedade Pró-Preservação Urbanística e Ecológica de Camboinhas (Soprecam). *Ação cautelar*. nº 2008.51.02.001616-2 na 3ª Vara Federal da Comarca de Niterói, 2008.

BRASIL. Tribunal Regional Federal 2ª região. *Agravo*. ACP nº 2004.51.02.001916- Disponível em: <<http://www.trf2.gov.br/decisao/RJ0106610/1/47/288467.rtf>> Acesso em: 10 maio 2011.

BRUM, Blanca Dian . Artesanato Guarani Mbyá do Rio de Janeiro: apontamentos para um abordagem discursiva. In: *Textos escolhidos da cultura e arte populares*. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, vol.1. n. 1, 2004, p. 7-16.

CADOGAN, León. *Ywyrã ñe'ery: flui del árbol la palabra*. Asunción: CEPAG, 1971.

CAMPANHA POVO GUARANI, GRANDE POVO. *Vida, Terra e Futuro* – (2002-2005). Disponível em: <<http://www.campanhaguarani.org.br/historia/gcontinente.htm>> Acesso em: 06 ago. 2011.

CAMPOS, Maria Cristina Rezende de. A plástica corporal Xavante no ritual Danhõnõ. *Revista Imaginar* - APECV- Portugal. , v.1, 2008, p.15 - 21.

\_\_\_\_\_. *O corpo emana: elementos da plástica corporal xavante*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

\_\_\_\_\_. O corpo-forma: plástica ritualística xavante. In: *Revista Portuguesa de História do livro*. O livro, as utensilagens culturais e a arqueologia dos saberes. v.22. Lisboa: Edições Távola Redonda, 2008, p. 179-206.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. *Fetichismos Visuais – Corpos Eróticos e Metrópole Comunicacional*. Tradução de Osvando J. Moraes; Paulo B. C. Schettino; Célio Garcia; Ana Resende. Coleção Azul de Comunicação e Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CEDI/PETI. *Terras indígenas no Brasil*. São Paulo: CEDI, 1990.

CHAGAS, Mário. Cultura, patrimônio e memória. *Revista MUSEU*. Ciências e Letras, Porto Alegre: s.n, n. 31, p. 15-29, jan./jun. 2002.

CHAMORRO ARGÜELLO, Cândida Graciela. O Rito de Nominação numa Aldeia Mbyá-Guarani do Paraná. *Diálogos*, Maringá, 2(2), p. 201-216, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os Guarani : sua trajetória e seu modo de ser*. Cadernos Comin. São Leopoldo: Comin, n. 8, ago. 1999.

\_\_\_\_\_. *Terra Madura, yvy araguyge: fundamento da palavra Guarani*. Dourados, MS: Editora da UFGB, 2008.

CIARCIA, Gaetano. Exotiquement vôtres. Les inventaires de la tradition en pays dogon. *Terrain*, , n° 37. p. 105-122, 2001.

CLASTRES, Hélène. *Terra Sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

\_\_\_\_\_. *Terra Sem Mal*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. Corumbiara, Roraima: Ed. Tapé, 2007.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia da violência – pesquisa de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 254-302.

CRYSTAL, David. *A revolução da linguagem*. Tradução de Ricardo Quintana, consultoria Yonne Leite. Rio de Janeiro: Jorde Zanhari Ed., 2005.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *O futuro da questão indígena*. Estudos avançados, (8) 20, 1994. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a16.pdf>>. Acesso em: 18 abril 2011.

DUVIGNAUD, Jean. *Espectáculo y Sociedad*. Caracas: Ed. Tiempo Nuevo, 1980.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Ed. 4°. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Sala Petra, 2008.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, Texto & Arte, 6, 1992.

FLEURI, Reinaldo Matias. In: *Palestra Proferida no V Colóquio Internacional Paulo Freire - 2005*. Disponível em: <[http://www.paulofreire.org.br/Textos/fleuri\\_2005\\_recife\\_resumo\\_e\\_texto\\_completo.pdf](http://www.paulofreire.org.br/Textos/fleuri_2005_recife_resumo_e_texto_completo.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2011.

