PATRICIA DE ALMEIDA ZUPPI

ÑEMBOJERA

**“como uma flor que se desdobra à luz do Sol”
rastros entre-poéticas**

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Pedagogia do Teatro.

Orientação: Prof^a Dr^a Elisabeth Silva Lopes.

São Paulo

2013

Banca Examinadora

Dedico estas linhas ao povo Guarani, pela honra deste encontro e caminhada e pela oportunidade generosa de convivência, em especial às crianças Guarani que, esperamos, cresçam e continuem cantando e dançando para *Nhanderu*...

Às lideranças e comunidades Guarani do estado de São Paulo, onde tive o privilégio de anos de convívio e de ser sempre muito carinhosamente acolhida.

Às aldeias Guarani da capital: *Tenondé Porã*, *Krukutu*, *Tekoa Pyau* e *Tekoa Ytu*, pela amizade e parceria intensa nestes anos através do Projeto Vocacional Aldeias, que possibilitou a criação de uma interlocução entre culturas pela arte através da qual pudemos experimentar a concretização de novas geografias imaginárias...

Não saberia dimensionar o quanto aprendi com vocês... Talvez consiga apenas mostrar o quanto, juntos, descobrimos vários caminhos para aprimorar o encontro, o olhar e a escuta do outro, a viver e descobrir a diferença enquanto fator positivo, elemento constituinte de novas possibilidades mais equânimes... Experiência que a palavra escrita talvez não alcance por completo, embora aja o esforço neste registro-reflexivo para apontar alguns rastros relevantes deste nosso encontro!

Para Gabriel, meu grande e amado menino-mestre
(*Jurua'i*, como chamavam as crianças da aldeia);

E para as minhas avós, Norah e Maria,
que com seus colos quentes e suas histórias encantadas
deixam a mais preciosa herança...

Agradecimentos

À querida Beth Lopes, pela acolhida generosa em estado de trânsito entre-departamentos, por acreditar nesta tessitura apaixonada entre poéticas e políticas. Por todas as conversas, ajudas e realinhamentos, pela liminaridade compartilhada. Pela honra de tê-la como orientadora! *Ha evete!*

Pela infinita paciência, compreensão e parceria de vida agradeço ao meu amado filho Gabriel, que me faz ser uma pessoa melhor e querer um mundo melhor, amor e inspiração sem fim...

Aos meus pais Lais e Eduardo, por tudo... se é que uma palavra tão pequena possa conter o sentido de meu agradecimento e afeto! Se não fosse seu apoio incondicional, nada disso seria possível!

Ainda para meus pais e toda a família sou eternamente grata pelo sentido de raiz e coletividade desde sempre vivenciado. Saber que se tem uma retaguarda, uma referência, um ninho, permite que os atravessamentos sejam vividos de forma mais intensa. Em todos os mergulhos profundos tive sempre a certeza de que havia um porto onde poderia ancorar. A perspectiva de seguir caminhos outros certamente se deu pelo alicerce construído desde a infância sob terreno sólido, fruto de esforços de uma vida toda e escolhas mais seguras por parte de meus pais e avós, que me permitiram o voo. Que o caminho como artista, que tanto os surpreendeu, assim como a profunda ligação com os Guarani, gênese da construção de uma "indigenista empírica", comprometida e apaixonada, possam abarcar também seus sonhos e voos em devir. Agradeço também pelas primeiras lições importantes sobre a diferença, e como conviver e respeitar o outro sem deixar de ser aquilo que se é.

Ao Marco Bernardes Pereira, pela parceria amorosa e verdadeira, pela caminhada através da vida e das matas, por resistir ao meu lado apesar da distância e isolamento necessário ao trabalho. Pelas tantas e tantas conversas, questionamentos, leituras, correções e ajudas de todos os tipos... Pelo inestimável carinho com que cuidou de Gabriel, entre cinemas e passeios de bicicleta... enquanto o texto exigia desta mãe total dedicação... por tudo, nem tenho como agradecer!

À querida amiga Kaya Mujeuim, pelo percurso compartilhado, pelos caminhos e descaminhos entre arte e antropologia que juntas percorremos, pela liminaridade, obrigada minha amiga!

À fundamental Kamunjin Tanguale, que com sua sensibilidade e competência lingüística colaborou de forma imprescindível. Pelas noites de trabalho intenso, te agradeço querida!

Ha evete Nhandekuery, Xeyrunkuery, Xeramõikuery, Xondarokuery, às lideranças Guarani e às comunidades indígenas do estado de São Paulo:

Em especial às aldeias da capital *Tenondé Porã, Krukutu e Tekoa Ytu e Pyau*, onde encontrei verdadeiros amigos e parceiros nesta caminhada. Se fosse colocar todos os nomes aqui, precisaria de infinitas páginas, pois esta é uma caminhada coletiva. Então, meus amigos, aceitem meus profundos agradecimentos, a cada um... (citarei aqui, pelo limite do papel, apenas os mais próximos).

À querida "irmã" *Jera* Guarani - professora e liderança da Aldeia *Tenondé Porã* - e toda sua família, pelo acolhimento, amizade, pelo *petyngua* compartilhado... por ser uma grande parceira nesta vida!

Ainda em *Tenondé Porã*, agradeço à família de *Poty* Justina e Germano, pela acolhida e amizade, e aos jovens e crianças que participaram intensivamente da criação, aqui rememorada, da história da *Urukurea*: Juscélino *Xunu*, *Tukumbo*, Luciano, Janete *Arete*, Janete *Jera*, *Yva* Amanda, Alessandro *Karai*, Alex *Rokaju*, Gabriel, Tiago, Jailson, Adriano, *Xava*, Aline *Jaxuka*, Paulinho e todos *kyringue* e *xondaro mirim*.

Às lideranças Timóteo Vera *Popygua* e Ataíde Vilharve e aos *xondaro ruvyxa* Claudio Vera Fernandes, e ao mestre Sr. Pedro Vicente, a todos... Ao Pedrinho pelas trilhas percorridas... e sua família que me adotou. À *xejary* Idalina, inspiração sempre!

Em *Tekoa Pyau* agradeço: Santa, Sr. Alísio, Pedro Macena, Natalício, Donizete, aos *xondarokuery*, grupo *Xondaro MC* e toda comunidade.

Ao querido *xeyrun* Ivandro Tupã Mirim pela caminhada de muitos anos, muitas fogueiras e muitas conversas...

À Robertinho Veríssimo, querido amigo para todas as horas, agradeço imensamente a tradução madrugada à dentro! Ao Alcides *Kuaray*, parceiro de Vocacional, pelo vídeo de *xejary* Doralice.

No *Krukutu* agradeço Beatriz *Poty*, Sr. Arlindo Veríssimo, Luis *Mirim* e família, Geraldinho *Karai*, Olívio *Jekupe* e família, Marcos *Tupã*, Francisca Martins, à Lídia *Kerexu*, aos corais *Mborai Mbara ete* e *Nhee Porã*, à toda comunidade.

Em *Tekoa Ytu*: Sr. Ari, *Poty Porã*, Jaciara, Jatiacy, Cora e todos os professores indígenas e comunidade. (À cacique Dona Jandira e ao Moacyr, *in memoriam*)

Aos queridos *xeramõikuery* Laurindo *Tupã Mirim*, José Fernandes *Karai Poty*, Nivaldo *Rokaju*, João Maria, Inácio, Elias, Sebastião, mestres Guarani que conduziram este processo entre culturas trazendo a sabedoria de seu povo para perto, para frente. *Ha evete, porã ete!!*

À *xejary* Doralice *Tataxi*, querida madrinha que junto com o saudoso *xeramõi Jejoko* me transmitiram um nome Guarani e com ele uma nova perspectiva de vida...

Agradeço também à Cris *Takua* e Carlos *Papa* pela enorme sensibilidade e prontidão para ajudar!

À *xejary* Júlia da aldeia *Peguaoty* (Sete Barras/Vale do Ribeira SP), que em seu abraço de ser-árvore-raiz me conduziu para o terreno da ancestralidade Guarani, de onde nunca mais consegui me distanciar. E às comunidades de *Peguaoty*, Rio Silveiras, *Pindoty*, *Aguapeu*, *Pakurity*, *Djakoaty*, *Ambaporã*, *Uruity*, Paraíso e Boa Vista que muito me ensinaram...

À todas as *xarykuery* (avós Guarani) que conheci nas andanças pelas aldeias, pela acolhida infinitamente amorosa e pelo fogo que nunca deixam apagar.

À Ataíde Vilharve pelas imagens (com legítimo filtro Guarani) da história da coruja. Ipojucan Pereira pelas imagens da *performance Mbojera*. À Marco Bernardes Pereira pelas imagens das transparências. Aos cineastas parceiros que criaram junto com os Guarani o material audiovisual do Projeto Vocacional Aldeias (em anexo) com sensibilidade e comprometimento, tecendo junto esta tessitura entre culturas, *ha evete!* E a todos que cederam imagens e colaboraram com a construção deste registro.

Às Lideranças Guarani, que se tornaram amigos, pela caminhada por melhores condições para seu povo, sem nunca perder a gentileza e o bom humor, grandes sábios que muito têm a ensinar!

Aos professores Guarani, que durante anos me conduziram para seu mundo e me ensinaram a noção de beleza para seu povo: àquele que dentre os outros, primeiro trouxe a importância de aprendizado de sua língua para entender a cultura Guarani, e com isso, as primeiras lições: *Ha evete* Ângelo Silveira! Que continue nos ensinando e inspirando aí da Terra sem Males...

Saulo Ramires, que de lá de sua aldeia no Vale do Ribeira entre a fumaça do *petyngua* e o celular me inspirou belas palavras sobre *ñembojera*...

João Lira, Sr. Marcílio, João da Silva, Odair Xunu, Abílio Martins, Sérgio Martins, Toninho Macena, Joel, e todos professos amigos *nhandekuery* sempre presentes, *ha evete!*

Aos estimados parceiros de jornada através do Projeto Vocacional Aldeias, "Aldeiaskuery", Anabel Andrés, Andréia Yonashiro, Gianni Puzzo, Jean Jacques Vidal, Lucas Kesse, Marco Bernardes Pereira, Marko Concá e Eduardo Parisi, que certamente participaram de forma sensível e ativa em toda esta construção de uma interlocução institucional mais significativa e equânime. E aos parceiros Guarani Alcides Kuaray Ribeiros, primeiro membro Guarani da equipe de artistas-orientadores do Projeto Vocacional Aldeias, e aos amigos que tenho orgulho em dizer: coordenadores do novo Programa Aldeias, Ivandro Tupã Mirim e Tupã Roberto Veríssimo. Que os caminhos abertos sempre possam contar com pessoas como vocês comprometidas e sensíveis, que possamos construir

caminhos mais justos e que vocês se apropriem dos processos relativos ao seu povo. A cada um de vocês, foi um prazer tê-los como parceiros!

À querida Profa. Dra. Maria do Carmo Santos Domite da FEUSP, coordenadora dos cursos de formação de professores indígenas do estado de São Paulo, pela oportunidade de entrar neste caminho, pela confiança e tanto aprendizado que sua postura generosa e “paulofreireana” proporcionaram ao longo de anos nesta primeira experiência entre culturas, fundamental na construção de um olhar e abordagem dialógica, equânime e política, *“pero sin perder la ternura”*.

Às professoras e mestras da FEUSP Flavia Schling e Lisete Arelaro, pelo olhar político e humanitário. Se tive a oportunidade de mediar novas perspectivas no campo da política pública voltada às aldeias Guarani, devo este aprendizado a vocês e ao amigo Luis Grupioni, referência singular em meu percurso, a quem sempre agradeço!

Aos professores Flávio Desgranges e Matteo Bonfitto pelas preciosas observações e indicações realizadas na qualificação, sou realmente muito grata!

À querida Regina Polo Muller, que com sua trajetória entre arte e antropologia tem sido inspiração constante. Agradeço a honra de tê-la em minha banca e como referência de caminhada!

À profa. Regina Machado, cuja disciplina abriu profundamente meus horizontes metodológicos e levou esta pesquisa para uma poética vivificada.

Às “sete mulheres”, companheiras de percurso, de conversas, trocas, sopas, angústias, vinhos, dúvidas, risadas, sonhos e até um projeto de espetáculo! Kaya Mujeum, Livia Picollo, Giselly Brasil, Vanesa Borodim e Márcia Abujamra. A caminhada com vocês e sob a generosa e performática orientação da Beth sem dúvidas tornou este processo mais interessante e vivo. Ao Michel, agradeço muito a consultoria tecnológica! E Stella, Ramiro e Ivan, bem vindos ao grupo!

À Adriana Domite Mendonça, minha mais que irmã de alma, pela amizade e pelo ninho oferecido ao Biel, hoje e sempre! À sua linda família serei sempre grata!

Às queridas amigas Juliana Baptista, Andrea Soares, Adriana Queiroz Testa, Teresa Cristina Silveira e Silvia Pellegrino, pelos socorros, textos, conversas, sugestões, pela amizade!

À querida Isabel Magalhães, sempre tão generosa em suas consultorias de inglês, muito obrigada!

Ao amigo Jordi Ferri, pelas aulas de Guarani, infelizmente interrompidas... *ha evete xeyrun!*

Ao Expedito Araújo, pelo convite para iniciar neste caminho no Projeto Vocacional Aldeias, pela abertura de perspectivas tão profícuas nesta interlocução!

À Luciana Schwinden pela sensibilidade, confiança e abertura para o novo. *Ha evete!*

A todos os parceiros do Programa Vocacional e da Secretaria Municipal de Cultura que fizeram parte desta enorme rede. Em especial à Cláudia de Souza, Ilton Yogi, Almicar Farina, Mara Heleno, Teka Spera, Marcelinho Back Spin, Paula Salles, Lili Monteiro, Berenice Farina, RG, Daniela Dini, Luciano Gentile, Ivan Delmanto, Yáscara Manzini, Zina Filler, Tutti Madazzio e toda “família Vocacional”...

Ao Gil Marçal, que certamente conduzirá os desdobramentos desta parceria de forma comprometida e sensível...

Ao professor John Dawsey pelas aulas assistidas na FFLCH, pelos textos maravilhosos e pela possibilidade de abertura do olhar.

À Maria Thaís pela bela caminhada com o povo Suruí e o convite que muito me honrou para acompanhá-los, infelizmente impossibilitado pela lesão na coluna...

À Malu Pupo que desde a graduação trouxe com brilhante lucidez questões sobre os caminhos e descaminhos entre teatro e educação, referência ímpar em minha formação, assim como na construção do Programa Vocacional, agradeço professora!

Aos tantos ninhos em que Gabriel encontrou inestimável acolhida durante o período desta pesquisa. Agradeço eternamente ao carinho de meus pais, Marco, Drica e Pepe, Jacqueline Nicolodi e Daniel Barros, Ana Cláudia e Venscelau, Marianne e Milton Tortella, Rosângela e Daniel, Patricia Gimenez, Karen, Márcia e Bráulio, a todos minha profunda gratidão!

À amada madrinha Nícia Pellegrini Rodrigues de Almeida, que sempre acreditou nos sonhos.

Ao meu irmão Ricardo Zuppi e à Andréia Estrella, pelo encorajamento sempre e inspiração para mudança de programa! Dedico este trabalho também à linda estrelinha do mato que está por vir...

Ao querido amigo Paulo Renato Minati Panzeri, cuja conversa no jardim da ECA me encorajou ao percurso da poética. Por todas as conversas e inspirações, pela sensibilidade generosa...

Jean Jacques Vidal, pela parceria madura e comprometida, por me apresentar à obra de Els Lagrou, pela colaboração e amizade sempre!

Marco Etmanski, pelo aprofundamento nas discussões e pelas perguntas difíceis que me levaram a outros olhares. *Viele danke!*

Wagner Carvalho, amigo de longas datas e longas distancias, agradeço por vários momentos, aqui, em especial, por ter me apresentado à Regina Muller!

À Lina do Carmo, pela parceria inspiradora e pelas primeiras experiências de cruzamento entre arte e poética indígena produzidas lá nas terras frias da Alemanha...

Aos médicos, família e amigos pelo apoio no momento delicado, em que os percalços do caminho quase que desviaram este ritual de passagem pelo mestrado...

À vida que se renova diariamente e nos traz sempre mais desafios!

Que possamos ter saúde e coragem para continuar caminhando, como ensinam os Guarani, com alegria...

Aguyjevete e pe guata porã!

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

Pierre Clastres

RESUMO

Esta pesquisa trata dos processos que envolvem a experiência performática e os fluxos entre memória, resistência e criação no âmbito do entrecruzamento de culturas. Parte-se da instauração de interlocuções no contexto das aldeias indígenas Guarani da capital de São Paulo que, apesar das dinâmicas de contato com a metrópole, ainda mantêm vivos seu idioma e práticas ritualísticas tradicionais. O eixo de reflexão se volta para a percepção de possíveis fricções, intersecções e contaminações poéticas deflagradas neste contato. *Performance* é aqui compreendida com ênfase na experiência, como campo relacional. Ritual e Arte, e seus respectivos meios e processos, aproximados pela perspectiva da experiência liminar proposta por Victor Turner, são postos em deslocamento numa ruptura entre as fronteiras de distintos gêneros de *performance* cultural. À luz dos Estudos da Performance e da Antropologia da Performance é sugerida uma apreensão do intervalo entre culturas distintas, como um entre-lugar potencialmente transformador, gerador de novos sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Guarani. Entre culturas. Alteridade. Liminalidade. Poética indígena.

ABSTRACT

This research deals with the processes which involve the performatic experience and flows between memory, resistance and creation within the crossing of cultures. It starts with the establishment of dialogues in the context of Guarani Indian villages from the capital of Sao Paulo that, despite the dynamic contact with the metropolis, still keep alive their language and traditional ritual practices. The axis of reflection goes to the perception of possible intersections and poetic contamination deflagrated in intercultural contact. Performance is understood here with emphasis on experience, as a relational field in the proposition of the meeting with the “other culturally different”. Ritual and Art, and their respective environments and processes, approximated by the perspective of liminal experience, proposed by Victor Turner, are put on the move on a rupture between the boundaries of different kinds of cultural performance. In light of Performance Studies and Anthropology of Performance is suggested an apprehension of interval between different cultures, as a potentially transformative in-between place, generating new meanings.

KEYWORDS: Guarani. Cross-cultural. Liminality. Alterity. Native Poetics.

Índice de Fotos

Foto de abertura: Portal de entrada para convidados em ritual na Aldeia <i>Tenondé Porã</i> * ¹	12
Foto 01: Fogueira Guarani	19
(Imagem cedida por Marco Bernardes Pereira - arquivo particular da autora)	
Foto 02: <i>Xejary</i> Doralice <i>Tataxi</i>	21
(Imagem captada do material audiovisual Alcides Ribeiros <i>Kuaray</i> - arquivo particular da autora)	
Foto 3: <i>Performance Mbojer a</i>	29
(autor: Ipojucan Pereira - arquivo particular da autora)	
Foto 4: <i>petyngua</i> e fumaça*	65
Foto 5: conversa na fogueira	72
Foto 6: <i>Opy Guaxu</i> *	83
Foto 7: <i>xondaro kuery</i> *	91
Fotos 8 e 9: <i>Poty Justina</i> *	112
Foto 10: Entre <i>B-Boys</i> e <i>xondaros</i>	144
Foto 11: Grupo <i>xondaro mirim</i> no Sesc Pompéia*	144
Foto 12: <i>Xondaro mirim</i> na Bienal de SP/2010*	144
Fotos 13 a 16: o nascimento da história da <i>Urukurea</i> *	166
Foto 17: A Lua Janete <i>Jera</i> *	168
Fotos 18: Sequência da <i>Urukurea</i> pelos olhos do cacique	174
(autoria Ataíde Vilharve- arquivo da autora)	
Foto 19: espelho mágico*	209
Fotos 20: Sequência de imagens da <i>performance Mbojera</i>	228
(autoria Ipojucan Pereira – arquivo da autora)	
 Imagens 01, 02 e 03:	
mapas das aldeias indígenas do estado de São Paulo (01) e da capital (02 e 03)	212

¹ *Imagens de autoria da pesquisadora (arquivo particular), cuja inserção no trabalho se deu mediante consulta e autorização das lideranças das comunidades envolvidas.

SUMÁRIO

Índice de fotos.....	11
Introdução.....	14
Prelúdio em honra ao mestre das palavras.....	20
Capítulo I – Olho d’água: a construção da pesquisa...	30
Capítulo II – No rastro das poéticas ancestrais.....	66
Capítulo III - O voo da coruja - um processo de reflexão e criação....	92
Capítulo IV – URUKUREA - a criação de um poema “mito-cênico”... Entre considerações e devires....	167
Referências Bibliográficas.....	196
Glossário.....	205
Apêndice A- Nota sobre a grafia guarani....	207
Apêndice B – Entre a cidade e as aldeias: Os Guarani em contexto	209
Apêndice C – A reflexão se dá no e através do corpo”	228
Apêndice D – Relatório Projeto Vocacional Aldeias 2011.....	236
Apêndice E – Video <i>re amba’e apoa</i> processos audiovisuais entre culturas..	238
Anexo I – A despedida de uma liderança Guarani ...	239
Anexo II – Termo de livre consentimento para uso de imagem...	240

Introdução

Dos palcos para a mata... o encontro com os Guarani

Há onze anos eu estava morando na Alemanha, e entrei numa companhia de dança-teatro onde seria criado um espetáculo² inspirado no mito *Aruanã* do povo indígena Karajá. Como em todo ritual de iniciação, me deparei com o desconhecido e, diante das expectativas pelo fato de ser brasileira, me senti envergonhada por não saber muito sobre os nossos povos indígenas.

A cada material para pesquisa que me era apresentado, maior o encantamento e pensei que após tantos anos de formação e atuação em dança e teatro no Brasil, só tive a oportunidade de entrar em contato com a verdadeira raiz de nossa cultura na Alemanha.

Surgiu um impulso enorme de que, quando voltasse, pudesse conhecer mais... Acho que foi aí que tudo começou e, talvez, por isso esteja aqui.

Voltando para o Brasil, recebi um convite no mínimo inusitado: integrar como arte-educadora a equipe do primeiro magistério para professores indígenas do estado de São Paulo³.

Claro que me senti muito atraída, mas, honestamente, num primeiro momento neguei:

“Não sou pedagoga, não sou antropóloga, sou só artista!”

Mas a coordenadora da equipe da Faculdade de Educação da USP respondeu que era este o perfil que ela buscava: profissionais que pudessem estabelecer relações com os futuros professores de origem lingüístico-cultural diferente da nossa, pautadas não só em bases intelectuais, mas formadores que pudessem interagir de outras formas, por outros caminhos. Talvez a interlocução artística apontasse um caminho possível na comunicação com pessoas de culturas desconhecidas para nós e não cartesianas, com modos de ser, de organizar e de ver o mundo distintos dos da sociedade ocidental. Ela insistiu para que ao menos buscasse conhecer melhor a proposta e as cinco etnias envolvidas (Guarani, Tupi, Kaingang, Krenak, Terena).

Desde então (2002), mantenho relações com estes grupos indígenas de aprendizado, troca, admiração, parceria e, sobretudo, amizade, principalmente com o povo Guarani *Mbya* das aldeias do estado de São Paulo, com os quais tive maior convívio e proximidade.

Descobri a enorme diversidade etno-cultural e lingüística dos (aproximadamente 305) povos indígenas remanescentes no Brasil⁴ que, ao contrário do que aprendemos na escola, não estão desaparecendo, mas resistem culturalmente e buscam estabelecer relações mais favoráveis com a sociedade envolvente do que o histórico de dominação e desrespeito já vivenciado.

Esta trajetória de muitos anos tem me transformado como ser humano e despertado um comprometimento com este povo Guarani, uma parceria que foi ritualizada quando ganhei um nome que, por coincidência ou não, é o mesmo da nossa querida parceira e amiga Jera Guarani da aldeia Tenonde Porã de São Paulo. (Relatório do Projeto Vocacional Aldeias – maio 2010 – Patricia Zuppi- Artista-orientadora de dança da aldeia Tenondé Porã - parte 1)

² O espetáculo “Aruanãzug” da Cia. Lina do Carmo foi produzido pelo Tanzhaus NRW Dusseldorf – Alemanha em 1999 (onde atuei inicialmente como intérprete e, posteriormente, como assistente de direção na fase de criação).

³ Magistério indígena de São Paulo, 2002/03. Faculdade de Educação FEUSP/Secretaria Estadual de Educação.

⁴ Estimada pelo Censo Indígena 2010 (IBGE), esta informação apresentada no texto foi atualizada para efeito desta pesquisa em relação aos dados apontados na época de elaboração deste relatório (início de 2010), quando as estimativas oficiais disponíveis apontavam para aproximadamente 200 povos remanescentes.

A presente pesquisa parte da vivência num contexto de cruzamento entre culturas distintas de onde se observa a instauração de interlocuções através da arte, aqui cotejadas como interlocuções poéticas.

A experiência em questão remonta ao percurso (da pesquisadora) atravessado nas Aldeias Guarani da capital de São Paulo entre os anos de 2010 e 2012, primeiro como artista-orientadora e, posteriormente, como coordenadora do Projeto Vocacional Aldeias da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Experiência esta que teve como desdobramento a articulação e criação de um programa específico voltado às aldeias nesta instituição – o Programa Aldeias.

A instauração destes diálogos e desdobramentos no contexto de cultura tradicional Guarani teve como marca mais significativa um intenso processo de alteridade, conduzido a partir da consideração e do respeito pelas concepções de mundo e formas expressivas próprias dos Guarani. Também foi determinante a escuta das expectativas internas de cada aldeia no que se refere ao âmbito de parceria na área de cultura, tomados como base para a criação de novas perspectivas de contato pautadas pela equidade.

Como referência conceitual de onde parte esta investigação reflexiva é sugerida uma apreensão do intervalo entre culturas distintas como “potencialmente criativo, um espaço do devir, gerador de novos sentidos”⁵.

Sob este ponto de vista, será perscrutado neste recorte do trabalho o percurso de abertura para a construção de novas formas de parceria a partir da percepção das singularidades e diferenças que são a base para o início das relações e interlocuções propostas.

Através do aprofundamento na vivência e diálogos no contexto das aldeias e nas transformações e possibilidades criativas geradas no contato e intercâmbio com a cultura Guarani, suas formas e valores, busca-se uma apreensão da poética Guarani a partir da reflexão da experiência criativa aqui descrita: a criação da história da *urukurea*⁶ com os jovens da aldeia *Tenondé Porã* no ano de 2010.

⁵ Parte-se da idéia de entre-lugar de Homi Bhabha em “O Local da Cultura” (2001) para a abordagem do cruzamento entre culturas sob uma perspectiva de criação de novas configurações e sentidos.

⁶ ‘*Urukurea*’: Coruja Mítica Guarani.

A partir deste cenário observado, de trânsito entre *performance* ritualística e artística, buscou-se um diálogo com os campos da arte e da antropologia. Do encontro de Victor Turner e Richard Schechner nos anos 70 e das aproximações que tecem entre ritual e teatro quando se inauguram as bases do Campo de Estudos da *Performance*, a criação processual, seja nos rituais ou nos processos artísticos, é observada pela compreensão da presença de contextos liminares, onde ocorrem momentos de suspensão de papéis, de quebra de paradigmas, da criação de novas configurações e sentidos. Ritual e arte se entrecruzam numa experiência marcada pela idéia de liminaridade⁷, que será aprofundada no decorrer do trabalho enquanto ponto de contato entre os dois mundos.

No capítulo I: “Olho d’água: a construção da pesquisa” apresento o entre-lugar observado e a abordagem adotada de aproximação e encontro com o povo Guarani. São apresentados também os referenciais teóricos e o recorte escolhido para a investigação. Trabalhar com a idéia de “marcas”⁸ inscreve uma abordagem de recriação da memória da experiência entre culturas observada e sugere uma escrita de caráter performático, que vai ao encontro de uma possibilidade de tradução de mundos inspirada pelos modos e poéticas Guarani. Busca-se ainda apontar para a relevância dos aspectos históricos nos fluxos de relação a que estão inseridos estes grupos indígenas (e que, entre outros, abarca a parceria com o projeto Vocacional Aldeias, aqui pesquisada em seu recorte de um processo criativo).⁹

No capítulo II: “No rastro das poéticas ancestrais” busco uma aproximação às noções de mundo Guarani *Mbya* através de uma apreensão de sua cosmologia pela poética. Tal aproximação aos seus mitos, expressões, concepções e valores, que

⁷ O antropólogo Victor Turner em “O Processo Ritual: Estrutura e antiestrutura” (1974) trata da noção de liminaridade aqui empregada. A partir dos estudos de Van Geneep (1908), o autor em sua pesquisa sobre os rituais de passagem do povo *Ndembu* da África compreende a liminaridade como uma das fases dos ritos de iniciação, quando os neófitos transitam de uma condição para outra. Em sua investigação sobre os atributos da liminaridade verifica que os ritos de passagem provocam a alteração de estados, a transição de papéis e a quebra de paradigmas.

⁸ A partir da perspectiva da filósofa Suely Rolnik, em “Pensamento, corpo e devir- Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993, como será apresentado no primeiro capítulo.

⁹ A compreensão do contexto Guarani (melhor especificado no Apêndice B deste trabalho) se evidencia como condição fundamental dos percursos observados e seus desdobramentos no âmbito das políticas culturais que os envolvem, externas e internas às aldeias.

configuram a base de seus saberes (e que, se sabe, não são plenamente alcançados em quaisquer descrições ou abordagens escritas), indicam na pesquisa uma aproximação ao que se pode compreender, pelo ponto de vista não indígena, por Arte Guarani.

Com este intuito, a escrita também se transforma e se articula num limiar entre as falas de alguns interlocutores Guarani, os relatos de memórias, as imagens e as referências etnográficas. É proposto um breve diálogo com os etnólogos que se dedicaram a este povo. Dentre a extensa literatura sobre os Guarani, selecionei alguns autores de referência como León Cadogan, Pierre Clastres, Bartolomeu Meliá, Maria Inês Ladeira, Graciela Chamorro e Deise Montardo. Além das recentes pesquisas de Elisabeth Pissolato e Valeria Macedo.

Ao buscar uma aproximação à cosmovisão Guarani, sem qualquer pretensão em etnografá-la, o mito é observado enquanto experiência contemporânea. Interessam particularmente os processos próprios de sua incorporação, assim como o entendimento que nestes processos performáticos residem suas formas de poéticas imbricadas ao sagrado e ao movimento.

Por isso, a partir do diálogo com a antropologia é proposta uma reflexão sobre a noção de corporalidade para os povos ameríndios. Dos estudos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro¹⁰, sintetizados pelo seu conceito de perspectivismo ameríndio, compreende-se que para os povos indígenas das terras baixas da América do Sul a percepção da realidade se dá a partir da consideração da diferença, observada no corpo. Portanto a construção da realidade é sempre relativa à perspectiva do observador em sua relação com o mundo. Desta forma, a realidade é cambiável e depende diretamente do ponto de vista ocupado e das relações produzidas, o que caracteriza uma visão de mundo a partir do aspecto relacional.

No capítulo III: “O Voo da Coruja- um processo de reflexão e criação” é rememorada a experiência criativa entre culturas com os jovens da aldeia *Tenondé Porã*, por eles denominada “a história da *urukurea*”. A descrição busca delimitar, pelo lugar ocupado de artista-orientadora (igualmente perpassada e transformada pela experiência), as nuances, dúvidas, desafios e descobertas desta perspectiva de

¹⁰ Viveiros de Castro. E. B. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Rio de Janeiro, Mana, 1996.

criação na intersecção com as formas e sentidos tradicionais Guarani em busca de sentidos, na época ainda devires, para esta parceria do Programa Vocacional com as aldeias Guarani.

Interessa particularmente neste registro evidenciar o percurso de interlocução entre processos artísticos e cultura tradicional Guarani.

No Capítulo IV: “*URUKUREA*- a criação de um poema mito-cênico” , assim como deflagrado no processo de contato com a cultura Guarani, busca-se convocar a memória deste cruzamento entre mundos pela perspectiva do ato poético. São apresentadas algumas imagens do processo criativo abordado pelos olhos de um Guarani. Os registros fotográficos foram realizados pelo então cacique da aldeia *Tenondé Porã*, Athaíde Vilharve.

Nesta perspectiva de rememoração e recriação da experiência de interlocução poética com as aldeias de São Paulo (pela articulação das diferentes marcas deste percurso), o trabalho apresenta ainda um material audiovisual fruto desta parceria, que revela através das imagens suas formas expressivas tradicionais.

O material audiovisual produzido pela parceria entre as aldeias da capital de São Paulo e o Projeto Vocacional Aldeias nos anos de 2011 e 2012 busca uma apreensão da poética guarani pelas suas formas e concepções através do cruzamento de culturas aqui observado. Ao se levar em consideração que esta travessia entre mundos envolve saberes, formas e sentidos distintos nesta perspectiva de intercambiar poéticas, a imagem, no caso da cultura indígena, se mostra com alcance maior do que a palavra. Tratar de poética, pela poética. Este material foi realizado a partir dos desejos de cada comunidade e sinaliza a apropriação da linguagem audiovisual como um mecanismo relevante nestes processos.

Prelúdio em honra ao Mestre das Belas Palavras

Era uma noite muito escura,
 chovia e não se podia enxergar nada.
 Quanto mais água despencava do céu sem lua,
 maior a certeza de que não seria possível seguir.
 Alguns lampejos iluminavam o escuro por segundos, quando se podia constatar que o caminho havia
 se transformado em mar.
 Mar no meio da mata.
 O chão, antes de areia, sugava e conduzia o veículo, investindo para dentro do escuro.
 Nesta altura, já não era possível regressar.
 Do que se passou desde então,
 das metamorfoses,
 medidas por alguns pares de anos
 determinadas pelos rastros daquela travessia,
 busca-se colocar um pouco de luz.
 Desta passagem, quando então, e surpreendentemente,
 fui honrada no mais belo ritual com um nome Guarani,
 os desdobramentos...
 transeunte num caminho de deslocamento de mundos, subjetividades e poéticas,
 de onde emergem as presentes inquietações nesta dança entre culturas.
 Com inspiração nas **Belas Palavras**,
 fundadoras de toda uma cosmologia impregnada na obscura ancestralidade ameríndia,
 este percurso busca homenagear e honrar este povo
 e a ligação firmada no momento do *Ñeemongarai*
 em que o já saudoso *Xeramõi Jejoko*,
 ao receber e nomear no ritual mais importante do seu Sagrado um pequeno grupo de *juruas* (*não indígenas*),
 cantou a necessidade que percebia nos dias de hoje de se romper com um longo silêncio
 e de se criar novas parcerias.
 Foi assim que se iniciou esta travessia entre-poéticas
 e me tornei *JERA*¹¹

¹¹ De minha autoria, convoca a memória da experiência de participação no ritual de nomeação *Ñeemongarai*, realizado pelo líder espiritual *xeramõi Jejoko* na aldeia Rio Silveira em Bertioga/SP, em janeiro de 2008.

**

Jera ... Jera ... Jera Poty...

É como uma flor que desabrocha

assim, oñembojera...

(mostra com as mãos)

Tem uma histórinha da paca que diz,
quando xeramõi caça o bichinho para comer a carne

depois de comer, ele junta os ossinhos e solta

fumaça do petyngua

Então a paca volta a vida, sai andando de novo

Assim também com o tatu,
quando o xeramõi caça para se alimentar, depois leva para

a Opy'i os ossinhos e fuma o petyngua, então o tatu volta a

a vida e sai andando para mata

Os xeramõi vão para o céu.¹²

¹² História contada pela *xejary* Doralice *Tataxi*, aldeia *Tekoa Pyau*, outubro de 2012. Capitação audiovisual Alcides *Kuaray*. Transcrição e tradução Roberto Veríssimo.

Não encontrando palavras em português que pudessem traduzir o sentido de *Jera*, *Kunhã Karai*¹³ Doralice, esposa do notório líder espiritual indígena *xeramõi Jejoko*, seguiu pelo jardim na frente de sua casa na aldeia *Tekoa Pyau*¹⁴ e mostrou uma árvore. Tantos anos transitando naquela aldeia, em plena região urbana da cidade de São Paulo e nunca havia visto o pomar de *xejary*...

Entre as flores, frutinhas e o canto de alguns pássaros, que *Kunhã Karai* mostrava com devoção, buzinas e o barulho dos motores de carros e caminhões. Pegada ao seu jardim, a Estrada Turística do Jaraguá invadia a nossa conversa.

Ela puxava um galho da árvore indicando o botão de uma flor ainda fechada e dizia baixinho “*Jera ivoty*”. Ao mesmo tempo em que movia suas mãos para uma flor já aberta. “Isso é *Jera*”, repetia, fazendo movimentos entre o botão e a flor.

Xejary dançava com a árvore preenchendo o espaço entre botão e flor.

E pegou em minha mão para que eu partilhasse deste movimento.

Assim buscava traduzir o nome.

Depois, longo silêncio.

Parecia que *xerary* havia mergulhado nela mesma.

Talvez tenha me levado com ela, pois não ouvia mais nem buzinas, nem pássaros.

E de lá de dentro, surgia um impulso que mobilizava todo seu corpo.

Também não encontro palavras que possam traduzir.

Denso? Ancestral? Não, as palavras não alcançam.

Mas entendi, com aquele movimento que surgiu de um tempo outro, para onde *xerary* me conduziu com suas mãos que, passando por seu peito, como se guardassem um segredo, ficaram enormes. E pouco a pouco transbordaram para fora pelas pontas de seus dedos.

Xejary traduziu dançando...

¹³ *Kunhã Karai* é o nome *Guarani Mbya* dado às lideranças espirituais do sexo feminino que atuam especialmente na realização de benzimentos e práticas de cura com ervas medicinais tradicionais. Invariavelmente atuam também ao lado dos “*Karai*” - xamãs masculinos denominados *xeramõi* (‘meu avô’) nas aldeias de São Paulo - conduzindo as práticas rituais, cantos, danças, rezas. São também chamadas de *xejary* (‘minha avó’) ou *jary* (‘avó’) Para maior aprofundamento sugiro a leitura de Ciccarone: DRAMA E SENSIBILIDADE: MIGRAÇÃO, XAMANISMO E MULHERES Mbyá, Revista de Índias, 2004, vol. LXIV, núm. 230. Pg. 81-96.

¹⁴ Aldeia *Tekoa Pyau*, é conhecida como “a aldeia de cima” do Pico do Jaraguá, zona oeste da região metropolitana de São Paulo.

Xeramõi Jejoko, enquanto fumava seu cachimbo num banquinho na frente da fogueira em sua casa¹⁵, observava através da fumaça a cena no jardim.

(A fumaça dos pajés é uma ligação à bruma originária e “faz com que ouçam os deuses”¹⁶.) *Xeramõi* estava sentado, quem sabe, escutando...

Quando retornamos à fogueira, disse que quem recebe um nome nunca deve esquecer-se dele. Disse ainda que esperava dos afilhados *jurua* que o nome pudesse iluminar e guiar seus caminhos junto ao seu povo. E pitando o *petyngua* reforçou que o *ñeeporã*¹⁷, o nome recebido, é uma inspiração, um caminho de vida, uma responsabilidade.

Quando *xejary* me leva por seu jardim, não está só traduzindo uma palavra, mas indicando um caminho de entrada para seu mundo.

Ao atravessar as árvores e buscar imagens, movimentos e histórias para exprimir o significado de “*Jera*” *xejary* revela com seu corpo uma concepção de mundo, do seu mundo Guarani.

Suas mãos, que desabrocham e convocam as palavras como dança, como música, como oração, me conduzem para seu universo.

“Em potencial, cada Guarani é um profeta, e um poeta, segundo o grau que alcance sua experiência religiosa”, ressalta Bartolomeu Meliá¹⁸ ao ponderar que a grande diferença entre as sociedades autóctones e as ditas modernas está no fato das primeiras terem o mito como base, a cosmovisão como forma de organização do

¹⁵ *Xeramõi Jejoko* tinha esta casa na aldeia do Jaraguá onde o casal passava algum tempo durante o ano, mas sua *Opy'i* fica na aldeia Rio Silveiras em Boracéia, onde passou grande parte de sua vida como cacique e líder espiritual. Esta aldeia tem como característica a presença dos Guarani *Mbya* (mesmo grupo das aldeias de São Paulo) e dos Tupi, ambos pertencentes ao tronco linguístico Tupi. *Xeramõi* se dizia Tupinambá e seus rituais eram um pouco diferentes, apesar das influências *Mbya* trazidas por *xejary* Doralice. Sua atitude de nomear não indígenas nos rituais sagrados e de manter estreitas relações com alguns destes afilhados causava certa polêmica no contexto das aldeias Guarani.

¹⁶ Sobre o papel do *Petyngua*/cachimbo Guarani diz Pierre Clastres (1990:27): “a fumaça do tabaco que fumam em seus cachimbos os sacerdotes e os pensadores indígenas. A fumaça de tabaco repete a bruma original e traça, elevando-se do cachimbo, o caminho que conduz o espírito para a morada dos deuses”. E na pg 41: “a bruma é companheira da chama, assim como a fumaça do cachimbo é companheira do tabaco consumido. A bruma de *Jakaira* reúne em si a substância divina do humano, as Belas Palavras. A bruma dos sacerdotes e dos profetas (a fumaça de seu cachimbo) permite-lhes ter acesso à bruma originária, faz com que ouçam os deuses.”

¹⁷ *Ñeeporã*: bela palavra (nome).

¹⁸ Meliá, B. El guarani: experiência religiosa. CEADUC-CEPAG Asunción/Paraguay, 1991, pg.18.

pensamento e da existência, enquanto as segundas orientam-se por conhecimentos ditos científicos.

Para os Guarani o nome é mais que representação, é acontecimento, a palavra é em si mesma uma aliança com os deuses, que se reafirma através da dança, dos cânticos, da fumaça do *petyngua* e dos sonhos.

Para o Guarani o mito não é memória, mas experiência contemporânea¹⁹.

Lembrando da fala do saudoso *xeramõi* neste nosso último encontro, e de sua atitude significativamente inovadora em relação às tradições das aldeias Guarani, que ao longo de mais de quinhentos anos de contato invasivo encontraram mecanismos de resistência de seus saberes (sustentados de modo fundamental pelo idioma e sua relação com o sagrado) através de estratégias de invisibilidade, busco na memória, num ato de recriação (com todo respeito ao *xeramõi* e seu maravilhoso povo), as palavras que deixou ecoando neste encontro e que revelam este olhar:

Este é o caminho que *Nhanderu* me mostrou. Agora não dá mais para viver sozinho, então, os *jurua*, estes que são irmãos de alma, que se interessam pelo meu povo, precisam sentir de verdade, assim, nunca vão se esquecer de nós. Isso que *Nhanderu* me mostra, é só assim que o *jurua* vai entender quem somos de verdade: cantando e dançando juntos na *Opy*.²⁰

Xeramõi explicou neste encontro²¹, reafirmando sua fala para os não indígenas no dia do *Ñeemongarai*, que diferente de alguns líderes espirituais, ele convidava alguns *jurua* amigos para compartilhar da reza na *Opy*, pois sentia que era momento de firmar novas formas de ligação das comunidades com o mundo de fora. Como reafirma a antropóloga Maria Inês Ladeira:

Xamã reconhecido pela eficácia, visionário, cativou muitas centenas de afilhados, incluindo os *jurua* (não índios) os quais nomeou e iniciou com suas interpretações

¹⁹ Meliá, B. Mito y educación. Estudios Leopoldenses; série Educação, vol. 1, nº 1. UNISINOS, São Leopoldo, julho/Dezembro: 1997. 27-34. Pg 29.

²⁰ Este registro da fala do *xeramõi* é uma reconstrução da memória deste encontro na aldeia *Tekoa Pyau* do Pico do Jaraguá em SP, durante uma visita realizada a eles no ano de 2010, última vez que estive com *xeramõi Jejoko*. Não há registro gravado desta fala, embora pelo seu conteúdo tenha ficado nítida na memória. (A convocação da mesma se deu mediante consulta e autorização da família do *xeramõi* que mora na aldeia Rio Silveiras em Boracéia, litoral norte de SP.)

²¹ O líder Samuel Bento *Jejoko* faleceu em 09 de dezembro de 2011.

cosmológicas e visão histórica em uma temporalidade cíclica, avivando e presentificando fatos e guerras com a nitidez de sua memória única. *Jejoko*, que afirmava sua descendência tupinambá atraindo, instigou e desnordeou uma leva de pesquisadores que procuravam captar sentidos em suas narrativas e discursos cuja única lógica obstinada era a efemeridade e a constância ao mesmo tempo. Seu canto forte e emocionante ecoará sempre nos corações dos que tiveram o privilégio de escutar.²²

Na história deste líder indígena, um percurso de intensas lutas pelos direitos territoriais na aldeia Rio Silveiras em Boracéia/litoral norte de São Paulo e décadas de experiência na relação com a sociedade envolvente.

A terra para o Guarani representa seu *Nhandereko*, a relação com a natureza é a base que sustenta seus modos de ser, de existência enquanto etnia, enquanto coletivo, imbricada à sua cosmovisão.

“Queriam transformar nossa aldeia em condomínio de luxo”, disse em nossa última conversa. “Mas *Nhanderu* me mostrou, nunca desistimos e, muito tempo depois, sempre acreditando, tivemos a alegria de ter o direito à nossa morada assegurado. O importante é não perder a fé.”

Xeramõi era cacique e pajé. Mediador entre mundos.

Depois de uma vida defendendo sua comunidade nos embates com o mundo de fora, criou laços com vários não indígenas próximos, que se tornaram seus afilhados. Tive a honra de me tornar sua afilhada e de *xejary* Doralice, senhora das ervas e da sabedoria Guarani *Mbya*, que sempre me recebeu com um abraço quente e muitas histórias.

Os Guarani desde os tempos anteriores aos contatos já eram mestres da relação. Em seu mito de criação a caminhada revela o movimento como ato fundamental de existência na terra. A vida para o Guarani é uma passagem entre as aldeias terrenas e as aldeias divinas. É um entre-lugar.

Destas caminhadas, impelidas pela busca à Terra sem Males, às aldeias divinas, como dizem, a constante experiência de encontro com outros povos. De encontro com o Outro.

Xeramõi me deu um nome, *Jera*, mas disse que não foi ele.

²² Ladeira, M. I. A despedida de uma grande liderança espiritual e política. Centro de Trabalho Indigenista. São Paulo, 2011 São Paulo. (Em anexo neste trabalho).

“*Nhanderu* que mostrou”.

Dizem os Guarani que o nome é um pedaço da alma de seu possuidor, ambos formam um todo inseparável²³.

Ao reconhecer o valor e o significado sagrado atribuídos aos nomes recebidos pela concepção Guarani, profundamente imbricados ao ato poético e à experiência performática, a pesquisa segue em direção ao encontro com este grupo marcado por esta aproximação à poética Guarani, inspirada pelo nome *Jera*. O verbo *ñembojera*, derivado deste nome sagrado, traz a idéia de criação: “como uma asa de pássaro se abrindo ou uma flor que desabrocha”.²⁴

O deslocamento da imagem das mãos de *xejary* “desabrochando” para explicar o nome e a compreensão de que não seria possível uma tradução destes mundos distintos da forma verbal e intelectualizada, nos parâmetros da racionalidade ocidental, uma vez que as concepções e mecanismos de comunicação na cultura indígena se articulam de outro modo, o mito-poético, conduziu esta aproximação e contato por outros caminhos, caminhos de apreensão pela arte. Quando Pierre Clastres²⁵, interessado na poética contida na cosmovisão Guarani, explica em sua obra “A fala sagrada” porque, para ele, a palavra desdobrar é a melhor escolha para a sua tradução de *Jera*, esclarece que se baseia nesta percepção poética do mito, onde encontra a ação, o ritmo, a criação contida na imagem da palavra.

No início desta escrita reflexiva, diante do enorme desafio de tradução de mundos e dos limites encontrados na passagem desta experiência de intenso contato com os Guarani para a palavra, assim como ensinou *xejary* Doralice, de uma imagem produzida em sonho, o trabalho desabrochou primeiro em forma de arte.

A performance *Mbojera*²⁶ foi o caminho metodológico encontrado. O corpo

²³ Viveiros de Castro apud Nimuendaju, 1987, xxxi.

²⁴ Clastres, P. A fala Sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Trad. Nícia Adam Bonatti, Papirus, Campinas/SP, 1990 (1974). Pg 17.

²⁵ idem

²⁶ Alguns registros fotográficos da performance *Mbojera*, com atuação minha e participação de Andréia Yonashiro (realizada na Escola de Comunicações e Artes ECA-USP em 2011 e na aldeia *Krukutu* em 2012) são apresentados no Apêndice C.

atravessado pela experiência se manifestou, indicando caminhos para uma tradução entre mundos aos modos de *xejary*.

Quando *xeramõi Jejoko* aponta a necessidade de “se romper com um longo silêncio e de se criar novas parcerias”, ao convidar alguns sujeitos não indígenas para participar destes contextos sagrados não estaria também propondo uma forma de relação/comunicação com o outro, com o não indígena, nos moldes da tradição Guarani, através da *performance*?

Aquilo que *xeramõi* chamou de “atravessar esta vida” é o movimento fundante da concepção de existência Guarani e se realiza na busca cotidiana pela bem-aventurança espiritual através da comunhão com seus deuses produzida pela dança e pelo canto que são formas de oração²⁷.

Entretanto, como nos lembra Montardo²⁸, os caminhos terrenos são repletos de desafios e de seres ameaçadores. Atravessar estes perigos para chegar na Terra sem Males exige um preparo vigoroso, exercitado diariamente, que forma os participantes como pessoas Guarani. O corpo é o caminho para o sagrado.

Por isso, a dança e as práticas corporais implicam numa relação profunda com a cosmologia e com a própria formação da identidade e do ser Guarani.

Se os nomes recebidos nesta cultura através dos rituais figuram como marcas contundentes e vivas da TRADIÇÃO ancestral Guarani, para além da compreensão do sentido do nome recebido, *Jera* (ponte de acesso à cosmovisão e poética deste povo), delimita-se aqui a experiência de recebê-lo enquanto um ser externo à cultura, marca de INOVAÇÃO deste grupo diante das novas dinâmicas de contato erigidas num mundo onde as fronteiras se deslocam e se recriam com maior velocidade. Desta forma, se inicia a retomada de um percurso de encontro com os Guarani pela experiência performática. Uma travessia entre mundos, entre culturas, entre-poéticas.

²⁷ Schaden, E. Aculturação indígena- ensaio sobre fatores e tendências de mudança cultural de tribos índias em contacto com o mundo dos brancos. Revista de Antropologia vol 13, USP, SP, 1965.

²⁸ Montardo, D. L. Através do *mbaraka*: Música, dança e xamanismo guarani. São Paulo, Edusp, 2009.

Capítulo I

Olho d'água: A construção da pesquisa

Marcas de uma caminhada entre culturas: por uma pedagogia da alteridade.

A pesquisa parte da vivência num contexto de cruzamento entre culturas distintas de onde se observa a instauração de “entre-lugares”²⁹ produzidos pela interlocução através da arte, aqui delimitadas por uma aproximação poética.

Tomar o entre-lugar (a partir da idéia de Homi Bhabha) como lócus de investigação, envolve a observação da produção de estados de transição, de passagem, onde não se está em nenhuma das extremidades, mas no entre.

Das fricções, cruzamentos e devires gerados neste território interseccional o primeiro desafio para esta escrita reflexiva foi a retomada do percurso atravessado nas aldeias Guarani e seus contextos de transmissão de cultura tradicional, em plena capital de São Paulo, assim como os desdobramentos alcançados pela experiência de encontro e mútua afecção. Tomada aqui a afecção como um estado produzido do contato entre os corpos. Implica numa mistura de corpos que indica a natureza do corpo modificado, a natureza do corpo afeccionado ou afetado. Remete-se, portando, ao que se produz, ou resulta dos encontros.

A partir da convivência nos contextos de cultura tradicional Guarani, inserida como caminho proposto por seus representantes locais (lideranças Guarani) para que houvesse numa primeira instância a compreensão do que representa para este povo aquilo que a sociedade ocidental atual categoriza como arte, buscou-se, com a permissão das comunidades, reconhecer e interagir com suas formas expressivas, as quais implicam em toda uma rede de concepções, visões de mundo, cosmologias, valores e políticas culturais internas.

A consideração dos saberes locais, da forma como propõe Geertz³⁰, busca alcançar o que o autor chama de “a compreensão de ‘compreensões’ diferentes da nossa”, tomada como a base fundamental desta experiência de alteridade observada. A questão, como mostra o autor, é como abarcar particularidades

²⁹ Bhabha, H. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 1a reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, (2001). 2003. Pg 21.

³⁰ Em “O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa”. Trad. de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997, Clifford Geertz apresenta esta idéia aqui adotada de “saber local”. Propõe como solução metodológica “traduzir”, ou seja, transferir sentidos “das intimidades de um tipo de vida para as metáforas de outro”. Pg 75.

culturais e históricas sem que elas deixem de ser particulares. Com este intuito, através desta experiência de convivência e escuta participativa, foi possível estabelecer relações marcadas por processos de afecção que levaram à criação de novas perspectivas e sentidos nesta interlocução pela arte, pela poética, voltados às especificidades e às expectativas locais.

Os desafios impostos pelos novos fluxos de relação diante de um mundo onde as fronteiras estão cada vez mais borradas impõem a estes grupos indígenas, sobretudo às comunidades presentes numa metrópole como São Paulo³¹, a busca pela criação de novas alternativas e formas de contato. Compreende-se que estas comunidades estão imersas em intensas dinâmicas de relações que produzem constantemente transformações em suas realidades.

Entretanto, percebeu-se no decorrer da pesquisa que a capacidade de lidar com transformações e metamorfoses se remete a uma característica/qualidade da própria estrutura cosmológica Guarani. E, talvez, seja esta a base de resistência deste povo que, mesmo exposto aos contatos invasivos desde a chegada dos primeiros colonizadores, mantém de forma surpreendente seus contextos tradicionais de transmissão de cultura.

Como mostra a antropóloga e artista Regina Müller³², perceber que os contextos ritualísticos dos povos indígenas configuram formas particulares (e sagradas) de alteridade, onde se propõe a comunicação com o outro (neste caso, com os seres sagrados das aldeias divinas), imprime uma forma de existência concebida pela perspectiva relacional a partir da incorporação das diferenças. Neste sentido, o outro figura como aspecto do próprio comportamento, portanto, a noção de alteridade compreende a convivência com o outro como parte da própria cultura ou da experiência social de confronto de identidade.

Neste sentido, as aldeias Guarani da capital do estado, ainda que diante de intensa relação com a sociedade em torno e do contexto territorial e histórico altamente desfavorável, através da manutenção do idioma (alicerce de toda

³¹ O contexto das aldeias Guarani da capital será melhor apresentado no Apêndice B deste trabalho.

³² Müller, R. Danças indígenas: arte e cultura, história e *performance*. In: Ligiéro, A. e dos Santos, C. A. (orgs.). Dança na Terra, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

cosmovisão, que inscreve uma forma própria de estar no mundo) têm empenhado esforços significativos para continuar a serem o que são.

Por isso, nesta dança entre tradição e contemporaneidade, os interlocutores Guarani deste trabalho são igualmente protagonistas da experiência observada. Ambos, vivência e registro reflexivo, são aqui compreendidos como territórios de atravessamento que se prestam a dar margem aos sentidos locais.

Na mesma medida, investem na articulação de novos sentidos, em caminhos que driblem o *status quo* e as delimitações pré-estabelecidas neste terreno de contato intercultural - sejam fronteiras enunciativas ou da ordem do fazer. O desafio deflagrado traz a perspectiva da criação de formas outras de deslocamento e travessia.

Neste contexto, a perspectiva de mediar uma relação entre estas comunidades indígenas e o poder público municipal no âmbito da cultura envolveu no cenário desta experiência - através da atuação no Projeto Vocacional Aldeias³³ - um constante trânsito entre mundos distintos que pudesse propor formas de parceria mais equânimes e em sentido oposto a quaisquer tipos de rastros de imposição e sobreposição cultural (observados de modo amplo nos processos de relação entre estado e povos indígenas desde a época da colônia).

Se por um lado o caminho para adentrar o universo Guarani, conduzido pelos seus mestres tradicionais e a guiar-se por uma abordagem que se pressupunha pela arte revelou a existência de concepções, formas expressivas e sentidos próprios, distintos dos da sociedade envolvente (que ainda pulsam no cotidiano e no sagrado dessas comunidades como matriz da identidade étnica coletiva), na mesma medida, gerou um encantamento e respeito profundos por suas crenças e por seus contextos de transmissão de saberes tradicionais – o que levou à percepção da necessidade premente de serem levados em consideração neste tipo de aproximação.

Tatear possíveis e impossíveis intersecções entre arte - segundo as concepções vigentes na sociedade ocidental moderna externa às aldeias (aqui tomadas pelos norteamientos do Programa Vocacional) - e cultura tradicional

³³ Projeto inserido no Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, onde atuei como artista-orientadora em 2010 e coordenadora em 2011 e 2012, quando foi elaborada a concepção do Programa Aldeias, específico para as comunidades Guarani do município.

Guarani - onde se supõe estar inscrita a idéia de arte indígena³⁴, tomada neste percurso como referência fundamental – suscitou uma inversão na lógica de parceria, numa abordagem que encontra relevância em sua perspectiva de operação às avessas.

Se a proposta de interlocução emerge do atravessamento da pesquisadora em seu papel de artista-orientadora do projeto no contexto das aldeias, experiência fundamentalmente favorecida pela falta de expectativas e norteamentos prévios, o deslocamento de artista orientadora à neófito gerou uma perspectiva de contato e interlocução entre culturas delineada pelo que aqui se denominará uma pedagogia da alteridade.

A partir da relevância da alteridade nestes processos de cruzamento com a cultura Guarani a antropologia foi convocada como disciplina inspiradora para este trabalho no campo da arte.

Delineada pelos mestres locais das aldeias que, ao inserir o interlocutor externo em suas formas tradicionais de transmissão de saberes estabelecem, a partir de seus modos, o encontro com o outro, esta aproximação é marcada pela vivência da “cultura”, pela experiência compartilhada, pelo intenso intercâmbio de diferentes perspectivas.

O uso do termo cultura entre aspas segue as considerações de Manuela Carneiro da Cunha³⁵ que trata da questão da categoria cultura em grupos étnicos que não concebem seus saberes desta forma. A autora problematiza e propõe uma discussão pertinente sobre as diferentes noções de cultura e seus desdobramentos no campo dos povos indígenas do Brasil, e demonstra que, assim como outras categorizações da sociedade ocidental moderna (como estética e arte, por exemplo), a cultura é uma concepção que não encontra ressonância nos sistemas internos de saberes ameríndios. Produz-se, desta forma, um deslocamento, apropriação e uso artificial destes termos por estes povos (desde a atuação dos missionários no início

³⁴ As noções de arte e cultura não encontram tradução e sentido nas formas expressivas ameríndias originais. A construção desta aproximação e dos campos de estudo da arte indígena é aqui iluminada pelas obras de: Lux Vidal (1992), Manuela Carneiro da Cunha (1992) e Els Lagrou (2007).

³⁵ Carneiro da Cunha, M. Cultura com aspas e outros ensaios. Cosacnaif, São Paulo, 1992. Pg 312.

dos contatos), que se tornam, nesta remodelagem atual, argumento central de suas reivindicações.

Esta apropriação do conceito de cultura tem gerado um processo ambíguo em que, se por um lado figura como fundamento e argumento político em relação aos direitos, identidade e conhecimentos específicos dos povos tradicionais, por outro lado, impele seus possuidores à necessidade de criar mecanismos de demonstração performática de sua cultura, o que a autora denomina cultura com aspas.

Configura-se desta forma, uma distinção discursiva entre cultura, compreendida como os “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e garantem certo grau de comunicação em grupos sociais”³⁶ e esta “cultura” com aspas, cuja fabricação é impelida a partir de vetores externos aos contextos comunitários, mas ainda assim ligada das mais variadas formas aos mesmos.

Por isso, tratar da cultura e da arte Guarani pressupõe um entendimento de que tais concepções não fazem parte dos seus saberes e sistemas locais tradicionais, mas de processos de criação. Há um nítido e legítimo esforço de seus representantes na escolha, deslocamento e re-elaboração de algumas práticas tradicionais para que possam se adequar às expectativas externas, no sentido de favorecer a comunicação e as negociações políticas que os envolvem.

Se os discursos e negociações interculturais hodiernos envolvendo os povos indígenas no Brasil perpassam a fabricação de enunciados e formas que colocam a cultura como instrumento de afirmação étnica, o caminho proposto pelas lideranças Guarani no percurso de parceria com o Projeto Vocacional Aldeias não poderia ser diferente. Entretanto, indicou como já apontado, a possibilidade de um contato e construção de uma relação a partir de suas próprias concepções, formas e sentidos (conforme se dão em seus contextos tradicionais de partilha de saberes), numa tentativa de criar territórios de contato que gerem formas enunciativas e de interlocução diferentes, onde se propõe um sentido e compreensão da cultura Guarani com cada vez menos aspas.

³⁶ Idem, pg 313.

A proposta de convívio e a participação nos contextos que envolvem a transmissão de saberes e produção de formas expressivas envolveu a criação de vínculos e a inserção de alguns parceiros não indígenas (mediante critérios próprios das comunidades) em suas dimensões e sentidos reais.

O constante exercício de tradução desta experiência para os contornos da instituição pública de modo a se construir a partir da visibilidade e interlocução aprofundada com essas comunidades uma abordagem que pudesse de fato reconhecer a existência de manifestações artísticas e culturais próprias, se mostrou um caminho profícuo, mas amplamente complexo e desafiador.

Ao mesmo tempo, apontou para possibilidades de parceria, através da contínua participação dos representantes Guarani, pautadas numa partilha do sensível. A partir de Jacques Rancière³⁷, toma-se a idéia de partilha do sensível para delimitar “o modo como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. O autor ilumina e enseja a configuração de novos modos de sentir a partir da experiência de atos estéticos que induzem a novas formas de subjetividade, inclusive, política.

Este caminho envolveu um esforço para a desconstrução de generalizações e imagens preconcebidas e distorcidas sobre o “índio”, arbitrariamente erigidas no imaginário da sociedade brasileira desde a época dos primeiros contatos no Brasil colônia e que ainda reverberam de modo contundente na sociedade brasileira.

Envolveu ainda a criação de novos olhares para dentro da instituição e a conscientização de que inserir e adaptar ações generalizadas, que não reconheçam e dialoguem com os traços específicos culturais, no caso do contexto indígena, em nada poderia favorecer as expectativas e desafios das comunidades envolvidas.

Neste sentido, a idéia de uma pedagogia da alteridade aponta para caminhos de construção de novos olhares e novas formas de interação, que resultem na criação de propostas articuladas no campo da interação mais específicas, singulares em seus modos de relação entre culturas e seus possíveis desdobramentos. Importante ressaltar que a própria idéia desta alteridade, da maneira como se erigiu, foi autogerida ao longo da experiência de encontro e teve como referência principal,

³⁷ Toma-se emprestado este conceito de “partilha do sensível” do filósofo Jacques Rancière em “A partilha do sensível - estética e política”, trad. Mônica costa Netto, Ed 34, SP. 2009. Pg 11.

propulsora dos demais desdobramentos, a experiência performativa e o encaminhamento dos processos pelos modos Guarani. Leva-se em conta e compreende-se que as experiências performativas se articulam às estruturas e sentidos imbricados a forma de ser de cada cultura, mas em ambos os casos levam à criação de contextos intermediários de transição de estados, suspensos do cotidiano, que se configuram como espaços liminares, potencialmente transformadores como se sugere enquanto ponto de contato.

Inserir a perspectiva desta aproximação e abertura de interlocuções com seus legítimos representantes, considerando com equidade suas formas e sentidos - no caso específico do recorte aqui observado, apontou para uma qualidade de contato que extrapolou as representações previamente estabelecidas. Assim como resultou, pela relevância dos estados e transformações produzidos - tanto na interação através do ritual Guarani, quanto nos processos criativos instaurados - na necessidade da criação de novas formas institucionais de relação que se voltassem para os sentidos e devires deflagrados.

O reconhecimento da existência e riqueza das formas expressivas dos grupos étnicos de tradição oral indígena e suas diferenças e especificidades (profundamente imbricadas aos sentidos e modos específicos de produção, invariavelmente ligados às suas cosmovisões e formas ritualísticas próprias, como se supõe ter ocorrido no início do teatro grego), levam à necessidade do deslocamento e alargamento das idéias de arte instituídas e à busca por pontos de convergência que favoreçam esta interlocução. A própria idéia de arte é revista diante deste contato.

A enorme dívida histórica da sociedade nacional em relação aos povos indígenas autóctones só se torna mais latente quando se tem um contato mais direto com estes grupos, em que fica perceptível os paradoxos a que estão sujeitos por conta dos fluxos de relações em que estão inseridos.

Entre a impressionante riqueza de suas concepções de mundo e práticas ritualísticas e os impactos desastrosos causados pelas relações desiguais provocadas pela sociedade nacional, a percepção da necessidade de se quebrar com os paradigmas de relação, cujo rastro colonialista ainda reverbera, exige esforços que passam numa primeira instância pela possibilidade de uma aproximação real, desprovida de idéias pré-concebidas.

Com o intuito de evidenciar alguns aspectos relevantes aqui perscrutados, ao se considerar que a rememoração desta trajetória intensamente vivenciada pela pesquisadora e pelos interlocutores (indígenas e não indígenas) possa apresentar limites, ou talvez não alcance todos os pontos de vista almejados neste contexto polissêmico, a utilização da narrativa da experiência em primeira pessoa em algumas partes do trabalho se propõe a convocar a memória desta experiência entre culturas pela presentificação da mesma no ato de sua narração e escrita.

Assim como se presta a uma forma de tradução de mundos que privilegia o trânsito e compreensão das diferentes visões não só pela fala, mas pela experiência de interlocução através de formas distintas, como resultante, inclusive, dos processos de afecção no âmbito da cultura Guaraní.

Convocar a experiência através do ato narrativo conduz este registro para um campo de aproximação às formas tradicionais de transmissão de saberes das culturas de matriz oral indígena e evoca uma escrita por vezes performática, que se aproxima ao ato de criação.

Tal recurso, colocado em diálogo com os trabalhos de embasamento teórico e etnológico e os depoimentos de alguns interlocutores indígenas, assim como com a apresentação dialógica dos registros mais palpáveis (relatórios, fotos, entrevistas, publicações, material audiovisual), marcas visíveis desta experiência, configuram um caminho metodológico inspirado pela experiência poética, criativa, construído ao longo da pesquisa que se pressupõe erigir igualmente no entre.

Atravessar a bruma que envolve os contextos tradicionais das aldeias Guaraní de São Paulo e investir na apreensão do momento de passagem, de travessia, não revela qualquer tipo de acepção da realidade em si, mas de um ponto de vista afetado e em relação com o contexto abordado.

Se os passos percorridos num terreno altamente liminar de encontro e interação com o outro culturalmente diverso, delimitados de modo um tanto empírico, operaram como meio condutor para um estado de atravessamento, o interesse da pesquisa está justamente na experiência de produção desse estado de passagem, de liminaridade que, como no caso observado, pelas afecções produzidas levou à criação de devires. E que teve como marca mais palpável a

criação de um Programa específico voltado às Aldeias Guarani da capital na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo³⁸. (Criado com o intuito de que as singularidades evidenciadas deste contato possam ser levadas em consideração na abordagem institucional).

Entretanto, o que se busca observar está no caminho em si, no entre. E para alcançar este intuito de evidenciar a produção de estados, de observar o entre-lugar em sua perspectiva de abordagem das relações, foi preciso acionar outra espécie de memória, uma memória do invisível, subjetiva, afetada pela experiência. Gênese de um devir, que convoca marcas menos óbvias, mas igualmente reais e, talvez, mais significativas. Marcas, ou rastros, de uma experiência. Como coloca a filósofa brasileira Suely Rolnik³⁹, “são as marcas que escrevem”.

Tatear estas marcas, como se constituíssem suportes concretos capazes de dar forma a estes estados de afecções e devires que se produziram, permanentes ou não, observando e considerando que os mesmos se dão numa primeira instância através e no corpo, levou a uma negociação interna acerca da articulação dos rastros visíveis e invisíveis desta experiência. Operação que escapa à lógica linear, já que busca levar em consideração os saberes e coerências do outro. E, por isso, justamente, se erigiu sob a égide de um rigor outro, no qual ética e estética se encontram fundamentalmente enredadas. Como coloca a autora:

O rigor aqui é mais da ordem de uma posição ontológica do que metodológica, intelectual ou erudita: é um rigor ético/estético/político. Ético porque não se trata do rigor de um conjunto de regras tomadas como um valor em si (um método), nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si (um campo de saber): ambos são de ordem moral. O que estou definindo como ético é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças. As

³⁸ O Programa Aldeias específico foi criado como resultante das interlocuções estabelecidas pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo através do Projeto Vocacional Aldeias 2011/2012 (sob minha coordenação) com as aldeias Guarani da capital de São Paulo e teve o início de atividades em 2013 com a participação de três Guaranis na equipe (um artista orientador e dois coordenadores). No dia 10 de setembro de 2013 o Secretário Municipal de Cultura, Juca Ferreira, recebeu das mãos do *xeramõi Karai Tataendy* na aldeia *Tenondé Porã*, com a participação de representantes das quatro comunidades Guarani da capital de São Paulo um documento com as propostas para criação de uma política pública específica para as aldeias através deste Programa.

³⁹ Rolnik, S. “Pensamento, corpo e devir- Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduação de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993. Pg 9.

verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas. Estético porque este não é o rigor do domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte. Político porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir.⁴⁰

À luz deste rigor ético/estético/político, constituiu fator peremptório das experiências em aldeia aqui delimitadas que o norteamento da pesquisa não fosse, ao menos completamente, apontado previamente, mas pelo fluxo de ocorrência das relações e afecções estabelecidas em busca de um devir a partir das diferenças.

Desta forma, a pesquisa se deu e se transformou ao longo do desenrolar da experiência e sua rememoração reflexiva. Fator determinante, inclusive, do nome conferido à mesma, e do sentido que tal acepção encontra na cosmovisão Guarani, o que pode ser explicado como um sinal latente deste desejo de levar em consideração e buscar aproximação às noções do outro neste encontro entre culturas.

Nesta direção e considerando ainda que a especificidade e complexidade de estruturas e saberes oriundos de uma cultura particular pressupõem o expressivo limite de sua tradução para outra língua/sistema/cultura, o termo Guarani que inspira esta escrita, *ñembojera*, inscrito no poema-mítico deste povo, revela a noção sagrada que atribuem ao ato de criar, onde encontra como tradução mais próxima uma imagem: "desdobrando-se a si mesmo em seu próprio desdobramento"⁴¹.

Ainda e, sobretudo pelo fato de certas situações deflagradas neste contexto de atravessamento se mostrarem, por questões éticas e também discursivas, intraduzíveis em palavras escritas, a busca de uma escuta e aproximação à cosmovisão Guarani a partir das imagens, da *performance* criada, da fala dos interlocutores indígenas e das etnografias de referência, perpassa para além do desejo do acercamento de um olhar menos etnocêntrico e mais equânime, os efeitos deste processo de afecção numa primeira instância verificados na própria pesquisadora. O que atribui a esta escrita um caráter que atravessa igualmente um processo de criação, conduzido por uma interlocução que se pretende poética.

⁴⁰ Ibidem, pg 6.

⁴¹ Clastres. P. A fala Sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Trad. Nícia Adam Bonnati, Papirus, Campinas/SP, 1990 (1974). Pg 9.

Assim, adotar como fio condutor a noção de criação para o povo Guarani, observada - com todos os cuidados e limites que uma aproximação desta natureza sugere - enquanto um processo de *autopoiese*⁴² inspirou e conduziu o próprio percurso desta pesquisa, no sentido de que a mesma se auto-gerou a partir dos encontros e experiências vivenciadas. E encontra como alicerce a reconstituição dos rastros desta jornada.

Nesta direção, como característico nos processos de liminaridade, aqui observados pela ótica de Victor Turner enquanto pontos de contato entre rituais e procedimentos criativos e adotados como base teórica da pesquisa a partir do Campo de Estudos da *Performance*, a investigação parte da experiência de neófito da pesquisadora em sua iniciação no mundo Guarani.

Como no início apontado, o conceito de liminaridade adotado parte do encontro de Victor Turner e Richard Schechner nos anos 70 quando se inauguram as bases do Campo *Estudos da Performance* e da Antropologia da *Performance* e da Experiência. A criação processual, seja no ritual ou nos processos artísticos, é observada por Turner pela compreensão da presença de contextos liminares. A idéia de liminaridade implica em transformação. Turner observa que tais eventos envolvem operações criativas e novas possibilidades de se experienciar o mundo.

Como revela a motivação primeira desta escolha, entre tantas outras ocorridas no percurso de estruturação do trabalho, a relação com as noções e formas particulares da cosmologia Guarani (aqui abordadas em sua dimensão poética) foram se produzindo durante o desenrolar da pesquisa de modo vivenciado. E apontaram para a perspectiva de construção de um discurso, ainda que marcado por subjetividades, balizado pela riqueza que os modos e concepções de mundo

⁴² O termo foi utilizado pela primeira vez pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela para apontar a qualidade autoprodutora de operações dos sistemas vivos. Sistemas *autopoieticos* são simultaneamente produtores e produtos, sistemas circulares que sobrevivem por autogeração. A aproximação e utilização deste conceito no trabalho surgiu ao longo da pesquisa conforme busquei o entendimento do nome “Jera” e a compreensão da noção Guarani de criação. A adoção desta proposta encontrou respaldo e encorajamento a partir da conversa com alguns interlocutores Guarani e das leituras posteriores de trabalhos que sugerem convergências semelhantes: Bartolomé, M.A. Oguerojera (desplegarse)- La etnogénesis del pueblo Mbyá-Guarani In: Revista ILHA Pg106-140, UFSC, Santa Catarina, 2010; Pissolato, E. A duração da pessoa e Oliveira. D. ARANDU NHEMBO“EA: COSMOLOGIA, AGRICULTURA E XAMANISMO ENTRE OS GUARANI-CHIRIPÁ NO LITORAL DE SANTA CATARINA. UFSC, Santa Catarina, 2011.

tradicionais Guaraní apresentam e da necessidade de serem levados em consideração numa proposta de interlocução entre culturas⁴³ que se proponha equânime.

Apesar da aproximação circunscrita e necessária ao campo da antropologia, sobretudo nas colaborações e diálogos indispensáveis da Antropologia da Experiência, da Antropologia da *Performance* e da Etnologia Indígena (adiante abordar-se-a mais profundamente estes três campos de estudos antropológicos), a pesquisa não foi articulada nos moldes de uma etnografia. Isto é, o trânsito em aldeia aqui observado não foi formatado para dar conta da investigação proposta, como se sugere nas metodologias de pesquisa de campo. A relevância das marcas produzidas nas vivências em aldeia, tempos anteriores e também, algumas vezes concomitantes ao próprio início da pesquisa, conduziu ao já citado processo de afecção que foi ao longo do percurso deslocando e re-orientando o foco da mesma.

Ainda que configurado um cenário de alta complexidade para a condução do trabalho, por outro lado, se buscou contemplar em seu limite o desejo de encontro de um sentido comum para esta escrita, que pudesse de alguma forma reverberar ou convergir para possíveis sentidos locais, no caso os das comunidades Guaraní de São Paulo.

Ao instaurar, a partir desta caminhada com o povo Guaraní, uma jornada voltada para os contágios produzidos nos territórios da subjetividade e da poética e ao buscar rastros que pudessem dar pistas ou convocar os alicerces desta experiência de liminaridade, a proposta de reconstruir o percurso neste contexto polissêmico se mostrou, neste caso, um caminho mais pertinente para a investigação a proposta.

Nesta perspectiva, buscar a apreensão das noções de mundo e formas específicas do outro em relação foi, portanto, base determinante das direções seguidas.

Reconstruir, recriar esta experiência pelas observações de suas distintas camadas, alicerçadas em lógicas específicas, determinou uma tentativa de delimitar

⁴³ A opção pela utilização do termo entre culturas ao invés de interculturalidade decorre da ambiguidade e do desgaste que o último tem sido submetido a partir dos estudos pós-colonialistas, o que não é o foco da presente pesquisa.

as margens deste atravessamento, do entre-lugar observado, pela aproximação através do que aqui é apreendido como poética Guarani.

Pedro Cesarino⁴⁴, antropólogo especialista em poética indígena, nos lembra que o exercício de apreensão de uma determinada poética envolve a tradução, numa operação que atravessa e conjuga formas, conceitos e matérias de duas línguas e sistemas culturais. Neste sentido, coteja-se nesta experiência uma possibilidade de interlocução que se remeta às poéticas e formas Guarani.

No primeiro relatório do Projeto Vocacional Aldeias 2010⁴⁵ questões que nortearam este olhar e o início desta aproximação são levantadas:

* “Onde o Vocacional e o contexto sócio-cultural atual dos Guarani podem se encontrar?”

* “como e por que trabalhar ARTE com o outro culturalmente diferente que desconhece o conceito de arte e suas linguagens, que para “ele” tem outro significado e inserção na vida?”

* “que caminhos e relações podem ser despertados no sentido de encontrar bases para o Vocacional nas Aldeias de forma que se estruturam relações favoráveis ao contexto deles?”

* “quem somos nós diante da cultura deles?”

* “como se relacionar com uma cultura ancestral transmitida de geração em geração por seus líderes espirituais?”

* “o que eles querem de nós e o que nós queremos deles?”

Delineada pelos mestres locais das aldeias que, ao inserir em suas formas tradicionais de transmissão de saberes os parceiros externos à comunidade, estabelecem a partir de seus modos o encontro com o outro, esta aproximação é marcada pela vivência da cultura, pela experiência compartilhada.

A proposta de convívio e participação nos contextos que envolvem a transmissão de saberes e produção de formas expressivas envolveu a criação de vínculos e a inserção de alguns parceiros não indígenas (mediante critérios próprios das comunidades) em suas dimensões e sentidos reais. Necessário apontar que este tipo de entrada nas comunidades pautado por uma atitude ética e, sobretudo pelo encaminhamento produzido a partir dos modos próprios de cada comunidade se deu e se apresentou não como algo posto, já dado. Se estas comunidades

⁴⁴ Cesarino. P. *Oniska*- poética do xamanismo na Amazônia. Perspectiva, São Paulo, 2011. Pg 15.

⁴⁵ Secretaria Municipal de cultura SP. Relatório do Projeto Vocacional Aldeias, abril de 2010, artista-orientadora Patricia Zuppi. (arquivo particular da autora)

buscam nos novos tempos alternativas de contato com a sociedade envolvente que têm produzido novos territórios, não se sugere com este relato reflexivo que adentrar nas comunidades Guarani siga necessariamente este caminho. A menos que as mesmas queiram e conduzam desta forma.

Ser incluído em seus contextos de cultura tradicional não foi uma perspectiva proposta de fora para dentro das comunidades. Ao contrário, o que se busca evidenciar nesta relação está justamente no exercício de produção de alteridades que se formam e se recriam a partir do encontro de concepções de mundo distintos, nos próprios fluxos das relações. Partir do aprofundamento dos diálogos levando em conta os anos de vínculo e parcerias anteriores (estabelecidos entre pesquisadora e comunidades Guarani, entre o projeto Vocacional e as aldeias), marcados pela experiência de mútuo conhecimento e de um olhar já formado pelos anos de trânsito em aldeia, marcou uma entrada nesta parceria que conduziu ao contexto abordado. Ainda nos relatórios do Projeto Vocacional Aldeias tais questões se revelam como uma preocupação fundante desta parceria:

Estamos entrando na Casa de Reza deles, com olhos sensíveis de artistas, a partir das diferentes relações previamente estabelecidas por nós, de longa data, permeadas de vínculos, vivências e comprometimento. Por isso, eles estão nos permitindo. A possibilidade de parceria está sendo ofertada. Somos convocados a transitar e propor caminhos dentro deste contexto. É um convite e uma enorme responsabilidade. Algumas percepções/reflexões/idéias/impulsos sob esta ótica, permeadas pelo filtro das lideranças indígenas:

- desejo/necessidade de poder interagir e iniciar processos de (re)valorização da cultura tradicional;
- e honrar os mestres tradicionais, reverenciando a voz e o protagonismo deles;
- de favorecer o interesse e a retomada dos jovens pela cultura indígena e suas expressões;
- de atuar como mediadores no sentido de apoiar e motivar encontros nos contextos tradicionais de transmissão de cultura Guarani;
- de viabilizar parcerias para o fortalecimento da matriz cultural;
- de estabelecer diálogos e encontros que instiguem reflexão e autonomia;
- na relação, com o nosso olhar de fora, poder juntos re-significar o olhar para dentro e o olhar para fora;
- de despertar, a partir das práticas (atividades artísticas), um olhar crítico reflexivo sobre “o de fora” e as diferentes relações interculturais estabelecidas;

- de apoiar as lideranças no fortalecimento da identidade cultural e motivar as práticas tradicionais.⁴⁶

O entre-lugar como gerador de novos sentidos

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação- singular ou coletiva- que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (Homi Bhabha)⁴⁷

A constatação da presença “invisível” de aldeias indígenas do povo Guarani na capital de São Paulo⁴⁸ e a perspectiva de criação nestes contextos de interlocuções estabelecidas no campo da arte levaram ao interesse em compreender como poderiam se dar e que sentidos poderiam emergir nestes entre-lugares de encontro e interação entre mundos culturalmente distintos.

Como apresentado, na base conceitual de onde parte a investigação das intersecções produzidas neste contexto é sugerida uma apreensão do intervalo entre culturas distintas como “potencialmente criativo, um espaço do devir, gerador de novos sentidos”. Onde se busca algo além, intervalar, ou como aponta Homi Bhabha⁴⁹ o que emerge no entre-meio.

Para Schechner tanto as artes performáticas, quanto o ritual, têm um modo semelhante de operar a criação enquanto contexto de atravessamento, de experimentação, de quebra de fronteiras, transgressões de papéis. Nestas múltiplas passagens, transições e metamorfoses, que geram trânsito simbólico, redimensionamento de sentidos e mudanças de estados.

⁴⁶ Zuppi, Patricia. Relatório Projeto Vocacional Aldeias. Secretaria Municipal de Cultura de SP, maio de 2010. (arquivo particular da autora)

⁴⁷ Bhabha, H. O local da Cultura. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, (2001). 2003. Pg 21.

⁴⁸ Na capital de São Paulo localizam-se três aldeias indígenas do povo Guarani, duas no extremo Sul (Tenondé Porã e Krukutu) e uma na região urbana (zona Oeste), estruturada com dois núcleos independentes (*Tekoa Ytu e Pyau*). A contextualização das aldeias será abordada no capítulo II.

⁴⁹ idem

Nós aceitamos nossa espécie como sapiens fabricans: aqueles que pensam e fazem. Nós estamos no processo de aprender como humanos também são ludens e performans: aqueles que jogam e performatizam.⁵⁰

Sobre os possíveis pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral, Richard Schechner apresenta no primeiro capítulo de sua obra *Between Theater and Anthropology*⁵¹, um dos marcos dos estudos da *performance*, como um primeiro fator de convergência a noção de “dramas sociais” de Victor Turner.

Através deste conceito o antropólogo percebia nítidas associações entre o drama e os conflitos sociais, articuladas pela possibilidade de “estar sendo” ou “fingindo ser” alguém “outro”, que denominou com a partícula subjuntiva “*if as*” (“como se”)⁵². Neste sentido, Schechner observa uma possível conexão entre a obra de Turner e de Ervin Goffman que, a partir desta perspectiva de *performar* outros seres, encontrou teatro em todas as partes da vida humana.

Mas no âmbito das diferentes “artes performativas”, que englobam as variadas formas - seja ritual, teatro ou política - e também eventos performativos que não podem ser facilmente classificados como pertencendo a uma classe específica e categorizável aos olhos externos de seus contextos de produção originais, Schechner questiona até que ponto os participantes, ou “*performes*” pelo autor denominados, estão conscientes dos aspectos das artes performáticas de seu trabalho, como por exemplo, no âmbito do sagrado.

Neste texto, publicado após dois anos da morte prematura de Turner, parceiro fundamental na concepção do então recém criado Campo de Estudos da *Performance*, Schechner utiliza a palavra “entre” em substituição e ampliação à idéia de “liminar” de Turner para investigar as intersecções que se produzem entre os campos da antropologia e da performance.

⁵⁰ Schechner. R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução: Ana Letícia de Fiori. Revisão técnica: John Cowart Dawsey. Cadernos de Campo, 20. PPGAS-FFLCH/USP, São Paulo, 2011, pg 235.

(link de acesso: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>)

⁵¹ SCHECHNER, Richard. “Points of contact between anthropological and theatrical thought”. In: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985. Copyright Richard Schechner, reprinted with permission.

⁵² Schechner. R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução: Ana Letícia de Fiori. Revisão técnica: John Cowart Dawsey. Cadernos de Campo, 20. PPGAS-FFLCH/USP, São Paulo, pg 213-236, 2011.

O diretor teatral observa ainda que se alguns antropólogos como Turner e Goffman começam a “performatizar a antropologia”⁵³, algumas figuras do teatro se remetem e buscam alcançar os horizontes da antropologia, como Jerzy Grotowski, Artaud, Peter Brook e Eugenio Barba.

Interessado na possível produção de fricções e tendências neste contexto, Schechner apresenta e investiga seis pontos de convergência entre o pensamento antropológico e o teatral que, sugere maior aprofundamento, mas acredita constituir fatores de possíveis intersecções, abordagens e sínteses neste campo de performances e cruzamento de fronteiras:

1. Transformação do ser e/ou consciência
2. Intensidade da performance
3. Interações entre público e performer
4. A sequência da performance como um todo
5. A transmissão de conhecimentos performáticos
6. Como as performances são geradas e avaliadas?

Ainda que esta abordagem remeta a um modo ocidental de observação e sistematização e, portanto, suscite o devido cuidado nesta aproximação, Schechner busca enfatizar o interesse de aproximação entre *performance* ritual e teatral pela possibilidade de desconstrução/reconstrução de realidades.

Em palestra realizada em São Paulo em 2012⁵⁴, o autor se propõe a revisitar estes pontos e ampliá-los tendo com principal referência o que chama de “virada performativa” nas ciências sociais (*performance turn*). E, apresenta mais três pontos de convergência que, segundo sua concepção, são entrelaçados, interagem e se refletem uns nos outros, não existindo isoladamente:

⁵³ Turner e Turner (1982) apud Schechner, 2011.