FRADE, Isabela Nascimento. O lugar da arte: o paradigma multicultural frente ao primitivismo. In: *Textos escolhidos da cultura e arte populares*. v.1, n1. Rio de Janeiro: NCP/IART/UERJ, 2004, p.17-24.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Maria Cristina R. de . Arte Corporal e Modos de Existir: a prática tradutória no diálogo das artes wajãpi e xavante. In: *Anais do XVII Encontro Nacional ANPAP*, 2008, v. 1. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2008.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Maria Cristina R. de Corpo-Objeto: do ritual à performance artística. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. 1808 – 2008. Mudanças de Paradigmas para a História da Arte no Brasil. v. 1. Rio de Janeiro, 2008. p. 802-810.

\_\_\_\_\_; REIS, Marluci. Elementos da visualidade contemporânea: o artesanato em seu estatuto de dissolução. In: *[Des]limites da Arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades*. Anais do I Encontro de Pesquisadores PPGA/RJ e 17º Encontro de Estudantes do PGA/EBAUFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2010, p. 42-52.

FREIRE, José. Ribamar Bessa. Língua e literatura oral em Couto de Magalhães. In: *Cadernos de Resumos do IX Congresso da Assel*. Rio de Janeiro: Assel, v. 1, , p. 41-41, 1999.

\_\_\_\_\_. Notas do prof. José Ribamar Bessa Freire, coordenador do programa de estudos dos povos indígenas da UERJ (Pro-Índio) para sua fala na audiência pública da Aldeia Tekoá Itarypu (Camboinhas) na Câmara de Vereadores de Niterói, no dia 04 de julho de 2008.

\_\_\_\_\_. Sociedades Indígenas e Turismo. In: MINISTÉRIO DO TURISMO: *Turismo social*. Diálogo do Turismo – uma viagem de inclusão. Rio de Janeiro: IBAM, 2006, p.178-204.

\_\_\_\_\_. Se eu fosse índio: as línguas. Taqui Pra Ti. *Diário do Amazonas*. 17/05/2009. Disponível em: <<http://www.taquiprati.com.br/cronica.php?ident=19>>. Acesso em: 26 jun. 2009.

\_\_\_\_\_; MALHEIROS, Marcia Fernanda. *Aldeamentos indígenas do Rio de Janeiro*. 2ª ed.. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

FUNARO, Pedro Paulo. *Os Antigos Habitantes do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO – FUNAI. *Populações indígenas no Brasil*. 2003. Disponível em : <[www.funai.gov.br](http://www.funai.gov.br)>. Acesso 10 jan. 2011.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos do Amapá e norte do Pará*. São Paulo: Iepé, 2006.

GARLET, Ivori. *Mobilidade Mbyá: história e significações*. 190 f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PUC/RGS, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Negara: O Estado teatro no século XIX*. Lisboa: Difel, 1991.

\_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução Vera Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GLISSANT, Édourd. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilse do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONDAR, Josaida. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p.11-26.

\_\_\_\_\_; DODEBEI, Vera. (Orgs.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Os Índios do Descobrimento: Tradição e Turismo*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 1999.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, Limites e Hibridização. Rio de Janeiro: *Mana* - PPGAS, n.03. 1997.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Disponível em: << [http\\ www.censo2010.ibge.gov.br/dados\\_divulgados/index.php](http://www.censo2010.ibge.gov.br/dados_divulgados/index.php)>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *Maino ã rapé – O caminho da sabedoria*. Coord. Editorial Lucila Silva Telles. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP: UERJ, 2009.

KNEIP, Lina. *Pesquisas arqueológicas no litoral de Itaipu, Niterói, Rio de Janeiro*. Fonte: Museu de Arqueologia de Itaipu. Rio de Janeiro: Editora não identificada, 1981.

LADEIRA, Maria Inês. *Espaço Geográfico Guarani-Mbyá: significado, constituição e uso*. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_; AZANHA, Gilberto. *Os índios da Serra do Mar e a presença Mbyá-Guarani em São Paulo*. São Paulo: CTI, 1988.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros, 2007.

LANGDON, E. J. . Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia. In: TEIXEIRA, J. L. C. (Org.) *Performáticos Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília,, v. 1, n. 1,1996, p. 23-29.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAZZARATO, Maurizio. La mémoire sociale: représentations et croyances). In: *Puissances de l'invention: La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*. Paris: Les Empecheurs de Penser Rond, 2002.

LEOPOLDI, José Sávio. Política e teatralidade: a performance como produto discursivo. In BASTOS, Liliana Cabral; MOITA, Lopes e Luiz Paulo (orgs). *Estudos de identidade: entre saberes e práticas*. Rio de Janeiro, Garamond, FAPERJ, no prelo.

\_\_\_\_\_. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, 1988.