⁵⁴ Richard Schechner participou dos eventos relacionados a 28 Reunião Brasileira de Antropologia realizada na PUC de São Paulo de 02 a 05 de julho de 2012. As falas aqui registradas se referem ao Simpósio “Antropologia, *Performance* e Drama” realizado no dia 04/07/2012 no Teatro TUCA Arena, sucedido pelo lançamento do livro “*Performance e Antropologia* de Richard Schechner” com organização de Zeca Ligiéro (editora Mauad, RJ, 2012), e da participação surpresa que realizou no grupo de estudos “Narrativas em *performance*, experiência, subjetivação e etnografia” no dia 05/07/2013 à convite do Prof. John Dawsey do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama FFLCH- USP. (link acesso: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_28_RBA/index.html)

Corporificação: a experiência como base do conhecimento local (nativo) que é compartilhado por meio da *performance*.

As fontes da cultura humana como performativas.

O cérebro como lugar de *performance*.

Compreender a *performance* como repertório de conhecimento corporificado, locus de aprendizagem e processos relacionais no e através do corpo segue um entendimento muito próximo ao que o campo da etnologia ameríndia tem perscrutado no que se refere à questão da corporalidade para os povos indígenas.

De acordo com Turner⁵⁵, uma experiência se completa ou se realiza através de uma *performance*, quando o contido ou suprimido revela-se. A antropologia da *performance* faz parte de uma antropologia da experiência⁵⁶.

Esta idéia de *performance* sugerida pelos autores, baseada na produção de espaços performativos percebidos tanto nos rituais, quanto nos processos artísticos, portanto como experiência comum aos dois mundos, se evidencia aqui como meio potente para os trânsitos e diálogos entre culturas tratados, apreendidos pela sua perspectiva relacional.

Citando Dilthey, Turner descreve cinco momentos que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida:

1. algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina);
2. imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas de forma aguda;
3. emoções associadas aos eventos do passado são revividas;
4. o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado;
5. a experiência se completa através de uma forma de “expressão”.

Desta forma, o cruzamento entre culturas proposto, delimitado pelas transformações produzidas pela experiência performática, seja na *performance*

⁵⁵ Turner, V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. pg 14 apud Dawsey, J.C. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo PPGAS, USP*, nº 13, p.163-176. 2005.

⁵⁶ Idem

cultural ou artística, é apreendido pela perspectiva de criação de contextos intermediários de transição de estados, que se configuram como espaços liminares com potencial de criação de novas estruturas e coerências.

Se, num primeiro momento, ritual e arte (co)incidem numa perspectiva da dimensão performática, a partir das bordas envolvidas neste trânsito entre culturas, de um lado cultura tradicional indígena envolvida em dinâmicas de atualização e resistência, e de outro, o processo criativo que se desloca e se transmuta pelo contato com as performances ritualísticas tradicionais, o olhar se volta para aquilo que Turner denomina de *communitas*⁵⁷. É proposto um deslocamento do conceito de estado liminar formulado nas estruturas ritualísticas das sociedades tribais tradicionais para a sociedade complexa (compreendida por Turner a partir das transformações e deslocamentos sociais provocados a partir da Revolução Industrial).

Em que pesem as críticas subseqüentes dos teóricos da antropologia em relação à certa tendência generalizante e talvez um tanto alargada do conceito, interessa particularmente a idéia do autor que se refere a compreensão da liminaridade como ponto de transição entre posições estáveis, ou como chamou, *outsiderhood*⁵⁸. Turner sugere através da idéia de *communitas* a produção de áreas ou estados relacionais que não derivam de um sistema ou *status* social reconhecido, mas como devir de novas configurações, gerados pela segregação para um estado de liminaridade (*betwixt-and-between*)⁵⁹.

A partir da profícua parceria com Turner, Schechner experimenta processos artísticos que se articulam pela apropriação desta idéia. Desta forma, o olhar se volta para a experiência de encontro e interação de sujeitos de culturas distintas em processos liminares coletivos, aqui delimitados no campo das manifestações

⁵⁷ “termo inspirado pelas reflexões de Martin Buber, não deve ser confundido com qualquer princípio de organização social em comunidade, ou com formas de solidariedade descritas por Durkheim. Trata-se de uma experiência que irrompe de modo espontâneo a partir de momentos de interrupção das formas de organização social” (Turner 1969. Apud: DAWSEY, 2005).

⁵⁸ Turner, V. Dramas, Campos e metáforas: Ação simbólica na sociedade humana. Trad. Fabiano de Moraes. Niterói. Ed UFF, 2008 (1974). Pg 221.

⁵⁹ Turner, V. Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu. Niterói: EdUFF, 2005 (1967). Pg 137.

performáticas a partir de dois pontos de vista distintos: a interação entre culturas no contexto ritual tradicional e a perspectiva de interlocução a partir da arte⁶⁰.

Considera-se ainda que os possíveis trânsitos poéticos que se pretende abordar abarcam distintas motivações e desdobramentos, conforme o ponto de vista do grupo envolvido. Neste sentido, ética e estética se entrecruzam numa reflexão que busca o perceber-se e o perceber o outro enquanto coabitantes de um espaço-tempo de transição liminar, extra-cotidiano; seja pelo viés da arte, ou pelo rito.

Se a configuração interseccional de um contexto de investigação atravessado pela experiência vivenciada da própria pesquisadora amplia a complexidade do foco observado e incorre em alguns riscos, aqui assumidos; por outro lado, confere maior propriedade e adensamento na caracterização de alguns aspectos que se constituem a partir do olhar marcado pela experiência, um “olhar de dentro”. O que confere aos rastros investigados um ponto de vista posicionado e envolvido com os processos de afecções abordados.

Desta forma, através da experiência como artista-orientadora e coordenadora do Projeto Vocacional Aldeias⁶¹, foram investigados os processos subjetivos de afecções e os novos sentidos e possibilidades de parceria que se deflagraram neste cruzamento entre ritual indígena e processos artísticos. Observar que a experiência perscrutada trata de uma de interlocução com o foco na produção de “novos territórios de existência”⁶², de novas subjetividades, gerados num contexto que envolve a instituição pública municipal de cultura e as comunidades indígenas de São Paulo impeliu reflexões voltadas às perspectivas, deslocamentos e desdobramentos desta intersecção.

Neste cenário, a partir das realidades culturais reveladas pelo aprofundamento do contato e convivência com as comunidades indígenas, a

⁶⁰ O que se delimitará ao longo do trabalho enquanto uma proposta de parceria e instauração de processos criativos no âmbito do Projeto Vocacional Aldeias, do Programa Vocacional, Secretaria Municipal de Cultura de SP, problematizado no quarto capítulo da dissertação.

⁶¹ O Programa Vocacional faz parte da Divisão de Formação do Departamento de Expansão Cultural da Secretaria Municipal de Cultura SP e será melhor apresentado no capítulo IV. Inicialmente criado no extinto Departamento de Teatros, está presente nos equipamentos públicos da capital (CÉUs, Bibliotecas Municipais e Casas de Cultura). A partir de 2006 começa a estruturar outros projetos nas áreas de dança, música, artes visuais, formação de público, e os núcleos experimentais: Aldeias, Encenação e Interlinguagens. Sugiro a leitura: CECCATO. O Teatro Vocacional e a Apropriação do Procedimento Épico Dialético, Orientador: Flávio Desgranges (PPGAC-ECA/USP, 2008).

⁶² Guattari, Caosmose. Ed 34, SP, 1993.

perspectiva de instauração destes entre-lugares se articulará intencionalmente de modo a deslocar o eixo do ponto de vista estético ocidental em busca de uma “ética e de uma estética da alteridade”, delimitada por um processo de criação de novas subjetividades (que resultou na criação do programa específico⁶³ voltado às aldeias Guarani de São Paulo).

Richard Schechner ainda em sua passagem pelo Brasil em 2012⁶⁴ salientou que a convergência entre os novos e os velhos pontos de contato entre teatro e antropologia, que têm motivado movimentos intelectuais mais amplos observados pelo autor como não pertencentes a nenhuma das referências anteriores, caracteriza a experiência como base do conhecimento, como já observado, e busca entender como as pessoas se relacionam no âmbito das performatividades, do ritual às representações. Entretanto adverte que, diante da amplitude de abrangência deste campo, em que quase tudo pode ser apreendido e estudado como *performance*, o fator determinante a ser colocado como referência primordial é o contexto cultural envolvido.

Ao ponderar que tratar das performances tradicionais de um determinado povo envolve a consideração dos sentidos, valores e convergência das necessidades do grupo (observado pelo autor como “possivelmente ameaçado” diante das dinâmicas de contato e de poder em relação às sociedades nacionais dominantes), o autor propõe neste sentido como base metodológica o que chama de “escuta ativa” que parte da questão: “Como promover mudanças e fazer brotar os direitos humanos sem reproduzir os modelos neo-liberais?”

⁶³ O Programa Aldeias, resultante de dois anos de processo de criação, foi lançado oficialmente pela Secretaria Municipal de Cultura através do edital de chamamento para contratação de artistas para os Programas da Divisão de Formação com início de atividades em 2013.

(Diário Oficial de SP- 20/10/2012, pg 74. Link de acesso:

http://diariooficial.imprensaoficial.com.br/nav_cidade/index.asp?c=1&e=20121020&p=1&clipID=FSTF9GDEHSUNSe6RO0T7COB7NJR).

⁶⁴ Richard Schechner participou dos eventos relacionados a 28 Reunião Brasileira de Antropologia realizada na PUC de São Paulo de 02 a 05 de julho de 2012. As falas aqui registradas se referem ao Simpósio “Antropologia, *Performance* e Drama” realizado no dia 04/07/2012 no Teatro TUCÁ Arena, sucedido pelo lançamento do livro “*Performance e Antropologia* de Richard Schechner” com organização de Zeca Ligiéro (editora Mauad, RJ, 2012), e da participação surpresa que realizou no grupo de estudos “Narrativas em performance experiência, subjetivação e etnografia” no dia 05/07/2013 à convite do Prof. John Dawsey do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama FFLCH- USP. (link acesso: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_28_RBA/index.html)

Schechner lembra, por exemplo, que as etnografias jesuíticas foram produzidas através da necessidade de conhecer o outro para poder transformá-lo. Importante observar que, neste sentido, o teatro jesuítico operou como instrumento de dominação. Portanto, há que se levar em consideração nestas perspectivas de contato entre culturas, balizadas pelo aspecto da experiência relacional, que os sentidos e éticas que movem tais relações necessariamente suscitam um alinhamento com as éticas e sentidos dos grupos envolvidos.

Os indígenas continuam a significar os conhecimentos na ação. A experiência performática se concebe para estes grupos para além de um contexto de transmissão. O contexto de transmissão é o próprio conhecimento, imbricado à forma, sentido e conteúdo, cuja base não está no racional, mas no relacional. Por isso, uma parcela significativa de seus saberes se encontra em suas cerimônias e rituais, em seus contextos performáticos como cenário central nas operações de comunicação e manutenção de suas práticas coletivas. O poder da *performance* reside na potência de fazer conexões que dão sentido e corpo às concepções próprias em seus contextos específicos.

Nesta perspectiva, Schechner adverte de forma alinhada com as interlocuções vivenciadas no contexto das aldeias Guarani, como já observado, que neste tipo pesquisa que envolve os saberes tradicionais de grupos étnicos faz-se necessária uma postura ética voltada para o encaminhamento do trabalho no sentido de convergência com a afirmação das relações locais estabelecidas. E afirma “o conhecimento que não cura, não serve para o mundo de hoje”⁶⁵.

Sugere ainda uma provocação para os atuais pesquisadores relativa à elaboração de trabalhos que observem como as culturas se experimentam mutuamente numa perspectiva da flexibilidade intercultural, o que remete à referência do conceito de *communitas*. A idéia de não tornar o outro objeto de pesquisa, mas explorar a relação, o entre, inclui nesta abordagem a apreensão de metodologias indígenas como uma proposta de alteração de estados, transformação dos paradigmas e pontos de vista do pesquisador.

⁶⁵ idem

Através de Turner a aproximação entre ritual e as artes performativas pela percepção da produção de áreas de liminaridade, germinou a idéia de *performance* como processos sócio culturais de transição, que se desenvolvem em momentos e espaços distanciados da vida cotidiana, operando com voz reflexiva, devir de possíveis rearranjos simbólicos.

No caso da relação estabelecida pela experiência entre culturas aqui observada, pode-se inferir que esta reflexibilidade consistiu justamente na base da criação de novas perspectivas estruturais da parceria, que se deram a partir da intersecção pela poética. Na mesma medida em que os processos de interlocução deflagraram a transformação dos olhares e estados de cada um dos lados envolvidos, indígenas e não indígenas, e impeliu com esta criação de novos entre-lugares que a proposta de parceria se remodelasse de acordo com os sentidos deflagrados.

Neste sentido, Müller⁶⁶ discorre citando Turner sobre a reelaboração e atualização dos conteúdos dos rituais indígenas no contexto histórico, como correspondente na experiência artística contemporânea ocidental da *performance* à elaboração subjetiva do ator performático. A autora aponta ainda que sob o ponto de vista de Schechner o *performer* propõe à audiência com seu *script* dramático (portanto, através da experiência estética) o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade proposto nos contextos rituais.

Arrisca-se aqui a observar que a partir das vivências que serão narradas nesta pesquisa pode-se sugerir o entre-lugar numa perspectiva pedagógica, mas como uma pedagogia às avessas, para a qual o interesse reside na experiência de alteridade através da autorreflexibilidade, da apropriação mútua de sentidos e da contaminação poética que levam, como pressuposto, às novas formas e coerências.

Nessa fase, não só os conteúdos das experiências do grupo, mas as próprias configurações performáticas são rememoradas, reproduzidas, desmembradas, reformuladas e ressignificadas. Deflagram-se novas formas de contato que trazem à tona as singularidades e diferenças culturais, aqui consideradas, forçando a

⁶⁶ Müller, R. Ritual, Schechner e performance. *Revista Horizontes Antropológicos*, ano 11, n. 24, UFRGS, Porto Alegre, 2005. Pg 78.

visibilidade do “hibridismo cultural em culturas antes acostumadas a se ver e ser vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas”⁶⁷.

Por outro lado, tomar a noção de liminaridade como eixo teórico, em que o processo ritual é aproximado ao artístico a partir das transformações performativas produzidas leva à observação de tais experiências enquanto *performances*. Não pela apreensão através das formas e *scripts*, mas enquanto contexto de transformação e experiência relacional.

A arte performática, um campo complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais relevante quando se leva em conta, como em qualquer consideração ponderada, a densa rede de interconexões que existem entre ela e as idéias de *Performance* desenvolvidas em outros campos, entre ela e as muitas preocupações intelectuais, culturais e sociais colocadas por quase todos os projetos de *Performance* contemporâneos. Dentre elas estão o que significa ser pós-moderno, a procura de uma subjetividade e de uma identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder, os vários desafios de gênero, raça e etnia, para citar apenas algumas das questões mais visíveis.⁶⁸

Observa-se que as formas performativas dos rituais indígenas contêm e se fundam a partir de mecanismos próprios de transmissão e partilha de conhecimentos tradicionais, o que leva à compreensão dos mesmos como operações também de cunho pedagógico, no âmbito de coerências próprias.

Segundo Cohen⁶⁹, também interessado numa aproximação entre *performance* e práticas xamânicas, tais contextos liminares favorecem a produção de uma tessitura entre realidade e imaginário:

A aproximação com as práticas xamânicas nos remete às cosmologias primordiais, tereomórficas, à proximidade com a escala do fenômeno, aos mundos naturais, à uma práxis da comunicação direta com os mundos sensíveis e pára-sensíveis, onde realidade e imaginário se entrecruzam. Amplificados pela visão, revelam-se simultaneamente, mundos das formas, objetos, entidades, alteridades e potências, agenciados em diversos espaço-tempo.

⁶⁷ Souza, Lynn Mario T. M. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). Margens da cultura: mestiçagem & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

⁶⁸ Carlson, M. *Performance: uma introdução crítica*, 2010. Pg 18.

⁶⁹ COHEN, R. Xamanismo e teatralização: Ka e as mitopoéticas de Khébnikov. In: Performance e espetacularidade. Brasília, UnB, 2001. Pg 125.

Esta zona liminar, do entre, de passagem, contraditoriamente, só pode ser compreendida através de um aprofundamento das identidades em relação, do estabelecimento das faces de limite, que no momento de deslocamento envolvem a produção de um intervalo entre diferenças potencialmente criativo.

Se as atividades liminares marcam lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada⁷⁰, a ênfase no potencial destes entre-lugares caracteriza a exploração de alternativas que, na mesma medida em que se articulam novas poéticas, produzem uma reestruturação social e cultural.

No escuro

O que precisamos são novos imaginários, em vez de agendas pré-determinadas. Eu acho que através da criação de uma nova sinergia em torno de estruturas intermédias em que os porta-vozes da cultura e desenvolvimento são obrigados a aprender uns com os outros. (Rustom Bharoucha)⁷¹

A instauração de possíveis interlocuções poéticas produzidas na articulação de diferenças culturais (no recorte apresentado) delimitou inquietações que acompanharam e caracterizaram todo percurso em torno de como produzir e transitar neste território híbrido de relações.

Neste contexto, a perspectiva de abertura para o novo, caracterizada por uma abordagem desvinculada de propostas e expectativas previamente determinadas, deflagrou a possibilidade de contato e interlocução que envolveu a experiência de criação de um terreno de interlocução inédito para ambos os lados envolvidos.

Muitos foram os questionamentos que conduziram esta jornada em que, não aleatoriamente, encontraram na liminaridade referência e metáfora tão significativas.

⁷⁰ Carlson, *Performance: uma introdução crítica*, 2010. Pg 34.

⁷¹ Tradução minha do original: "What we need are new imaginaries, instead of predetermined agendas I think by creating a new synergy around intermediary structures in which the spokespersons of culture and development are obliged to learn from each other."

In: Rustom Bharoucha: "We have to re-imagine culture and development", *The Power of culture*, setembro 2009. Link acesso: <http://www.powerofculture.nl/en/specials/zam/bharoucha-theatre> (último acesso em 17/09/2013).

Produzir estados e relações entre culturas que escapassem às concepções previamente estabelecidas de relação entre aldeias e política pública para cultura (geralmente ancoradas no Brasil na lógica de difusão de produtos e representações culturais⁷²) e propor o encontro entre diferentes na busca de novas coerências a partir dos valores e lógicas próprios dos grupos envolvidos e de suas expectativas (ou não), que pudessem extrapolar as fronteiras pré-delimitadas e produzir um contato mais efetivo, envolveu na criação desta desejada geografia imaginária um percurso balizado pelo risco.

Se por um lado, havia um material norteador do Programa Vocacional, referência do projeto para as ações artístico-pedagógicas, na mesma medida, havia a compreensão sensível de que no contexto das aldeias a instauração das proposições deste material suscitaria uma ponderação crítica a partir do entendimento de que se tratava de um contexto cujas concepções de mundo são outras. Delimitava-se, portanto, a necessidade de despojamento de referências externas para se alcançar uma compreensão das noções de mundo, valores e expressões Guarani.

Por isso, o caminho percorrido envolveu de forma empírica, reflexiva e voltada para o contexto das aldeias a intensificação dos diálogos, a convivência e o mútuo conhecimento.

No Material Norteador do Programa Vocacional 2011⁷³, ano seguinte à experiência criativa aqui perscrutada (e momento significativo de aprofundamento

⁷² Neste contexto de políticas públicas a UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – atuou de modo relevante na orientação das novas determinações a partir de 2006 quando entra em vigor a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, que adota como ênfase os processos de produção dos contextos de transmissão de cultura tradicional e não os produtos. Com isso, se inclui as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais de povos e comunidades. Este documento, como outros instrumentos normativos, encontra ambiguidades em sua efetivação. Mas ainda assim, tem o foco para a valorização e preservação dos contextos de oralidade. Para maior aprofundamento desta questão no contexto Guarani sugere-se a leitura de: Macedo, V. Nexos da diferença. Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do mar. 2010. Tese (Doutorado) – PPGAS-FFLCH-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁷³ Vocare. Revista do Vocacional- edição 10 anos. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Secretaria Municipal de Educação SP. SP, novembro 2011.

das reflexões sobre o sentido da parceria com as aldeias⁷⁴), tais ponderações se viram refletidas e se alinham às propostas de encaminhamento artístico-pedagógico do Programa Vocacional como um todo, em que se propôs a “instauração de práticas artístico-pedagógicas emancipatórias”.

Assim, embora a experiência aqui relatada (construída de modo empírico) não tenha sido previamente orientada por este material norteador, que é posterior ao início da mesma, neste momento preciso de ocorrência passava pelo processo de construção a partir das realidades percebidas e refletidas pelos distintos projetos do Vocacional. Faz-se importante citá-lo para configurar ao mesmo tempo sua relevância no Programa Vocacional e sua consonância, reflexão e interface com os processos relativos às relações com as aldeias aqui expostos.

Neste sentido, o diálogo entre o Vocacional e o percurso cuidadosamente tateado de construção de sentidos do Projeto Vocacional Aldeias se mostrou, considerando-se as necessárias ponderações em torno do contexto diferenciado de parceria, profícuo e inspirador.

Compreende-se neste Material Norteador que a “emancipação” parte da produção de novas subjetividades articuladas numa abordagem pautada pela idéia do “mestre ignorante” de Jacques Rancière. Propõe-se assim, como deflagrador das relações, a seguinte pergunta: “Uma pessoa ignorante poderia ensinar a outra pessoa ignorante o que ambas não conhecem?”

Norteamento que conduz a uma abordagem voltada a abolir qualquer relação pré-determinada com o outro, assim como qualquer idéia de capacitação artística por transmissão vertical de conteúdos. Neste sentido, percebe-se a pertinência da proposta no contexto das aldeias e nesta proposta do processo criativo como uma pedagogia da alteridade, já que os processos criativos são encaminhados como eixo de atuação na direção oposta à aplicação de metodologias previamente determinadas. O mestre ignorante é aquele que não sabe nada sobre o novo contexto de relação, sobre o outro, e, portanto, se lança à experiência de encontro e

⁷⁴ Ano em que fui convidada a assumir a coordenação do Projeto Vocacional Aldeias em decorrência da saída do coordenador anterior.

descoberta. Desta forma, de acordo com as concepções do Vocacional, o mestre ignorante seria aquele que sabe levantar boas questões, perguntas e práticas pertinentes e motivadoras da relação.

Este Material Norteador propõe que o artista-orientador e o coordenador, imbuídos deste papel de mestre ignorante sigam um percurso de instruírem-se a si próprios em relação, e não instruírem o outro. Com este intuito volta-se para a perspectiva de, a partir do encontro e das práticas criativas, se deflagrarem a produção de novas subjetividades. Como apresentado no texto norteador:

A prática artístico/pedagógica torna-se assim mais profunda e difícil: envolve a criação, a produção de mundos, externos e internos: envolve a produção de novas subjetividades, instaurando novas formas de convivência, de aprendizado e de transformação mútuas⁷⁵.

A produção de processos de subjetivação a partir desta idéia de instauração de “processos criativos emancipatórios” no Programa Vocacional envolve dos participantes a apropriação de seus atos em seus coletivos. Para o filósofo francês Felix Guattari, utilizado como referência neste material, tais processos impelem os participantes a serem sujeitos de seus processos.

Não se trata simplesmente, portanto, de uma remodelagem da subjetividade, mas de uma produção *sui generis*. O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo/grupo/trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar. (...) A cada um desses componentes corresponde uma prática necessária. Em outros termos, não se está mais diante de uma subjetividade dada como um em si, mas face a processos de autonomização, ou de *autopoiese*.⁷⁶

Nota-se que a experiência criativa perscrutada envolveu um processo de transformação não só nas relações instituídas entre sujeitos indígenas e não indígenas, mas na reconfiguração ocorrida na própria estrutura institucional envolvida (igualmente flagrada em processo de liminaridade), como resultante destas interlocuções e produção de novas subjetividades instauradas em aldeia.

⁷⁵ idem

⁷⁶ Guattari, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2003. Pg 16-18.

Partiu-se de uma primeira pergunta: Como ir ao encontro do outro culturalmente diferente sem que ocorram as historicamente recorrentes sobreposições etnocentradas?

Seja do ponto de vista dos conceitos, seja nas formas de abordagem, buscou-se um olhar, uma escuta e uma presença intencionalmente marcados pela alteridade, num esforço para se contemplar de forma equânime as perspectivas do outro envolvido neste trânsito entre culturas.

Ao se buscar delinear os interstícios que habitam o confronto, a coexistência e as passagens entre estas mesmas poéticas em estado de relação, configura-se uma segunda questão em torno da delimitação das acepções acerca de poética em cada uma das bordas envolvidas.

Se por um lado a arte, do ponto de vista da sociedade ocidental, em meio à pluralidade de abordagens possíveis, aponta aqui para a perspectiva do espaço da *performance* como interstício relacional entre diferenças, o desafio está em compreender qual o ponto de convergência que se toma para compreensão de poética pela visão da cultura indígena.

Richard Bauman⁷⁷, um dos precursores dos estudos de artes verbais, definiu *performance* como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. A realização de uma *performance* produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no *performer* e no espectador um olhar não cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo.

À luz das idéias de Franchetto, lingüista e etnóloga especialista em arte verbal indígena, busca-se delimitar desta forma o que se pode tomar por poética no caso das manifestações culturais indígenas aqui tratadas. Como aponta a autora, “nas tradições orais indígenas a função poética ressalta o modo de expressar a

⁷⁷ Bauman, Richard. *Verbal Art as performance*. Rowley, Mass, Newbury House Publishers, 1977.

mensagem e não necessariamente só o conteúdo da mensagem”⁷⁸. Sob esta ótica, *performance* e poética se cruzam.

Para os povos de matriz oral todo texto é uma mensagem transmitida dentro de uma sociedade, de uma cultura, dentro de um contexto, por meio de uma língua determinada, e os ouvintes entendem porque sabem a língua, seus códigos de transmissão e os significados da cultura. Cada narrador possui um estilo, que é o jeito do narrador contar. O narrador sabe usar a sua língua para fazer arte com as palavras.

O narrador tem suas formas “tradicionais” de narrar. Um aspecto muito importante, e recorrente nas culturas orais, é a repetição. A repetição é um dos aspectos fundamentais que assinalam um princípio da poética oral. Muitas vezes, nas traduções e transcrições estas repetições são eliminadas. O caminho de construção da história pelo narrador não é um caminho reto, objetivo. Na construção deste caminho, se revela a poética, é “um ir e vir, ir adiante, voltar, pegar esse ponto, deixá-lo, falar outro, pegar de novo”.⁷⁹

O esforço de Franchetto busca dar visibilidade e forma justamente à relevância dos elementos que caracterizam e diferenciam as tradições orais enquanto poéticas indígenas, erigindo os contextos e os modos de narração em articulação, tais como ritmo, estilo, entonações, performatividades e formas de recepção, como fundamentais no imbricamento com os conteúdos narrados para a criação da arte da palavra.

Como A. Hampate Bá apresenta no artigo *A tradição viva*, a relevância na abordagem dos discursos orais que personificam nos povos africanos, assim como ocorre nos povos ameríndios e demais grupos cuja matriz cultural está fundamentada na oralidade, a ligação divina do Homem com a Palavra, não se completa apenas na perspectiva reducionista do registro da tradição literal das histórias/mitos narrados em seus conteúdos, mas pela compreensão de que por trás dessas práticas de cultura imaterial resistem e se atualizam toda uma complexa matriz de sabedoria e estruturação das poéticas orais. São as artes da palavra, que só existem em seus contextos de experiência de partilha, através de suas

⁷⁸ Franchetto, Bruna. As Artes Da Palavra.— in: 3º GRAU INDÍGENA - CADERNOS DE EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA. Barra do Bugres: UNEMAT, v. 2, n. 1, 2003.

⁷⁹ idem

performances de transmissão. A poética é compreendida como o conjunto de elementos performados que aparecem sob a forma de cânticos e rituais, como danças e *performances*. Articulam-se mito, narrativa, canto, dança, música, indumentária, que se constituem de forma dinâmica através dos contextos de produção e atualização de cultura imaterial.

Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de “poética”, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psico-fisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza.⁸⁰

A proposta de aproximação com o grupo Guarani pela apreensão poética⁸¹ envolve, já de saída, a necessidade de compreensão de que o uso poético da linguagem no caso dos grupos indígenas nada tem a ver com as categorizações ou concepções ocidentais do termo. E, na mesma medida, não se pretende tomar suas poéticas como objeto de estudo. Mas, sua apreensão remete a uma maneira própria de articular seus saberes e expressões, lidar com e refletir sobre a tessitura do cosmos em suas formas específicas de fruição, tempo, produção e expressão de expressões criativas. Assim como de partilha de saberes.

Neste sentido, como ressalta Cesarino, a estética também é tratada com um sentido paralelo e se refere “a uma reflexão sobre a configuração dos códigos sensíveis, das imagens e das metáforas que o pensamento xamanístico decidiu adotar em sua constituição”⁸².

A partir do estudo de etnologias que tratam das artes verbais ameríndias relacionadas às dinâmicas xamanísticas, o autor observa que diferente das *performances* narrativas os rituais xamanísticos produzem um efeito de paralelismo. Isto é, o desdobramento de um só pensamento em dois membros paralelos do

⁸⁰ Zumthor, P. *Performance*, recepção e leitura. COSAC & NAIFY, São Paulo, 2007. Pg 35.

⁸¹ Cesarino. P. Oniska- poética do xamanismo na Amazônia. Perspectiva. São Paulo, 2011. O autor utiliza o termo “apreensão poética” enquanto uma “maneira ou ângulo estratégico” pelo qual o pensamento indígena pode ser investigado. Pg 16.

⁸² idem

mesmo verso ou estrofe, que levam à idéia de que a repetição extrapola o limite dos versos isolados e das palavras em si, produzindo novas imagens.

Por isso, a poética indígena não pode ser tomada isoladamente, sem a consideração de seus contexto de *performance*, pelos mesmos paradigmas como se fosse tomada em fragmentos ou conteúdo, como afirma o autor. “Cada linha nada mais é do que o fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por lugares outros do cosmos”⁸³.

A poética xamanística ameríndia, ainda que muito pouco apreendida em suas distintas particularidades de acordo com cada grupo, modo geral pode ser observada com algumas características que se firmam nas próprias estruturas do pensamento xamanístico indígena. A palavra da liderança espiritual, palavra articulada às suas formas expressivas e crenças, busca convocar e mediar tempos sobrepostos no fluxo dos surgimentos e das transformações.

Se os Guarani dançam e cantam para se comunicar com as suas divindades, a palavra sagrada, palavra-canto-dança, atravessa várias dimensões cosmológicas e produz uma aproximação até os outros níveis. Em sua especificidade performática a cosmológica é capaz de variar o mundo e transformar os sujeitos envolvidos numa operação de tradução e comunicação entre os seres de diferentes mundos (os cantos e danças desta forma são capazes de conectar *xamõis* e seres das outras dimensões, os *Nhanderukuery*).

Nesta perspectiva de transformação e alteração de ponto de vista para se produzir a comunicação com o outro, o corpo em sua *performance* ritualística busca alcançar as formas do outro, no caso Guarani, as formas das divindades. Por isso, dançam e cantam os Guarani, preparando cotidianamente o corpo para esta experiência de encontro com *Nhanderu* (e os habitantes das aldeias divinas).

Os rituais poderiam assim ser compreendidos como *performances* relacionais, onde a sabedoria e história do grupo, “longe de ser o passado registrado ou um conjunto de arquivos, é um saber do presente”⁸⁴. A aproximação e busca pela

⁸³ Idem pg 106

⁸⁴ Detienne. L'invention de La mythologie pg 79 apud Cesarino, 2011. Pg 2.

apreensão desta *performance* ritualística envolve um exercício de reinvenção poética.

Neste sentido, Cesarino⁸⁵ nos lembra ainda que os rituais Guarani são provas vivas de que os desafios impostos pelos fluxos de relação e as mudanças sociais não levam necessariamente ao desaparecimento dos conhecimentos tradicionais.

Entretanto, dificultam e alteram suas vidas e os processos de transmissão de saberes, que envolvem através dos seus cantos e danças a articulação da poética guarani. O autor observa também que dentro do processo implícito de atualização de sua cosmologia tais dificuldades são percebidas, refletidas e incorporadas pelos próprios sujeitos e contextos tradicionais, como mostra através de uma tradução feita pelo poeta Douglas Diegues:

Queremos
Encher a terra de vida
Nós os poucos (Mbyá) que sobramos
Nossos netos todos
Os abandonados todos
Queremos que todos vejam
Como a terra se abre como flor⁸⁶

Sobre a disposição paralelística, observa Franchetto⁸⁷, não é gratuita e muito menos redundante: antes, oferece “saliência cognitiva” ao conteúdo de rito e mito.

Em cantos voltados para a agência xamanística, porém, tal “saliência cognitiva”, desencadeada por montagens de eventos, está a serviço de outros fins que aqueles envolvidos na operação discursiva das narrativas. Os cantos relacionados ao ritual veiculam a ação imediata e atual da pessoa múltipla do cantador/especialista, se remetem à experiência.

Ainda assim, as *performances* xamanísticas mobilizam a reiteração e o prolongamento de imagens de modo a salientar o caráter imediato, a agência e a necessidade de eficácia em face das situações visualizadas, nas quais o ponto de vista do locutor está em relação direta com os participantes dos eventos (isto é, as

⁸⁵ Cesarino, P. Poéticas Indígenas. In: Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Link acesso: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/modos-de-vida/as-poeticas-indigenas> (último acesso em 06/10/2013)

⁸⁶ Diegues, Douglas (Org.). *Kosmofonia Mbya-Guarani*. São Paulo, Mendonça & Provazi editores, 2006.

⁸⁷ Franchetto, B. As Artes Da Palavra.— in: 3º GRAU INDÍGENA - CADERNOS DE EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA. Barra do Bugres: UNEMAT, v. 2, n. 1, 2002. Pg 20.

peçoas/interlocutoras outras (mortos, divindades ou espíritos), freqüentemente entrelaçadas complexas metafóricas e embutimentos enunciativos).⁸⁸

Tomar a *performance* como limiar entre culturas, nestas passagens, transições e metamorfoses, não trata apenas da reunião, sobreposição ou colagem de elementos e conteúdos, muito menos a mimetização ou espetacularização da *performance* ritual, o que não estaria alinhado aos pressupostos aqui cotejados, mas envolve o trânsito de elementos performáticos e símbolos, que criam o redimensionamento dos sentidos e novas possibilidades de significação, expressão e possivelmente novas coerências através da experiência e contaminação poética.

Neste sentido, considerando-se que tal passagem vai ao encontro do outro culturalmente diverso, à luz das idéias de liminaridade propostas, deflagra-se uma primeira questão norteadora que se problematiza no trabalho a partir da experiência entre culturas aqui abordada:

Como adentrar e transitar no universo das poéticas ancestrais e quais possíveis sentidos podem ser deflagrados ou redimensionados neste processo ao se incluir a perspectiva do outro?

⁸⁸ Cesarino, P. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. MANA. Rio de Janeiro. V.12. número 1, 2006. Pg 111.

Capítulo II

No rastro das poéticas ancestrais

AYVU RAPYTA⁸⁹

(1) *Ñande Ru Papa Tenonde*
Gueterã ombojera
pytûymágui.

(2) *Yvárapypyte,*
pies, apykaapu'a i,
redondo, pytûymambytére
oguerojera

(3) *Yvárajekakamba'ekuaa,*
yváarendupa,
yvárapopyte, yvyra'i,
yvárapopyterakâpoty,
oguerojera *Ñamanduĩ*
pytûymambytére.

(4) *Yvárapypyekatu*
jeguakapoty
ychapy recha.
Yvárajeguakapoty mbytéruپی
guyrayma, Maino i,
oveveoikóvy.

(5) *Ñande Ru tenondegua*
mborayurapytarã i oikuaaojeupe.
 (4) *Ayvurapytarã i oguerojera i mavy,*
mborayupeteĩ i oguerojera i mavy,
oyvárapymba'ekuaágui,
okuaararávyma
mba'ea'ãrapytapeteĩ i oguerojera.
Yvyoiko'eÿre,
pytûymambytére,
mba'ejekuaa'eÿre
mba'ea'ãpeteĩ i oguerojeraojeupe.
 (5) *Ayvurapytarã i oguerojera*
imavyojeupe;
mborayupeteĩ i oguerojera

mba'ea'ãpeteĩoguerojera
mavyojeupe,
ocharekoiñóma
mavaêpepaayvurapytaomboja'o i anguã;
mborayupeteĩ i omboja'o i anguã;
mba'ea'ãñeychyrôguiomboja'o i anguã

Ocharekoiñómavy,
oyvárapymba'ekuaágui,
okuaararávyma
oyvárapyirũrã i oguerojera.
 (6) *Ocharekoiñómavy,*
oyvárapymba'ekuaágui,
okuaararávyma

BELAS PALAVRAS

Nuestro Padre Ultimo-último Primero
 para su propio cuerpo creó
 de las tinieblas primigenias.

Las divinas plantas de los
 el pequeño asiento
 en medio de las tinieblas primigenias
 los creó, en el curso de su evolución.⁹⁰

El reflejo de la divina sabiduría,
 el divino oye-lo-todo

las divinas palmas de la mano con la vara-insignia,
 las divinas palmas de las manos con las ramas floridas.
 las creó Ñamanduĩ, en el curso de su evolución,
 en medio de las tinieblas primigenias.

De la divina coronilla excelsa
 las flores del adorno de plumas
 eran gotas de rocío.

Por entremedio de las flores del divino adorno de plumas
 el pájaro primigenio, el Colibrí,
 volaba, revoloteando.

Mientras nuestro primer Padre
 el origen del amor lo concibió.

Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano,
 habiendo creado una pequeña porción de amor,
 de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
 y en virtud de su sabiduría creadora
 el origen de un solo himno sagrado lo creó en su soledad.

Antes de existir la tierra
 en medio de las tinieblas originarias,
 antes de conocerse las cosas

el origen de un himno sagrado lo creó en su soledad.

Habiendo creado, en su soledad,
 el fundamento del lenguaje

habiendo creado, en su soledad *imavyojeupe*;
 , una pequeña porción de amor
 habiendo creado, en su soledad,
 un corto himno *i* sagrado,
 reflexionó profundamente

sobre a quién hacer partícipe del fundamento del lenguaje
 sobre a quién hacer partícipe del pequeño amor;
 sobre a quién hacer partícipe de las series
 de palabras que componían el himno sagrado

Habiendo reflexionado profundamente,
 de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
 y en virtud de su sabiduría creadora

creó a quienes serían compañeros de su divinidad.

Habiendo reflexionado profundamente,
 de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
 y en virtud de su sabiduría creadora

⁸⁹ Cadogan. L. Ayvu Rapyta- textos míticos de los Mbýa del Guairá. Boletim 227. Antropologiana número 5. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, SP, pgs 13-15. 1959. (grifos meus)

⁹⁰ O autor apresenta ainda outra versão: "Nuestro Primer Padre, El Absoluto, se creo a si mismo(surgió) em médio a lastinieblas primigenias". (nota do autor)

ÑamanduPy'aGuachu **oguerojera**.
 Jechakamba'ekuaareve **oguerojera**.
 Yvyoiko'eÿre,
 oyvára rete oguerojera i javeoikóvy,
 yvytuymaíreoikooikóvy:
 oyvyruparã i oikuaa'eÿmboyveojeupe,
 oyvarã, oyvyrã
 oikoypy i va'ekue
 oikuaa'eÿmboyve i ojeupe,
 Maino i ombojejuruei;
 Ñamanduÿvarakaa
 Maino i.
 (6) Ñande Ru Ñamandutenondegua
 oyvarãoguerojera'eÿmboyve i,

pytûA'endoechá:
 Kuarayoiko'eÿramojepe,
 opy'ajechakãreA'eoikooikóvy;
 oyvárapymba'ekuaápy
 oñembokuary i oiny.
 (7) Ñamandu Ru Etetenondegua
 yvytuymaíreoikooikóvy;
 opytu'uioinyápy
 Urukure'a i omopytû i oiny:
 omoñendúmapytûrupa.
 (8) Ñamandu Ru Etetenondegua
 oyvarãoguerojera'eÿmboyve i;
 YvyTenondeoguerojera'eÿmboyve i;
 yvytuymaíreA'eoikooikóvy:
 Ñande Ru oiko i agueyvytuyma,
 ojeupityjev!ma
 áraymaojeupityñavõ.

primitivo.
 Ara yma opa ramove,
 tajypotypy,
 yvytu ova árapyaúpy:
 oikómayvytupyau, árapyau,
 árapyauñemokandire.

creó al (a los) Ñamandu de corazón grande.
 Lo creó simultáneamente con el reflejo de su sabiduría.
 Antes de existir la tierra,
 creaba, en el curso de su evolución, su divino cuerpo,
 existía en medio de los vientos primigenios:
 antes de haber concebido su futura morada terrenal,
 antes de haber concebido
 su futuro firmamento, su futura tierra,
 que originariamente surgieron,
 el Colibrí le refrescaba la boca;
 el que sustentaba a Ñamanduÿ con productos del paraíso
 fue el Colibrí.
 Nuestro Padre Ñamandú, el primero,
 antes de haber creado, en el curso de su evolución,
 su futuro paraíso,
 El no vio tinieblas:
 aunque el sol aún no existiera,
 El existía iluminado por el reflejo de su propio corazón;
 hacía que le sirviese de sol
 la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad.
 El verdadero Padre Ñamandú, el primero,
 existía en medio de los vientos originarios;
 en donde paraba a descansar
 la Lechuza producía tinieblas:
 ya hacía que se tuviese presencia del lecho de las tinieblas.
 Antes de haber el verdadero Padre Ñamandú, el primero,
 creado en el curso de su evolución, su futuro paraíso;
 antes de haber creado la primera tierra;
 El existía en medio de los vientos originarios:
 el viento originario en que existió Nuestro Padre
 se vuelve a alcanzar
 cada vez que se alcanza el tiempo-espacio originario, cada vez
 que se llega al resurgimiento del tiempo-espacio

En cuanto termina la época primitiva,
 durante el florecimiento del lapacho,
 los vientos se mudan al tiempo-espacio nuevo;
 ya surgen los vientos nuevos, el espacio nuevo;
 se produce la resurrección del tiempo-espacio.

No rastro das poéticas ancestrais

Nos versos iniciais do mito de criação do povo *Mbya* Guaraní, considerado por especialistas equiparáveis à melhor poesia do mundo⁹¹, o Primeiro-Último-Deus, chamado *Nhande Ru Papa Tenondé*, ao surgir da escuridão primitiva “*ombojera*”: “desdobra-se como uma flor que se abre à luz do Sol”.⁹²

Como lembra o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro⁹³, para o povo Guaraní a noção de divindade, revelada já no início do mito, é concebida como um *lócus* criador. Assim como a palavra, é considerada a fonte de perseveração do ser Guaraní. (A palavra é encorpada, por que não existe sem as formas de transmissão.)

Na versão deste poema-mito compilada e traduzida pelo guaraninólogo paraguaio León Cadogan⁹⁴ em *Ayvu Rapyta* (Belas palavras), a aparição do deus é realizada pelo próprio, numa ação reflexiva fundante da cosmovisão Guaraní: “Criou-se a si mesmo no curso de sua própria evolução”⁹⁵.

O surgimento da primeira divindade Guaraní indica que o termo sagrado derivado do ato de criar, muitas vezes presente neste mito, ‘*oguerojera*’, ou como é falado pelos Guaraní de São Paulo: ‘*ñembojera*’ ou ainda ‘*nhembojera*’, caracteriza um aspecto *autopoietico* da criação⁹⁶. Relaciona-se a idéia de criar-se a si mesmo, de auto gerar-se.

Assim especifica Cadogan no dicionário que publicou para acompanhar as compilações dos mitos Guaraní:

⁹¹ Como apresenta Susy Delgado no artigo: *Ayvu Rapyta- livro sagrado Guaraní- Los señores de La palabra*. Revista Nomada, n 4, Paraguay, abril 2007.

⁹² Clastres, P. A fala sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guaraní. Trad. Nícia A. Bonatti, Papirus. Campinas/SP, 1990. pg 21.

⁹³ Viveiros de Castro. Prefácio. In: Unkel Nimuendaju, C. As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guaraní. São Paulo : Hucitec ; Edusp, 1987.

⁹⁴ Através da obra onde são compilados estes mitos pelo guaraninólogo paraguaio Leon Cadogan, este poema-mito fundante do povo Guaraní, apreendido com profundidade e em interlocução com um informante nativo da comunidade do Guaíra onde o etnólogo gozava de vínculos estreitos, se insere os conceitos que operam como chaves desta cultura e figuram como um dos registros mais relevantes da genealogia Guaraní.

⁹⁵ Tradução da autora a partir do original em Guaraní e espanhol de Cadogan. *Ayvu Rapyta* (1969). Pg 159.

⁹⁶ A noção de *autopoiesis* dos biólogos Maturana e Varela foi deslocada por Guattari (2003) para aplicação no campo da filosofia.

Rojera - crear mieras va surgiendo; como parte de sí mismo. Vocablo muy utilizado en el mito de la Creación. *ývara rendupa, oguerojera*
Ñamandu: El divino oye-lo-todo, el oído, creo *Ñamandu* en el curso de su evolución = Jera.⁹⁷

Entrar em contato com os poemas míticos desse povo nos conduz para o sentido Guarani da criação e revela que, segundo suas imagens cosmológicas, a criação não é concebida como algo dado, substantivado, mas remete ao constante movimento, a uma dinâmica que pode ser apreendida pela importância que a dança-canto-oração e o caminhar exercem não só nas histórias contadas e cantadas, mas no próprio ato, na relevância da experiência de encorporá-los diante das divindades.

Como mostra Ciccarone⁹⁸:

A idade mítica dos *Mbya* é um elogio das figuras dos movimentos: auto-evolução, desdobramento e expansão constroem a anatomia mágica da gênese e o modelo ordenador do cosmos; é através dos seus movimentos específicos que os pares das almas divinas, que se incorporam nos indivíduos, são representados; a caminhada é a ação paradigmática da criação do mundo terreno, da existência do indivíduo e da sociedade, sendo as migrações interpretadas como suas variações mítico-históricas; enfim, a condição ontológica da mudança, o vir a ser Outro, como um estar numa tensão, num equilíbrio sempre precário entre os extremos do animal e do divino, portanto constitutiva da humanidade, sugere que é em termos dinâmicos que precisamos pensar o universo cultural e social dos *Mbya*".

O esforço de Cadogan, e outros pesquisadores relevantes do universo Guarani como Nimuendaju, Montoya, Clastres, Meliá, Ladeira (entre outros da vasta bibliografia voltada a este grupo étnico) em busca do registro da versão mais próxima à indígena, num processo de "traduzir os Guarani com e sob uma ótica Guarani"⁹⁹ implica num empenho em passar os valores e idéias de um sistema cultural para outro distinto tendo as narrativas cosmológicas como referência.

Assim como a percepção de que as mesmas envolvem concepções específicas de mundo onde se inscrevem o fundamento de seus saberes próprios.

Langdon lembra que o xamanismo em várias sociedades ameríndias

⁹⁷ CADOGAN, León. Diccionario guayakí-castellano. Société des Américanistes, Paris, 1968. Pg 17

⁹⁸ CICCARONE, Celeste. Drama e sensibilidade : migração, xamanismo e mulheres M'Bya Guarani. São Paulo : PUC, 2001. 352 p. (Tese de Doutorado)

⁹⁹ CLASTRES, Pierre. A fala sagrada: Mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Trad. Nícia A. Bonatti Campinas: Papirus. 1990, [1974].

atravessa os campos para além do cosmológico, da política, medicina, organização social e estética¹⁰⁰:

1 – A idéia de um universo de múltiplos níveis onde a realidade visível supõe sempre uma outra invisível. 2 – Um princípio geral de energia que unifica o universo (...) em que tudo é relacionado aos ciclos de produção e reprodução, vida e morte, crescimento e decomposição. 3 – Um conceito nativo de poder (...) com o homem comum, com o xamã e com os espíritos [e cuja configuração varia] de cultura para cultura (...) 4 – Um princípio de transformação, de eterna possibilidade das entidades do universo de se transformarem em outras. Assim, os espíritos adotam formas concretas, humanas ou animais. Xamãs tornam-se animais ou assumem formas invisíveis com as dos espíritos (...) O que é separado pode ser unificado através da metáfora (...) 5 – O xamã como mediador que age principalmente em benefício de seu próprio povo 6 – Experiências extáticas com base no poder xamânico, possibilitando seu papel de mediação (...) Talvez [com] o uso do tabaco (...), mas também [através de] sonhos, dança, canto e outras técnicas [que] podem serem pregadas em conjunto ou em separado para atingir a mediação xamânica.

Neste sentido, a interlocução que se busca com o campo da antropologia inscreve uma abordagem e olhar para a pesquisa voltada para, a exemplo do caminho percorrido por estes autores que “se sentavam junto ao fogo com o povo *mbya* para escutar suas palavras fundamentais”¹⁰¹, construir um discurso e buscar um sentido para a escrita a partir da escuta deles, e sobretudo das experiências vividas com eles, compreendendo que a palavra se dá no momento de sua encorpção, de sua comunicação.

Partir para um diálogo entre universos culturais distintos sob esta abordagem envolve numa primeira instância a necessidade deste reconhecimento das diferenças e o esforço em apreender e considerar valores e visões de mundo distintos das categorizações previamente formalizadas pelo discurso da sociedade ocidental, o que da mesma maneira não poderia ser alcançado através de metodologias externas às suas formas e contextos de transmissão de saberes tradicionais. O desafio é estabelecer esta perspectiva de relação por aquilo que se pode aqui denominar (tomando-se as devidas relativizações necessárias) de “suas próprias metodologias”.

¹⁰⁰ Langdon, E.J. *Performance e preocupações pós-modernas em antropologia*. In João TEIXEIRA, G. L. C. (Org). *Performáticos, Performance e Sociedade*. J. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996 p.27

¹⁰¹ Como descreve Elisabeth Pissolato em “A duração da Pessoa: Mobilidade, parentesco e xamanismo *mbya* (guarani)”. UNESP/ISA. RJ, 2007. Pg 17.

Esta perspectiva, alinhada às abordagens etnográficas atuais que buscam privilegiar uma participação do outro no que se refere aos processos que os envolvem, orientou o caminho atravessado de convivência e estreita parceria com o povo Guarani (dentro e fora das aldeias), iniciado bem anteriormente a quaisquer motivações de ordem acadêmica e que direcionou de modo irrevogável a condução da experiência tratada neste trabalho, assim como o sentido do mesmo.

Contribuir para construção de novos olhares e horizontes que permeiam as relações entre estas comunidades e a sociedade envolvente, se evidenciou como o eixo norteador desta experiência de atravessamento entre mundos.

Nesta direção, compreender o sentido da criação para o Guarani, numa perspectiva de interlocução através da arte e sugerir um norteamento metodológico que parta deste tipo de abordagem revela a condução de um pensamento engendrado pela experiência de mútua afecção.

Conversar em volta da fogueira, participar dos rituais (e ter permissão/convite para isso), conviver com estas comunidades e ser afetada pelos seus dilemas, valores e modos de ser, assim como, a partir deste olhar delimitado pela convivência procurar por uma atuação e parceria que pudesse favorecê-los, constituiu um caminho bem anterior a quaisquer expectativas de pesquisa e trabalho de campo.

Ao mesmo tempo em que ao ser permeada e transformada pela interação com o Outro se revelou como paradigma inicial desta pesquisa e induziu a um

caminho que pressupõe levar em consideração a lógica alheia, para que se crie base para o trânsito num terreno de entrecruzamento de culturas por este viés.

Se, a retomada destes rastros de convivência diluídos no tempo e no espaço pode parecer um caminho um tanto desafiador e complexo, considerando que a entrada no mundo Guarani envolve o deslocamento de referências e o atravessamento por uma zona, assim como nos rituais de iniciação, liminar; por outro lado, foi ao longo do tempo evidenciando também o possível valor deste tipo de registro reflexivo, pela própria observação de como tais comunidades ainda estão submetidas a um véu de olhares equivocados que resultam, ainda, em dinâmicas de relação com o mundo exterior muito distantes, senão no discurso, mas na prática, de processos minimamente equânimes de relação.

Partir do entendimento do que possa vir a constituir a noção de criação e de arte no pensamento Guarani se mostrou condição para esta jornada. O significado de tal perspectiva insurge de modo relevante na fala das lideranças e mestres dos saberes tradicionais Guarani quando no início dos diálogos voltados às consultas acerca da possibilidade de parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura (Programa Vocacional) e as aldeias de SP (2008).

Desta forma, não aleatoriamente, o primeiro movimento proposto pelos *xeramõi kuery* da aldeia Krukutu (primeira comunidade contatada e consultada) quando da possibilidade de uma parceria com um programa público de formação em arte foi convidar seus interlocutores não indígenas para participar das rezas na *Opy*.

Diziam alguns *xeramõi*¹⁰² que, em se tratando de dança, teatro, música (as linguagens artísticas dos projetos do Programa Vocacional), era melhor primeiro que os artistas descobrissem o que aquilo que chamamos de “arte” significava para eles, o povo Guarani. Pode-se dizer que, de certa forma, numa perspectiva inversa à lógica ocidental, o início desta relação se instaura pela formação dos *jurua* (artistas-educadores) em relação à cultura Guarani, orientada pelos seus líderes e mestres da sabedoria tradicionais.

¹⁰² Esta fala foi identificada como sendo do líder espiritual Laurindo Tupã Mirim da aldeia Krukutu, que foi repetida para nós em outras ocasiões de conversa sobre o sentido de uma possível parceria. Tanto ele, como o *xeramõi* João Maria da mesma comunidade, que não fala muito português, receberam em suas *Opys* (Casas de Reza) nos anos de 2008 e 2009 o coordenador geral do Programa Vocacional da época e um artista-orientador designado para este diálogo.

Pedro Cesarino¹⁰³ ao tratar das poéticas ameríndias, considerando suas concepções cosmológicas regidas por processos relacionais, lembra que onde colocamos a autoridade, os pensamentos ameríndios postulam a alteridade e a multiplicidade.

O ESTADO ENCORPADO

“Não se esqueçam de dançar!
Há muitas nações sobre a terra. Não se impacientem com elas!
Continuem a dançar! Agitem seu chocalho de dança com força.
Que suas irmãs os acompanhem com seus bastões de dança.
Que elas saibam manejá-los!
Entoem bem, sem se enganar, os cantos que Tupã lhes inspirou.
Coletem-nos para suas irmãs: somente assim elas os saberão.
Se não coletarem esses cantos, se não tiverem paciência,
se a perseverança lhes faltar,
se não tiverem paciência com seu próprio corpo,
então vocês não adquirirão a força.”¹⁰⁴

As reflexões sobre o corpo como matriz de significados sociais têm como uma das primeiras referências os estudos de Marcel Mauss¹⁰⁵. Através da comparação entre culturas diferentes, o autor tenta desvendar como as técnicas corporais (que elenca como "as maneiras como os homens sabem servir-se de seus corpos")¹⁰⁶ variam de uma cultura para outra. A etnomusicóloga e antropóloga Deise Lucy Montardo ao tratar da dança Guarani revela um aspecto da forma Guarani de conceber e lidar com o corpo:

¹⁰³ Cesarino, P. Oniska- poética do xamanismo na Amazônia. Perspectiva, São Paulo, 2011.

¹⁰⁴ Clastres. P. A fala Sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Trad. Nícia Adam Bonatti, Papirus, Campinas/SP, 1990 (1974). Pg 137.

¹⁰⁵ Mauss, M. "As técnicas corporais". In: Sociologia e Antropologia. EDUSP, São Paulo, 1974.

¹⁰⁶ Idem, pg 211.

Não há possibilidade de vida na Terra se os guaranis não estiverem cantando e dançando. O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite esta responsabilidade é dos homens¹⁰⁷.

Mauss observa estas técnicas como parte das representações coletivas, formas pelas quais a vida social se inscreve. Por isso, aponta que podem ser abordadas como um fenômeno que engloba diferentes dimensões da experiência social e individual. O corpo é modelado e construído pela vida social, assim como simultaneamente a constrói, sendo os atos e as atitudes corporais um reflexo das representações sociais.

Através das discussões antropológicas em torno da fabricação do corpo ligada à concepção de Pessoa nas sociedades ameríndias de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro¹⁰⁸ instaura-se um novo marco dessa recente abordagem da corporalidade como foco para o entendimento das culturas, das filosofias e, mais precisamente, cosmologias ameríndias. A compreensão de Viveiros de Castro da corporalidade como idioma simbólico focal se volta para reflexão sobre o papel do corpo na elaboração de suas cosmologias.

Segundo o autor é pelo corpo seus afetos e seus estados que os seres se distinguem uns dos outros e se identificam como si mesmos. A aceção do corpo enquanto sujeito, não como "simples suporte de identidades e papéis sociais", mas como matriz sensorial que articula sentidos e significados cosmológicos torna-se o pensamento central na antropologia para o entendimento destas culturas.

O que estou chamando de corpo, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa: é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Montardo, D. L. Somos dançadores e guerreiros. A Nova Democracia, Rio de Janeiro, v. 2 (13), 2003. Pg 26.

¹⁰⁸ A partir dos estudos de campo da etnologia sobre as sociedades indígenas brasileiras de SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 1979. "A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras" Boletim do Museu Nacional, 32. Pg 2-19.

¹⁰⁹ Viveiros de Castro, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Mana, Rio de Janeiro 1996. Pg 128.

Desta forma, o corpo ameríndio não está dado pela “natureza”, mas é performado, experienciado, relacionado, praticado. Sendo que a noção de Pessoa pela concepção destes grupos se associa ao processo permanente de transformação, e se constitui através do experienciar diferentes possibilidades de metamorfose do corpo.

Nesta direção, a idéia da transformabilidade dos seres que habitam o mundo indígena (de seres humanos em animais, de animais em seres humanos, de espíritos em animais, e assim por diante) está imbricada aos processos contínuos de fabricação do corpo (o que aponta uma ligação intrínseca entre as práticas corporais e as cosmologias de muitos destes grupos). Nesta abordagem são as relações estabelecidas, as atitudes, as afecções, as experiências ao longo da trajetória do indivíduo que constroem e re-constroem os modos de ser.

A forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres trans específicos como os xamãs. Esta forma interna é o espírito¹¹⁰

Viveiros de Castro, a partir do trabalho de campo no Xingu¹¹¹, propõe esta discussão voltada ao estatuto da corporalidade nos modos de sociedades indígenas. Entre outros fatores, o autor observou no ritual de reclusão dos adolescentes do povo Araweté, através do qual o corpo era integralmente investido pela sociedade, como se dava o processo de construção do corpo imaginado (no sentido de se conferir uma imagem ao corpo), moldado e esculpido socialmente.¹¹²

Neste tipo de operação não há distinção entre um lado público e um privado. Sobretudo, entre um lado corporal e um moral.

Desta forma, alguns exemplos dessa corporificação da experiência, ou centralidade do corpo na experiência coletiva e individual, é a forma pela qual se dá,

¹¹⁰ Idem, pg 117.

¹¹¹ Sugiro a leitura de Viveiros de Castro. “A fabricação do corpo na sociedade xinguana” 1979. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, 1979 p. 40-49.

¹¹² Weidner Maluf, S. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. Revista Esboços. V 9. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>

em muitos desses grupos, o aprendizado, a socialização das crianças e a construção do ser.

Conceber o corpo como uma construção social e cultural formadora da Pessoa em todas as instâncias sociais e cosmológicas, circunscreve a experiência e as relações estabelecidas como condutoras da fabricação do corpo e do ser não como um dado natural, mas como um campo de afecções permanentemente sujeito às transformações.

Viveiros de Castro retomou e aprofundou a questão da corporalidade ameríndia à procura de uma nova síntese que desse conta da especificidade desta abordagem pelos povos ameríndios, e desenvolveu a sua teoria do perspectivismo ou multinaturalismo ameríndio. Segundo o autor, para diversos desses povos "o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos", relacionados aos seus corpos:¹¹³

(...) os ameríndios propõem (..) uma só "cultura", múltiplas "naturezas" (...) Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é certamente uma potência da alma (...) mas a diferença entre os pontos de vista (...) não está na alma, pois esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte — a diferença é dada pela especificidade dos corpos.¹¹⁴

A partir deste conceito do perspectivismo ameríndio, enquanto o corpo diferencia as espécies, como um envoltório, uma roupa, a alma as assemelha como humanas. O corpo ameríndio não é um dado genético, mas é construído ao longo da vida por meio das relações sociais¹¹⁵. Esta ênfase nos métodos de fabricação contínua do corpo observada nas sociedades ameríndias se refere a esta apreensão do corpo como “a capacidade de tornar-se outro”¹¹⁶.

A noção de “roupa” seria desta forma, segundo o autor¹¹⁷, a marca da metamorfose que marca uma característica transformacional do mundo ameríndio.

¹¹³ Viveiros de Castro. E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Rio de Janeiro: Mana, 1996. Pg 115.

¹¹⁴ idem, pg. 128

¹¹⁵ Gow, 1991; Da Matta, 1976, pg 88.

¹¹⁶ Walter Benjamin apud Taussig 1993, pg 19.

¹¹⁷ Viveiros de Castro. A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2002. Pg 351.

O mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro, se interpenetram.¹¹⁸

Esta possibilidade de performar o outro, de experienciar uma realidade outra, permanente ou temporariamente, é especialmente observada por Richard Schechner ao aproximar ritual e teatro pela abordagem da experiência performática.

Uma intersecção entre ritual e teatro pela possibilidade em ambos de se performar uma segunda realidade. Neste sentido, propõe a análise de elementos comuns às *performances*, rituais e *performance* estético-sociais, tais como os processos de transformação e transportação pelos quais passam o xamã e o *performer*.

Ao estabelecer esta intersecção entre ritual e arte enquanto cenários de transformação pela abordagem da experiência performática, Schechner define rituais como “memórias em ação”¹¹⁹.

A partir de sua parceria com Victor Turner na construção dos pressupostos da antropologia da *performance*, ao compreender que em rituais ações diferentes dos papéis da vida cotidiana, do deslocamento da estrutura social e entrada na zona do tabu, do excessivo, do arriscado também ajudam a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária.

No mundo Guarani a relação sagrada com o corpo, inscreve uma relevância nos modos tradicionais específicos de fabricação e manutenção dos hábitos cotidianos sob este enfoque. Esta relação íntima entre mito, corpo e vida, nesta concepção da corporalidade Guarani, se mostra, sobretudo na importância que o plantio e a alimentação ocupam, na presença cotidiana na *Opy* (praticando suas danças e cânticos sagrados), na realização dos rituais de passagem, que envolvem alteração de estados físicos (como o ritual de *ñeeguxu* para os meninos na passagem para vida adulta), nos processos de aprendizagem próprios, na concepção dos modos de cura tradicional Guarani (que partem numa primeira instância da idéia de preservação da saúde através dos cuidados com o corpo pela

¹¹⁸ Idem, pg 355.

¹¹⁹ Schechner, R. Introduction to Performance Studies. London: Routledge, 2002.

alimentação e religiosidade que mantém o espírito alinhado) e às idéias sobre o *ojepota* (metamorfose, associada ao desequilíbrio e à iminência de possessão de espíritos de animais).

Diante desta concepção específica de criação do ser Guarani, manter um estado de leveza e alegria é condição para se atravessar a caminhada nesta terra rumo às aldeias divinas, que é o devir almejado pelos Guarani, é o sentido de sua existência.

Por isso, qualquer abordagem corporal firmada por concepções externas ao sentido que atribuem às práticas corporais, desvinculadas deste sentido, modos e valores pode se configurar como forma de sobreposição incompatível e, portanto, indesejada pela ótica de suas crenças.

Na concepção Guarani a palavra, o canto, a dança são formas de comunicação com os deuses. Por isso, revela Meliá, os processos que envolvem a oralidade e a perpetuação do mito são meios concretos de expressão e de construção de conhecimento¹²⁰ e envolvem a “encarnação da palavra”.

Ao considerar o mito como uma forma de comunicação verbal na qual a voz e os gestos são significantes decisivos na construção do sentido, Meliá reforça que “a mitologia é”. Se a substância do mundo Guarani é seu mundo religioso¹²¹, pode-se inferir que o mito no caso do povo Guarani se dá pelo corpo, ou, pela “encorporação” de sua cosmovisão através da “palavra-dança”¹²², paradigma ritual deste povo.

Dança-se durante o ano inteiro, de um frio a outro. Então, a via manifesta-se ao *Ñanderu*: se alguém mereceu, o caminho revela-se a ele. E nós nos colocamos em marcha, neste caminho, "do lado do nosso rosto". Atingimos a água original. *Ñanderu* atingiu-a saltando por cima. Quanto a nós, seus inúmeros filhos, atravessamos no seco, pois as águas se afastam.¹²³

¹²⁰ Meliá, B. Mito y educación. Estudios Leopoldenses; série Educação, vol. 1, nº 1. UNISINOS, São Leopoldo, julho/Dezembro: 1997. 27-34. Pg 33.

¹²¹ Clastres, P. “A fala Sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guarani”. Trad. Nícia Adam Bonnati, Papirus, Campinas/SP, 1990 (1974). Pg 10.

¹²² CHAMORRO, G. KURUSU ÑE'ENGATU - PALABRAS QUE LA HISTORIA NO PODRÍA OLDIDAR. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", Paraguay, 1995.

¹²³ Clastres, 1990, pg 95/96.

Timóteo se refere em seu depoimento à dança do *xondaro*. Existe também a “dança da *Opy*”. Através da prática constante das danças e cantos rituais os Guarani buscam alcançar cotidianamente um estado de alegria¹²⁴ e pureza da alma alcançado coletivamente, que chamam de “*aguyje*”. E exercem através do corpo o desenvolvimento das qualidades de cada um norteadas pelo nome sagrado recebido através do ritual do *Ñeemongarai*.

Meliá, neste campo da construção do ser Guarani, relata ainda que desde sua concepção como pessoa o Guarani é uma palavra sonhada:

Quando un hombre y una mujer se unen sexualmente, son apenas la ocasión para que se dé ese acto poético mediante el cual la palabra soñada por el padre es comunicada a la futura madre, que de este modo queda grávida de esta misma palabra. El hecho de ser engendrado y concebido un ser humano es designado metafóricamente por los Mbyá con la expresión: oñemboapyka, "toma asiento", con la clara alusión al modo como Ñande Ru, "Nuestro Padre", se sienta en su banquillo ritual, iluminando-se a sí mismo en medio de las tinieblas. Si la concepción y el nacimiento de un guaraní se resume, afín de cuentas, en un acto poético de encarnación de la palabra, toda la vida del mismo será la recreación de este acto inicial bajo diversas formas. En efecto, la vida del guaraní, con sus dramáticas instancias críticas-nacimiento, imposición de nombre, iniciación, enfermedad, carisma chamánico, muerte y "post mortem"- está marcada, indeleblemente por palabras singulares.¹²⁵

Nesta direção, percebendo a dimensão corporal do nome, e a partir do sonho materializado pela *performance MBOJERA*, a inspiração para esta pesquisa parte em busca do sentido e desdobramentos deste longo processo de convivência e afecção mútua no mundo Guarani, ritualizado no momento em que recebi um nome Guarani.

Neste ritual de *Ñeemongarai*¹²⁶ realizado numa noite de tempestade na aldeia Rio Silveiras em Boracéia-SP, em que em nenhum momento imaginava o que estava por acontecer, cuja motivação para atravessar literalmente um dilúvio no caminho para a aldeia partia após tantos convites que foram realizados durante os anos em que acompanhei os professores Guarani em formação.

¹²⁴ vy'a: alegrar-se.

¹²⁵ Meliá, B. El guarani: experiencia religiosa. Asunción: CEADUC-CEPAG, 1991. Pg 18.

¹²⁶ ritual de batismo Guarani.

Na chegada à *Opy* fui recebida por *xejary* Doralice (*kunhãkarai* e esposa do *xeramõi Jejoko*) com um demorado e afetuoso abraço, me abençoou com palavras e gestos e convidou a entrar. Para minha surpresa, talvez por conta da chuva torrencial, nenhum dos parceiros Guarani mais próximos, os professores desta aldeia que haviam realizado o convite, então estava presente. Ainda assim, a recepção calorosa por parte do casal de lideranças espirituais não deixou que o constrangimento causado pela presença de “estrangeiros” numa cerimônia tão particular deste grupo afetasse nossa disposição para ficar e atravessar a chuvosa madrugada dançando e cantando com eles. No início, só desejada estar invisível. Mas parecia que o maior incômodo não partia deles.

Havia muitas crianças, algumas no colo das mães, e algumas pessoas mais velhas. Poucos adultos. Mulheres em torno da fogueira preparavam os *petynguas* e a cuia com *kaa*. Outros poucos não indígenas, também participavam com timidez e movimentos contidos. *Xeramõi Jejoko* já estava no *amba*, entoando cânticos com o *mbaraká* (violão guarani, cujo encordamento difere do violão). A pequena *Opy* estava cheia. As crianças subiam no nosso colo e nos convidavam para cantar. Sobre a Casa de reza, o professor Guarani João Lira nos conta:

Ambá, o altar sagrado para os Guarani e o seu significado para a cosmologia do universo Guarani. *Opy*, casa de reza, é o lugar sagrado onde se realizam as rezas sagradas: batizados, danças, cantos, curas e conselhos sagrados. *Opy* tem um significado específico: altar sagrado. Mas para o Guarani Mbyá, o Ambá tem um significado muito maior. É o lugar intocável, um lugar sagrado. Ambá é um altar onde as almas se reúnem, onde Nhanderú, para os Guarani, está presente. Nhanderú espalhou seus discípulos. Nhanderú Eté é o Deus verdadeiro, o pai de todas as almas. Os discípulos são Nhanderú Tupã, Nhanderú Kuaray Nhanderú Karaí, Nhanderú Jakairá. Em seu ambá, sua própria morada, que fica em uma região de Nhanderu Retã, que é o mundo celeste que cada um comanda. Na terra Yvyvai, o Amba é o lugar onde os Nhanderú se manifestam através de revelações aos dirigentes espirituais, os Yvyra'íja. O ambá fica no interior da casa de reza, *Opy*. Em cada Tekoá, aldeia, é preciso haver um Xeramoi, pois é a ele que Nhanderú vai revelar o lugar ideal para a construção da *Opy*, isto é, do lugar que guardará o ambá, aonde irão se reunir os Nhanderú. O ambá é descoberto, sobretudo onde há kaáguyete, mata intocada, ou ka'aguy, mata nativa, por meio do relâmpago, o wera, pois o ambá atrai todos os Nhanderú, e o wera é o sinal de sua presença. A existência de wera indica sempre terras férteis para a agricultura. Os animais também têm seu ambá no meio das matas verdadeiras.¹²⁷

¹²⁷ Depoimento do professor Guarani João Lira da Silva coletado durante uma das etapas presenciais do curso superior de formação do prof. Indígena da USP, no dia 03 de novembro de 2007. Silva Santos, Antonio. *Amba, o altar Guarani*- Trabalho de Conclusão de Curso. In: Formação Intercultural Superior do Professor Indígena (2005-2008). Trabalho de Conclusão do Curso- TCC (professores Guarani), Faculdade de Educação USP, 2008.

A partir do trabalho minucioso de registro e tradução enriquecida por notas e comentários de Cadogan, assim como seus próprios registros gravados diretamente nas aldeias, o etnólogo Pierre Clastres¹²⁸ segue desta forma, um caminho poético-criativo que acredita ser uma possibilidade de se apreender melhor o significado dos conceitos míticos Guarani, que são chaves para esta cultura.

¹²⁸ Clastres. P. A fala Sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Trad. Nícia A. Bonatti, Papyrus, Campinas/SP, 1990 (1974).

Communitas Guarani

Ouvi os cantos, a voz,
 os murmúrios dos *MBYA* Guaranis.
 Eles me transportaram para a fonte das palavras.
 Me levaram para os ancestrais,
 para os fósseis lingüísticos,
 lá onde se misturaram as primeiras formas,
 as primeiras vozes:
 A voz das águas, do sol, das crianças,
 dos pássaros, das árvores, das rãs...
 Passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem.
 Manoel de Barros ¹²⁹

Não tinha muita idéia do que se revelaria pela frente.

A travessia entre a cidade e as aldeias, entre o português e o guarani, entre cultura e *nhandereko*, assim como num ritual de iniciação, quando se atravessa de uma condição para outra, produziu uma experiência marcante, transformadora, incerta. Dilatada no tempo e no espaço.

A primeira vez que pude estar num ritual Guarani¹³⁰ no ano de 2007, mediante convite e permissão concedida pelo cacique Timóteo *Vera Popygua*, para acompanhar o *Ñeemongarai* na aldeia *Tenonde Porã*, onde já tinha uma história de anos de caminhada, ocorreu a pedido do professor Guarani Pedro Delane, durante seu período de formação na USP. Não se trata de descrever o ritual, mas de rememorar o impacto desta imersão no mundo guarani. Esta passagem inusitada se deu para que pudesse ajudar no registro de sua pesquisa do Trabalho de Conclusão

¹²⁹ In: SEQUERA, Guillermo. *Kosmofonia Mbyá-Guarani*. Organização Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

¹³⁰ A permissão dada pelo cacique Timóteo *Vera Popygua* para acompanhar o ritual de *Nheemongarai* na aldeia *Tenondé Porã*- Barragem-SP em dezembro de 2007 ocorreu a pedido do professor Guarani Pedro Delane, durante seu período de formação na USP, para que fosse realizado o registro de sua pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso, sobre a construção do violino Guarani.

de Curso sobre a construção do *rave'i* (violino tradicional Guarani)¹³¹. Pedrinho queria captar o momento em que o *rave'i* era tocado de verdade.

Ele já havia realizado uma entrevista com o cacique Timóteo – em que estive presente para colaborar no registro – onde a liderança, exímio tocador e conhecedor da cultura tradicional - mostrou os diferentes tipos de toques.

No dia do ritual do *Ñeemongarai*, chovia torrencialmente.

Sabia que se tratava de uma cerimônia sagrada, não era uma festa, uma celebração, mas um batismo, um ritual de passagem.

Não imaginava, entretanto, que também estaria inserida neste atravessamento, nem sequer imaginava a existência desses rituais ancestrais Guarani logo ali, a alguns quilômetros do centro de São Paulo.

Na memória e no corpo ficou impactado o movimento vigoroso dos *xondaros* que atravessavam a bruma formada pela fumaça dos *petynguas* e a luz do fogo.

Passavam horas dançando sem pausa antes do início da reza. Aquele enorme grupo de “dançadores-guerreiros”¹³² que mergulhavam na fumaça movidos pelo som do *mbaraka* (violão), *rave'i* (violino), *anguakuapu* (tambor) e *mbaraka mirim* (chocalho), após transformarem o espaço com seus corpos, já não eram mais eles mesmos.

Criavam com a intensidade do movimento de seus corpos, do grande corpo coletivo que surgia, uma fronteira no espaço. Dentro e fora do círculo.

Pedrinho me colocou no centro da circunferência criada pela dança dos *xondaros*, o centro do *amba*/altar Guarani. Agachada e com micro-movimentos, um tanto zonzinha pela textura do ar produzida, com uma câmera que certamente não alcançaria o escuro, filmei só os pés dos *xondaros* que construía com seu corpo coletivo um espaço outro, onde agora me encontrava.

¹³¹ Delane, P. M. (Vera Popygua). *Como fazer um rave'i guarani (violino)*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: Formação Intercultural do Professor Indígena FISP/ Faculdade de Educação Universidade de São Paulo, 2008.

¹³² Termo relativo aos *xondaros* adotado pela antropóloga Montardo, cujo trabalho em etnomusicologia dos povos Guarani constitui obra de referência sobre rituais Guarani.

Para se aproximar e se comunicar com suas divindades, dançam e cantam os Guarani desde o tempo dos ancestrais.

Mas antes, criam sua arena, seu espaço sagrado, a cada noite recriado, portal de conexão com *Nhanderukuary* (os deuses).

A grande esfera que se formava com a densidade produzida pela dança era o espaço de encontro.

Buscava, encantada, estar invisível e interferir o mínimo possível naquele cenário, sempre aguardando que Pedrinho conduzisse onde poderia estar e o que deveria ou não filmar. Tinha consciência que estava no espaço sagrado.

Naquela noite, na enorme *Opy* da aldeia Tenondé Porã, densa pela atmosfera criada, pela forma intensa como as centenas de pessoas se moviam e se relacionavam e, ainda, pelo expressivo impacto que esta primeira e inusitada experiência exerceu, os rastros latentes deste momento sinalizam que houve um deslocamento significativo. E, talvez, irreversível. Através da vivência do papel de algo muito próximo ao do neófito em um ritual de iniciação, no que tange aos níveis de alteração de sentidos e na transformação produzida nesta zona de atravessamento de mundos.

A dança era muito vigorosa e nas partes em que o *xondaro rurixa* direcionava o grupo, ou algum dos *xondaros* para um desafio que exigia alta prontidão corporal e muito improvisado me percebi, mesmo que inusitadamente - em minha invisibilidade ilusória - envolvida neste movimento e tendo que improvisar também, para não ser levada pelo grupo. Assim são estes momentos na Casa de Reza Guarani, onde o espaço se transforma, todos são incluídos. Canto, música e dança são a forma de oração e catalisam as diferenças. Produzem um estado de encontro e participação.

Neste momento, meu corpo de artista inquieto, entregue à dança desde muito jovem, entregue ao teatro por toda uma vida, foi convocado. Sabia que aquela dança coletiva, transformadora do espaço, que buscava criar uma ponte com outros mundos, aquela dança sagrada, ancestral, era muito mais do que “uma dança”.

Tempo e espaço se alteraram. Depois de ter uma leve sensação de estar fora dos padrões reconhecíveis de tempo e espaço, além de perder de vista Pedrinho ou qualquer pessoa minimamente conhecida, alguém me puxou e atravessei no escuro, num impulso o fluxo dos *xondaros*, indo parar entre eles e os tocadores. Uma voz instruiu: “grave só os instrumentos”.

Novamente tentei ser invisível, mas o espaço era mínimo na medida em que a roda de *xondaros* se agigantava. Novamente dancei, desviando num espaço móvel, entre os músicos e o *xondaro*, cada vez mais dinâmico.

Os vigorosos e acelerados movimentos da roda me jogavam para cima dos tocadores que no final já estavam se divertindo com a situação. E mais um aprendizado: na *Opy* reza, música, dança, jogo, improviso, brincadeira, canto, fé se entrecruzam de modo natural na composição de formas de comunhão com o sagrado.

Este segundo momento foi marcado por outro tipo de lembrança, o pulso, o ritmo. Se no início era um imenso corpo coletivo que inundava o espaço e conduzia a todos para outra atmosfera, a proximidade desconcertante com os tocadores, geralmente mestres da cultura tradicional Guarani, que com o rigoroso ritmo e concentração empregados em cada instrumento, pareciam o coração do grande corpo coletivo. Aos poucos fui entrando neste estado parecido com o deles. E qualquer tipo de incômodo ou constrangimento pela minha presença, não só de *jurua*, mas como mulher, pois estava no lugar dos homens, e ainda, com uma câmera na mão, foi se dissipando. Ao longo da madrugada os contornos das diferenças foram se apagando.

Puxar esta memória subjetiva tem sua motivação no impacto que os movimentos daquele *ritual* exerceram, fundamentais neste percurso percorrido e nos desdobramentos deste encontro transformador por ele alcançados.

Encontrar um povo de cultura oral ancestral que reza dançando, que acessa outros mundos com seus corpos, onde dança, canto, música não são linguagens estéticas, mas um caminho poderoso de fé e de perseverança de uma identidade, gerou ecos profundos e devires que agora se busca organizar.

Se esta situação foi absorvida a priori sem quaisquer pretensões ou acepções de ordem perscrutatória ou intelectual, a afecção causada promoveu a abertura de novos olhares e caminhos, nunca antes cogitados. E sem que percebesse, ou tivesse qualquer intenção prévia, havia realizado uma passagem.

Não era um povo qualquer, mas um grupo que resistiu a todas as formas de sobreposição e violência cultural. Dançando e cantando na *Opy* para suas divindades.

Não era um ritual qualquer. A cerimônia que se seguiu após o longo *xondaro*, a nomeação das crianças Guarani, firmava e atualizava naquele momento o vínculo existencial dos Guarani com uma cosmologia ancestral, uma forma de ver e estar no mundo.

Até então, ao longo de muitos anos anteriores, acompanhava os professores Guarani *Mbya* em formação, tanto no seu percurso acadêmico na Universidade de São Paulo, quanto na criação de seus trabalhos de conclusão de curso que envolviam a idéia de “preparar o professor indígena para ser pesquisador de sua própria cultura”¹³³. Foram anos de caminhada juntos, transitava com eles pelas aldeias e muitas vezes compartilhei do cotidiano de algumas famílias e comunidades. Mas, até então, nunca na Casa de Reza (*Opy*).

Conviver dentro deste contexto das comunidades Guarani levou a um entendimento da diferença como um fator que não poderia ser desconsiderado na relação com uma cultura outra. A própria noção de cultura, neste sentido, como já explicitado, se torna idéia, categoria, não hegemônica.

Como mostraram os Guarani, reconhecer a diferença a partir da percepção da existência de outras concepções de mundo não implica necessariamente numa dicotomia, nem na impossibilidade de contato. Ao contrário, é quando a diferença é alcançada e honrada em suas perspectivas e sentidos específicos que a

¹³³ A Formação Intercultural Superior do Professor Indígena do Estado de São Paulo- FISPI foi realizada numa parceria entre Faculdade de Educação da USP e Secretaria Estadual de Educação de SP, 2005/2009.

comunicação, o encontro com o outro, pode configurar novos horizontes, ou, como diz Rustom Bharucha¹³⁴, um terceiro espaço de novas geografias imaginadas.

Se, inicialmente entendia e respeitava a *Opy* de longe, como o lugar do sagrado Guarani, ancestral, onde residem de forma viva suas crenças, valores e expressões profundamente imbricadas a uma cosmovisão de mundo – o que realmente é fato, ao mesmo tempo, a continuidade de seus rituais sagrados ancestrais nos dias atuais refletem uma capacidade surpreendente deste povo de contemporizar suas tradições e crenças. Mesmo diante das intensas e desafiadoras dinâmicas de contato, o que aos poucos foi revelando a *Opy* como o *lócus* Guarani propício para operações de alteridade a partir de suas próprias concepções.

Com um profundo respeito e o olhar sensível aos desafios que os percursos históricos haviam impelido àquelas comunidades, compreendia que após cinco séculos de contatos tão invasivos que resultaram numa condição sócio-econômica altamente desprivilegiada, sobretudo (entre outros fatores) pela falta de condições de auto-subsistência decorrente da tomada de seus territórios; o povo Guarani *Mbya* permanecia de modo admirável fiel à sua língua e tradição cultural.

A relevância que o sentido e as práticas da *Opy* exercem em sua existência terrena contraria todos os vaticínios que há séculos narravam – e narram - sua “aculturação”.

Diante do contato contínuo e de todas as estratégias de dominação impostas desde a colonização, inclusive a catequese que focava precisamente a abordagem pela religiosidade, em que o “teatro”¹³⁵ operava como instrumento de doutrinação, a criação de táticas para a manutenção do *lócus* sagrado e agregador da identidade coletiva passou por pactos de segredo e invisibilidade que constituíram mecanismos fundamentais para o Guarani ser o que é até os dias de hoje.

¹³⁴ O pensamento do escritor, dramaturgo e crítico indiano Rustom Bharucha aqui utilizado tem como referência principal os registros realizados pela pesquisadora (escritos e por meio de gravação de áudio) da palestra: “A busca pelo contemporâneo na tradição, pela ressonância na dissonância, pela polifonia na cacofonia: reflexões críticas e intervenções no aqui e agora”, Sétima edição do Encontro Mundial de Artes Cênicas- CTI ECUM, São Paulo, realizada em 16/09/2013.

¹³⁵ Sobre o teatro jesuítico sugiro a leitura de: ALMEIDA PRADO, Décio. Teatro de Anchieta e Alencar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Desta forma, a maneira espantosa como ainda se relacionam e realizam seus rituais na *Opy*, não inviabiliza que transitem com naturalidade pelos contextos externos à sua cultura.

Muitos dos jovens Guarani *Mbya* com que tive o enorme prazer de conviver nem falavam quase português e participavam desde pequenos com vigor dos mais belos cânticos e rituais na Casa de Reza. Nem por isso, deixavam de colocar *piercings*, pintar os cabelos, e certamente alguns deles sabiam utilizar celulares e equipamentos afins melhor do que eu. Este fascínio pela tecnologia e pelo “mundo de fora” das aldeias, tomado numa visão mais desavisada, poderia ser lido como indicador de nítida aculturação. Engano.

Aprofundar a convivência e perceber o sentido agregador e constituinte que o idioma e as rezas nas aldeias representam, mesmo e, sobretudo nas comunidades situadas em plena metrópole, só reforça a idéia da incrível capacidade dos Guarani de se re-inventarem a partir das relações a que estão inseridos, sem perder seus valores e formas tradicionais.

O desafio de entrar em relação com o outro e possibilitar que a mesma se constitua a partir de outras concepções de relação, envolve o desapego às formas e ideologias hegemônicas, às próprias referências que trazemos, e a abertura para o encontro erigido por outras formas e sentidos.

Se os fluxos de contato cada vez mais intensos pela proximidade do contexto urbano e pela entrada da energia elétrica e meios de comunicação e tecnológicos nas aldeias além dos desafios impostos acarretam também numa enorme preocupação por parte das lideranças - devido o olhar dos jovens cada vez mais voltado para fora - na mesma medida, a relevância dos rituais na *Opy* toma maior centralidade nos esforços internos das comunidades. Empenhadas na valorização e continuidade da identidade étnica a partir da manutenção dos contextos de transmissão de sua cultura oral, as lideranças buscam, como sempre buscaram, formas de atualizar seus valores maiores.

A *Opy* passa ser arena não só de intensas investidas em torno de uma motivação e mobilização dos jovens e crianças das aldeias em relação às suas formas tradicionais, mas também como local potente onde novas alternativas de

contato e parceria começam paulatinamente, e sob rigorosos critérios locais, a se erigir.