LITAIFF, Aldo. *O "kesuita" guarani: mitologia e territorialidade*. Espaço Ameríndio, Porto Alegre: v. 3, n. 2, p. 142-160, jul./dez. 2009.

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília. *Yvi, Poty, Yva'á, flores e frutos da terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani*. Porto Alegre: Iphan/Grupo de Estudos Musicais. PPGMUS/UFRGS, 2009.

LUCIANO, Gersen dos Santos. O Índio Brasileiro: O que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. *Coleção Educação para todos*; 12. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

MAHER, Tereza Machado. Sendo Índio em Português. In: SIGNORINI, I (org.) *Lingua(gem) e Identidade: Elementos para uma Discussão no Campo Aplicado*. Campinas: Editora Mercado de Letras, 1998, p. 115-138.

MARCUS, George. Identidades, passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do séc. XX ao nível mundial. São Paulo: *Revista de Antropologia - USP*, n. 34. 1991.

MARIANI, Bethânia. *Colonização Lingüística*. Campinas: Pontes, 2004.



MELATTI, Júlio César. *Índios do Brasil*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

MELIÁ, Bartolomeu. A Terra sem mal do Guarani. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: v.33, p. 33-46, 1990.

MÉTRAUX, Alfred. Migrations Historiques des Tupi-Guarani. In: *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 1927, p. 1-45.

MÜLLER, Regina Polo. As artes indígenas e a arte contemporânea. In: *Textos escolhidos da cultura e arte populares*. v.7, n1. Rio de Janeiro: NCP/IART/UERJ, 2010, p. 7-18.

\_\_\_\_\_. *Ritual e Performance*. Brasil Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005 Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf)> Acesso em: 17 jul de 2010.

MURA, Fabio. *A trajetória dos chiru na construção da tradição de conhecimento Kaiowa*. Mana vol.16 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2010.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocúva-Guarani*. Tradução Charlotte Emmerich & Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1987.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História, Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História*. São Paulo, n. 10, p. 1-78, dez., 1993.

O GLOBO. Reportagem Edney Silvestre. RJTV 1ª edição-20/06/09. Depoimento de Darci Tupã. *Índio luta para preservar a cultura de seu povo*. Disponível em: <<http://rjtv.globo.com/Jornalismo/RJTV/0,,MUL1201685-9097,00.html>>. Acesso em: 21 de jun de 2009.

OLIVEIRA, Gilvan Muller de. As línguas brasileiras e os direitos linguísticos. In: \_\_\_\_\_.(Org.) *Declaração Universal dos Direitos Linguísticos: novas perspectivas em política linguística*. Campinas: Mercado de Letras Edições e Livraria Ltda, pp. 7-79, 2003.

OLIVEIRA, Nythamar Fernandes. *Psyche, Polis, Dikaiosyne: a dimensão utópica do político em Platão*. 1999. Disponível em : <<http://www.geocities.com/nythamar/plato2.html>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

PISSOLATO, Elizabeth de Paula. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbyá* (Guarani). São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. Mobilidade, multilocalidade, organização social e cosmologia: a experiência dos grupos Mbya-Guarani no sudeste brasileiro. *Revista Tellus*. Parte 1 Ano 4 nº 6 p. 65-78. Campo Grande MS abril 2004.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução Inês Alfano. Revisão técnica de José Reginaldo S. Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRÓ-ÍNDIO. Disponível em: <<http://proindiouerj.blogspot.com>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

PROUST, André. *O Brasil antes dos brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

RIBEIRO, Berta. *O índio na história do Brasil*, 12ª. Ed. São Paulo: Global, 2009.

RIBEIRO, Darcy. *Línguas e culturas indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas educacionais, 1957.

ROSENFELD, Denis Lerrer. *Algumas ideias equivocadas sobre povos indígenas e suas terras*. Museu do Índio - FUNAI e Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro – SEEDUC. Disponível em: <[http://prodocbeta.museudoindio.gov.br/povosindigenas.conhecerparavalorizar/gmb/interna.php?ID\\_M=24#item1](http://prodocbeta.museudoindio.gov.br/povosindigenas.conhecerparavalorizar/gmb/interna.php?ID_M=24#item1)>. Acesso em: 10 dez. de 2011.

SCHADEN, Egon. *Religião Guarani e Cristianismo*. São Paulo: *Revista de Antropologia*, vol. 25, p. 1-24, 1982.