Capítulo III

O voo da coruja - um processo de reflexão e criação

Entre poéticas e políticas: caminhos e (des)caminhos

Eu queria que não mudasse o costume do povo guarani, que sua tradição cultural continuasse. Eu queria que o meu povo não se acostumasse com a tradição e cultura do homem não indígena. Também não queria que meus netos esquecessem das comidas que eu estou comendo, o palmito, o mel silvestre, os peixes, os assados na brasa e o jeito de viver na aldeia. Não queria que meus netos vendessem sua própria terra para grandes latifundiários. Também não queria que poluísem nosso irmão rio, que sacia nossa sede, que carrega nossa canoa, que alimenta nossas crianças. Queria que meus netos aprendessem mais coisas que os meus tataravôs faziam, como viviam. Eles faziam rede de dormir, cocar, bordunha, bracelete, arco e flecha e viviam da caça e pesca. É importante começar a pesquisar junto com o nosso povo mais antigo, para começar a registrar no papel e fazer livro para nossas futuras gerações. Cada tempo que passa, são esquecidas muitas de nossas tradições e de nossa história. As pessoas mais antigas vão morrendo e assim, vamos perdendo muitos conhecimentos. Quando perdemos nossos velhos sábios, é como se fosse queimada uma grande biblioteca da história de nosso povo.”¹³⁶

O Programa Vocacional da Divisão de Formação do Departamento de Expansão Cultural da Secretaria Municipal de Cultura foi criado enquanto Núcleo Teatro Vocacional na gestão da prefeita Martha Suplicy em 2001, sob coordenação do diretor do Departamento de Teatros Celso Frateschi e da atriz Maria Ceccato, convidada para sua criação e coordenação.

Como relata Maria Ceccato em sua dissertação de mestrado sobre o Programa Vocacional (2008) o Projeto foi elaborado com o foco na produção de teatro amador da cidade a partir de três eixos da política cultural vigente¹³⁷: “a sociabilização dos bens culturais, a veiculação e difusão de uma produção oculta, e a elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX”¹³⁸.

Com um discurso voltado para a possibilidade de democratização dos meios de produção estética na cidade e a interlocução entre a produção de teatro amador dos bairros relacionando-os em rede às ações dos Núcleos de Projetos Especiais (responsável pelo Programa de Formação de Público, pelas Mostras teatrais e a

¹³⁶ Depoimento do líder espiritual LUIS VERA MIRI DA ALDEIA PINDO TY/Santa Rita, Vale do Ribeira, estado de SP. Entrevista e tradução do Guarani para o português: Professor Ângelo Silveira FISPI, 2010.

¹³⁷ Proposta pelo então secretário de cultura Marco Aurélio Garcia.

¹³⁸ Ceccato, Maria. Teatro vocacional e a apropriação da atitude Épica/dialética. Dissertação de Mestrado na área de pedagogia do teatro. ECA -Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

conferência “Teatros e Cidades”) e de Teatro Distritais (responsável pela ocupação dos teatros municipais de bairro e pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro), o projeto contava com uma equipe de artistas-orientadores formada por profissionais atuantes na cena teatral paulista e com experiência na prática pedagógica.

O objetivo era atuar nos equipamentos públicos municipais¹³⁹ para formar novos grupos teatrais não-profissionais e orientar os já existentes, com o foco não só na veiculação de sua produção, mas na elaboração de um pensamento e uma prática estéticos, críticos e autônomos.

A partir das reverberações positivas e da abrangência das atividades do Programa em 2005, mesmo com a troca da gestão municipal e com a saída da coordenadora e da equipe, o Núcleo Teatro Vocacional foi mantido enquanto Projeto Teatro Vocacional, sendo firmada uma parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura e a Secretaria Municipal de Educação. Ampliou-se a oferta e alcance das atividades não só nos equipamentos de cultura, mas nos Centros de Educação Unificados- CEUs¹⁴⁰ - da cidade. Com o aumento no orçamento possibilitado pela parceria intersecretarial e realocado de acordo com o novo organograma da Secretaria Municipal de Cultura no novo Departamento de Expansão Cultural, o Projeto Teatro Vocacional foi ampliado e, a partir de 2007, iniciou-se o Projeto Dança Vocacional e em 2008 o Projeto Música Vocacional.

Em 2008 surgiu também o Núcleo Aldeias como um sub-projeto do Vocacional Teatro em parceria com as aldeias Guarani da capital de São Paulo. Voltado a dialogar com as necessidades das manifestações culturais das aldeias indígenas da capital, este núcleo experimental teve à sua frente o então coordenador geral do Programa Vocacional, Expedito Araújo, cuja formação em ciências sociais trouxe uma abordagem dialógica e consciente das diferenças dos valores culturais locais. Como explicita a publicação da Secretaria Municipal de Cultura¹⁴¹:

O Núcleo Vocacional, em parceria com as aldeias guaranis Krukutu e Tenondé Porã, localizadas na Zona Sul da cidade de São Paulo, tem como propósito criar condições de dialogar com as necessidades das manifestações culturais dessas aldeias, escutando e reconhecendo a preservação de seus modos de vida ligados aos

¹³⁹ Bibliotecas, Casa de Cultura e Teatros Municipais.

¹⁴⁰ Centros de Educação Unificados criados na gestão da prefeita Martha Suplicy.

¹⁴¹ SP- Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Expansão Cultural. “Núcleo Vocacional- criação e trajetória.” Org. Expedito Araújo. SP, 2008. 2008. Pg 23.

seus ancestrais que fazem, ainda nos dias de hoje, fronteiras aos modos de vida urbanos da grande metrópole da cidade de SP. Assim, a presença dos projetos na aldeia colabora ao longo desta escuta, criando condições de revitalização e valorização da tradição guarani, símbolo cultural vivo e consagrado deste povo. A orientação dessas ações culturais está na figura do agente cultural que atua ainda como um mediador e estimulador de encontros entre culturas, e essas ações de fronteiras do núcleo aldeias buscam se fazer presentes dentro da amplitude da filosofia do Núcleo Vocacional.¹⁴²

Proposto enquanto uma ação cultural que, numa primeira instância possibilitou um diálogo e escuta da realidade cultural destas comunidades indígenas presentes na capital, as atividades iniciais desta aproximação mediadas por um agente cultural apontaram para duas perspectivas iniciais distintas:

Na aldeia Krukutu se estabeleceu uma parceria com o já existente coral Guarani *Kyringue Vy'aa* (grupo de canto e dança tradicional formado por crianças de 03 a 14 anos e por jovens e adultos responsáveis pelos instrumentos e condução do grupo), onde a expectativa de apoio para circulação e divulgação do coral acompanhava um desejo explicitado durante anos pela comunidade de apoio para realização de CD e registro audiovisual. A questão da formação dos corais como possibilidade de subsistência e visibilidade vem sendo utilizada pela comunidade Guarani desde os anos 90. O desejo de circulação dos corais implica em processos de construção de produtos culturais pela reelaboração nos moldes não indígenas de suas práticas culturais tradicionais. Importante ressaltar que no caso dos corais Guarani, tais práticas se mantêm vivas no cotidiano das comunidades. Circunscritos como uma possibilidade de representação identitária (e, portanto voltada para as relações com a sociedade envolvente no âmbito da política), assim como uma alternativa de auto-subsistência (pela perspectiva de cachês e pela venda de artesanatos e dos almejados CDs), muitas vezes e apesar das inúmeras variações percebidas, estes grupos buscam alcançar o que concebem como a representação de uma expectativa não indígena da imagem deles próprios. Ainda assim, o deslocamento e a reelaboração de

¹⁴² Vocare. Revista do Vocacional- edição 10 anos. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Secretaria Municipal de Educação SP. SP, novembro 2011.

cânticos que fazem parte de seus contextos sagrados é realizada no seio das comunidades.

Na aldeia Tenondé Porã, o contato inicial se deu através de uma atividade da escola Estadual Indígena *Guwyrá Pepo*. A professora *Jera* Guarani, preocupada com a formação de futuras lideranças, buscou trabalhar com os jovens do oitavo ano um tema gerador relativo às questões da comunidade através da disciplina prevista no currículo da escola: “educação artística”. A problemática da água na aldeia, pela sua urgência, relevância e constante presença nas reuniões de lideranças, foi selecionada como assunto norteador. Partiram de uma questão: “Como criar consciência comunitária para o advento e uso da água encanada?”

A professora sugeriu aos jovens que observassem o que estava ocorrendo na aldeia em relação às torneiras que, como rios, não eram fechadas; resultando em situações involuntárias de desperdício e falta de água na comunidade (pois os reservatórios/caixas de água não davam conta do fluxo contínuo). Observaram que, sobretudo as crianças e as mulheres das famílias mais tradicionais, habituadas com os modos e utilização de recursos naturais e com pouca ou nenhuma intimidade com as estruturas não indígenas, não haviam ainda se apropriado deste mecanismo de água encanada. Os jovens alunos Guarani foram envolvidos numa discussão em torno de propostas de conscientização da comunidade em relação a este advento da sociedade para que pudessem alcançar as famílias mais tradicionais, as crianças, as mulheres, os mais velhos, enfim, as pessoas que até então tinham pouco ou nenhum contato com o que chamam de “coisas do mundo dos *jurua*”. Eles foram motivados pela professora a relatar situações observadas na aldeia e se divertiam ao “imitar” as figuras notórias da comunidade em situações do dia-a-dia. Foi assim que surgiu a idéia de se montar um teatro sobre a questão da água. A partir das situações observadas os alunos criaram, com a ajuda de *Jera*, um roteiro de situações e escolheram “quem da comunidade cada aluno gostaria de ser”. Foi neste momento que se deu o primeiro contato

do Programa Vocacional e se estabeleceu uma primeira parceria focada na criação desta peça, toda em Guarani.¹⁴³

A parceria pontual em relação à peça de teatro, que partiu de uma motivação interna e específica da escola da comunidade, se desdobrou na continuidade dos encontros de alguns jovens com o artista-orientador fora do contexto escolar e na realização de ações de ida ao teatro.

Desta forma, as atividades iniciais do núcleo Aldeias envolveram ações de contato e intercâmbio cultural em que foram propostas dinâmicas tanto de circulação e participação do coral Guarani (da aldeia Krukutu) em eventos culturais externos às aldeias¹⁴⁴, quanto ao acesso das comunidades na produção cultural da cidade (como foi a ida das comunidades de *Tenondé Porã* e *Krukutu* a espetáculos teatrais).

Em 2010 o núcleo Aldeias, então formado por um artista-educador de teatro do Programa Vocacional que passou os dois anos anteriores buscando junto com o coordenador geral do programa esta aproximação e diálogos com as comunidades Guarani, se transforma em Projeto Vocacional Aldeias.

Com equipe formada por este artista-orientador, que assumiu a coordenação da equipe, e dois artistas-orientadores especialmente encaminhados pelo então coordenador do Programa Vocacional para a inserção do mesmo nos contextos de aldeia, o novo projeto se inicia pela continuidade dos diálogos e ações já estabelecidas anteriormente nas aldeias da zona Sul e pela ampliação de atuação também nas aldeias da zona oeste de São Paulo (Aldeias *Tekoa Pyau* e *Tekoa Ytu* do Pico do Jaraguá-SP).

Neste início é importante observar que o coordenador geral do Programa Vocacional trouxe aos primórdios do Projeto Aldeias um olhar antropológico

¹⁴³ Nesta época realizava o acompanhamento dos professores indígenas desta aldeia pelo FISPI-FEUSP (2005-2008). Por isso, esta questão do papel da disciplina “educação artística” e da escolha de temas geradores para as atividades pedagógicas relevantes para a comunidade, assim como a criação do “teatro da água” eram familiares e foco de contínuas reflexões. Quando a aldeia recebeu a primeira ligação da Secretaria Municipal de Cultura fui indagada pelos parceiros Guarani se seria eu a “artista-orientadora” que estaria fazendo parceria pelo Programa Vocacional, mas naquela época não tinha qualquer relação (a não ser pelo fato do Programa ser criado e conduzido por colegas e professores da faculdade CAC-ECA-USP) e nem imaginava o que estava por vir.

¹⁴⁴ Virada Cultural 2008, Fórum Vocacional 2008, III Festival Vocacional e outras mostras regionais em equipamentos públicos como CEUs. SMC, 2008. Pg 159.

marcado pelos intensos diálogos em torno de possíveis sentidos para esta parceria num contexto institucional onde não havia política pública voltada para este grupo.¹⁴⁵

E foi neste clima que se deu o início de minha atuação como artista-orientadora do Projeto Vocacional Aldeias na aldeia Tenondé Porã em 2010.

Durante o processo de seleção da equipe, fui convidada pelo coordenador geral do Programa Vocacional a fazer parte deste novo Projeto Aldeias devido aos anos de experiência anterior, não só nas áreas de teatro e dança (condição fundamental e rigorosa quando da seleção para atuação no Programa Vocacional), como também pela jornada de anos de atuação no contexto das aldeias indígenas.

Entre a cartilha e a reza

No início das atividades como artista-orientadora, após um período de mútuo estranhamento derivado do deslocamento que minha presença na aldeia estava submetida¹⁴⁶, segui as orientações do Programa Vocacional no sentido de tentar habitar os espaços antes percorridos pelo artista-orientador antecessor.

Buscar esta necessária alteração de ponto de vista e de interação com a comunidade, agora erigida pela nova posição ocupada, configurou um novo modo de estar na aldeia e de convivência em seus espaços coletivos. Ainda que esta perspectiva me levasse diretamente ao encontro dos jovens (e muitas vezes das crianças) da aldeia, antigos conhecidos do contexto escolar. O incômodo¹⁴⁷ gerado

¹⁴⁵ Durante o processo de seleção a fazer parte desta equipe por conta dos anos de experiência anterior com os povos indígenas de SP.

¹⁴⁶ Considerando que nos anos anteriores minha entrada e transito na aldeia estavam associados ao acompanhamento dos professores da Escola Estadual Indígena Guarani Gywra *Pepo*. Por isso, aparecia sempre acompanhada por um dos professores Guarani na escola ou nos contextos tradicionais da comunidade para a realização de suas pesquisas voltadas à elaboração dos Trabalhos de Conclusão de Curso do FISPI- FEUSP. Por isso, aparecia sempre acompanhada por um dos professores Guarani na escola ou nos contextos tradicionais da comunidade para a realização de suas pesquisas voltadas à elaboração dos Trabalhos de Conclusão de Curso do FISPI- FEUSP. Foi desta maneira que tive os primeiros contatos com a *Opy* através do encontro realizado pela professora Jera Guarani (Giselda Pires de Lima) com os mais velhos para falar das cantigas de ninar Guarani e da participação autorizada pelas lideranças no *Ñeemongaraí* na *Opy Guaxu* em 2007 onde o prof. Pedrinho (Pedro Mirim Delane) intentava realizar o registro dos toques do rave'i para seu trabalho sobre a construção do violino tradicional Guarani). Nesta aldeia acompanhei ainda o prof Valmir Macena na pesquisa sobre brincadeiras Guarani e nas suas aulas de alfabetização bilíngüe para o primeiro ano.

¹⁴⁷ Dos anos anteriores de experiência e, sobretudo de escuta dos questionamentos das comunidades em relação à formação das futuras gerações, havia um rastro significativo e recorrente

pelo fato de não ter ainda clareza do propósito desta mediação (do Projeto Vocacional Aldeias não ter ainda um foco objetivo de atuação e inserção nas aldeias) levou a um necessário estreitamento de relações e ao constante diálogo com as lideranças da aldeia.

Se a experiência anterior enquanto interlocutora nos processos de formação dos professores Guarani (e de toda complexa e ambígua tessitura que envolve a construção de uma educação escolar diferenciada, intercultural e bilíngüe), permitiu certo aprofundamento na escuta de seus representantes acerca dos novos desafios e dinâmicas de contatos vivenciados por estas comunidades Guarani, na mesma medida propiciou a criação de um olhar mais crítico em relação à forma como os projetos oficiais se inseriam nas aldeias indígenas.

Durante dez anos de convivência pude observar a entrada de muitos projetos nos contextos das comunidades e perceber como cada uma das aldeias foi articulando e revendo seus modos de interagir com os mesmos: de projetos oficiais (sobretudo no âmbito da educação, saúde e prêmios de cultura¹⁴⁸), às parcerias com instituições não-governamentais (indigenistas ou não) e mais recentemente a proliferação de toda sorte de propostas de projetos (numa ampla e diversificada rede que envolve de pesquisas acadêmicas a pontos de cultura indígena).

O fato de ter tido a significativa oportunidade de trilhar um caminho através das práticas e saberes dos contextos tradicionais Guarani (ora denominados pelos próprios como “cultura” Guarani, numa apropriação do termo como explica Carneiro

**

do entendimento interno de que a formação da criança Guarani é a grande chave de permanência dos modos próprios de ser Guarani, configurada no contexto coletivo e principalmente pela convivência com a mãe e os avós em seus cotidianos e rituais. A entrada de instituições externas ao contexto dos grupos indígenas voltadas para processos de educação escolar formal se era de alguma forma um mecanismo que foi apropriado e redimensionando como instrumento político (e também como alternativa de auto-sustentabilidade, considerando a alimentação um dos atrativos exercidos pelas escolas), por outro lado provocava, junto com a entrada da energia elétrica, perceptíveis deslocamentos e impactos nos processos tradicionais de formação Guarani, preocupação que começava a um cuidado ainda mais acentuado nos processos que envolvem a inserção de elementos povoados de modo contundente as reflexões dos professores e lideranças Guarani ao longo dos anos 2000. Esta vivência “escutatória” no âmbito das expectativas/necessidades culturais destas comunidades envolvidas nestas novas dinâmicas de contato possibilitaram um pré-diagnóstico mais consistente das preocupações e desafios em que estavam inseridas estas comunidades voltados para externos à língua e cultura locais no que se refere aos jovens e crianças, já muitos expostos.

¹⁴⁸ Em especial os específicos como o Prêmio do governo Federal “Culturas Indígenas” e o do governo estadual PROAC CULTURA INDÍGENA, e os mais amplos como o VAI- da Prefeitura de São Paulo.

da Cunha¹⁴⁹) anteriormente à atuação no Programa Vocacional descortinou paulatinamente uma realidade bem diferente da imagem que se difunde destas comunidades em relação à manutenção de sua identidade indígena.

A ideia de “índio aculturado”, amplamente difundida por conta do histórico de contato, da utilização de roupas e da apropriação do uso de alimentos e bens materiais (o celular, por exemplo), assim como as dificuldades sócio-econômicas enfrentadas por estes grupos em decorrência do registro de relações desiguais com a sociedade nacional e da falta de condições territoriais para viverem seus próprios paradigmas de auto-sustentabilidade, ao contrário do que prega o imaginário social, não se liga diretamente a qualquer lógica binária de “perda de identidade”. Distorções desta ordem e de tantas outras são comuns ao olhar exterior às comunidades Guarani e marcam enunciados de parceria repletos de propostas pré-concebidas de fora para dentro das aldeias, ora marcadas por idéias de fortalecimento e resgate cultural, ora destituídas de um entendimento mínimo do que possa vir a ser entrar em relação com grupos cujas noções de mundo são distintas da noção de arte ocidental.

Diante deste cenário, se por um lado a falta de norteamento inicial do Projeto Vocacional Aldeias poderia configurar certa fragilidade e constrangimento na proposição desta relação entre o projeto e as aldeias Guarani da capital, por outro lado poderia ser observada também como valor maior desta relação, na medida em que imprimiu a possibilidade de convivência, diálogo, busca e construção de sentidos sem maiores expectativas, nem ideias pré-concebidas.

Nas reuniões realizadas na aldeia *Tekoa Pyau* do Jaraguá, o Sr. Alísio¹⁵⁰, liderança da aldeia, sempre enfatizou que este era um diferencial da proposta de parceria do Projeto Vocacional Aldeias: a possibilidade de diálogo, de mapeamento de expectativas e sobretudo de elaboração coletiva das atividades sem uma agenda prévia.

¹⁴⁹ Carneiro da Cunha, Manuela. *Cultura com aspas e Outros ensaios*. São Paulo, Cosacnaif, 1992.

¹⁵⁰ Estas reuniões fizeram parte das ações continuadas de construção da parceria do Projeto Vocacional Aldeias com as comunidades Guarani de São Paulo durante os anos de 2011 e 2012, quando atuei em sua coordenação e que resultou na proposição coletiva de uma forma de parceria institucional que pudesse reconhecer e responder administrativamente as especificidades de uma parceria neste contexto. Sr. Alísio, liderança da Aldeia *Tekoa Pyau*.

Desde o início da atuação no Programa Vocacional era consciente de que diante das intensas dinâmicas de contato, oriundas dos processos históricos de contato vivenciados por este povo e do novo paradigma político que vinha fomentando a proliferação de projetos públicos nas aldeias, as lideranças Guarani haviam se articulado para delimitar novas formas de relação com a sociedade envolvente.

Em que se pesem as diferenças de organização interna e de relações estabelecidas de aldeia para aldeia (significativas no âmbito da especificidade e diversidade observadas na concretização das parcerias em cada comunidade), ao longo de dez anos de trajetória nas aldeias um discurso Guarani se mostrou preponderante nas preocupações das lideranças: como estabelecer novas estratégias de manutenção e continuidade da cultura tradicional frente à intensificação das relações com o contexto externo, seja pela entrada da energia elétrica e meios de comunicação, seja pela proximidade cada vez maior com os centros urbanos que se espalham em direção aos limites das aldeias, ou ainda pelos próprios projetos (governamentais ou não) que se proliferavam em velocidade cada vez maior.

Uma observação em relação a esta perspectiva: alguns líderes Guarani mostraram certa frustração por necessitar dedicar mais tempo em receber pessoas de fora do que em vivenciar o seu *nhandereko*. (O que se observa hoje, é que nas aldeias da capital foram elencados representantes (das lideranças) especificamente para receber e dialogar com as demandas externas.) Criou-se assim, uma nova função nas comunidades. É o caso de alguns de meus interlocutores mais próximos como *Jera* da aldeia *Tenondé Porã*, *Ivandro Tupã Mirim* de *Tekoa Pyau* (aldeia de cima do pico do Jaraguá) e o escritor Guarani *Olívio Jekupé* da aldeia *Krukutu*. Estes representantes acabam ocupando esta atribuição, que se soma às respectivas responsabilidades particulares de cada um em suas comunidades, devido à capacidade de diálogo (tanto no que se refere ao idioma português, quanto ao próprio entendimento do que eles chamam de “mundo dos *Juruá*”) desenvolvida pelas atividades a que se dedicam: professora, escritor, liderança política etc.

“Veio brincar?”

No início de 2010 quando se iniciaram as atividades do Projeto Vocacional Aldeias já havia um grupo de jovens e crianças que se encontravam semanalmente (desde o ano anterior) com o artista-orientador que iniciou esta relação.

Os jovens, curiosos e com interesses que ultrapassavam os limites da comunidade, se aproximavam e buscavam saber sobre as coisas do mundo de fora. A sedução exercida pelas imagens da televisão transbordava nas perguntas em torno do hip-hop, equipamentos eletrônicos, times de futebol entre outros. Era nítido o desejo de aproximação permeado pelos questionamentos relativos ao modo de vida fora da aldeia. Perguntas tais como: *“mas onde é que você mora?”*, *“cadê sua família?”*, *“por que você gosta de vir aqui?”*, *“o que você faz?”*, *“você tem filhos?”*, *“qual time você torce?”*, *“posso ir na sua casa?”* eram comuns nos primeiros encontros em que as diferenças moviam as relações.

Eram perceptíveis também suas expectativas quanto à continuidade da abordagem adotada pelo artista-orientador anterior, em que se buscava fomentar os encontros semanais a partir de dinâmicas e jogos coletivos. Compreender o valor das atividades coletivas para o grupo, assim como a grande apreciação desta etnia pelo ato de jogar, delineava uma possibilidade de interação e o mútuo conhecimento do “outro diferente”, em que no momento do jogo ora se apagavam as diferenças, ora eram problematizadas. Este tipo de dinâmica parecia conduzir a sustentabilidade e motivação dos encontros.

Ao mesmo tempo, a fala das lideranças da aldeia (representadas sobretudo pela professora Guarani Jera) acentuavam a necessidade de ações conjuntas que motivassem estes jovens e crianças nas práticas e valores tradicionais de seu povo. Como evidencia o depoimento de Jera, com a entrada da energia elétrica na aldeia e o próprio cercamento da cidade em relação aos limites da comunidade, as coisas do mundo de fora começaram a povoar os sonhos dos jovens Guarani em direção a novos horizontes. E que foi percebido na comunidade pelos mais velhos foi um crescente distanciamento das gerações mais jovens em relação aos contextos tradicionais da transmissão de seus conhecimentos.

Entretanto, diante desta paisagem era preciso primeiro criar um vínculo, uma possibilidade de relação que pudesse ser base para a convivência e que, talvez,

indicasse caminhos. Não parecia, à priori, ser possível nem adequado adentrar na comunidade e tratar da cultura deles, da arte deles. Não seríamos nós, os de fora, os interlocutores mais indicados para isto. Também não parecia razoável inserir nas aldeias processos de criação artística pautados nas linguagens e acepções externas às suas noções de mundo. Como já visto, a dança (linguagem à qual fui inicialmente contratada para atuar), para o mundo Guarani, é uma forma de comunicação e interação com as divindades. Neste sentido, os jogos foram um caminho profícuo para a produção do encontro.

Mas tampouco parecia que este caminho pudesse se sustentar por si só num prazo mais estendido. Após alguns encontros a curiosidade pelo novo ia se desgastando e a falta de um norte concreto do projeto promovia certa zona de risco, de indeterminação e até mesmo de constrangimento.

Perguntava-me se era legítimo estar ali através de um projeto público da instituição voltada à cultura e inserido numa comunidade indígena (invisível em suas especificidades etno-culturais por esta mesma instituição), onde o próprio conceito ocidental adotado, “Cultura” (assim como o de “Arte”), sequer existiam ou faziam sentido para eles e cuja história de contato com a sociedade envolvente apontava para recorrentes mecanismos oficiais de sobreposição cultural.

Poderíamos, em nome da arte (reitero, da arte como compreendida no contexto de onde parte a relação, portanto de acordo com a noção ocidental externa às suas próprias concepções), estar dentro da Casa Sagrada deste povo diante de seus jovens e crianças inseridos nos dilemas e desafios dos fluxos de contato e das preocupações apresentadas pelas lideranças em torno da continuidade de suas tradições? Poderia esta aproximação pela arte, diante desta abordagem cuidadosa, sinalizar novas perspectivas de contato, de abertura de novos olhares e caminhos mais profícuos para as comunidades Guarani?

Dúvidas que me acompanhavam.

Por outro lado, o Programa Vocacional havia iniciado esta aproximação justamente pautada em pressupostos de diálogo e busca de sentidos que levassem em consideração este contexto culturalmente diferenciado. Havia toda uma perspectiva prévia de abordagem cuidadosa e que considerava as especificidades do contexto. Entretanto, a estrutura – ideológica e logística - do projeto era a mesma

dos demais: Projetos Teatro Vocacional, Dança Vocacional, Música Vocacional e Vocacional Apresenta.

A perspectiva apontada pelos norteamentos do Programa desde o início dos diálogos com as aldeias sugeria a necessidade de um aprofundamento e reconhecimento mútuos que pudesse apontar para possíveis sentidos de parceria.

Quando entrei para a equipe, as ações práticas se delimitavam principalmente aos intercâmbios com os corais de crianças Guarani que eram levados para apresentações fora das aldeias, e à possibilidade de as comunidades das aldeias terem acesso às produções culturais externas, como peças de teatro, musicais e mostras de arte e cultura. De certa forma, este tipo de ação correspondia à demanda das comunidades, como por exemplo, de apoio para circulação dos corais, principalmente nas aldeias do extremo Sul da capital onde a distância e o acesso à cidade eram mais dificultados.¹⁵¹

Questionava-me se este seria o sentido e o futuro desta parceria, em que a equipe inserida nas aldeias poderia desenvolver uma atuação como agenciadores culturais, apoiando a divulgação e circulação da cultura Guarani, já que a produção de bens culturais para geração de renda passava a ser uma prática adotada como alternativa de sustentabilidade para os grupos indígenas na atualidade¹⁵², e a falta de possibilidades de acesso à cidade se mostrava um grande empecilho no caso das aldeias Guarani da zona Sul onde o projeto firmava bases até então.

Entretanto, não havia especificamente esta clareza de norteamento nos objetivos do Projeto Aldeias, e as dificuldades de apoio logístico apresentadas pelo Programa Vocacional para que este caminho pudesse de fato se efetivar indicou limites concretos na efetivação deste encaminhamento como eixo do projeto, considerando-se que o foco e estrutura administrativa do mesmo não tinham esta prerrogativa de parceria específica em sua concepção orçamentária, operacional e ideológica. O Programa Vocacional neste momento (início de 2010) vivia ainda uma transição de coordenação geral, o que conduziu a um cenário de maiores dúvidas e inseguranças.

¹⁵¹ Como apresenta a publicação do Vocacional.

¹⁵² Macedo, V. Nexos da diferença. Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do mar. 2010. Tese (Doutorado) – PPGAS-FFLCH-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Se até então o núcleo Aldeias funcionava com um único artista-orientador inserido nos diálogos com as comunidades a partir da visão sociológica do coordenador geral, a transição envolveu bem mais que a reorganização de equipe.

O que antes era um núcleo experimental passa a ser inserido no contexto dos projetos e a ter que seguir, ainda que com uma abordagem cuidadosa em aldeia, os preceitos e ações gerais de funcionamento dos mesmos.

Entre o tempo Institucional e o tempo Guarani

A equipe tinha um horário semanal a ser cumprido em aldeia, como em qualquer outra orientação artística do Programa Vocacional. Configurava-se, desta forma, um ponto concreto de intersecção para o encontro, que se mostrava já um tanto paradoxal, pois além desta atuação não se dar num equipamento público, mas sim na comunidade, em nada se articulava e interagia com a noção de tempo Guarani (ainda que acordada com os mesmos). Foi importante perceber que entrar numa comunidade culturalmente diferenciada, envolvida em intensos processos de resistência de seus modos originais e propor uma atuação inserida dentro de sua organização, envolvia, numa primeira instância, a compreensão de seus valores e mecanismos internos, como tantas vezes nos mostraram as lideranças Guarani parceiras. A concepção de tempo Guarani se firma num calendário tradicional (como nos traduzem os interlocutores locais) pautado nos ciclos do plantio¹⁵³ que se relacionam de modo intrínseco à sua cosmovisão e modos de ser. Assim como a maneira pelas quais se dão as dinâmicas e organizações comunitárias nos diferentes ciclos. Como tantas vezes apontado pelo parceiro Ivandro Tupã Mirim, da aldeia *Tekoa Pyau*¹⁵⁴: “*não adianta vocês virem para os encontros no “tempo velho”*”

¹⁵³ Para aprofundamento sugiro a leitura da dissertação de Diogo Oliveira: Oliveira, Diogo. Arandu Nhembo'ea: Cosmologia, Subsistência e Xamanismo entre os Guarani-Chiripá no litoral de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. UFSC, Florianópolis, SC.

¹⁵⁴ *Tupã Mirim* atuou como pesquisador indígena de São Paulo na pesquisa de Avaliação do Cumprimento dos objetivos e metas do Plano Nacional de Educação-capítulo educação indígena realizada pela FUNAI/UFRR onde realizei a coordenação da pesquisa e elaboração do relatório técnico dos estados de São Paulo e Paraná, 2009/2010. Quando o projeto Vocacional Aldeias iniciou em 2010, a parceria também ocorreu nas aldeias do Jaraguá, e Tupã atuou como interlocutor e mediador fundamental.

(Ara Ymã), pois é hora da terra descansar, é hora de repouso, de renovação, de preparo para o “tempo novo” (Ara Pyau)”.

Tupã indicava que pela noção de tempo tradicional Guarani o período propício de criar, de se encontrar, de cantar e dançar, de produzir, de se encontrar só poderia começar a partir dos rituais de *Ñeemongarai* em agosto. Antes disso, dizia ele, *“percebem que os encontros nem acontecem de forma natural? É assim nas aldeias”.*

De fato, os horários previamente combinados não funcionavam. E nem poderiam funcionar, já que este tipo de estrutura de organização do tempo reflete o sistema de oficinas oferecidas nos equipamentos públicos de cultura de São Paulo e a própria forma como se organiza o tempo na cidade. Pensar numa parceria com as aldeias envolve a percepção primeira de que, inserir estas estruturas num contexto de comunidade indígena além de não “funcionar”, seria um despropósito no que tange à perspectiva de possíveis interlocuções no âmbito da cultura. Basta perceber que esta lógica também não funciona dentro das escolas indígenas e só reforça um tipo de abordagem de sobreposição cultural. Este tipo de percepção e reflexão aos poucos foi sendo configurada nos relatórios das atividades do Projeto Vocacional Aldeias para melhor contextualizar a complexidade que envolvia esta mediação e a existência de comunidades com noções e modos de vida distintos dos da sociedade vigente, para se criar uma visibilidade dentro da instituição e novas formas de contato mais condizentes.

Chegava pela manhã na aldeia no dia da semana combinado, a *Opy* (lugar onde nos encontrávamos com permissão das lideranças) estava invariavelmente fechada, grande parte da aldeia ainda dormia.

Se no início esta situação produzia um efeito de profundo constrangimento, como se estivesse “invadindo” um contexto particular, íntimo, e o fato de os horários não funcionarem, indicavam uma possível e legítima negativa do grupo, que certamente sugeria um questionamento crítico de nossa parte quanto à pertinência desta proposta. Ficar no nada, no vazio, nesta indeterminação possibilitou o início de relações que talvez jamais acontecessem de outra forma e que se mostraram fundamentais no decorrer da parceria.

Entre a fala e a escuta

Deste estado de dormência e vazio foi se estabelecendo lentamente uma relação com a família que cuidava da *Opy*¹⁵⁵, a Casa de Reza grande da aldeia.

Logo pela manhã *Poty*¹⁵⁶, nora do cacique Timóteo (e, como dizem, mulher bem tradicional Guarani), quando me via chegar saía de sua casa e abria a porta da *Opy* para que eu entrasse¹⁵⁷. Às vezes se sentava ao meu lado, calada. Falava pouco português e eu, não sem constrangimento, pouco Guarani.

Outras vezes sua filha mais nova, Amanda Yva, vinha me receber e caminhávamos pela aldeia em busca dos outros jovens. Em outras ocasiões ainda, seu irmão, o jovem Alexandro *Karai*, me recebia. Até mesmo o pai da família, Germano, aparecia. Com cada um deles foi se estabelecendo um tipo de relação, mas a pergunta inicial era sempre a mesma: “Veio brincar?”.

Esta dúvida ecoava de modo silencioso e insistente em cada um dos passos dados em aldeia nestes primeiros encontros pelo Projeto Vocacional Aldeias. Após tantos anos de atuação em projetos voltados para as comunidades indígenas nas áreas de educação e política, respondia timidamente que estava lá para encontrá-los e, talvez, para tentar criar um sentido para esta parceria.

Conviver no cotidiano da comunidade e acompanhar durante um ano as dinâmicas internas, só reforçava a idéia inicial de inadequação de qualquer proposta de inserção de processos artístico-pedagógicos que não fossem um desejo deles. Se o teatro poderia ser uma ferramenta pedagógica na escola indígena, esta perspectiva se deu de modo pontual e não justificava a “criação de demandas de fora para dentro”, de uma atuação continuada na área de formação artística. (E a princípio nem era a intenção do projeto, que foi se estabelecendo de modo respeitoso e buscando justamente possíveis sentidos através do diálogo.)

¹⁵⁵ De acordo com os modos tradicionais dos Guarani mais antigos (ainda plenamente observados nas aldeias atuais), quem zela pela Casa de Reza é o próprio líder espiritual, que a habita com sua família. No caso da aldeia Tenondé Porã (onde existem vários núcleos e com isso, várias pequenas *Opy'i*), a *Opy Guaxu*, ou Casa de Reza Grande, onde são realizados os encontros que envolvem toda a comunidade, há uma família tradicional que cuida e mora ao lado.

¹⁵⁶ Justina se apresentou pelo seu nome Guarani: *Poty*.

¹⁵⁷ Importante notar que tais espaços e permissões não estão dados a priori, mas são frutos de vínculos já instaurados.

Este tempo de chegada e entrada num lugar desconhecido, foi ao mesmo tempo se constituindo como momento de liminaridade, onde não sabia exatamente o que se daria, para onde se conduziria esta relação, esta “quase parceria”.

Após o “ritual” semanal de chegada e aproximação, quando o papel ocupado enquanto artista-orientadora conduzia claramente o percurso no sentido da presença pontual, nestes momentos de espera e permanência no dia-a-dia da comunidade, era produzido um deslocamento deste papel e uma transformação causada pelos processos de afecção e pelas incertezas que moviam estes encontros.

Se a escuta foi fator determinante na abordagem adotada, certamente não foi uma escuta passiva.

Buscava por elementos que motivassem o encontro, buscava um sentido para o encontro que pudesse também reverberar numa comunidade onde a arte está num Outro lugar. Seja para onde fosse este caminho de busca de sentidos, que pudesse se constituir de uma aproximação e experiência vivenciada.

Bondía¹⁵⁸ propõe que processos de educação se articulem a partir do par experiência/sentido e que indiquem um caminho que leve a uma “reflexão emancipadora” firmada sob bases críticas, políticas e estéticas (sem que para isto sejam “esteticistas”, como afirma o autor). Pensar este encontro com os Guarani pela ótica da experiência/sentido implica a compreensão de um processo de mútua educação, de afecção, de *autopoiese*.

Em outras palavras, o autor argumenta que, para que um processo de aprendizado seja realmente transformador, é necessário que o mesmo esteja imbuído de sentido, e isto só acontece quando somos “tocados” pela experiência.

Tomando ainda o devido cuidado para evitar a confusão de experiência com experimento, o autor indica que “se o experimento é genérico, a experiência é singular”. E pondera que “se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade”.

¹⁵⁸ BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação – Leituras SME. Tradução de João Wanderley Geraldi, Departamento de Linguística, Universidade Estadual de Campinas/São Paulo, 2001. Pg 20.

“Esse é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao largo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento.[...] Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira irrepetível”.¹⁵⁹

Neste sentido, pensar esta idéia de experiência como uma dialogia, irrepetível, produzida do encontro, remete ao estado de liminaridade produzido nos processos rituais, onde se averigua possivelmente processos de transformação dos sujeitos atravessadores.

A percepção de que este momento de chegada às aldeias poderia trazer este tipo de vivência a partir do encontro e situações locais, aonde o substrato cultural Guarani conduziria o processo, parecia ser a melhor maneira de interagir e construir interlocuções.

Entre a espera e a abertura das alteridades

Destes momentos de espera silenciosa e de abertura para o Outro, quando *xary Poty* e sua família me recebiam, curiosos e ao mesmo tempo amistosos, e, sentados, aguardávamos a chegada, ou não, dos jovens, percebi que pela barreira do idioma outras formas de contato poderiam se instaurar e assim, estabelecer o diálogo.

Foi assim que o violão começou a me acompanhar.

Refletindo posteriormente sobre esta jornada empírica, a idéia de encontro pela arte sugerida por Grotowski parece fazer sentido. Entretanto, meus limites técnicos em relação ao violão eram quase que equiparáveis aos da fruição no idioma Guarani. E esta foi uma sorte!

¹⁵⁹ idem

Germano, notório tocador na *Opy*, irmão do cacique Timóteo, se interessou pelo instrumento e se sentou a meu lado para observar. Começamos nossa primeira conversa mediada pelo violão. Ao ouvir o marido tocar um violão *jurua*, *xary Poty* se juntou a nós. Entre uma nota e outra, algumas frases trocadas em Guarani e a batata doce assada na fogueira, estabeleceu-se definitivamente o encontro, que se tornaria amizade.

Enquanto Germano experimentava o instrumento, fazendo observações sobre as diferenças de afinação e quantidade de cordas em relação ao *mbaraka*, contava a dificuldade de realizar a reza com o instrumento após uma corda haver arrebentado. *Poty* lembrava do filho mais velho, *Tupã*, que tocava muito bem e agora estava na aldeia de Rio Silveira, e que com ele levava o outro *mbaraka*.

Contei a eles que conhecia bem a aldeia de Bertioga e *Poty* ficou especialmente interessada e tocada quando revelei que fora lá que recebera o nome Guarani do *xeramõi Jejoko*, como ela e sua mãe *xejary Idalina*¹⁶⁰.

Poty gostava de ouvir as histórias de minhas andanças pelas aldeias Guarani. Queria saber das pessoas, quem eu conhecia, quem eram seus parentes. Para ela era especialmente significativo o fato de sermos afilhadas de *xeramõi Jejoko*. A partir daí um laço se estabeleceu.

Encontrávamo-nos logo cedo e tínhamos este momento juntas. Enquanto Germano tocava, ela me ensinava Guarani e eu tentava contar as viagens. *Poty* se tornou minha professora de guarani. Mas, na verdade, foi muito mais que isso.

Em uma das conversas ela contou o quanto se sentia “envergonhada” por não saber ler e escrever, pois todas as jovens da aldeia já estavam aprendendo na escola e ela “conhecia poucas coisas em português”, como apontou. Mostrou um desejo de aprender, não por necessidade, mas pela auto-estima.

Foi a partir desta fala, entre tantas outras, que compreendi melhor a dimensão das preocupações crescentes das lideranças diante destes novos deslocamentos de valores produzidos pelos cada vez mais intensos e invasivos fluxos com a cidade,

¹⁶⁰ Conheci *Xejary Idalina*, senhora com muitos conhecimentos tradicionais, anos antes quando ela participou da pesquisa para o trabalho de conclusão de curso da professora *Jera* Guarani sobre as cantigas de ninar Guarani. Ao encontrá-la na aldeia neste percurso do Vocacional se remetendo ao encontro produzido por Jera com os mais velhos da aldeia para a realização do registro audiovisual, *xejary* me surpreendeu ao dizer que se eu quisesse poderia ir gravá-la contando histórias. Ela disse que gostaria de registrar as histórias que conhecia para deixar para os mais novos.

sobretudo com a entrada da energia elétrica e das instituições governamentais na aldeia (escolas e postos de saúde).

Timóteo *Vera Popygua*, cacique da aldeia durante os anos de 2003 a 2010 e de 2011 a 2013, conta¹⁶¹ que até 1984 não havia luz na aldeia e que quando a noite chegava, a primeira coisa que faziam era ir para a casa de reza. Depois da instalação da energia elétrica, todos começaram a comprar televisão e com isso, tudo mudou bastante.

A percepção de que as mulheres Guarani da aldeia, cujos hábitos tradicionais ainda definiam a vida cotidiana, estavam, de certa forma, se sentido inferiorizadas pelas mudanças dos últimos anos, indicava que as novidades do mundo *jurua* tomavam realmente cada vez mais espaço na comunidade.

Em contrapartida, durante nossas conversas eu lamentava não poder me comunicar plenamente com ela em seu idioma e demonstrava à minha interlocutora a “vergonha” que também sentia por adentrar em seu mundo sem ter pleno domínio da língua Guarani. Minha admiração por sua cultura foi recebida com certa surpresa e operou como espelho reflexivo.

O fato de ser mãe também gerou um segundo interesse paralelo ao relativo às andanças pelas aldeias Guarani: *Poty* tinha curiosidade em saber como a mulher *jurua* cria seus filhos. Como eu fazia para trabalhar e cuidar do filho e da casa. Apesar dos limites de compreensão mútua dos idiomas, enquanto eu esperava os jovens, tínhamos fundamentalmente estes dois assuntos que moviam nossas conversas.

¹⁶¹ Depoimento de Timóteo *Verá Popygua* cacique da Aldeia *Tenondé prã* de 2003 a 2010 e 2011-2013, recolhido e editado por Valéria Macedo em maio de 2006. Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental link acesso: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/narrativas-indigenas/depoimento-guarani> (7/7/2013)

Eu dizia que era muito impressionante para alguém de fora perceber aquele núcleo de mulheres Guarani o qual ela fazia parte, vivendo nos dias de hoje (ainda que diante de tantas ambigüidades e tensões), de forma bem tradicional Guarani, como dizem na aldeia. Muitas destas mulheres só falavam Guarani e passavam o dia cuidando de seus filhos, fazendo comida e artesanato. Quantas vezes nossas conversas se deram enquanto *Poty* trançava uma *ajaka*¹⁶² e me oferecia algo típico da alimentação tradicional, que era presente no cotidiano de sua casa, para comer (apesar da dificuldade para a obtenção dos alimentos tradicionais pelos modos de plantio Guarani que não eram possíveis nesta aldeia pelo limite de espaço e pela degradação da terra devido queimadas e excesso de uso no passado)¹⁶³. Em todo o processo de criação das crianças que acompanham suas mães em seus afazeres

¹⁶² A cestaria Guarani é um presente de *Nhanderu* para as mulheres, seu instrumento divino para a vida na terra, assim como o arco e flecha para os homens. De acordo com o mito dos gêmeos, foram trazidos/criados aos homens através de *Kuaray* ("o Deus com corpo de Sol", primeiro filho de *Nhanderu Papa Tenondé* criador de todas as coisas). O mito pode ser lido em: Cadogan(1959).

¹⁶³ Como conta Timóteo *Werá*: "antes mesmo da represa os Guarani andavam para cá, caçavam ali. Eu sei que em 1920, 30, era tudo desmatado aqui porque tiravam a madeira para a Maria Fumaça, para fazer carvão. Guarani já estava presente."

diários, nas histórias, nas cantigas, nas brincadeiras, nas comidas, nas fogueiras, nas rezas na *Opy*, neste cotidiano das mulheres, em tudo, há uma chama que (aos meus olhos) mantém acesa a cultura Guarani. Um sistema tradicional de educação deste povo que faz uma travessia por sua língua, seus hábitos cotidianos, seus rituais e sua organização comunitária.

Apesar dos discursos e representações, assim como a maioria das etnografias, contemplarem a voz masculina pelo lugar de atuação dos homens dentro das comunidades e também pelas relações com a sociedade de fora, são as mulheres, junto com os idosos e lideranças espirituais, as grandes portadoras da transmissão e continuidade da cultura tradicional Guarani.¹⁶⁴ Isto pela natureza do lugar que ocupam na organização social deste povo.

O fato das mulheres Guarani tradicionais sustentarem este afastamento das representações políticas e do contato com o mundo de fora (o que está lentamente mudando através da atuação relevante de algumas professoras Guarani enquanto lideranças) tem garantido que até este momento as crianças tenham acesso à vivência de uma educação pelos saberes tradicionais. Entretanto, para além da entrada da energia elétrica e da proximidade cada vez maior dos limites entre aldeia e cidade (haja visto a progressiva construção das escolas estaduais indígenas nos anos 2000), como nos indica a fala de *Poty*, o lugar da mulher Guarani também tem operado deslocamentos.

Como resultado, já observado pelas professoras Guarani (em especial por *Jera de Tenondé Porã* e *Poty Porã* e Jaciara Martins da aldeia *Tekoa Ytu* do Pico do Jaraguá¹⁶⁵), as crianças das novas gerações têm vivenciado cada vez menos o *Nhandereko* e os jovens transitam entre os dois mundos sem um rumo certo. Se antigamente um menino, após o ritual de iniciação masculina, já estava apto a casar, construir sua própria casa e zelar pela nova família, os jovens de hoje não sabem mais construir casas, não sabem mais plantar, observa *Poty*.

¹⁶⁴ Os trabalhos singulares de Ciccarone e Montardo trazem a perspectiva do olhar feminino Guarani.

¹⁶⁵ Sugiro a leitura de seus trabalhos de conclusão de curso, encontrados na Biblioteca da Faculdade de Educação da USP.

Entre a tradição e a invenção

Karai gostava de tocar como o pai (exímio tocador na *Opy*) e o irmão mais velho *Tupã*, que havia se mudado para a aldeia Rio Silveira (em Bertioga). Mas o *mbaraka*¹⁶⁶ da Casa de Reza estava sem uma corda, por isso, não era mais utilizado nas rezas.

Constatar que a manutenção dos elementos da Casa de Reza, fundamentais para a realização dos rituais e transmissão de seus saberes tradicionais, mas que demandam a necessidade de recursos para sua obtenção considerando que tais famílias tradicionais não possuem atividades rentáveis (com exceção da venda de artesanato que se dá de modo intermitente pela distância da aldeia em relação à cidade), impeliu reflexões com as lideranças Guarani sobre quais seriam, de fato, as questões relevantes, e talvez urgentes, neste âmbito de parceria que envolve o campo da cultura (já que pelo ponto de vista institucional esta era a prerrogativa de abrangência).

Nesta direção e considerando que a amplitude de atuação do Programa Vocacional se delimitava especificamente à perspectiva de instauração de “processos artístico-pedagógicos”, tais ponderações eram acompanhadas de um evidente limite de alcance do Projeto Vocacional Aldeias nos campos ideológico, operacional e orçamentário.

Porém, ao mesmo tempo, os processos dialógicos possibilitaram um maior entendimento sobre esta realidade. E por isso, o projeto em sua tentativa dialógica de busca de sentidos para esta parceria, suscitou uma interlocução com estas comunidades indígenas, invisíveis ao poder público até então em suas especificidades culturais, em que ao se delimitar um mapeamento da situação e das questões relevantes para elas no âmbito da cultura, apontou para certa incongruência na proposta de implementação do Projeto Vocacional Aldeias nos moldes dos outros projetos do Vocacional diante dos esforços empenhados pelas lideranças no sentido de afirmação das formas e valores étnicos próprios face os fluxos de relação com a sociedade dominante intensamente vivenciados pelas mesmas.

¹⁶⁶ Violão Guarani cujo número de cordas e afinação é distinto, utilizado nos rituais.

Entretanto, impeliu o aprofundamento dos diálogos sobre os esforços das lideranças relativos à manutenção daquilo que se chama “cultura Guarani” que, ao menos permearam a busca por maior visibilidade destas questões para dentro da instituição.

Se por um lado, a presença e parceria do Projeto Vocacional Aldeias foi gradualmente erigindo vínculos significativos que se concretizaram na estruturação de uma mediação comprometida com as questões e dilemas vivenciados por eles; por outro lado, no que se refere à natureza institucional desta parceria, nas conversas mais francas com as lideranças, ficava claro que seria mais coerente e relevante para as comunidades, que o destino deste recurso público voltado à manutenção de uma equipe externa envolvida com “ações de formação artística” num contexto cultural onde este tipo abordagem não se alinhava às concepções tradicionais de cultura deste povo, pudesse ser revertido para o apoio aos contextos de partilha de saberes tradicionais.

Levantadas tais ponderações, as conversas com as lideranças apontavam sempre para esta perspectiva de construção de um olhar mais denso em relação ao contexto Guarani e toda complexidade de relações e efeitos que as mesmas estavam progressivamente causando para dentro destas comunidades.

O desconhecimento da existência e da situação destes grupos indígenas, e a compreensão de que os processos históricos de dominação e sobreposição cultural geraram a propagação de uma imagem distorcida do “índio” levaram, muitas vezes, a equipe a um impasse diante de uma mediação complexa e, de certo modo, limitada, dadas as restrições de alcance do projeto.

Como por exemplo ocorreu quando em 2011 foi realizada a primeira reunião com as lideranças da aldeia do *Krukutu* para tratar da parceria e ações do projeto Vocacional Aldeias¹⁶⁷. O então cacique, *xeramõi* Nivaldo *Rokaju*, reuniu o conselho

¹⁶⁷ Esta reunião marca o início de minha atuação como coordenadora do Projeto Vocacional Aldeias em 2011. Reuniões com os conselhos de lideranças de cada aldeia e equipe para discussão, consulta e elaboração coletiva das ações do projeto foram realizadas em todas as aldeias e adotadas como procedimento contínuo de trabalho. A submissão à consulta e construção em parceria de propostas voltadas aos grupos indígenas nas ações que os afetam é um direito internacional instituído pela OIT 169 e legalmente legitimado no Brasil. A perspectiva de consulta coletiva e não voltada exclusivamente a um representante de cada comunidade se mostrou uma forma mais significativa de parceria ao envolver diferentes sujeitos e pontos de vista, assim como favoreceu o contato intergeracional dentro da própria comunidade.

de Mulheres liderado por Beatriz *Poty Mirim*, e as outras lideranças. A pedido dele apresentamo-nos e trouxemos um breve histórico do início desta relação e das ações que haviam se realizado nos anos anteriores, como algumas apresentações do coral e as idas ao teatro. O cacique tomou a palavra e discorreu sobre a necessidade de se conhecer primeiro o contexto Guarani antes de pensar em qualquer ação, para que se pudessem realizar ações realmente importantes. Neste sentido, reforçou a importância e o valor da equipe estar em aldeia participando das dinâmicas culturais internas e disse que “se a Secretaria de Cultura queria fazer parceria com eles, teria que primeiro entender o que é cultura para eles”.

Questionou em seguida se sabíamos o que era o *Nhandereko*¹⁶⁸ e que se perguntássemos para ele qual ação de parceria seria importante na área da cultura ele responderia: “apoio ao plantio tradicional Guarani”.

Justificou que a partir desta idéia seria muito bem vista a presença e parceria da equipe em aldeia para que pudesse aprender a enxergar os valores culturais Guarani e as dificuldades enfrentadas por eles para viverem da forma que são e que acreditavam nesta relação com a sociedade envolvente e o Estado¹⁶⁹. Apontou para a questão da terra que, empobrecida nos restritos limites de demarcação da aldeia (26 hectares em 2011), necessitava de tratamento e, portanto de recursos para tal, para que pudesse voltar a produzir.

As roças que são feitas com sementes tradicionais, o avaxi eteí, o kumandá eteí, todas as sementes Guarani, primeiro, elas não atendem a demanda alimentar das aldeias, mas atendem, sim, os rituais - o batismo, a festa do milho. Então, nós vimos que roças feitas com as sementes tradicionais garantem a sustentabilidade, mas no que se refere à questão cultural. Se, num primeiro momento, a gente concluiu que elas não produzem o suficiente para garantir a alimentação anual, e então isto poderia estar afetando a sustentabilidade, vimos que não é bem assim, porque como o grupo de vocês também viu, eles estão conseguindo se sustentar a partir de várias outras coisas - artesanato, aposentadoria, doações diversas. Mas a ausência de roças feitas com as sementes tradicionais afeta a sustentabilidade Guarani do ponto de vista cultural, na medida em que não poderiam mais fazer os rituais, os intercâmbios e várias outras coisas que garantem o sistema Guarani. Ou seja, se bagunçar a cultura deles, se não der mais para fazer as festas, os rituais, as viagens de intercâmbio de sementes que eles fazem, essa mobilidade toda,

¹⁶⁸ *Nhandereko* é o jeito de ser próprio Guarani, que compreende e caracteriza sua cultura e identidade.

¹⁶⁹ Para maior aprofundamento, sugiro a leitura de: Clastres, P. A sociedade contra o Estado: pesquisa de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

isso é mais perigoso à sustentabilidade da etnia Guarani, do que a falta de comida, entendeu? É nesse sentido.¹⁷⁰

Levei a corda do *mbaraka* e a partir de então nossos encontros se iniciavam sempre com *Karai* tocando. Ele me ensinava músicas Guarani e trazia um desafio: teria que lembrá-la para cantar na semana seguinte. Assim, *Karai* se tornou “meu professor de cultura Guarani”. Os outros jovens chegavam para o encontro, se juntando a nós e, aos poucos, se criou este início ritualizado. Sempre havia canto e *xondaro*. As crianças, tão disponíveis e felizes, quando perceberam esta dinâmica, começaram a freqüentar assiduamente os encontros. Os jovens se tornavam então os “puxadores” e conduziam a todos neste ritual. Importante acentuar que esta forma de relação emergiu naturalmente e a partir deles.

Ainda neste início de relação, fiz uma viagem de trabalho para o Paraná. *Poty* me perguntou sobre as aldeias que havia conhecido. Conteí sobre a grande tempestade no caminho de retorno da Aldeia Kaingang Apucarantina (perto de Londrina) que tornou impossível qualquer visibilidade da estrada de terra. Ao lado do caminho tortuoso havia um desfiladeiro, que nos separava de uma enorme cachoeira. Era difícil contar devido às diferenças de nossas línguas, mas buscava trazer para a narrativa palavras em Guarani que conhecia, sons e movimentos para tornar a história mais compreensível. Ficava pensando sobre como esta história deveria estar chegando para ela, que me dizia como era em Guarani, o que havia entendido. Eu, por minha vez, ora a entendia, ora não. E assim construíamos nossa conversa, ou, nossa história, que certamente ganhava corpo neste diálogo como uma recriação da original.

Contar histórias faz parte da estrutura da cultura Guarani, e mesmo com as dificuldades da língua, esta foi nossa grande ligação.

O que se seguiu a esta memória da viagem, transformou os rumos e indicou, mesmo que acidentalmente, um caminho para a parceria nas aldeias.

Quando conteí que na estrada tanto eu quanto o idoso motorista, apavorados, já não sabíamos mais se seria possível chegar, e que de repente apareceu uma grande coruja branca que, apesar da chuva e ventos torrenciais, acompanhou o

¹⁷⁰ Ladeira, Maria. O caminhar sob a luz: o território Mbyá a beira do oceano (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PUC, 1992. Pg 67.

carro durante todo percurso até chegarmos com segurança na cidade, *Poty* ficou muito séria e calada até finalmente me perguntar se eu sabia o que havia realmente acontecido. Respondi que não, mas sabia que havia na tradição Guarani a figura mítica da coruja.

Poty me observou calada por algum tempo e então saiu andando. Voltou algum tempo depois, acompanhada de outras senhoras, aquelas da “tradição”, que nunca se aproximavam dos *jurua*. E contou a história para elas em Guarani. Houve grande comoção. As senhoras me observavam com olhar sério e debatiam sobre o assunto. Lamentei novamente não compreender Guarani. Porém, embora não entendesse o conteúdo da discussão, conseguia identificar algumas palavras e percebia que algo significativo tinha sido despertado pela fala de *Poty*. Diante daquela cena, e do impacto causado pela questão da *urukurea* ou *urutao*, como repetiam me olhando incrédulas, fiquei pensando que talvez fosse uma oportunidade de colocar os jovens e crianças juntos neste contexto.

Enquanto as *xary*¹⁷¹ debatiam e me fitavam, preocupadas, ocorria a mim que realmente as histórias eram o caminho. Mas as histórias contadas por elas.

Perguntava-me silenciosamente como poderia fomentar que este tipo de encontro pudesse se reproduzir no âmbito intergeracional. Talvez estivesse descobrindo com elas um caminho para além deste papel de “espelho reflexivo” que mostrava interesse e encantamento (reais!) pelas coisas da cultura Guarani. Mas talvez pudesse, ou desejava poder, favorecer/provocar acontecimentos como este, em que os verdadeiros portadores dos saberes tradicionais voltassem ao centro das atenções e pudessem ser ouvidos por seus jovens nestas histórias de antigamente.

Talvez este fosse um caminho...

Das conversas e andanças pelas aldeias acompanhada dos professores Guarani sabia já que a roda de histórias, mecanismo específico de educação tradicional deste povo, estava caindo em desuso.

E isto se confirmou, pois as senhoras se retiraram quando os jovens chegaram. Conteí então a eles, o acontecido.

Para estimular o interesse em relação às histórias perguntei afinal qual era a questão com a coruja e por que eles achavam que as senhoras Guarani ficaram

¹⁷¹ ‘*xary*’: senhora

daquela maneira. Longo silêncio. Numa nova tentativa perguntei se alguém sabia uma história de coruja. Silêncio.

Entendi que talvez não quisessem me contar, mas demonstrei certa aflição, desconforto, pela reação das senhoras. Era um modo de provocá-los e colocar a questão das histórias como significativa. Um dos jovens, Juscelino *Xunu* (aqui doravante tratado por *Xunu*), disse que pediria para seu avô lhe contar sobre a *urukurea*.

Este foi o sinal. Combinamos então que, quem se sentisse motivado, buscaria com as famílias histórias sobre a *urukurea* para compartilhar na semana seguinte com o grupo. E que se fossem histórias secretas, daquelas que não são contadas para *jurua*, não haveria problemas, eles poderiam compartilhar em Guarani.

No encontro seguinte alguns relataram que ouviram as histórias, mas quando pedi que compartilhassem com todos, silêncio. “Ah, é difícil lembrar para contar”, disse *Tukumbo*, outro jovem parceiro.

Diante do mistério e interesse despertado pelo assunto da *urukurea* e também do fato de as histórias figurarem como atividade/função dos mais velhos e das mulheres, ficamos juntos pensando em como fazer para que as histórias sobre a coruja chegassem até nós.

Conversei com *Poty* sobre a roda de histórias tradicional e ela disse que não faziam mais, pois tudo havia mudado e os jovens não tinham interesse. A partir do interesse do grupo de jovens sugeri a ela que tentássemos marcar um encontro para que as *xarys* contassem a história da *urukurea*.

Sim, respondeu, mas tinha que ser do jeito tradicional, na fogueira, cozinhando. Concordei prontamente e combinei com os jovens.

Poty articulou com as senhoras e trouxe uma lista de ingredientes para o preparo da comida tradicional (farinha de mandioca, milho, amendoim, batata doce, entre outros, além do fumo e do mate).

Enquanto pude, forneci os ingredientes e assim os encontros aconteciam, e a cada um deles, ganhamos mais participantes. Eram sempre desafiadores. Como se tratava de uma tradição dos antigos, os jovens adolescentes não estavam mais habituados à dinâmica e estranhavam o tempo dilatado da forma tradicional de contar histórias. A televisão, e todos os tipos de aparelhos tecnológicos trouxeram

para a nova geração um tempo de escuta diferente, e a comunicação entre as diferentes gerações já não era mais tão natural.

Enquanto as senhoras preparavam o fogo, os jovens cantavam e dançavam, todos dentro da *Opy*.

Havia a história, a comida, o fumo. E então, as *xarys* se retiravam e ficávamos nós, os jovens e eu. Neste momento, eles podiam falar.

Xunu disse que a história de seu avô era diferente e queria que os outros ouvissem, mas não lembrava para contar. Perguntei a eles o que poderíamos fazer já que cada núcleo da aldeia possuía uma pequena *Opy'i* com autonomia em suas práticas e rezas, e raramente os *xeramõi* se deslocavam de suas próprias casas (como o avô de *Xunu*).

A intenção era despertar o interesse deles em relação a estes saberes tradicionais e colocá-los na posição de pesquisadores de sua própria cultura. Ficamos pensando sobre como registrar as diferentes histórias sem ferir os processos tradicionais dos mais velhos. O intuito não estava necessariamente nos registros, mas na motivação dos jovens em pedir que seus avôs compartilhassem as histórias. O próprio processo de registro e apropriação das histórias, quando pensaram em gravá-las, operou como mecanismo de enorme interesse dos jovens.

Disponibilizei a eles o material que dispunha: um pequeno gravador de fita cassete. Na semana seguinte *Xunu* mostrou os registros das histórias de seu avô para o grupo e comentou que foi surpreendente e difícil para o ancião aceitar. Não só pelo advento do equipamento estranho, mas por que o avô, antes *xeramõi*, era um dos raríssimos casos percebidos naquela aldeia de conversão evangélica e, por isso, as histórias e práticas tradicionais não faziam mais parte daquele núcleo familiar. O jovem *Xunu*, *xondaro* promissor, ficou feliz ao ver seu avô retomar, por sua influência, as histórias tradicionais e por isto, pediu para ficar com o gravador e continuar os registros. Contou que as crianças do núcleo se juntaram para ouvir o avô.

Enquanto isto, as senhoras do núcleo de *Poty* continuaram envolvidas com as rodas de histórias, a cada semana havia uma descoberta surpreendente, como quando pediram para desmontar uma perneira de percussão boliviana que fazia parte da minha cesta de instrumentos de trabalho que sempre carrego para os processos criativos, pois segundo elas, as unhas daquele animal utilizadas para

realizar o som (talvez fossem unhas de bode, não entendi o nome) eram um raro e poderoso remédio tradicional para curar doenças respiratórias. A questão dos elementos de cura tradicional veio à tona e as senhoras passaram aquele encontro trocando saberes sobre remédios e ervas medicinais Guarani, enquanto os jovens e crianças ouviam.

Em outra vez, a cesta do povo *Yanomami* que utilizava para carregar os instrumentos, foi tema de longa discussão. Após tirar tudo que havia dentro, elas viravam a cesta de todos os lados observando seus detalhes e fazendo observações sobre os modos de fazer ali percebidos. Pediram que deixasse a cesta com elas para que pudessem experimentar fazer “do jeito *Yanomami*”.

Estes encontros, às vezes freqüentados por alguns jovens e muitas crianças, pareciam muito estimulantes. Se eu como sujeito de fora, trazia a novidade e motivava o encontro trazendo os jovens para esta experiência, o importante era que a condução e os modos das conversas eram sempre dados por elas.

Mas a demanda contínua e progressiva de matérias primas (alimentos, fumo, mate) e a impossibilidade apresentada pela instituição de arcar com recurso para estas atividades, me levaram a rever esta estrutura de encontro. Atividades deste tipo são potencialmente aglutinadoras e a quantidade cada vez maior de participantes, agregada ao empenho das senhoras em fazer receitas tradicionais diferentes, configurava uma demanda de recursos que eu não tinha como suprir.

Sem cozinhar no fogo, sem o fumo, sem o mate, não havia histórias, não fazia sentido para elas e, infelizmente, os encontros cessaram.

Mas foi o suficiente para deixar um rastro de interesse nos jovens, assim como o registro da relevância desta possibilidade de interação, sempre apresentada e fundamentada nos relatórios do Projeto Vocacional Aldeias como uma perspectiva significativa de parceria.

Enfim havíamos encontrado um caminho pertinente, significativo para aquele contexto, mas a estrutura do projeto não alcançava e nem tinha este fim. O rastro desta experiência permaneceu no percurso com os jovens e nas conversas com as

lideranças sobre como conseguir meios para favorecer que estes encontros acontecessem de modo que se preservasse a autonomia da comunidade.¹⁷²

Ficou também a relação com estas mulheres e famílias.

Bambu – Entre o céu e a terra

Ainda assim os encontros com os jovens permaneciam, sempre iniciados pelo canto-dança tradicional.

Estes momentos eram invariavelmente acompanhados por alguma liderança: em alguns encontros tivemos presente o então cacique Ataíde Vilharde e na maioria das vezes o *xondaro ruvyja* (mestre *xondaro*) Cláudio Vera Fernandes que, junto com os meninos, tocava e cantava neste início.

Num segundo momento, diziam que era a minha vez de propor, como regem os princípios de troca predominantes nas sociedades indígenas.

Seguindo a perspectiva da relação pelo corpo e a expectativa deles voltada à prática de jogos (trazida pelo artista-orientador anterior), busquei propor dinâmicas coletivas, muitas vezes inventadas, mas que remetessem a seu contexto e suas práticas, ou que de alguma forma dialogassem e convocassem as referências de movimento deles. Ao tratar de movimento remeto-me a Hampate Bá em “A tradição viva”¹⁷³:

considera-se que em culturas fundadas na oralidade a iniciação e a experiência conduzem o homem a sua totalidade, ligada à vida cotidiana e comunitária, esculpindo um certo tipo de homem, um certo tipo de alma, o que envolve uma visão, uma presença particular no mundo.

As propostas tateadas como estímulo para instaurar a relação pelo corpo e convocar suas formas próprias foram trazidas de forma lenta e extremamente cuidadosa, sempre em interlocução com as lideranças (que ocorria em diálogos paralelos e através da presença de alguns deles nos encontros, como já citado). As referências de trabalho com o bastão/bambu que havia vivenciado no *wokshop* com

¹⁷² Nesta época a professora *Jera* já estava articulando projetos que envolviam o coletivo nas dinâmicas culturais tradicionais através da obtenção de recursos de prêmios como o VAI, que se mostraram um caminho positivo.

¹⁷³ Hampate Bá. A tradição Viva. In: Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1977.

o *griot* africano (contador de história tradicional) e ator da Cia. de Peter Brook, Sotigui Kouyaté¹⁷⁴, se mostraram um caminho inspirador, onde o repertório deles era convocado e podia emergir e interagir.

Não levava exatamente os exercícios de Sotigui, mas me inspirava na maneira como o *griot* conduzia e propunha seu trabalho coletivo e nos focos desta condução que se remetiam aos valores e estruturas da oralidade de seu grupo étnico: ritualização do encontro, conexão do grupo, utilização de símbolos e metáforas, escuta, silêncio e ritmo, elementos que se remetiam aos valores e formas da poética oral e do encontro com o outro. Parecia-me um caminho mais pertinente para o contexto já que ele era antes de tudo um mestre da tradição oral que teceu por décadas intersecções com e através do mundo do teatro.

Esta era talvez a única referência mais concreta que convocava nos encontros com os jovens Guarani. Mas que não se deu numa transposição da forma, nem da metodologia. Remetia-me fundamentalmente à experiência vivida marcada pela sensibilidade de Sotigui nesta condução que honrava numa primeira instância o sagrado contido nos sentidos e expressões da tradição oral.

Se havia um repertório e experiência acumulados na prática de condução de processos criativos na minha vivência como artista, talvez este fator tenha, em alguma instância, favorecido e influenciado a relação e a articulação dos caminhos de encontro com estes jovens Guarani, mas de forma alguma foi o elemento de maior relevância.

O caminho tecido nestes encontros de intersecção “entre culturas” teve como fator preponderante este risco e potencia criativa do processo liminar observados por Turner. Neste sentido, a minha condição de neófito neste mundo implicou num estado de transformação e no abandono, ainda que temporário (circunstancial), das referências que trazia.

¹⁷⁴ De acordo com Hampate Bá (1977) *griot* é o nome dado em francês a uma “espécie de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família”. No caso deste *griot* africano, Sotigui Kouyaté, não se pode desconsiderar que além de sua origem nesta casta da tradição oral africana, esteve também ao longo de trinta anos trabalhando em Paris com a Cia. de teatro do diretor Peter Brook. A abordagem do bastão apresentada se inspira na vivência em sua última passagem no Brasil através do workshop: “Práticas para uma escuta, a comunicação e a sensibilidade”, realizados em novembro de 2006, no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo.

Cantava e dançava com eles, dentro da *Opy*, e depois deste momento, era muito delicada a posição que ocupava de “artista-orientadora”.

O sentido sagrado que permeava suas formas expressivas, ampliado para todo espaço quando era iniciado o encontro, ainda que não se tratasse da reza, ainda que operasse como fator de motivação dos jovens em relação às suas tradições (o que era bem visto pela comunidade), fazia com que me recolhesse diante daquela dimensão e suas implicações. Foram muitas as vezes que questionei, a mim mesma, aos interlocutores indígenas e, sobretudo à coordenação do Vocacional sobre o sentido daquela parceria. Ao mesmo tempo sabia que era somente devido a este olhar e postura críticos que estava podendo ocupar o espaço, desta forma.

Inicialmente havia uma troca de papéis proposta por eles, quando me orientavam nos modos da tradição. E eram exigentes. Como, por exemplo, com minha dificuldade em pronunciar corretamente as palavras nas músicas.

Neste sentido, atravessar a fronteira de inserção ao mundo Guarani, passar pelos seus rituais e ter sido profundamente afetada por todo este contexto a partir de suas conduções, inclusive na compreensão densa das questões que envolvem os fluxos com o mundo de fora, pareceu delimitar um fator de influência e posicionamento mais definitivo nesta vivência com os jovens (e que se alinhava aos sentidos da comunidade). Sinalizava, na mesma medida, a condição de minha permanência naquela estrutura e de anuência das lideranças indígenas para que pudesse coabitar aquele lugar. Este estranhamento motivou a intensificação dos diálogos com as lideranças e, de modo concomitante, o desejo de se criar perspectivas de parceria no âmbito da cultura que considerasse suas questões específicas e pudesse favorecê-las através da construção de um olhar mais específico em relação ao contexto Guarani por parte do Vocacional.

Os questionamentos que aí emergiram e a experiência de aprofundamento da relação pela vivência nos contextos tradicionais, assim como os encontros com os jovens ao longo de um ano, fecundaram uma aliança profunda, cujos desdobramentos resultaram em um devir construído junto aos seus representantes (que fora enunciado como “impossível”), de criação de um programa específico que pudesse contemplar suas especificidades.

Pelos processos vivenciados com os jovens na aldeia ficou claro que para alcançar o nível de relação criativa que experimentáramos neste cruzamento de culturas, onde o intuito estava à priori na convocação de suas formas e concepções próprias, o primeiro desafio seria no que se referisse ao próprio modo de criar/proporcionar o encontro. Certamente não era o repertório de atividades artístico-pedagógicas que traria o melhor caminho para convocar suas formas tradicionais, que não envolvem somente cartografias corporais e musicais, mas sim sentidos imbricados a um saber específico nas próprias articulações performáticas.

Desta bagagem de artista e orientadora, eu levava/disponibilizava especialmente a sensibilidade e a prontidão para escuta, além do traquejo para lidar com jovens, instigá-los a produzir e criar vínculos que dessem vazão às suas expectativas.

Neste sentido, utilizava um *corpus* artístico que foi disponibilizado em nossa relação. Se por um lado tive o cuidado extremo em não impor quaisquer formas externas quando da proposição dos jogos, por outro percebia que quando estava com eles em atividade, fazia valer uma presença, um repertório de capacidades expressivas para interagir de modo a favorecer a relação e a motivá-los. Sim, a arte que transbordava de um corpo marcado por uma vida toda assim trilhada era um caminho potente de encontro e comunicação. A arte para produzir alteridades. Inclusive por que não tínhamos o mesmo idioma materno, e mesmo os jovens falando em distintos níveis de fluência o português, os gestos eram nossa língua mais potente de comunicação.

Quando cantava e dançava com eles, ao modo deles, um saber da dança, um saber do canto, e em alguns momentos, um saber de um corpo desperto e reativo, como um clown, emergiam numa espécie de *performance* à serviço das perspectivas de encontro, sempre tecidas coletivamente e de modo local. Chamo a atenção para este ponto, pois tais recursos do campo da arte acionados em mim como caminho para criar pontes com eles não se findavam neles próprios, apenas transbordavam favorecendo o encontro. E emergiam da mesma maneira, de modo delicado, alterado/afetado pelas próprias relações, formas e sentidos do contexto, tateando o meio, e se reconfigurando a partir dele.

Entretanto, a caminhada de anos e a relação estreita com os grupos indígenas, em especial os próprios Guarani, foi um fator de construção de um olhar

mais denso que se mostrou elemento relevante e determinante na definição de algumas escolhas. Como, por exemplo, a não inserção de processos/metodologias artístico-pedagógicos externos ao contexto. Não quero dizer com isto que este tipo de cruzamento não possa ser considerado, dependendo da situação específica. Inclusive, e principalmente, se for a partir das demandas dos próprios grupos envolvidos.

Mas neste caso, realizadas todas as ponderações, e sempre tendo como norte a busca de sentidos para esta relação a partir de estreita interlocução com seus representantes, ficou mais do que evidente que este não seria um caminho pertinente.

Por outro lado, responder com contundência a esta expectativa de favorecer através de nossas ações os modos e valores próprios significou um desafio assumido sem qualquer certeza.

As propostas eram transformadas durante as próprias dinâmicas e quanto mais desafiadoras, mais causavam interesse.

Como lembra Bonfitto¹⁷⁵, Peter Brook e seus atores colocaram em prática processos criativos durante os anos 60 que “produziram territórios híbridos, através dos quais práticas associadas a diferentes referências foram extraídas, re combinadas e reinventadas”.

Neste sentido, o fato de o meu corpo como proponente ser um corpo desperto, com histórico de intensas atividades corporais e artísticas que respondia e dialogava com agilidade, indicou que, assim como nas práticas tradicionais deles, a condução destas atividades seria melhor mediada pela experiência corporal e participativa. Era um processo de mútuo reconhecimento.

Desta forma, não ficava de fora conduzindo e propondo enunciados apenas, mas sim, jogava com eles e alterava as propostas não pela fala, mas pelo corpo, pela ação, o que naquele contexto funcionava especialmente bem. Rapidamente o grupo compreendeu a dinâmica, as propostas sequer passavam pela fala. Os corpos haviam entendido. A experiência corporal, enquanto condutora das relações, acabava por se constituir num processo criativo em si mesmo.

¹⁷⁵ Bonfitto. M. A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. Perspectiva, SP, 2009. Pg 33.

O fator de maior motivação, para além do prazer do jogo, era a possibilidade de criação das propostas e das ações pelo próprio grupo.

Pode-se pensar estes momentos como propõe Bonfitto¹⁷⁶: as ações de *poiesis* como algo que é gerado e passa a existir sem intenções e fins previamente estabelecidos, mas que se deflagram e se descortinam no decorrer da experiência. A distinção proposta pelo autor entre ações de *práxis* (associadas com o fazer, praticar ações) e *poiesis* (que envolve a atividade de construir ações) reflete de modo relevante o que se pretende demonstrar como uma opção pela abordagem através da *poiesis* num campo de cruzamento de diferenças e alteridades, onde não se tinha um objetivo previamente determinado na relação pela arte.

Neste sentido, o repertório e experiência em teatro e dança, impregnados no meu corpo, não estavam, nestes encontros, a serviço da elaboração de produtos artísticos, nem na adaptação de quaisquer procedimentos metodológicos artístico-pedagógicos. Como o interesse estava em convocar as formas, repertórios e valores Guarani nas dinâmicas ali produzidas, meu bios-cênico, como chamaria Barba¹⁷⁷, operava como campo para relação e para escuta participativa e provocativa, que acionava os sentidos e ao mesmo tempo reagia aos estímulos pela totalidade do corpo.

O corpo como proponente dos enunciados, mediados pela presença do bastão, a experiência participativa na condução das dinâmicas que emergiam do próprio fazer e a busca por ações que dialogassem ou convocassem as referências e sentidos locais delinearam uma forma de condução destes momentos construída numa relação dinâmica que levou à invenção de um caminho próprio, ou de caminhos variados, voltados para o encontro, para as relações como bem sugere Eleonora Fabião¹⁷⁸, “Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações.”¹⁷⁹

Um caminho que foi se criando e recriando ao longo dos próprios encontros. Em nenhum momento a intenção era levar qualquer tipo de conteúdo ou propor

¹⁷⁶ Idem, p 37

¹⁷⁷ Barba, Eugenio. A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral. São Paulo, Hucitec, 1994

¹⁷⁸ Fabião, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos (Eletrônica), v. 10, PPG Univalli, Itajaí, SC, 2010. (<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/viewFile/2256/1721>)

¹⁷⁹ idem, pg 323.

adaptações de processos artísticos metodológicos naquele contexto. Ao contrário, havia um posicionamento intencional de não inserção de formas externas.

Apesar da minha presença por si só representar o de fora, houve um exercício de minha parte de, a cada encontro, manter uma atitude de escuta, voltada para interagir com o momento e o meio. Poderia pensar nestes momentos como a fase de liminaridade onde me deslocava das referências conhecidas.

Entrar neste contexto de encontro com os jovens nas aldeias exigia um desligamento temporário das referências externas e a abertura para outras formas e modos de fazer em que não eu sabia ao certo quais seriam, nem como se daria esta experiência. Estar presente era a condição determinante. Por isso, preservar uma qualidade de presença e disponibilidade fazia parte do meu ritual particular de chegada na aldeia. Estar com a escuta voltada ao devir nem sempre era um exercício simples num corpo domesticado e reativo dentro dos padrões de referências externas àquele contexto. O tempo deles era o um. Neles, adentrávamos no tempo dilatado. E o meu tempo, era o outro. Em mim, o tempo era e estava acelerado. Transitar de um tempo para outro, talvez tenha sido o primeiro exercício de transformação em mim.

Nestas jornadas ocorria algo como a metáfora criada pelo subcomandante Marcos¹⁸⁰ do exército zapatista que usava dois relógios, um em cada braço marcando os tempos dos dois mundos. Dizia ele que era um símbolo. Quando os dois relógios emparelhassem, marcassem a mesma hora, a sociedade teria entendido o lugar dos povos indígenas.

Estar entre os distintos tempos e atravessá-los trouxe a este processo um caráter ritualístico.

A cada manhã, quando pegava o carro e saía da cidade acelerada (ambas, cidade e eu) em direção à aldeia, indo de uma zona Sul de São Paulo onde o trânsito bate, a cada dia, seus próprios recordes para o outro extremo da cidade, a

¹⁸⁰ Entrevista realizada para o noticiário televisivo *Primero Noticias de Televisa Chapultepec* com o notório militante do Exército Zapatista de Libertação Nacional. México, 9/05/2006. Link acesso: <http://www.youtube.com/watch?v=irLRvbl3qpc> (último acesso em 24/09/2013).

paisagem urbana, aos poucos se desconstruía para, ao longo do caminho, ser invadida pelo verde. E durante este caminhar, havia em mim apenas o querer. Não sabia exatamente o que iria acontecer, nem como iria voltar. Apenas cultivava um estado de predisposição e puxava da memória as falas, imagens e sensações coletadas ao longo de muitos anos de proximidade com os Guarani.

Se por um lado a preparação prévia da estrutura para a orientação artística, como se espera da atuação de um artista-orientador no Vocacional, pudesse ser um terreno mais seguro, ao menos conhecido, uma referência para conduzir o encontro; definitivamente, imbuída das questões éticas, históricas, políticas e, inclusive estéticas (do ponto de vista antropológico) já vistas, este não foi o caminho de entrada escolhido.

A preparação para o encontro neste cenário se dava em outra instância. Precisava preparar-me para o encontro com o outro: convocar um estado de abertura, atenta às pistas que pudessem indicar caminhos – falas, gestos, risos, sinais, movimentos, fumaça, terra, poeira... Elementos que consistiam na materialidade subjetiva que operassem como ponte, como catalisadores de uma alteridade criativa.

E enquanto cultivava estes elementos, buscava outros que fossem desencadeadores de possíveis estados que favorecessem ou inspirassem nossas dinâmicas: bastões de bambu, instrumentos musicais ou objetos próximos que adquiriam a dimensão de símbolos de provocação poética, condutores de um estado liminar potencialmente criador.

Se a arte é o território da invenção, do imaginário, interessava nesta perspectiva de abordagem poética convocar, através das dinâmicas, com ou sem “bambu”, o acesso aos processos ou modos de criação pela ótica guarani.

Quando o teatrólogo polonês Jerzy Grotowski, na transição de sua fase denominada parateatral (1969-1978) para o que se reconhece por Teatro das Fontes (1976-1982), se dedica à pesquisa da inter-comunicação e do encontro entre os indivíduos, se interessa particularmente pelo conhecimento corporificado das diferentes culturas. Suas pesquisas deslocam a posição do espectador e articula

projetos que não tem mais como fim a produção de espetáculos, mas investe nas possibilidades do encontro e propõe o que Peter Brook chamou de “a arte como veículo”. Grotowski busca, nesta época, um estado de “estar em permanência no início”:

“(...) estar no começo é se deixar realmente estar naquilo que se faz, que se descobre, naquilo que se percebe (...) E o que é preciso fazer é criar condições nas quais o aprendizado não seja o mais importante, e sim a presença de seres humanos muito diferentes e que, mesmo não dispondo de nenhuma linguagem comum, possam, graças a essa presença, decolar em uma espécie de voo comum.”¹⁸¹

Entretanto, o interesse do teatrólogo persegue os distintos mapas mentais que podem ser gerados por cada cultura num mesmo corpo, biologicamente concebido como igual dentro deste olhar. Como bem lembra Mencarelli, “substratos culturais que comportam maior diversidade entre si também geraram diferentes topografias do corpo”¹⁸²

Ao contrário do que a idéia ameríndia de corporalidade apresenta a partir do perspectivismo, a abordagem de Grotowski, no encontro pela arte, pressupõe a noção de corpo como sendo um denominador comum para distintos referenciais culturais.

A necessidade de considerar que no contexto de entrecruzamento cultural a noção de corpo, assim como outras categorias fixadas pelo pensamento ocidental dominante, encontra concepções tão específicas quanto distintas das idéias que se tomam por referenciais, suscita que novas formas de aproximação se constituam, dando margem a estas diferenças e especificidades de concepção de mundo.

Acreditava que para produzir de fato um encontro neste âmbito teria que me despir dos modelos pré-estabelecidos.

Por isso, alternávamos inclusive a condução da dinâmica, e todos passavam pela experiência de, corporalmente, propor algo para o grupo. Às vezes alguns

¹⁸¹ Grotowski, Jerzy (editado por George Banu). *L'Art du débutant*. International Théâtre Information. Varsóvia, jun. 1978. P. 2-6. (1978, p. 3) apud Yannick Butel - *A Arte do Encontro, uma Arte da Distância*: de Thomas Richards e Mario Biagini a Jerzy Grotowski R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 198-219, jan./abr. 2013. p 207 Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

¹⁸² Fernando Antonio Mencarelli - *Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade*. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, jan./abr. 2013. (Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>)

tocavam e inseriam música e ritmos nas ações. Outras vezes chegávamos a algo muito próximo às práticas de *xondaro* que, da mesma maneira, envolviam a disponibilidade e agilidade corporal, o improvisado, o jogo, a brincadeira; o que indicava especialmente a presença deste “corpo tradicional Guarani” convocado e presentificado. Não havia conscientemente a intenção de inserção de quaisquer procedimentos técnicos, nem adaptações metodológicas externas ao contexto. A intenção estava no encontro. Se havia um desejo latente e necessário de deflagrar sentidos comuns para esta parceria e inserção do Projeto Vocacional nas aldeias, este tipo de encontro favorecia que nos descobríssemos.

Compreender estas dinâmicas, propostas após o início ritualizado dos encontros com os cantos tradicionais, enquanto ações de “trazer algo à tona”¹⁸³, enquanto geradoras de experiência e territórios híbridos de contato, delimitou um caminho de *autopoiesis*. Novos procedimentos se criaram sem intenções previamente concebidas, mas emergentes ao longo da própria experiência do fazer, do estar junto.

A produção de estados intensivos, desconhecidos, provocados pelas novas composições que os fluxos de atravessamentos inscrevem no corpo, capazes até, no limite, de modificar sua configuração diante do Outro, levou a contínua criação de qualidades de experiência em que o ato poético gerado entre a tradição oral e a experiência do encontro pela arte se constituía a cada encontro. Como um rito particular movido por rastros de modos distintos de fabricação do corpo e formas de *performar* específicas. Território de atravessamento, de afecção, de sensações e produção de relações.

Destes encontros, tão singulares e transformadores quanto incertos e polissêmicos, gerou-se a criação de uma zona de liminaridade e com isto, os convocadores de potências inscritos em concepções de mundo distintas, a mútua abertura para o Outro em seus modos, crenças e sentidos através deste caminho (ora denominado autopoético).