\_\_\_\_\_. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an introduction*. London: Routledge, 2002.

SIMÕES, Henrique Campos. *O achamento do Brasil: a Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei D. Manuel*. Salvador: EGBA; Ilhéus: EDITUS, 1999.

SINGER, Milton B. . *When a great tradition modernizes*. New York, 1972.

SOUZA, Maria Celeste da Costa; AGUIAR, Almir de Oliveira. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de M. C. da C. Souza e A. O. Aguiar. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

STOCKING JR, George. W. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

TORNATORE, Jean-Louis. *Qu'est ce qu'un ethnologue politisé? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale*. Etnogra'hiques.org/n. 12, 2007. Disponível em <<http://www.tornatore.html>> Acesso: 20 dez de 2009.

TRONCARELLI, Maria Cristina. Povo Guarani em São Paulo, São Paulo pygua Mbya kuery guardiões da Mata Atlântica. In: *Aldeias Guarani Mbya na cidade de São Paulo*. Coordenação editorial e gráfica: Rosa Gauditano/Studio RG. Conselho Editorial: Associação Indígena República Guarani Amba Vera, Associação Nhe'e Porã e Associação Guarani Tenonde Porã. São Paulo: Caixa Cultural, 2006.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUff, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Antropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

SILVETRE, Edney. Índio luta para preservar a cultura de seu povo. *RJTV 1ª edição-20/06/09*. Disponível em: <<http://rjtv.globo.com/Jornalismo/RJTV/0,,MUL1201685-9097,00.html>>. Acesso em: 21 jun de 2009.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VAN VELTHEN, Lucia H.. *O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio & Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. In: *Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares*. v.7 , p. 19-30, n.1/maio 2010. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2010

VERGNIÈRES, Solange. *Ética e Política em Aristóteles: Physis, Ethos, Nomos* (Tradução de Constança Marcondes César). São Paulo: Paulus (Ensaio Filosóficos), 1999.

VICH, Victor y ZAVALLA, Virginia. *Oralidad y Poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

VÍDEO NAS ALDEIAS (VNA). Site do projeto. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>> Acesso em: 28 set. 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *A onça e a diferença*. Disponível em: <<http://amazone.wikia.com/wiki>>. Acesso em: 20 de jun 2009.

\_\_\_\_\_. Um corpo fait de regards. In: BRETON, S. (org.). *Qu'est-cequ'un corps?* Paris: Flammarion, 2006.

### **Narradores-informantes**

Amarildo Karai Nunes de Oliveira – índio da etnia Mbyá-Guarani – músico. Niterói, RJ, 2009-2011.

Arnildo Werá – índio da etnia Mbyá-Guarani – professor indígena. Niterói, RJ, 2010.

Darci Tupã Nunes de Oliveria – índio da etnia Mbyá-Guarani – cacique e professor indígena. Niterói, RJ, 2008-2011.

Eloir Werá Xondaro – índio da etnia Mbyá-Guarani – professor indígena. Niterói, RJ, 2010.

Enferma – juruá que participou do Ritual de Cura– Niterói, RJ, 2010.

Iracema Yva Nunes de Oliveira – índia da etnia Mbyá-Guarani – agente de saúde e cesteira. Niterói, RJ, 2010.

Joaquim Karai – índio da etnia Mbyá-Guarani – escultor e pintor. Niterói, RJ, 2008.

José Carlos Levinho – diretor do Museu do Índio. Rio de Janeiro, RJ, 2010.

José Urutau Guajajara – índio da etnia Guajajara. Niterói, RJ, 2008.

Lídia Para Poty Nhe' Eja Nunes de Oliveira (Dona Lídia) – índia da etnia Mbyá-Guarani – pajé-rezadeira e cesteira. Niterói, RJ, 2008-2011.

Martinusso – fotógrafo do Grupo Friend's – Niterói, RJ, 2009.

Maurício Basílio – fotógrafo do grupo Clube Rio Fotos – Niterói, RJ, 2010.

Miguel Vera Mirim – índio da etnia Mbyá-Guarani – escultor. Niterói, RJ, 2009-2011.

Rafael Fernandes Mendes Junior – antropólogo e pesquisador. Rio de Janeiro, RJ, 2010.

Simone Mello – *design* da equipe do Museu do Índio. Rio de Janeiro, RJ, 2010.

Tonico Benites – índio da etnia Kaiowá-Guarani – antropólogo e professor indígena. Niterói, RJ, 2009.

Zélia Benites – índia da etnia Kaiowá-Guarani – diretora da Escola Municipal Indígena Araporã da grande Dourados. Dourados, MS, 2010.

## 8 ANEXOS

### Anexo 1

#### Contrato de parceria de pesquisas com a comunidade indígena

##### CONTRATO DE PARCERIA DE PESQUISAS E OUTRAS AVENÇAS

Através de instrumento particular, que entre si fazem:

##### CONTRATANTE:

MARIA CRISTINA REZENDE DE CAMPOS, brasileira, casada, professora e pesquisadora, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO, sito na Av. Pasteur 458 - URCA - CEP 22.290-240 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil - Tel: (21) 2542-2708 - Fax: (21) 2295-9749, portadora do documento de identidade RG: nº 04.411.059-1 IFP/RJ, inscrita no CPF/MF sob o nº 656.127.797-04.

##### CONTRATADA:

ALDEIA TEKOA MBO'YTY, assentada no Sambaqui Duna Pequena, localizado em Cambainhas - Niterói - RJ - Brasil - Tel: (21) 2619-2916, constituída pelos indígenas da etnia Mbyá-Guarani e representada pelas lideranças: cacique Darci Nunes de Oliveira, portador do documento de identidade RG: nº 21.212.549-6 DETRAN/RJ, inscrito no CPF/MF sob o nº 056.467.647-00; pajé Lidia Nunes de Oliveira portadora do documento de identidade RG: nº 10.391.494-1 DETRAN/RJ, inscrita no CPF/MF sob o nº 070.394.947-01.

Têm justo e contratado o presente Contrato de Parceria de pesquisa, análise e interpretação, coleta de dados em contextos cerimoniais e cotidianos da etnia Mbyá-Guarani, mediante as cláusulas, que mutuamente outorgam e aceitam, a saber:

**Cláusula Primeira:** A CONTRATANTE se propõe cumprir o projeto de tese de doutorado que fica fazendo parte integrante do presente, compreendendo um estudo qualitativo com: levantamentos bibliográficos; observação dos fatos no espaço da aldeia e nos eventos externos em que por ventura os integrantes da aldeia se apresentarem; conversas, entrevistas; fotografias; gravações em vídeos e/ou fita cassete; análise, interpretação e conclusão dos depoimentos e estudos.

**Cláusula Segunda:** A CONTRATADA (representada pelas lideranças) fica responsável pelo acolhimento, apresentação e fornecimento de dados e informações da etnia Mbyá-Guarani da Aldeia Tekoa Mbo'yty

**Parágrafo primeiro:** Caso os integrantes da aldeia se mudem para outro espaço, constituindo um novo lugar de moradia, o presente instrumento terá a mesma validade obedecendo as cláusulas descritas.

**Cláusula Terceira:** Os resultados de pesquisa, análises, interpretações e informações coletadas pela CONTRATANTE (anotações provenientes de observações e entrevistas, fotografias, desenhos, gravações em fitas cassete ou de vídeo, entre outros) poderão se utilizados em publicações impressas como, periódicos, artigos, livros; produção de mídia eletrônica como, filmes, documentários, apresentações e animações, painel eletrônico; comunicação em congressos, seminários, palestras, cursos, entre outros.

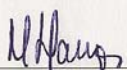
Parágrafo primeiro: As produções realizadas pela CONTRATANTE deverão ser entregues a CONTRATADA (representada pelas lideranças mencionadas) para que as mesmas façam parte do arquivo/ acervo da aldeia.

**Cláusula Quarta:** O prazo deste instrumento terá validade em conformidade com o cronograma das partes abrangendo o período de 04 de janeiro de 2009 a 30 de dezembro de 2012.

Por estarem assim, justos e contratados, firmam o presente contrato, em 03 (três) vias de igual teor e forma, escritas em 02 (duas) laudas somente no anverso, juntamente com duas testemunhas instrumentárias.

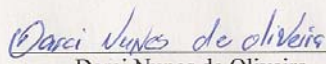
Niterói, 04 de janeiro de 2009.