Assim como propõe Turner, esta experiência de *communitas* produzida semanalmente nos encontros em aldeia era marcada pela instauração de atividades

¹⁸³ Bonfitto. M. A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. Perspectiva, SP, 2009. Pg 37.

liminares compreendidas como um campo de “antiestrutura”. Ao se considerar a estrutura normativa como representante do equilíbrio, a antiestrutura representaria o sistema latente de alternativas potenciais das quais podem surgir devires, inovações¹⁸⁴. Atravessar um momento liminar suscita potencialmente a criação de novas formas organizacionais.

O bambu neste sentido operava como mediador neutro, entre corpos e espaço, entre corpo e corpos, entre os processos exteriores e interiores, “entre culturas”. A escolha do bambu, matéria orgânica, objeto vazio¹⁸⁵ e potencialmente produtor de novas imagens foi introduzida naquele contexto em sintonia com a abordagem proposta no trabalho com Sotigui e nas relações que o *griot* produziu neste cruzamento com as formas e valores de sua cultura oral.

Referências aos ritmos da natureza, às qualidades de presença e escuta do Outro, aos processos de conexão do coletivo e principalmente à condição visível e invisível de comunicação eram operações mediadas pelo bambu.

Por isso, o bambu/bastão em suas múltiplas funções não foi adotado para práticas ou treinamentos de habilidades específicas, mas inicialmente cumpria função de convocador de relação e operava na produção de dinâmicas, desprovido de significado preconcebido. Ele tornou-se o catalisador da estruturação de novas possibilidades de contato e da criação de um campo comum de compartilhamento de experiência, e a primeira imagem trazida se remetia ao rio. Sotigui dizia, “o bastão corre como um rio”. O bastão passava de mão em mão criando um corpo coletivo. Assim, um ritmo comum se instaurava, sem condução prévia.

A partir desta imagem e da potencia que continha pela referência à natureza, percebida enquanto múltiplas entidades míticas da cosmovisão Guarani, o grupo foi transformando e criando novas propostas de imagem e de ação.

O bastão de bambu, como objeto vazio de significado, operava como catalisador de alteridades e como ponte que convocava os referenciais corporais

¹⁸⁴ Carlson, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Pg 33.

¹⁸⁵ Bonfitto, M. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Pg 61.

dos participantes. Criava também uma conexão, como quando dançavam o *xondaro*, e que, num determinado momento, tornavam-se um único corpo.

Através dos diferentes percursos do bambu e das propostas de jogos e situações, criados e recriados pelo grupo a cada encontro a partir deste objeto, os corpos eram tornados presenças em relação.

Se nos primeiros encontros eu conduzia o processo para provocar dinâmicas falando através do bambu, ao longo dos encontros o bambu tornou-se nosso objeto mágico, símbolo desta *communitas*, nosso caminho próprio de encontro e de acesso aos mundos imaginados, corporificados.

O bambu transitava, desta forma, entre o sagrado e o profano, entre a criação e a tradição (impregnada em seus corpos), entre diversão e a busca de sentidos. O bambu era o jogo.

Os corpos dos meninos, acordados e convocados pelo trajeto do bambu, traziam suas histórias. E criavam novas histórias. Às vezes nem percebíamos o tempo passar.

Depois de nosso ritual de chegada ritualizado pelos cantos Guarani e do encontro mediado pelo o bambu, sentávamos em torno da fogueira da *Opy*.

Eles a acendiam e, à maneira Guarani, ficávamos compartilhando da presença do outro. Enorme foi o meu exercício e o autocontrole para não ficar falando, conduzindo, buscando, de qualquer forma, que algo acontecesse.

Deslocamento de papéis e espelhos mágicos

Xunu continuava a recolher histórias que às vezes compartilhava com os outros.

Um dia, um deles, Tukumbo, falou: “agora é a sua vez, você conta uma história do seu jeito e aproveita para mostrar, como já fizemos para você, qual é a sua arte.”

Este pedido, feito após minha oportunidade de vivência em seus contextos rituais, me fez voltar à cidade pensativa.

O bambu foi um primeiro caminho. Ele me mostrava a eles através da relação produzida por este objeto mediador. Era ali o lugar em que nos conhecíamos.

Durante estas dinâmicas criativo-poéticas, havia uma travessia em que as referências culturais, num primeiro momento, emergiam e tornavam evidentes as distintas corporalidades, minha e deles. Conforme íamos criando maior sintonia e as propostas se transformavam, as diferenças desapareciam. Este era o momento em que ocorria um deslocamento das fronteiras delimitadas e adentrávamos juntos em outras paisagens, por nós criadas. Descobríamos os entre-lugares que se manifestavam como devir de novas configurações¹⁸⁶.

A compreensão da liminaridade como ponto de transição entre posições estáveis (ou, como chamou Turner, *outsiderhood*¹⁸⁷), produziam um efeito de “auto-reflexibilidade cultural”¹⁸⁸.

Neste momento concretizava-se a produção de áreas ou estados relacionais que não derivavam de um sistema ou *status* social definido, criávamos a *communitas* de Turner.

Durante estas *communitas*, experimentávamos um estado transicional, “nem lá” (seguros em nossas referências da vida externa ao momento criativo), “nem cá”¹⁸⁹. Podíamos ser outros seres e criar novos territórios na condição de sujeitos passageiros, experimentando o estado subjuntivo, o “como se” (“if as”) da liminaridade¹⁹⁰.

Tudo isto, este estado liminar, parecia ser muito divertido e estimulante para eles. Na verdade para todos, pois eu igualmente me surpreendia e me via em situação de liminaridade, onde deixava de ser a *jurua* artista-orientadora e era incluída como mais uma no grupo. Turner fala desta homogeneidade dos seres

¹⁸⁶ Em relação ao repertório corporal guarani ver o filme *XONDARO*, no dvd em anexo. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Divisão de Formação. Vídeo re nhamba'eapo a processos audiovisuais entre culturas - Programa Aldeias. Projeto Vocacional Aldeias, 2011/2012.

¹⁸⁷ Turner. V. Dramas, Campos e metáforas- Ação simbólica na sociedade humana. Trad. Fabiano de Moraes. Niterói. Ed UFF, 2008 (1974). Pg 221.

¹⁸⁸ Carlson, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

¹⁸⁹ Turner. V. Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Trad. Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói/RJ, EdUFF, 2005 (1967). Pg 142.

¹⁹⁰ Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. Pg 102.

transicionais no momento de liminaridade, em que compartilham desta duplicidade entre não ser e ser. É um sair de seus papéis e experimentar outros.

A mistura de meninas e meninos na mesma atividade, a condução da atividade realizada por eles (que dentro da tradição não estariam neste papel de liderança pela pouca idade), eles me ensinando seus cantos e danças, uma *jurua* mulher na *Opy* como artista-orientadora (de quê afinal?), eram os múltiplos deslocamentos de papéis produzidos desde o início.

Eles gostavam de me desafiar e freqüentemente ficava sem fôlego no *xondaro* com eles. O Guarani tem um senso de humor muito particular e a alegria é um estado de espírito almejado dentro de sua cosmovisão. Mas eu sempre dançava, ou tentava dançar. Também percebi uma agilidade que não esperavam do corpo de uma *jurua*. Através de meu repertório corporal, aproveitava os estímulos que me davam e reagia com formas que pudessem quebrar os estereótipos. Interessava-me provocar e experimentar com eles estes “entre-lugares”.

Dentro da estrutura comunitária Guarani eu tinha idade para ser mãe de muitos deles. Mas não me parecia com suas mães. Não só pelas evidentes diferenças, mas pelo brincar, por mergulhar com eles neste território de experimentação de outros papéis.

Da mesma forma que me colocavam em situação de desafio e convocavam respostas de um corpo de fora daquela estrutura, que se reorganizava diante desta interação; também percebi que havia algo no meu repertório corporal que provocava neles também outras reações.

Ao compreender que as narrativas orais ocupam posição fundamental nas comunidades de matriz oral fui para casa pensando em como responder a este pedido. Quando pediram para ver a minha arte, para eu mostrar-lhes quem eu sou, os jovens da aldeia Guarani me colocaram de modo recíproco em processo de criação.

Mas já não tinha os mesmos modos de criar. Foi quando percebi que passar por estes processos de liminaridade, viver a *communitas* com os Guarani havia também me transformado. A experiência em aldeia, nos rituais, na convivência com a comunidade e nestes encontros com os jovens também perpassou meu corpo e sentidos. A possibilidade de inserção neste mundo, de forma intensa e aberta, esta

alteração de estados, também havia impregnado em mim algo que não sabia ao certo o que era, talvez uma forma de criar ainda em devir.

Constatar que um pedido como este havia me colocado insegura de certa forma, considerando que realizar apresentações e até mesmos improvisações não era novidade no meu percurso de artista, indicou que possivelmente estava passando por um processo de transformação. Estava em plena liminaridade.

Mas tampouco era a primeira vez no contexto das aldeias que meu ser artista era convocado de forma tão incisiva. Germano, marido de *Poty*, já havia me pedido para tocar o violão. A pouca intimidade e domínio que tinha com o instrumento não chegou a provocar o mesmo tipo de reação. Mas ao ser convocada, desta forma, a me revelar para eles, com “minha arte”, naquele contexto cultural, onde o foco havia sempre estado neles, num lugar em que a dança é sagrada e onde as narrativas de histórias perpassam a cosmovisão de um povo, produziu em mim um efeito de auto reflexão, no mínimo, inusitado.

Voltei para casa me perguntando: “mas afinal qual era a “minha arte”? O quê eu teria para mostrar-lhes que me revelasse da maneira como esperavam, em resposta à possibilidade de compartilhar de seus cantos e danças sagrados? Como esta provocação/curiosidade dos meninos poderia favorecer os caminhos que começavam a apontar para possibilidade de sentidos nesta atuação?”

Apreendi com eles que para haver realmente um processo de alteridade temos que nos colocar. Tornarmo-nos, ambas as partes envolvidas, visíveis e disponíveis para a comunicação acontecer. Portanto, eu teria que me colocar.

Se antes havia um excesso de pudor, de constrangimento em adentrar naquele contexto como ser de fora, como se corresse o risco de feri-lo, de profaná-lo em sua condição de lócus sagrado, após os vínculos estabelecidos, sobretudo no âmbito do ritual e da maneira como estes encontros com os jovens se deflagravam (em que nossos rituais particulares, nossas interlocuções poéticas se erigiram), começávamos a aprofundar a relação e a descortinar novas formas de contato. Como uma primeira etapa desta cerimônia de aproximação, como um sinal de aceite por parte deles diante da maneira cuidadosa e comprometida com suas expectativas

locais¹⁹¹ como (intencionalmente) transitava em seu mundo e buscava respeitá-lo na condução desta parceria.

Compreendi que o esforço empírico em instaurar um espaço de encontro e relação que pudesse acionar suas referências, de alguma forma, estava surtindo o efeito almejado. E que na mesma medida, vivenciar a cultura tradicional deles e ser por ela afetada, me deu condições para estabelecer este tipo de encaminhamento desta maneira. Ocorria um processo mutuamente reflexivo que se autogerava e operava como uma espécie de “espelho mágico”, como diria Turner.¹⁹²

Ao compreender que o ritual e a arte performativa possuem um cerne comum que encontra na experiência liminar uma reconfiguração do real, estes contextos de liminaridade, onde talvez, os dois relógios sugeridos pelo Sub-Comandante Marcos, os dois tempos, se encontrem por alguns momentos suspensos e instaurem um terceiro tempo com potencial de criação e transformação.

O "espelho mágico" não apenas reflete o "real", mas também provoca a reflexão sobre este "real", sendo, portanto, o "espelho mágico", uma reconfiguração do "real". Nesse sentido é que a noção de "espelho mágico", em Turner, compreende, simultaneamente, ambas as categorias de "reflexão" e "reflexividade".¹⁹³

Ao ser afetada pelas formas e sentidos Guarani na convivência e possibilidade de inserção em suas formas tradicionais percebi que estava igualmente inserida neste campo de liminaridade.

Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Trata-se mais do que um simples espelhamento do real. A subjuntividade que caracteriza um estado performático, liminar, surge como o efeito de um "espelho mágico".¹⁹⁴

Turner entende o ritual e as artes performativas advindas do mesmo cerne liminar do drama social, desenvolvendo uma espécie de arqueologia da experiência.

¹⁹¹ Geertz, C. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Editora 7 vozes, 1997.

¹⁹² Turner, 1988, pg 24-25.

¹⁹³ Silva, R.A. Entre "artes" e "ciências": a noção de *performance* e drama no campo das ciências sócias. Horiz. antropol. vol.11 no.24 Porto Alegre July/Dec. 2005.

¹⁹⁴ Turner, 1988, pg 22.

Ao se remeter às dinâmicas de culturas contemporâneas o autor encontra também na idéia de *Communitas* a experiência liminar e aponta, nestes casos, um estilhaçamento do espelho mágico do ritual, quando se produzem (como num efeito de caleidoscópio) novos gêneros de ação simbólica através da *performance*.

O fato de compartilhar de alguns rituais, em que era convidada pelas lideranças, para dançar e cantar com eles atravessando as noites, dormir no pé da fogueira, tomar o *kaa* (erva-mate) e fumar o *petyngua* (cachimbo) buscando partilhar daquele estado da *Opy*, foi capaz de proporcionar uma imersão profunda em seus contextos, fundamental para depois estar em contato direto com os jovens, compreendendo na vivência o substrato sagrado e coletivo daqueles rituais e o lugar que as formas performáticas tinham para eles.

Era quase inacreditável partilhar destes contextos numa aldeia indígena à 60ks do centro de São Paulo. Rituais que nas etnologias mais antigas sobre os Guaraní apontavam para uma origem ancestral e profetizavam seu breve fim, como evidenciam os trabalhos de Egon Schaden(1965), Nimuendaju (1919) e outros antropólogos de uma geração anterior a esta.

Não foi um caminho retilíneo, nem esperava que fosse. Eles, meus parceiros Guaraní, reforçavam esta impressão quando voltavam na semana seguinte cheios de motivação, e em outras semanas nem apareciam. Quando traziam seus desejos e inquietudes, quando me questionavam, quando me colocavam igualmente e junto com eles no entre-lugar, quando começamos a nos reconhecer como um grupo e ao transitar na aldeia, sempre estavam por perto. (Criamos um vínculo. Até hoje é assim, três anos se passaram, os jovens casaram e hoje quando visito a aldeia sempre trazem seus bebês para que eu os segure no colo.)

As relações na comunidade Guaraní passam inevitavelmente pelos afetos. E não teria como ser diferente. Esta convivência em aldeia e a proposta do projeto (na casa deles) conduziram a uma intersecção entre a vida cotidiana em comunidade e os entre-lugares que visitamos juntos.

Diferente do que ocorria nos outros projetos do Programa Vocacional, não havia qualquer desejo prévio para a instauração de processos artístico-pedagógicos por parte deles, nem os mesmos sentidos na relação e forma de encontro. Esta dinâmica de deslocamento aos equipamentos de cultura da cidade em busca da realização de uma atividade artística, assim como o ritual de inscrição e os modos

de relação entre artista-orientador e “vocacionado” (como se identificam os participantes inscritos no Vocacional), através da mediação da instituição e do equipamento público, que caracterizam toda dinâmica e estrutura de funcionamento do Programa Vocacional, não reverberavam a realidade da parceria com as aldeias.

Estranhamentos iniciais e relevantes que nos levaram à necessidade de aprofundar a relação e descobrir quais seriam então as perspectivas deste encontro num contexto tão específico e diferenciado. A escuta participativa e a observação cuidadosa dos elementos que surgiam foram, assim como nos processos de *poiesis* abordados, delimitando novas cartografias. Entre o risco, as descobertas e as quebras de fronteiras. Foi assim com este pedido deles para que eu mostrasse “minha arte”. Foi assim quando logo no início insistiram para que eu lhes ensinasse *hip-hop*.

Entre *xondaros* e *b-boys*

O primeiro grande susto. Como assim os meninos Guarani estão mais interessados no *hip-hip* do que no *xondaro*?

Comecei a perceber, de forma mais concreta, as preocupações em torno dos efeitos causados pela entrada de energia elétrica na aldeia por parte dos mais velhos. E que de fato, ainda que como ser externo à cultura deles, e talvez por isso mesmo, como *Jera* algumas vezes sugeriu, este interesse deles por estes elementos externos poderia neste diálogo comigo ser ressignificado na relação com a cultura tradicional. *Jera*, em interlocução com o conselho da aldeia, e eu apostamos, com bastante cautela, neste caminho.

Como apontado no texto de apresentação do Projeto Vocacional Aldeias, este tipo de interlocução envolve uma zona de risco que suscita intenso diálogo e participação das lideranças:

Foco constante de reflexões da equipe com as lideranças indígenas, a abordagem do Vocacional neste âmbito de trânsito entre culturas volta-se para um intencional engajamento e protagonismo indígena na concepção de tais perspectivas, compreendendo que neste contexto quaisquer proposições implicam numa interferência na organização comunitária e no paradoxo entre sabedoria tradicional e a cultura não indígena.

Por isso, não basta propor e realizar ações no âmbito da cultura, mas é fundamental neste panorama um diálogo constante que gere a conscientização dos sentidos e valores que são criados e transformados através das relações propostas, o que caracteriza uma zona de risco que implica numa abordagem consciente e cuidadosa e, neste sentido, pressupõe uma orientação e estrutura específicas e diferenciadas.

Ao compreender que o que se entende na sociedade ocidental não indígena por linguagens artísticas reside de modo não fragmentado em outras instâncias da concepção e organização da estrutura sociocultural ameríndia, fundamentada pelas relações míticas e atualizada através da manutenção dos contextos tradicionais de suas danças, cantos, músicas, narrativas orais e formas expressivas, intentou-se produzir a partir do exercício da escuta, novos espaços de co-existência e de busca de sentidos no trânsito entre Arte e Cultura Indígena.¹⁹⁵

Esta foi a interface para o início de um diálogo que se mostrou significativo e delicado.

Sempre levando em consideração as consultas e conversas com as lideranças, em especial com *Jera*, que construiu conosco este caminho, respondi que diante do interesse deles poderia levar um artista-orientador do projeto Vocacional Dança (Marcelinho Backspin, um dos fundadores da Casa do Hip-Hop de Diadema) para conhecê-los. Partir do desejo deles, ainda que um tanto inesperado, produziu uma possibilidade de aprofundamento das reflexões sobre os dois mundos, pela prática.

Ainda que com muitos pudores e insegurança, enquanto articulava com as lideranças da aldeia e o projeto Vocacional para esta visita do artista-orientador Marcelinho Backspin, inseri para o grupo a questão que sempre me traziam no sentido da reciprocidade: como seria recebido este artista que nunca havia estado na aldeia?

Provoquei-os no sentido de se prepararem para um diálogo pelo corpo, pelas referências culturais, pela dança/luta de cada lado envolvido.

A idéia de troca, assim como a responsabilidade a eles atribuída de se tornarem anfitriões do visitante pareceu mobilizá-los de modo especial. De alguma forma estaríamos ampliando nosso contexto de encontro e intercâmbio cultural.

¹⁹⁵ Zuppi, P. Aldeias. In: Vocare. Revista do Vocacional- edição 10 anos. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Secretaria Municipal de Educação SP. SP, novembro 2011.

A enorme experiência de Marcelinho no contexto de trabalho com jovens e o próprio viés social e político do movimento hip hop favoreceram a estruturação de um encontro com foco na potencialização das reflexões sobre os desejos dos jovens neste contexto de deslocamento de fronteiras etno-identitárias, a partir do olhar deles.

Combinamos que Marcelinho também levaria seus “meninos”, os jovens que faziam parte de seu grupo orientado no Vocacional Dança, do CEU Parelheiros, bairro vizinho da aldeia mas que não tinham qualquer contato. Ao contrário, havia um abismo de estereótipos separando estes vizinhos, jovens da cidade e jovens da aldeia.

Na aldeia, o grupo se preparava: como receberiam os visitantes?

Havia uma euforia no ar. A dança do *xondaro* foi proposta como prática a ser intercambiada, este foi o foco que movia esta ação.

A ideia era de que, no primeiro momento, como fazem as lideranças nos encontros, eles criassem um espaço para ritualizar o contato. Assim como faziam comigo.

Primeiro os donos da casa acolheriam os visitantes, e num segundo momento se apresentariam.

A segunda surpresa: eles não praticavam mais o *xondaro* em seu cotidiano. Diziam estar “fora de forma”.

Adiamos a visita para que se preparassem e provoquei-os, em constante interlocução com as lideranças, no sentido de que buscassem ajuda dos mestres *xondaro* da aldeia como Cláudio (*xondaro ruvíxa*, que a partir deste momento começou a nos acompanhar), Timóteo Popygua (ex-cacique e grande *xondaro*, como havia sido seu pai) e o Sr. Pedro Vicente (*xondaro ruvíxa* e referência importantíssima na aldeia em relação às práticas de antigamente).¹⁹⁶

Xunu se mostrou especialmente interessado, pois era um jovem *xondaro*. Compartilhou que em momentos anteriores havia tentado organizar um grupo de *xondaro mirim* com os meninos e que durante certo tempo funcionou.

¹⁹⁶ No material audiovisual em anexo o vídeo “*Xondaro*” onde estas lideranças aparecem, mostra tanto a dança do *xondaro*, quanto a dança da *xondaria* (das mulheres).

Na semana seguinte, todos empolgados trouxeram a notícia: estamos nos encontrando diariamente no fim da tarde, na beira da represa para treinar *xondaro* com as crianças! A perspectiva destes jovens de ser tornarem “jovens lideranças” que, como faziam os mais velhos, orientavam os menores, articulada à preparação para receber os visitantes à moda Guarani, se desdobrou ao longo do ano através da continuidade dos treinamentos de *xondaro* e do desejo de realização de mais ações de troca cultural em que se tornavam porta-vozes de sua cultura.

Voltar a praticar o *xondaro* e ter presença mais efetiva na *Opy*, buscando aproximação dos mestres mais velhos, foram reverberações que indicaram um retorno positivo das lideranças diante do risco assumido com a questão do *hip hop*.

Os desdobramentos favoráveis desta proposta, que partiu dos desejos deles, podem ser compreendidos como resultante de uma participação fundamental e constante das lideranças da aldeia no norteamento desta ação, se não diretamente, ao menos na rede de interlocução que firmamos para o norteamento das questões que consideravam pertinentes em seu contexto. E esta participação foi também importante na perspectiva de um diálogo mais aberto entre jovens e lideranças sobre desejos e problemáticas que envolvem os fluxos com o mundo de fora da aldeia.

Reorganizou-se, desta forma, o grupo de *Xondaro Mirim*, coordenado por *Xunu* e os outros jovens. E então, eles passaram a praticar todos os dias, na beira da represa.

Houve uma aproximação dos *xondaro ruvixa*. As crianças, empolgadas, pediam para “se apresentar”. *Xunu* trazia esta questão, queriam realizar ações de apresentação do *xondaro mirim* não só dentro, mas fora da aldeia. As crianças tinham orgulho de ser *xondaro*. Tais expectativas de intercâmbio, que necessitam de uma logística específica de transporte e alimentos, foram levadas ao Vocacional como ação relevante neste contexto de parceria.

No dia do encontro, os jovens se articularam para receber os B-boys da forma tradicional. Na chegada, houve mútua surpresa. Os b-boys, jovens da periferia de São Paulo, foram recebidos pelos jovens Guarani, para seu próprio espanto, como celebridades. Conforme a maneira tradicional que visitantes eram recebidos em *Tenondé Porã*, Marcelinho e os B-bys foram convidados a entrar na *Opy*. Um dos meninos, que não saía do meu lado no início, confessou no ouvido que antes de ir para aldeia estava com medo e seus pais não queriam deixá-lo ir, pois “diziam” no bairro que os “índios não eram amigos”. O rapaz ficou tão surpreso com a acolhida e

a admiração dos jovens Guarani, que momentos depois já perguntava quando poderiam voltar a visitar a aldeia.

Entramos na *Opy* e houve a recepção com cantos tradicionais. Era um novo mundo para os jovens da cidade, que repetiam baixinho: “nossa, eles são índios de verdade!”

Sentei com os visitantes para assistir ao *xondaro* e o que aconteceu em seguida definiu de forma contundente os desdobramentos das ações com os jovens Guarani naquele ano e nas perspectivas de aberturas de novos caminhos na parceria institucional.

O *xondaro* iniciou com as crianças e os visitantes ficaram muito impressionados com a dança. Percebendo a nítida admiração nos olhos dos b-boys os jovens Guarani que estavam tocando e organizando o *xondaro*, entraram, orgulhosos, para dentro do círculo. Com movimentos ágeis e vigorosos, se esforçavam para ter a melhor *performance* possível, para impressionar as visitas. Os b-boys comentavam espantados que era uma dança/luta muito difícil e me perguntavam como eles faziam o treinamento. Sugerí que esta pergunta fosse realizada diretamente a eles no final. A dança seguia e quanto mais admirados os visitantes, mais vigorosos os movimentos do *xondaro*.

Ainda durante a dança comentei com *Xunu* a admiração causada e os visitantes foram convidados a entrar na roda.

Os “heróis/ídolos” de fora se tornaram seus aprendizes, encantados com o que estava acontecendo e com aquela dança dos guerreiros.

Depois deste encontro, o *xondaro* passou a ser praticado novamente por este grupo de jovens Guarani.

Entre a história contada e a história encorpada

Enquanto se desenvolvia a questão do *xondaro*, e novas possibilidades de encaminhamento eram sinalizadas, os encontros semanais com os jovens Guarani (um grupo de presença mais constante com uma média de dez jovens com idades entre doze e dezessete anos) seguiam mais ou menos com esta estrutura aos poucos criada: após minha chegada à aldeia e conversa com *Poty* (outras senhoras também apareciam e sempre perguntavam sobre a possibilidade de retomar as rodas de história¹⁹⁷), *Karai* Alessandro me convidava para cantar (em que se tornava meu professor Guarani, como dizia com satisfação), os jovens chegavam (às vezes acompanhados de alguma liderança), ocorria um momento com canto e dança tradicional Guarani com todos, seguido do jogo do bambu e a conversa na fogueira.

Claro que era absolutamente móvel esta estrutura. Muitas vezes eles não chegavam, e outras, chegavam de modo tão intermitente que ficava complicado iniciar-se o encontro. Outras vezes ainda, começávamos conversando na fogueira com o *petyngua* e a presença de *Poty*, e muitas vezes chegavam as crianças que queriam brincar, queriam participar também.

Assim como na dinâmica comunitária, as crianças eram inseridas. E assim também como era perceptível em outros contextos coletivos, os jovens, reproduzindo os adultos, dependendo da atividade, indicavam que era para as crianças se sentarem. A presença alegre e motivada de *kyringue* (crianças), absolutamente abertas à experiência, fosse qual fosse, considerando a amplitude de idades distintas, desde bebês, incomodava, de certa forma, alguns jovens, pois restringia e alterava a intensidade alcançada na dinâmica do bambu. As crianças queriam copiá-los, mas podiam se machucar.

Seguindo os fluxos de movimento da comunidade, sempre recebíamos as adoráveis crianças, mesmo com certo incômodo de alguns jovens. Com isto, começamos a pensar juntos em como reorganizar estes momentos de forma a incluí-las, porém sem perder também nossa *communitas* e seus devires sugeridos

¹⁹⁷ O fato das *xary kuery* (senhoras Guarani) manifestarem este desejo a uma interlocutora externa à comunidade revela de modo contundente os impactos e deslocamentos que a falta de condições territoriais para o cultivo de seus elementos tradicionais (alimentos e matéria prima para artesanato e ritual) e a própria relação com a natureza – fundamental nas concepções e modos de ser Guarani – têm causado nestas comunidades indígenas.

pelos estados corporais experimentados. O jogo com os jovens era corporalmente vigoroso. (O gosto pelo jogo é algo tão presente nas comunidades Guarani de São Paulo que durante os finais de semana é comum que as atenções se voltem para o campo de futebol.) Mas para além do vigor, do desafio, do prazer operado na produção espontânea de ludicidade implícita ao jogo, havia nestes momentos a presença de qualidades corporais distintas, que surgiam justamente do encontro e interação entre-corpos culturalmente distintos. Estados evocados pela partilha de saberes. Mas não era mais só uma questão de troca, não mais apenas o mútuo (e tão caro) aprendizado do outro, mas o coabitar um espaço de liminaridades, o que envolvia transformar-se, permear-se. O jogo do bambu era criado e recriado a cada encontro pelas pessoas que estavam presentes. Não era nem ritual Guarani, nem arte *jurua* (não indígena), erigia-se no entre.

Ao longo do tempo, os corpos que surgiam nos momentos do bambu, afeccionados, interseccionais, produziam o deslocamento das cartografias corporais originais (as referências de cada um). Experimentávamos, assim como mostra Viveiros de Castro¹⁹⁸, a partir de nossas próprias referências, vestir outras roupas, outras peles, outros pontos de vista. Mas não era o corpo do Outro, e sim novas configurações liminares, entre-corpos que emergiam. A vivência com o bambu operava como um processo xamânico, onde atravessávamos juntos as fronteiras entre mundos.

Poty e Germano assistiram a alguns destes momentos e foram referências fundamentais na construção, aproximação e tradução de um olhar Guarani sobre este processo de *autopoiesis*, em que era criado e re-criado um ritual de encontro.

Sempre que podia, pedia a eles que dessem sua opinião sobre o que estava acontecendo, sobre “nossa brincadeira”, como dizia *Poty*. Observava, atenta, suas reações. Compartilhava também minhas dúvidas e inseguranças. O olhar de *Poty*, com o tempo, era o espelho que conduzia meu olhar e meus passos através de um filtro Guarani. Embora estes encontros estivessem associados às atividades do projeto Vocacional Aldeias, havia um cuidado, um comprometimento e um senso crítico decorrentes de toda trajetória anterior de intenso contato vivenciado com os

¹⁹⁸ Viveiros de Castro, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Rio de Janeiro: Mana, 1996.

grupos Guarani. Pela experiência anterior de quase uma década de interlocução no mundo Guarani não me parecia correta qualquer inserção de procedimentos e saberes externos àquele contexto na relação com os jovens e, sobretudo crianças, nem a criação de demandas a partir de fora (a menos que fossem desejadas por eles). O exercício estava em mediar e encaminhar os encontros buscando de alguma forma favorecer que se colocassem, que convocassem e re-significassem neste contato suas próprias referências a partir de seus modos, como sugeriam as lideranças¹⁹⁹. Mas eles me ensinaram que isto só seria possível nesta perspectiva de parceria se me colocasse igualmente em processo de re-significação. Muitas foram as ambigüidades e angústias vivenciadas neste terreno de atravessamento, sempre compartilhadas e postas em reflexão com as lideranças Guarani.

Diante dos processos e influências da educação escolar a que estão atualmente submetidas as crianças Guarani, das mídias tecnológicas e todas as circunstâncias já observadas, ficava claro que qualquer investida externa e continuada em nada poderia favorecer os esforços e preocupações das lideranças Guarani no que se refere à busca, apesar dos pesares, de uma formação de acordo com seus modos tradicionais Guarani (o que implica principalmente na questão do idioma e dos modos próprios de partilha de saberes). Por isso, já que sempre presentes, pensávamos em como inserí-las neste propósito de valorização das referências internas. O melhor caminho parecia ser a conscientização dos jovens para que percebessem esta dimensão da formação do ser (pessoa) Guarani e se apresentassem como os interlocutores diretos e referências de *kyringue* (e não “eu”, o ser de fora).

Em relação ao jogo do bambu *Poty* nos sinalizou que as crianças poderiam realmente se machucar, pois essas atividades, em certos momentos, alçavam voo e envolviam movimentos amplos e vigorosos. Ela sugeriu que seria melhor não as deixar entrar. Mas como “eu” (ser de fora do contexto) poderia não deixar que

¹⁹⁹ *Jera*, pela sua experiência como professora Guarani numa aldeia em constante contato com a sociedade em torno, sempre afirmava a percepção que tinha da relevância deste espelhamento do valor dos elementos tradicionais Guarani, sempre proferido pelas lideranças, quando apontado pelos parceiros *jurua* em relação aos jovens e crianças da aldeia. Ela dizia que às vezes falas de afirmação da cultura tradicional eram significativamente efetivas quando deslocadas e difundidas pelos interlocutores externos à comunidade.

entrassem? Estávamos na *Opy* deles, as crianças transitavam por todas as atividades da comunidade, conforme a organização social Guarani propõe.

Como sempre, levei a questão para a fogueira, nosso momento de conversa coletiva, ao modo Guarani. A proposta levantada na conversa reforçou a reflexão e o caminho já iniciados: alguns dos jovens se voluntariaram para conduzir as atividades com as crianças de modo separado. Os dois grupos estariam assim em atividades concomitantes. As crianças queriam fazer como os grandes, conforme se dá nos processos tradicionais de educação Guarani. Os jovens estavam se preparando para a próxima etapa da vida e exercitando o lugar dos mais velhos, de suas lideranças.

Assim como começava a ocorrer com o *xondaro mirim*, estes jovens apreciavam a idéia de conduzir o processo do bastão, ou vivenciar alguma outra atividade tradicional com as crianças, como, por exemplo, as brincadeiras Guarani (como a da *mandio* – mandioca). Diziam que “seriam eu”, estariam ocupando meu papel. Mas estavam enganados. Seriam eles mesmos, ou, o que os mais velhos tanto almejavam que se constituíssem num futuro próximo como pais e lideranças, voltados à formação da próxima geração Guarani. Na verdade, ao conduzir as crianças estavam mimetizando seus papéis futuros na vida adulta dentro da comunidade (diante de seus desafios e interfaces com a sociedade em torno, cada vez mais intensos).

Nossos encontros instauravam um estado de exceção em que podiam experimentar outros papéis. Considerei potente este caminho caso conseguisse linká-lo (diante de tantas tentativas cuidadosamente tateadas) com a questão das práticas tradicionais. Entretanto tinha clareza que não seria eu que faria isso, mas os jovens Guarani. Estava sempre atenta a esta possibilidade, re-afirmada pelas lideranças da aldeia. O máximo que poderia fazer, já que estavam coletivamente mobilizados, era buscar atentá-los para esta perspectiva, seguindo e reforçando os norteamentos dos mais velhos.

Através das dinâmicas com bambu, a arte como possibilidade de transgressão, de inovação, de experimentação, de deslocamento e criação de novas fronteiras (ainda e, sobretudo com todos os cuidados e questões que envolviam estes momentos na aldeia) foi rapidamente percebida por eles como território do devir.

Nestes momentos, se transformavam, ou melhor, nos transformávamos, naquilo que Schechner nomeou “entre *personae*”, estado característico de pessoas que atravessam um território de liminaridade, onde exercem um duplo papel, ou “um campo duplo negativo, aonde não são nem eles mesmos, nem os seus papéis (futuros)”²⁰⁰.

Este caminho também pareceu potencialmente alinhado às questões relativas aos jovens, debatidas pelas lideranças e apresentadas para nós como pontos relevantes. Pela proximidade do contexto escolar, eu sabia da preocupação que tinham com a formação de jovens lideranças Guarani, capazes de transitar com naturalidade entre os dois mundos. Entre os dois²⁰¹.

Entre *poty* e flor

*“Todo esforço de compreensão de uma cultura deve ao menos começar como um ato de invenção (...), tal como aquele pintor chinês apócrifo que, perseguido por seus credores, pintou um ganso na parede, montou nele e saiu voando.”*²⁰²

Por outro lado, os jovens cobravam ainda que eu “me apresentasse” a eles. Nesta perspectiva de apresentar “minha arte” naquele contexto (o que envolvia todas as ponderações e afecções já elencadas), pensei desta forma, numa aproximação e elaboração que abarcasse, ou se aproximasse às estruturas da tradição Guarani, que favorecesse nossa perspectiva de encontro. Lembrei-me de uma canção. A música para os Guarani ocupa lugar central, o que é inclusive apresentado num mito bastante difundido nas comunidades, que acentua a diferença entre índios e brancos: “diante do oferecimento por parte do herói criador para ambos do *mbaraka* (instrumento musical) e do *kuatia jehairii* (papel para

²⁰⁰ Schechner, R. Performers e espectadores, transformados e transportados. Trad. Selma Treviño. Revista Moringa. João Pessoa, vol 2, número 01. 155-185- jun 2011. pg 161.

²⁰¹ Neste sentido, o grupo de jovens aproveitava também nossos encontros para se organizar em relação aos momentos de recepção de visitantes na aldeia (como experimentaram na visita do pessoal do hip-hop) pela forma que chamaram de tradicional Guarani. Eu assumia o papel “das possíveis visitas de fora” e eles experimentavam formas de receber, se remetendo ao que os mais velhos fariam, o que os levou a um olhar mais atento voltado às formas tradicionais como os mais velhos se apresentavam para os Outros dentro de seu próprio contexto. Assim como se assumiam enquanto representantes Guarani.

²⁰² Roy Wagner. Invention of culture. Apud: Cesarino. Oniska-poética do xamanismo na Amazônia. Perspectiva, São Paulo, 2011. Pg 16.

escrever)²⁰³, enquanto o índio preferiu o mundo sonoro e musical, o branco escolheu a escrita.

Impelida pelos processos de afecção vivenciados em aldeia, ao remeter-me às canções Guarani, principalmente buscando uma aproximação com as cantigas de ninar tradicionais, já que os *mboraei* são do contexto sagrado (portanto um território particular e religioso), por um processo sensível de associação trouxe uma canção de domínio público que ficou conhecida através do notório espetáculo “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão de Teatro²⁰⁴. Pela sua poética, letra simples, melodia doce e alcance dos agudos esta canção surgiu de modo empírico, ou talvez afetado (no sentido de afetação e afecção, já tratado) como uma possibilidade de criação que buscasse reverberar na forma de canto deles, já que buscava alcançar o encontro.

As canções Guarani trazem o que Montardo chamou de uma “estética sonora da saudade”²⁰⁵. Geralmente são lamentos profundos, coletivos, que buscam alcançar os ouvidos daqueles que residem longe, em outras aldeias, nas aldeias divinas. A autora nos lembra que para os Guarani as moças tem que cantar todas juntas, em coro, forte e agudo. É o que chamam de “cantar bonito”, que rege as canções para alegrar o coração, para fazer subir, para alcançar outros mundos. Cantar para o Guarani, acima de tudo envolve um ato de comunicação com o Outro.

Por isso, a busca do encontro pela arte através de processos que façam parte das concepções Guarani pareceu o caminho mais pertinente neste contexto. Ainda que este tipo de pensamento suscite cautela e ponderação por se remeter a caminhos historicamente utilizados com objetivos nada equânimes, como foi o caso dos mecanismos de catequização que se valeram da música e do teatro para instaurar uma comunicação com fins de sobreposição cultural. Portanto, tanto maior a necessidade de cautela e busca de clareza dos sentidos para este tipo de abordagem.

²⁰³ História muitas vezes ouvida em aldeia e mencionada por vários autores.

²⁰⁴ O grupo teatral mineiro Galpão estreou Romeu e Julieta, sua obra mais notória, em 1992. Com direção de Gabriel Villela, que transpôs a tragédia do casal de jovens para o contexto da cultura popular brasileira, o espetáculo recebeu prêmios e circulou pelo mundo. (link acesso: http://www.grupogalpao.com.br/port/espeticulos/romeu_sinopse.php)

²⁰⁵ Montardo, D.L. Uma antropologia da música Guarani. Tellus, ano 4, n. 7, out.2004. Pg 78.

A inserção de projetos teatrais em comunidades indígenas²⁰⁶, como já visto, assim como os processos que envolvem a educação escolar (sobretudo as iniciativas que partem de fora para dentro das comunidades), prescindem de intenso diálogo e consulta com os grupos envolvidos em busca do sentido local²⁰⁷ para tais empreitadas. A necessidade de consideração, numa primeira instância, não só da valorização de seus modos e concepções próprias, mas de suas perspectivas e demandas, assim como a participação de seus representantes na construção destes caminhos, é tão premente quanto a relevância da consideração, de modo crítico, deste histórico das primeiras aproximações promovidas pelo teatro jesuítico. Se o teatro (em sua concepção Ocidental) entra nos contextos dos povos nativos brasileiros através da Cia. de Jesus no início do período da colonização operando como instrumento lúdico de catequização que buscou uma aproximação pelas formas “artísticas” (que podem assim ser observadas) dos grupos nativos, o que se percebe hoje, assim como se dá no contexto escolar, é que tais estruturas estão sendo gradativamente deslocadas, apropriadas e utilizadas por algumas comunidades indígenas de modo inverso, como formas alternativas de reelaboração e construção de novos processos de afirmação de suas identidades e modos próprios. Este tipo de entrecruzamento de formas expressivas que envolvem grupos indígenas e as formas artísticas externas aos seus contextos culturais implica, desta forma, na produção (crítica) de novas subjetividades e deflagra a criação de territórios expressivos inéditos, impelidos pelas próprias dinâmicas interculturais hodiernas.

No caso desta vivência com o grupo de *Tenondé Porã*, Tateávamos formas de encontro, de mútuo conhecimento e de descoberta de sentidos para esta parceria movidos pela afirmação de seus modos próprios e da possibilidade de criação de encontros voltados à partilha de saberes tradicionais. A apropriação de partes do outro, sem deixar-se perder de suas referências, assim como dar uma parte de si, sem deixar-se submeter, sugere um modo ancestral pelo qual este povo encontrou

²⁰⁶ Almeida Prado, D. Teatro de Anchieta e Alencar. Perspectiva, SP, 1993.

²⁰⁷ Geertz, C. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Trad. de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.

para se relacionar com o outro, inclusive os possíveis invasores, sem deixar de ser o que é. Era este o nosso território de contato.

Deste contato surgido através do projeto Vocacional Aldeias, houve um cuidado intencional em não se criar demandas que envolvessem formas externas, pois nesta aldeia, na mesma direção das considerações já elencadas, com exceção da atividade inicial junto à escola estadual sugerida como parceria pela profa. *Jera* na criação da peça da água com os jovens do ensino médio (já apresentada), as formas tradicionais de expressão regem tantos seus rituais internos, como as elaborações de suas representações culturais para o contexto externo das aldeias, assim como todas as parcerias firmadas por esta comunidade. Portanto, esta relação apontava para a potencialização de suas formas e concepções internas. Ainda que este caminho nos colocasse numa posição paradoxal de interlocutor-estrangeiro no processo como um todo. Nesta perspectiva, operava a idéia (sempre reforçada por *Jera*) de espelhamento e re-afirmação das falas dos mais velhos por interlocutores parceiros externos ao contexto. Mas, as lideranças deixavam claro que não eram quaisquer *jurua*s que poderiam ocupar este lugar de proximidade e convivência com seus jovens e contextos tradicionais. Era um lugar de confiança e esta possibilidade decorreu dos vínculos anteriores construídos, da construção sensível de um olhar e do comprometimento firmado com suas expectativas locais.

Inspirada na maneira deles de cantar, a partir da experiência de cantar com eles seus cantos coletivos, busquei encontrar uma forma de levar a canção: “Flor minha flor, flor, flor vem cá. Flor, minha flor, la, la, la, la laia...”

A música trouxe a flor, a flor trouxe a história. Lembrei-me também de “A maior flor do mundo” do escritor português José Saramago²⁰⁸, sua única obra para crianças, que pareceu uma inspiração perfeita. Buscava algo que convocasse elementos universais para os dois mundos.

De *Poty*²⁰⁹ (que tem nome de ‘flor’ e se tornou meus olhos no mundo Guarani, cujo encontro sinalizou o caminho das histórias), para a versão Guarani de “A maior

²⁰⁸ Saramago, J. A maior Flor do mundo. Cia Letrinhas, São Paulo, 2001.