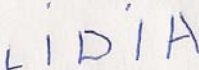
**CONTRATANTE:**

  
\_\_\_\_\_  
Maria Cristina Rezende de Campos  
CPF: 656.127.797-04

**CONTRATADA:**

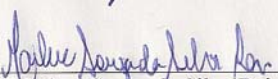
Lideranças da Aldeia Tekoa Mbo'yty

  
\_\_\_\_\_  
Darci Nunes de Oliveira  
CPF: 056.467.647-00

  
\_\_\_\_\_  
Lidia Nunes de Oliveira  
CPF: 070.394.947-01

**TESTEMUNHAS:**

  
\_\_\_\_\_  
José Ribamar Bessa Freire  
CPF: 070.342.852-34

  
\_\_\_\_\_  
Marluci Souza da Silva Reis  
CPF: 927.017.367-49

## Anexo 2

## Criação do Núcleo Avançado de Educação Escolar Indígena Amba Porã

QUARTA-FEIRA, 22 DE SETEMBRO DE 2010

**FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO**  
Atos do Presidente

Portaria FME nº 843 de 27 de agosto de 2010  
Designa Servidor para Gestão do Convênio que menciona e dá outras providências.  
O Presidente da Fundação Municipal de Educação, no uso de suas atribuições legais e estatutárias.

**RESOLVE:**

Art. 1º: Designar o servidor abaixo citado para responder administrativamente pela gestão do contrato listado adiante, de acordo com o disposto no Art. 58 da Lei nº 8.666/1993:  
Sônia Regina Alves Teixeira - Mat. 228.265-5  
- Termo de Contrato nº. 497.2010 - Proc. 210/1108/2010

Art. 3º: Esta portaria entrará em vigor na data de sua publicação, retroagindo seus efeitos a contar de 24/08/2010.

O Presidente da Fundação Municipal de Educação, no uso de suas atribuições legais, no que se refere o Decreto nº 7958/98, de 17 de novembro de 1998, alterado pelos Decretos de nº 8027/03, de 04 de julho de 2003, e o de nº 9571/05, de 17 de maio de 2005.

**RESOLVE:**

Art. 1º - Credenciar o Servidor da Fundação Municipal de Educação relacionado abaixo, para atuar em processos de Adiantamento na Coordenação de Articulação Pedagógica da FME.  
Tatiana Ribeiro dos Santos Esteves - matrícula nº 234.163-4 (Unidade Requisitante).  
Ana Carla Franca Faria - matrícula nº 234.823-3 (Detentora).  
Karyne Alves Baroldi - matrícula nº 234.925-6 (Detentora).

Art. 2º - A presente Portaria entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário (Port. FME/869/2010).

Portaria FME nº 870 de 17 de setembro de 2010.

Cria um Núcleo Avançado de Educação Escolar Indígena no âmbito da FME e dá outras providências.  
O Presidente da Fundação Municipal de Educação, no uso de suas atribuições legais e estatutárias e

Considerando que a educação básica, obrigatória e gratuita, é direito de todos e dever do Estado, nos termos do art. 205 da CRFB;  
Considerando que o não oferecimento do ensino obrigatório pelo Poder Público, ou sua oferta irregular, importa responsabilidade da autoridade competente, de acordo com o comando inserido no §2º do art. 208 da CRFB;  
Considerando que a Constituição da República reconhece aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições; bem como assegurada às comunidades indígenas a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem, nos termos dos seus arts. 210, §2º, e 231;  
Considerando o disposto no art. 78 da Lei nº 9.394/96 e o Parecer CNE/CEB nº 14/99 e  
Considerando a complexidade do trabalho na área de Educação Escolar Indígena e a necessidade de aprimoramento na estrutura administrativa desta modalidade de ensino para responder à demanda existente.

**RESOLVE:**

Art. 1º Fica criado o Núcleo Avançado de Educação Escolar Indígena Guarani Mbya da Aldeia Tekoa Mbo'ity, localizado em Camboinhas, com vinculação administrativa e pedagógica à Escola Municipal Francisco Portugal Neves, sob o acompanhamento e supervisão diretos da Superintendência de Desenvolvimento do Ensino/FSDE da Fundação Municipal de Educação.

Parágrafo único. O período de funcionamento do núcleo fica condicionado ao tempo de permanência dos índios Guarani Mbya na região.

Art. 2º Excepcionalmente será designado um Pedagogo para acompanhamento direto e exclusivo das atividades pedagógicas do Núcleo Avançado ora criado, com a supervisão da direção da unidade de educação e da FSDE.

Art. 3º Esta Portaria entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, retroagindo seus efeitos a contar de 02 de março de 2010

Portaria FME nº 873/2010 de 17 de setembro de 2010

**Atribuna**



## Anexo 3

## Designação da pesquisadora como responsável pedagógica pelo Núcleo