²⁰⁹ *Poty* é flor em guarani.

flor do mundo” foi um passo. Mas não um passo raso ou retilíneo. Foi um passo marcado por uma atitude de escuta sensível, atravessada pelo corpo, através da absorção do Outro.

Assim como nos processos xamanísticos (conduzidos pelo canto-dança), esta tentativa de encontro pela arte, como num ritual, delimitou o trânsito por entre mundos, um passo para o desconhecido, para um caminho novo, para a comunicação com o outro através da criação de um caminho de contato. Como disse *xeramõi* Laurindo *Tupã Mirim* da aldeia *Krukutu*²¹⁰: a dança e a música são o caminho...

Na história de Saramago, que traz o percurso de um menino que atravessa seus limites conhecidos e permitidos e se aventura em direção ao desconhecido, o autor-narrador começa dizendo que não sabe contar histórias, mas que se soubesse, certamente contaria a mais bela das histórias encantadas...

Não poderia ser um começo mais perfeito! Assumir e ter como fio condutor o não-saber, o não-conhecer (como tema e como forma), a partir e em direção ao desconhecido. E ainda assim, vislumbrar uma possibilidade de encontro, de contato, de desejo de se comunicar, de se compartilhar algo belo, como faz o autor, e sugerir a construção de uma forma de narrativa a partir da ritualização, da criação da paisagem da história, foi um caminho aos poucos conjuntamente descoberto.

Com os instrumentos que sempre carregava na cesta (chocalhos de todos os tipos, zunidores e apitos, uma kalimba, sinos, pequenas percussões) procurei, a partir da canção (“Flor, minha flor...”), com a ajuda dos sons, criar as paisagens da história (que figurava apenas como uma linha de inspiração, indicando uma trajetória subliminar, posteriormente transformada, como era esperado).

O corpo mergulhava na paisagem sonora e se transformava para ajudar a construir o cenário inicial, imaginado. Habitava demoradamente cada nova paisagem construída, buscando preenchê-la e vivenciá-la com detalhes, permitindo que meu

²¹⁰ Depoimento registrado no dia 16/06/2013 na aldeia indígena Krukutu, SP do líder espiritual Guarani Laurindo Tupã Veríssimo Guarani (nascido na Aldeia Palmeirinha- PR), importante curador tradicional e parceiro do Projeto Vocacional Aldeias.

corpo, também já permeado pelo intenso contato com eles e seu mundo Guarani, apontasse caminhos. Esta pareceu ser a primeira descoberta.

A cada encontro, permitir que eles coabitassem as novas paisagens e apontassem seus próprios caminhos. Que pudessem, sobretudo, adentrar nestas paisagens com seus modos de caminhar. Certamente seriam diferentes dos meus. Certamente seriam “entre-caminhos”.

A idéia de realizar a “contaço” da história através da participação ativa deles mostrou-se, então, a segunda descoberta relevante.

A cada passo, mais remoto se tornava o terreno.

Elaborar uma forma de contar a história (não qualquer história, mas a história criteriosamente escolhida como mote, com a intenção, operada de modo empírico, de favorecer as expectativas já suscitadas) utilizando recursos artísticos para estabelecer a relação por outros canais e torná-la viva, inteligível, para que esta experiência fosse compartilhada coletivamente, incluindo seus modos, foi o caminho de arte que encontrei ali por esta perspectiva da *poiesis* (que aos poucos se mostrou como uma forma de *autopoiesis*). Portanto, já não era desde o início a “minha arte”, mas o nosso encontro pela arte. Ou melhor, a construção de um ritual de encontro que atravessa arte e formas tradicionais Guarani, mas não era nem um, nem outro.

Começamos a perceber que a arte, assim como em seus canto-danças tradicionais, podia nos levar para um território de encontro que superasse as questões do idioma, em direção a novos horizontes e a um contato mais efetivo, mas poderia transpor as outras diferenças, outras fronteiras como acontece no ritual? Nesta nova paisagem, continuaríamos sendo diferentes ou iguais? Não saberia dizer, só vivendo.

Afinal, tanto *Poty* quanto as crianças e até os jovens, não entendiam muito bem o português e, pelos meus limites com o idioma Guarani, nossa comunicação verbal nunca era tão efetiva quanto por outros caminhos já tateados, como quando estava com eles em suas formas tradicionais, ou quando utilizava recursos gestuais e música, ou ainda quando o bambu nos conduzia. Tornar a dificuldade de comunicação verbal uma fonte de criação ocorreu quase que naturalmente.

Se nos momentos em que cantávamos e dançávamos juntos as diferenças se diluíam momentaneamente, e o mesmo ocorria nas atividades poéticas do bastão, agora buscava estímulos que me levassem a produzir, ou provocar, este estado de encontro a partir de uma história que pudesse reverberar também naquele contexto através daquilo que eles chamavam de “minha arte”. Isto é, do meu campo de conhecimento, de expressão, de referências, aquilo que me fazia ser eu na relação com eles e que almejavam tanto conhecer. (Como se este “ser artístico” não estivesse já permeando toda vivência.)

A música foi o primeiro elemento a sinalizar um caminho possível. Gestava uma possibilidade que favorecesse os norteamentos tateados junto com as lideranças e com o eixo de atuação do projeto.

Desta forma, a terceira descoberta foi a percepção de que se o canto-dança era um caminho Guarani, ritualizado e poético, de contato com outros mundos e seres (onde tinha a honrosa permissão de habitar), talvez o que esperavam estes jovens por “minha arte” era também conhecer e compartilhar das “minhas formas”, “meus rituais” de contato com o outro. Pensar na narrativa da história da flor como um ritual de encontro pela arte se revelou um caminho possível, mas que não estava dado, teríamos que construí-lo.

Era uma via de mão dupla e eu, igualmente, estava em processo de liminaridade, me transformando a partir daquela relação, daquele contato com eles e suas formas ancestrais, a partir desta idéia de criar um caminho entre...

Na primeira tentativa levei a canção, e juntos cantamos. As crianças rapidamente pegaram o tom, cuja altura remetia diretamente aos cantos Guarani. E como cantam as crianças Guarani! Suas vozes tornaram a canção algo indescritível. Depois de muito cantar, havíamos, assim como fazem os *xondaros*, construído nosso portal de entrada para o outro mundo. O mundo da história. E nós iríamos construí-lo, juntos.

Quando a história começou, percebi que, de fato, a palavra falada não conduziria o caminho. Então utilizei os instrumentos, o corpo e algumas palavras em Guarani. Quando não sabia perguntava e deixava meu não-saber operar como agente de alteridades. Os jovens me ajudavam, ou melhor, se tornaram cúmplices e tradutores fundamentais deste ser-não-sabedor que me tornei como narradora.

A primeira coisa que o autor desta história (agora habitado por mim como “*clown* poético não-sabedor”) nos segreda é que as histórias para crianças devem ter palavras muito simples e fazer um convite à história inventada, que um dia, talvez, ele contaria. Propus, então, que eles contassem e inventassem comigo, que habitássemos juntos estas paisagens inventadas. Acompanhamos assim, juntos, o menino que saiu de sua aldeia brincando com árvores e pássaros e chegou aos limites das terras conhecidas. Dali para frente, nunca havia atravessado. E se perguntou: “vou ou não vou?”

As crianças resolveram ir... E adentraram nas terras desconhecidas, na floresta escura. Muitos foram os perigos. Afinal, *Urukurea* (misteriosa ave da noite) habitava a floresta.

Assim nasceu o rio, conduzido pela *kalimba*²¹¹, e também os pássaros que o menino encontrava no meio do caminho. Enxergamos juntos, adentramos a floresta e subimos a montanha enorme. E a história do menino que não mediu esforços para salvar a pequena flor que encontrara sozinha, invisível, quase morta, caída, no alto da montanha, ganhou novos contornos. O menino se transformou num menino-corpo-coletivo que atravessava o mundo e todos os desafios possíveis, somente para levar água à pequena flor. Não sabia se conseguiria, nem o que enfrentaria pela frente, mas tentava.

O pequeno menino e a floresta tiveram seu primeiro embate, que reverberara na cultura de um povo em que o ritual de iniciação masculino tem neste deslocamento e enfrentamento com o desconhecido, com a floresta, seu contexto tradicional de liminaridade e transformação. Ritual de passagem de menino a homem, que envolve a separação do contexto conhecido para o terreno de liminaridade, o lança-se à floresta desconhecida faz parte do ritual Guarani do *Ñeeguxu*²¹². (Por alguns momentos nesta história, parecia que aquela imagem dos dois relógios do subcomandante Marcos, que traziam respectivamente o tempo de fora e o tempo de dentro da cultura indígena, certamente coincidiram, neste tempo de suspensão.) Até que o menino, exausto, caiu em sono profundo.

²¹¹ Pequeno instrumento de percussão africano que tem sua origem nos sons da cachoeira.

²¹² *Ñeeguxu*- ritual Guarani de iniciação masculina, em que o menino é levado a passar um tempo sozinho na mata.

A flor, até então inerte, invisível, começa a surgir. A partir do canto das crianças (que performavam o menino-regando-a-flor), desabrocha pétala por pétala, dedo por dedo, *oñembojera*²¹³, e vai criando um corpo enorme, que derrama sob o menino um pedaço de si mesma, a pétala perfumada.

A flor (eu-em-flor, assim designada pelas crianças), desabrochou e dançou, como *xejary* Doralice ao traduzir meu nome, zelando pelo sono do menino. E todos entramos em seu sonho. Foi assim que lhes apresentei “minha arte”²¹⁴, como uma flor que desabrocha à luz das crianças e jovens Guarani.

Entre flor e coruja

A família do menino, desesperada com seu sumiço, mobilizou toda a aldeia para realizar uma busca. Todos se espantaram em ver, ao longe, uma enorme flor que ninguém se lembrava que existia ali. Assim, a (nossa) história termina com as crianças cantando uma cantiga de ninar Guarani para o menino, agora herói exausto, enquanto a flor dança para ele.

Após a primeira vez que entramos na história juntos e ela se reconfigurou, os jovens do grupo se animaram para conduzir os instrumentos e as crianças pediram para que na semana seguinte pudessem contar e conduzir a história. Aproveitei o interesse para sugerir que buscassem histórias deles, ou que pensassem em modos próprios para contá-las.

Como a narração se daria? Toda em Guarani, com suas cantigas, instrumentos e idéias?

²¹³ *Ñembojera*- criar-se a si mismo. *Ñande Jarýi a'e ae oñembojera*: Nuestra Abuela se créo a sí misma. *Jera*; *Mbojera*. (fonte: Cadogan, Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. Segunda edición - Biblioteca Paraguaya de Antropología Asunción: CEPAG, 1992. Pg 129.)

²¹⁴ Esta dança em que a flor ressuscita, convocada pelas crianças durante a história quando lhes apresentei a minha arte transformada e inspirada pela vivência no contexto Guarani, ocorreu anos antes do encontro com a *xejary* Doralice, quando ela traduziu dançando o nome Guarani que eu havia recebido no ritual de *Ñeemongarai*, *Jera*. A semelhança das imagens produzidas pelas mãos de *xejary* desabrochando, para traduzir uma imagem mítica Guarani que não cabia nas palavras em português, e pela minha dança, ambas como que por sincronicidade inspiradas nesta idéia da flor, que se remete ao mito de criação Guarani, era tão contundente que o processo de criação deste trabalho passou pela reconstrução no corpo desta imagem poética. A partir de um sonho, como nos processos Guarani, inspirada nestes momentos e com intuito de alcançar uma tradução para esta experiência e seus desdobramentos, se deu a criação da *performance Mbojera*, aqui apreendida como caminho artístico-poético-reflexivo, fundamental na metodologia de construção desta pesquisa. (fotos no apêndice B)

Esta experiência foi levada para nossa reunião de equipe no Vocacional e combinamos tentar realizar o mesmo nas outras aldeias, *Krukutu* e *Jaraguá*.

Desta vez tinha um parceiro músico, o artista-orientador das aldeias do Jaraguá, Marko Concá, que levava seu violão e possibilitava assim que pudéssemos explorar mais a questão musical, novamente como deflagradora de processos criativos. Como Marko também trabalhava com *clown*, antes da história, fazíamos um momento de contato e brincadeiras que atraía, sobretudo, as crianças, os mais novos.

Improvisar a história sem ter antes criado este estado de encontro, como o produzido com os jovens de *Tenondé Porã*, não reverberou da mesma maneira. A singularidade produzida nos encontros semanais nesta aldeia, atravessados por todos os fatores que os permearam, levou a produção deste caminho e à instauração de um vínculo e modo de experienciar que não se reproduzia nas outras aldeias em que propusemos este encontro uma única vez. Onde não havíamos criado juntos nosso ritual próprio.

Entretanto, cada uma destas vivências, destes encontros, eram altamente reveladores. Tateávamos maneiras de estabelecer o encontro, e ao mesmo tempo cada um dos contextos nos ensinava algo, ou indicava novos caminhos igualmente potentes. As crianças Guarani têm uma capacidade enorme de entrar nas histórias. Na aldeia do Jaraguá Marko continuou a parceria que teve derivas específicas. Na aldeia do *Krukutu*, onde havia a maior quantidade de crianças, houve um momento especialmente intenso em que as crianças conduziram a história cantando, e nós as seguíamos. Foi lá também que as crianças se apropriaram da cantiga da flor e começaram a cantá-la em Guarani. (Algo assim: “*Poty, xe oty, poty’i...Poty, xe oty, la, la, la, la...*”)

As crianças das aldeias estavam acostumadas a assistir a algumas peças de teatro levadas pelo projeto Recreio nas Férias da Secretaria Municipal de Educação através dos CECIs – Centros de Educação e Cultura Indígena. Mas a nossa proposta era outra. Não era de apresentação artística. Era o encontro e a participação, era a experiência criativa compartilhada e o desejo de apoiá-los na perspectiva de valorização de seus modos tradicionais. Tateávamos ainda um sentido para esta parceria. Por isso, estes encontros eram imbuídos de modo bastante norteador, pela busca de uma convivência que nos levasse a pistas de uma

parceria mais significativa neste contexto das comunidades Guarani. Se nossa matéria de contato era a arte, havia o desafio de descobrir para onde ela nos conduziria nesta relação movida pelas colocações de suas lideranças.

O contato direto com as crianças Guarani, se por um lado era extremamente prazeroso, por outro impelia um olhar sensível e crítico acerca dos fluxos e relações de contato e das preocupações das lideranças em torno da preservação de sua identidade étnica²¹⁵.

Quando os jovens do grupo de *Tenondé Porã* souberam que realizáramos esta atividade nas outras aldeias, mostraram desejo de nos acompanhar. Estavam particularmente interessados em criar estas dinâmicas com as histórias e conduzir as crianças ao seu modo. Enquanto os menores queriam cantar e repetir sempre a mesma história da flor (que tinha suas variações dependendo do que respondiam, ou das figuras que invariavelmente surgiam na história como *xivi* (onça), caçador, *urukurea* (coruja), a avó e outros, os jovens queriam construir outras histórias. A história ia sempre se expandindo.

Eles começavam a tentar construir a narrativa em Guarani, não só no idioma, mas na forma de contar, o que envolvia jovens e crianças e suas formas específicas.

Esta perspectiva de projetar imagens, de criar mundos imaginários a partir de referências muito simples, símbolos comuns dos dois mundos, de entrada para esta dimensão da criação mobilizou especialmente os jovens. Todos queriam tocar a *kalimba* e começamos a buscar recursos locais para auxiliar o nosso contar da história, como os instrumentos deles, folhas de palmeira, pedaços de madeira, enfim, o que estivesse à mão e eles considerassem relevante e inspirador.

Percebi que, pela motivação causada, este seria um caminho para continuar investindo na busca dos jovens pelas histórias dos avôs. As conversas e buscas por histórias Guarani da tradição se intensificaram. Manter este fluxo de

²¹⁵ Como visto a formação do ser Guarani passa por alterações significativas diante destes fluxos intensificados nas aldeias da capital. As crianças circulam livremente nas aldeias e a abertura, afetividade e ingenuidade as colocam no foco de muitas investidas externas. De caravanas missionárias com seus autôfalantes difundindo canções religiosas e distribuindo alimentos e bíblias (ação atualmente interceptada por algumas comunidades) às próprias estruturas das escolas que trazem formatos e conteúdos externos, considerando ainda a televisão e todas as propostas de projetos que abordam as comunidades com frequência, resultam num contexto de formação alterado e atravessado por vetores que não se coadunavam às formas e perspectivas tradicionais de formação Guarani.

comunicação entre gerações com o foco na tradição apontou para a possibilidade de relevância e continuidade deste caminho (após compartilhamento e consulta às lideranças). O grupo também estava mais assíduo, estávamos desbravando juntos este caminho e a minha presença em seus contextos de partilha de saberes tradicionais era como que a formação sensível necessária para este tipo de mediação.

Nesta altura, decidiram que trabalharíamos com a história da *Urukurea*. Havia ainda o mistério em torno da reação das senhoras à história da minha viagem e da coruja branca.

Mas os níveis de motivação eram distintos e todos esperavam pelo gravador. Num dos encontros, enquanto debatiam qual história contar (pois haviam muitas versões) perguntei afinal como seria a imagem da *urukurea*.

Seria como uma coruja do mato? Como seria fazer a coruja, estar no corpo dela?

Levi-Strauss²¹⁶ observa que a ave mítica, por ele denominada “engole-vento”, é recorrente na América Tropical, recebendo diferentes nomes indígenas de acordo com a região, em geral de origem tupi ou guarani, como *urukurea* e *urutao*. O autor acentua que estes pássaros, conhecidos no Brasil como Mãe-de-Lua, Manda-Lua ou Chora-Lua, cantam mais nas noites de lua e são também compreendidos como “pássaro fantasma”. Associados aos hábitos noturnos esta figura mítica possui uma ambigüidade em sua representação simbólica, que transita de uma figura ríspida, tenebrosa e vingativa, ligada à morte, à imagem de pássaro condutor das boas-novas e protetor dos seres da natureza.

Dos relatos registrados sobre a *urukurea* para o povo Guarani, o autor cita um artigo de Teschauer sobre os “engole-vento”, um mito guarani das margens do Uruguai:

Uma filha de chefe e um rapaz se apaixonaram, mas os pais da jovem não aprovavam a união da filha com alguém de classe inferior. Um dia, a moça desapareceu. Descobriu-se que tinha fugido para as colinas, refugiando-se entre os animais e pássaros. Enviaram embaixadas e mais embaixadas até ela, para convencê-la a voltar, mas em vão: o desgosto a tinha tornado surda e insensível. Um feiticeiro declarou que só um grande choque poderia tirá-la

²¹⁶ Levi-Strauss. C. A oleira ciumenta. Tradução Beatriz Perrone Moisés. Editora Brasiliense. São Paulo. (Trabalho original publicado em 1985.) 1986. Pg 48-65.

daquela letargia. Anunciou-se então à heroína a falsa morte de seu amado. Ela deu um pulo e desapareceu, transformada em Engole-vento.²¹⁷

No mito de criação Guarani *Mbya*, a coruja aparece como a senhora das trevas, o primeiro animal mítico de onde o primeiro Deus surge.

Namandu, pai verdadeiro primeiro, habita o coração do vento originário e, aí onde ela repousa, *Urukure'a*, a coruja, faz com que existam as trevas: ela faz com que já se pressinta o espaço tenebroso.²¹⁸

Desde que o assunto da coruja apareceu, através dos efeitos causados pela história da viagem, várias histórias chegavam, até de outras aldeias, sobre o medo causado pela *urukurea*. Em *Tenonde Porã* haviam realizado anos antes um vídeo²¹⁹ sobre o mito dos irmãos e a coruja protetora dos seres da mata.

A história que se contava na aldeia, reproduzida no filme, era a de três irmãos que foram avisados para não sair para caçar. Não levando o aviso a sério, seguem para mata. São abordados pela *Urukurea* furiosa por não terem respeitado o aviso. Ela devora dois irmãos mais velhos, e o mais jovem, que alertara os outros dois para não seguir, foi poupado para que voltasse à aldeia e contasse a todos o que poderia ocorrer com quem não seguisse as regras.

Apesar de esta história ser bem conhecida na aldeia, e tratar de uma figura mítica de regulação (pois nos períodos de procriação dos animais, em que não era para caçar, se diz que a *urukurea* ronda a mata para protegê-los), não foi esta história que apareceu. Na verdade eles não contavam as histórias, mas diziam que estavam ouvindo. A escuta para os Guarani é o principal sentido em que são dotados os seres humanos. A tradução do verbo sentir em Guarani se remete à capacidade de escutar. Escutar com todo o corpo, escutar com o coração. A escuta é uma qualidade cultivada e apreciada para o bem viver.

²¹⁷ Idem, pg 55.

²¹⁸ Clastres. P. "A fala Sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guarani". Trad. Nícia Adam Bonnati, Papirus, Campinas/SP, 1990 (1974). Pg 22.

²¹⁹ *Urukurea – o canto da coruja –* Direção Gianni Puzzo- Oficinas Anthares Multimeios, aldeia Tenondé Porã, 2008.

A pergunta persistia, como será a *urukurea*, como fazer para que ela exista na história? Que corpo terá? Que som ela emite? É como uma coruja que podemos ver na árvore da aldeia?

Fui fazendo estas provocações, consciente de que o campo do mito nos dava a possibilidade de maior amplitude imagética. Não estávamos nos domínios do realismo e poder entrar numa paisagem fantástica sinalizou uma possibilidade de aproximação ao imaginário mítico deles.

Minhas indagações passavam pelo desejo de provocar não só mais motivação e curiosidade que os levassem a continuar os diálogos com os mais velhos: eles queriam criar, e eu tateava um caminho de iniciar algo que pudesse de fato ser instaurado a partir de suas formas e imagens.

Não se pensava em fazer uma encenação, mas através desta história experimentar o processo de “contação” já realizado com a maior flor do mundo. Queríamos alcançar e ver como seria fazer com uma história deles e cantigas deles. Eles queriam fazer, com seus elementos e formas.

Estes desejos eram cada vez mais estimulantes e também, um tanto assustadores, pois se eu estava me despojando dos caminhos que conhecia, corria também o risco de ficar no nada.

Seguia assim, apenas atenta e permeável a eles.

Não haviam expectativas prévias, só o desejo de experimentar fazer.

A partir da provocação sobre como seria o corpo de *Urukurea*, peguei a cesta de objetos e instrumentos (preferencialmente elementos de alguma cultura indígena ou de produção artesanal). Nem precisei oferecer a cesta, pois logo na chegada eles foram ao carro para buscá-la.

Enquanto mexiam na cesta observando os objetos, conversavam em Guarani.

Fiz algumas perguntas tais como: qual seria o tamanho de *Urukurea*? Ela caberia ali? Dá pra ver? O que ela faria ali? Qual o som que emitia?

Novamente a sonoridade estabeleceu conexão imediata. Eles começaram a brincar com sons da mata e naquele momento surgiram vários animais.

Havia na cesta vários tipos de apitos que reproduziam sons de pássaros, porém isto não fora preciso. Em poucos instantes a sala do CECI (Centro de Educação e Cultura Indígena) – eventualmente emprestada naquele dia, foi tomada pela mata. A paisagem sonora repercutia além da mata criada. Mais jovens e crianças chegaram.

Mas, onde está *Urukurea*?

Um som muito forte foi ouvido e então todos os “animais” se esconderam.

Alguém me respondeu, depois de falarem várias coisas em Guarani: “noite escura, ela não vem. *Urukurea* só aparece com a lua cheia.”

Perguntei a respeito da Lua e uma das meninas imediatamente subiu numa mesa como os braços para cima. “*Xee ma Jaxi*.”²²⁰ Todos riram, menos eu, que não havia entendido.

A Lua na cosmologia Guarani é um herói masculino. *Jera* Janete, agora *Jaxi*/Lua, estava transgredindo a mitologia e tomando o papel de *Jaxi*.

Com a lua, tudo nos fez crer que agora *Urukurea* iria aparecer.

Então os animais saíram dos esconderijos. Muitos sons.

Onde estaria a coruja? (quem gostaria de ser?)

Peguei um chocalho comprido em forma de cone com lindas penas vermelhas como fogo, compridas, que escapavam para frente como raios. Brinquei com o instrumento e logo um deles disse algo em Guarani para os outros e me pediu o “bico”. Todos pararam.

Tirei uma saia de penas da cesta e ofereci. Como num ritual de coroação, cobriram sua cabeça. Nascia *Urukurea*.

Quando nos demos conta, a *urukurea* já voava.

Em alguns momentos eu fazia algumas perguntas e eles respondiam com ações. Outras vezes eu nem intervivia.

Eles naturalmente seguiram improvisando a partir da mata, dos animais e da *urukurea*, que finalmente ganhou corpo. Eu observava suas ações e reforçava-as perguntando-lhes sempre algo. Eles prosseguiram e se divertiam muito. Discutiam entre eles o caminho a seguir. Às vezes eu formulava novas perguntas que geravam a continuação da sequência de ações.

Mais jovens e crianças chegaram, alguns queriam participar, outros só assistir. Na janela a surpresa: lá estava um *xeramõi* bem tradicional, que quase não era visto circulando na aldeia, às gargalhadas.

²²⁰

‘Sou a Lua’- o motivo do riso é que na cosmologia Guarani Lua é masculino.

Quando paravam, eu repetia o que haviam improvisado até o momento da parada e lhes perguntava: “e agora?” Pedi que eles me ajudassem a formular as perguntas, e de preferência em Guarani. E com isto, as crianças se envolviam ainda mais. Novas figuras apareceram. Como o “bicho-coisa”, a *xivi*(onça), o caçador, a índia entre outros.

Eles criaram, nesta dinâmica, à maneira deles, uma história com começo, meio e fim.

Eu não sabia se era exatamente uma história da tradição, nem se era uma das histórias ouvidas dos mais velhos, aquelas que haviam pesquisado. Mas da maneira como foi se estruturando, com tamanha naturalidade, parecia um tema já conhecido que estava sendo recriado.

Entretanto, apesar da *urukurea* ser uma figura ameaçadora, ao menos foi assim que me apresentaram. Ao final da história, ela era a heroína. Brincar como se fossem a *urukurea* e outras figuras parecia ser algo bastante estimulante, sobretudo por que não estavam no campo do realismo.

Perguntei como havia sido para eles e se queriam repetir no próximo encontro. Alguns afirmaram que sim, e as crianças pediram para também participar.

Combinamos então que a seqüência por eles criada seria memorizada para que algum deles pudesse ser o narrador em Guarani, uma vez que para eles a narração da história parecia ser algo importante.

Os jovens começaram a pensar que poderiam fazer este tipo de dinâmica com as crianças a partir das histórias dos mais velhos: recontá-las, recriá-las com e para as crianças das aldeias.

Surgiram ainda ideias sobre como contar esta mesma história em lugares diferentes, como por exemplo, na mata ou em sala de aula. Isto pareceu a eles ser uma proposta muito instigante.

Um dos jovens participantes era professor da primeira série da escola estadual indígena. Ele sugeriu que o grupo apresentasse a história para seus alunos, pois, posteriormente, pretendia trabalhar com ela em sala de aula.

Todos concordaram, mas no dia marcado, quando Tiago chegou com as crianças muitos dos jovens não haviam ido, e os outros queriam experimentar outros papéis.

Claro que o trabalho com teatro e o teatro em si, definitivamente, não eram naturais neste contexto. E nem pretendíamos que fosse. Na verdade, talvez a dinâmica vivenciada sequer pudesse ter este nome.

Enquanto este tipo de dinâmica estivesse impelindo o contato e a curiosidade dos jovens em relação às suas histórias, ainda que com muitas dúvidas e ressalvas, persistiríamos na proposta mediante consulta às lideranças.

Mas o fato é que quando as crianças começaram a chegar para assistir a história, não havia qualquer estrutura propícia para que a história acontecesse novamente.

Alguns estavam especialmente motivados e não queriam decepcionar as crianças. Dentro da cesta de coisas que levava havia alguns bichinhos de madeira (artefato tradicional Guarani), e o interessante foi que a mesma história surgiu de modo diferente, a partir destes bichinhos de madeira que ganharam vida. Como da primeira vez, eles improvisavam e eu ia perguntando. Pegaram os instrumentos e alguns objetos foram deslocados e resignificados. Os jovens estavam alçando voo...

Capítulo IV

URUKUREA

a criação de um poema “mito-cênico” ²²¹

²²¹ Os registros fotográficos foram realizados em julho de 2010 na *Guarani Aldeia Tenondé Porã* durante a criação da história *URUKUREA* pelo então cacique Ataíde Vilharve (que gentilmente autorizou a utilização das imagens neste trabalho) e na apresentação para as crianças do primeiro ano da escola estadual *Gywra Pepo* pelo Aílton - jovem Guarani que participava do grupo em agosto de 2010.

Do encontro com o outro culturalmente diferente.

(algumas percepções do meio do caminho)

no momento flagrado na foto, o brilho da Lua (**do** Lua! – *Jaxi*) nas mãos de *Jera Janete*
irrompe um grande silêncio, admirado, preenchido por uma densidade invisível e inaudível.

onde jovens e crianças,

índios e não-índios,

transitam,

se encontram e se comunicam

numa linguagem nova,

nascida no instante do arrebatamento,

desconhecida,

mas compreendida por todos.

que assim,

como nos rituais,

se tornam um.

O mistério – desafiador - está em encontrar,

a cada dia, as chaves para cruzar o portal

para alcançar o espaço (sensível) do encontro...

para construir esse espaço,

onde vivênciamos um novo modo de encontro

que não é fundamentado nas relações intelectuais,

somos artistas,

e é assim que nos lançamos para o encontro.²²²

²²² Relatório Projeto Vocacional Aldeias – julho 2010 – Artista-orientadora Patricia Zuppi (arquivo particular da autora).

A criação de um poema mito-cênico

Seqüência de ações selecionadas e fixadas como roteiro da história pelo grupo de jovens da aldeia *Tenondé Porã* após criarem/improvisarem a partir da figura da *urukurea*.

As frases escritas em português foram re-criadas a partir das ações realizadas por eles e das respostas que deram em Guarani às perguntas realizadas ao longo da improvisação – que para eles era uma brincadeira, um jogo, e foi conduzida por eles mesmos.

Em algumas intervenções ao longo da história foram inseridos além das perguntas elementos como sons e objetos para estimular a dinâmica e favorecer a continuidade do jogo durante a fase de criação. Todos os elementos aqui apresentados na sequência surgiram da própria história improvisada e foram posteriormente selecionados por eles e incorporados à história numa espécie de roteiro de ações.

Os jovens gostavam de experimentar outros pontos de vista, então a cada dia mudavam as personagens.

O que mais chamou a atenção foi a realização de um ritual dentro da história.

Eles pegaram os instrumentos e se tornaram líderes espirituais e comunidade, assumiram outros papéis, devires deles mesmos, e a partir de suas formas tradicionais conduziram o processo de criação.

Naquele momento, naquele simples momento de encontro, descobriram outras formas de acessar aquilo que já era deles mesmos. Ao realizar seus cantos e danças tradicionais, ressignificando aquilo que tinham de mais forte no corpo e na existência, eles atravessaram o tempo e se encorporaram como senhores do devir de sua própria cultura...

Entrada – canção MURUKUTUTU²²³

Xary (Avó) chega com netinho,

atrás dela um grupo cantando

Ela senta ao centro com a criança no colo.

**Ouve-se o pio da coruja, a criança chora assustada,
não consegue dormir.**

Coro embala criança com a cantiga Murukututu.

Xary acende petyngua e

começa a contar uma história

(coro vai se desfazendo e virando os bichos da história que ela conta para o netinho dormir):

“Era noite na mata, os animais começaram a e produzir sons diferentes dos habituais.

Até que surge uma coruja imensa voando baixo em círculos

Os animais se apavoram fazendo muito barulho

até que a coruja pára e solta um som muito forte

Silêncio total na floresta.

Ninguém se move.

A coruja cai no chão, imóvel.

A noite fica escura.

Aos poucos os animais vão se aproximando da coruja.

Mais e mais.

Ela não se move. O que será que aconteceu? Eles cochicham...

Será que morreu?

²²³ A idéia era que encontrassem uma cantiga Guarani para esta história, mas como isso não ocorreu ficaram com a canção que levei para instigá-los (Murukututu), baseada numa cantiga do cancioneiro popular brasileiro que se refere à história da coruja mítica, que pode ser encontrada nos materiais do grupo de cantos tradicionais do mundo Mawaca, sob direção de Magda Pucci.

O que fazer?

Cada animal dá uma idéia,

até que decidem levar a enorme coruja para assar e comer

Eles carregam a coruja até uma clareira e voltam para a mata

a noite escurece ainda mais,

Lua cheia se esconde.

Quando novamente surge voando a coruja,

surpresa!

Os animais se assustam e se escondem.

Lua volta a brilhar com a chegada da coruja,

que pousa num galho muito alto e pia.

Surge na mata um animal estranho,

O “bicho-coisa”,

Disfarçado, escondido por um tecido, produz sons de
outro mundo

Os animais de seus esconderijos observam,

quando aparece uma onça que ataca o estranho animal.

O disfarce cai, era uma índia,

que está prestes a ser comida pela onça.

A coruja defende a índia e ataca a onça que

foge assustada...

Estaria a índia morta?

Lua desce do céu e ressuscita/cura a índia.

Os dois se apaixonam...

A índia volta para a aldeia, mas só pensa em *JAXI* Lua.

Lua não brilha mais.

A índia adoece e é levada para *Opy*.

Xeramôî conversa com ela, que só pensa na Lua.

Xeramôî tenta ajudar a índia apaixonada,

que pede para se transformar em estrela e subir ao céu para junto de seu amado.

Todos da aldeia são chamados para realizar o ritual.

Mas algo errado aconteceu, índia se transforma em outra coisa, vira sapo...

Nova tentativa, índia vira um ser de outro mundo.

Xary que conta a história é chamada “para dentro da mesma”

e diz que a coruja deve ser convidada para o ritual.

Xary conduz as cantos e danças no meio da mata escura.

Com a magia da avó, índia vira *Jaxitata*/estrela e sobe ao céu,

Lua/*JAXI* volta a brilhar.

Os animais da floresta que tudo assistem, fazem festa para coruja,

mas aparece a onça.

Vem um caçador e mata a onça.

Festa na floresta.

Coruja é homenageada.

Lua e estrela brilham juntos no firmamento enquanto vem surgindo o Sol.

E como a noite, chega ao fim a história.

Lua e Estrela se abraçam e sobe o Sol/narrador Guarani.

Criança acorda e vai brincar de coruja,

convida todas as crianças para brincar.”

Entre considerações e devires

“Como uma flor que se desdobra...”

Em 2011, quando retornamos às aldeias enquanto projeto, para nossa surpresa os jovens de *Tenondé Porã* haviam passado os meses que estivemos fora criando histórias. Eles aguardavam ansiosos nosso retorno para mostrar o que estavam fazendo e desejavam compartilhar também com as outras aldeias. Foi surpreendente constatar que além do grupo de *xondaro mirim* continuar suas práticas e atividades, a partir das histórias dos mais velhos os jovens criaram várias sequências de histórias “encorpadas” em diferentes locais da aldeia.

Queriam também filmar para que pudessem se ver.

Do ponto de vista institucional, partir da avaliação das atividades do ano anterior houve ampliação do Projeto Vocacional Aldeias. A equipe havia aumentado e em sua grande parte não tinha intimidade com o contexto. Os jovens prontamente se tornaram seus “artistas-orientadores-da-cultura-Guarani” e se incubiram de iniciar estes artistas da equipe em seu mundo. Novamente estava instaurada uma perspectiva de atuação às avessas.

A primeira ação do ano foi um intercâmbio com a aldeia *Tekoa Pyau* do Jaraguá, num dia em que estaria ocorrendo uma grande reunião de lideranças Guarani de todas as aldeias. Os jovens queriam compartilhar/apresentar uma de suas histórias criadas. Queriam também, e novamente, que nos apresentássemos às lideranças a partir de nossa arte.

No dia do encontro, eles buscaram um espaço, montaram seu “cenário”, “ensaíram” e apresentaram.

A *Opy'i* do Jaraguá estava lotada, além da comunidade, muitas lideranças políticas e espirituais. Pensava comigo mesma que seria este o momento oportuno para uma avaliação e conversa franca e intergeracional sobre esta parceria.

O que será que achariam os *xeramõi kuery* da história dos meninos (que não havíamos sequer assistido)?

A história foi toda performada em Guarani, ao modo deles, ou melhor, que eles criaram.

No final, conversaram em Guarani e saíram felizes. Continuava aflita.

O retorno se deu da forma mais surpreendente possível e apontou para o valor desta perspectiva de instauração de novos entre-lugares: Santa, a filha do *xeramõi* José Fernandes, liderança política e espiritual muito importante e respeitada, proveniente de um núcleo bem tradicional da comunidade, pediu para conversar. Esperava talvez uma repreensão (pelo fato dos jovens terem realizado sua história na Casa de Reza, onde seus pais eram os líderes espirituais), mas sua fala tímida indicava a partir da história dos meninos o desejo de fazer também uma história Guarani... (Santa utilizou este termo: “fazer uma história tradicional”).

Ela queria fazer a história da origem do *kaa* (erva-mate), em homenagem à chegada do tempo novo que logo viria (importante data e ritual do calendário Guarani). O processo de criação desta história, acompanhado por uma artista-orientadora da equipe delimitou um caminho parecido com o dos meninos de *Tenondé Porã*. Entretanto, no Jaraguá era Santa que conduzia todo o processo, dentro da Casa de Reza, com a participação de *xeramõi* José Fernandes e *xejary* Rosa (seus pais), além dos jovens e crianças. Sua relação com a artista-orientadora Andréia Yonashiro passava pelos olhares, encorajamento e conversas posteriores. Novamente os espelhos-mágicos de Turner se apresentavam.

Assim também ocorreu na aldeia do *Krukutu*, quando o *xeramõi* Laurindo *Tupã Mirim* trouxe o surpreendente pedido: tinha o sonho de fazer um filme sobre a cura tradicional Guarani, uma vez que observava preocupado uma tendência dos jovens Guarani à utilização de formas de tratamento e cura não indígenas. *Xeramõi* queria mostrar no filme “como era antigamente”. Apesar de não existir estrutura para este tipo de criação no Vocacional a equipe se mobilizou com equipamentos próprios para tentar ir ao encontro deste desejo da liderança espiritual.

Tais pedidos vinham imbuídos de uma perspectiva de convivência e confiança. Mais uma vez o processo foi lindamente conduzido por eles, neste caso pelo *xeramõi* que “ensaiou” durante uma semana com a comunidade, o que envolveu intensa parceria de sua nora Beatriz *Poty* e seu irmão Arlindo *Tupã Veríssimo*.

Muitos foram os desdobramentos criativos ocorridos, como estes rapidamente elencados pela sua relevância e construção de novos olhares e perspectivas de intercâmbio poético, que nos apontaram para esta qualidade e abertura dos Guarani

de se relacionar e se apropriar dos elementos externos sem deixar de ser aquilo que são.

Da experiência em *Tenondé Porã* havia ainda ficado esta questão da importância ao apoio e manutenção às atividades de partilha e transmissão de cultura tradicional Guarani que, por conta do contexto territorial das aldeias da capital (como visto) não encontravam formas próprias de auto-sustentabilidade. Observação esta que ficou bastante evidente na relação com as senhoras na roda de histórias tradicionais Guarani e nos encontros de cultura tradicional que envolviam lideranças espirituais de várias aldeias em seus modos próprios de compartilhamento de saberes. (Se alcançamos juntos novos territórios imaginários nesta interlocução entre culturas, isso se deu, sobretudo pela possibilidade de vivência e trânsito conjugado a seus modos e sentidos próprios.)

Para os povos indígenas corpo é memória e sabedoria. E, portanto, a demanda de recursos para transporte, para trânsitos entre as aldeias, alimentação e elementos que fazem parte da ritualística, que nestas comunidades da capital não têm como ser autogeridos, era a chave para a manutenção de suas formas tradicionais.

Tudo isso, para quem estava em contato direto com as aldeias era bastante evidente em sua relevância. Entretanto, tratava-se de uma realidade invisível e, além disso, apesar da mobilização interna, o Programa Vocacional não dispunha de uma estrutura ideológica e operacional voltada para este tipo de parceria.

No começo daquele ano, havia sido estruturado no Programa o Núcleo Interlinguagens formado pelos projetos Encenação, Interlinguagens Piloto, Apresenta e Aldeias. Havia a compreensão no Vocacional de que tais projetos articulavam ações diferenciadas em relação às orientações artístico-pedagógicas dos demais projetos do Vocacional.

Neste núcleo tínhamos a possibilidade de aprofundar as questões específicas de cada um dos projetos.

O Vocacional abria o ano com um novo material norteador, cuja linha ideológica propunha a já apresentada “instauração de processos artístico-

pedagógicos emancipatórios”²²⁴. A partir desta proposta artístico-pedagógica que envolvia os norteamentos voltados à produção de novas subjetividades através da idéia do “mestre ignorante” de Rancière²²⁵, como já visto, que se alinhava bastante com os percursos que estávamos tateando nas aldeias, e do convite para assumir a coordenação do projeto, investimos juntos (lideranças indígenas, equipe e representantes do Programa Vocacional) na construção de caminhos que pudessem de fato ir ao encontro das expectativas e dinâmicas culturais internas de cada aldeia.

É importante constatar que se a própria abordagem e sensibilidade do Programa Vocacional na instauração das interlocuções poéticas com as aldeias (de forma respeitosa em relação aos seus saberes tradicionais) gerou a perspectiva de um aprofundamento real na busca de sentidos, por outro lado, o Programa, apesar do diálogo sensível e motivado, não alcançava (nem administrativamente, nem ideologicamente) as necessidades que se configuravam. Tais perspectivas de criação de maior autonomia do Projeto Vocacional Aldeias foram apoiadas pela própria coordenação geral do Programa Vocacional que, conforme se aprofundavam as relações com as aldeias, percebia mais limites nos processos administrativos internos voltados para responder a este contexto específico.

Se no início a idéia de um programa específico era recebida como utopia, os esforços cada vez mais intensos nesta direção produziram um aprofundamento das relações das aldeias com os âmbitos institucionais.

Neste sentido, não bastava o aprofundamento da equipe na mediação, os Guarani precisavam ser protagonistas de seus processos de representação. (Assim como tais processos urgiam por alcançar uma visibilidade em outras âmbitos desta relação.)

Criar um percurso de visibilidade da existência e realidade destas comunidades na capital, pela perspectiva poética, foi um dos primeiros passos, norteados não pela produção de “produtos culturais”, mas pela criação de caminhos que proporcionassem o encontro e a interação entre os Guarani e os não indígenas.

Caminhos que buscavam de alguma forma esta possibilidade de contato deflagrada em aldeia, em que as diferenças se evidenciavam como relevantes na

²²⁴ Secretaria Municipal de Cultura. Revista Vocare, SP, 2011.

²²⁵ idem

consideração da cultura, mas ao mesmo tempo o compartilhamento de experiências comuns proporcionava a quebra de barreiras e estereótipos, possibilitando o contato, a troca real, o encontro.

Deste modo, um dos focos nestes dois anos de articulação, fundamentação e convencimento para criação do Programa Aldeias foi a elaboração de ações de visibilidade Guarani, significativamente imbricadas aos processos e políticas culturais internas de cada aldeia e a partir desta perspectiva de abordagem e diálogos mantidos com a equipe (é neste contexto que se cria inclusive o material audiovisual aqui apresentado).

Das reflexões com as comunidades, fica evidente que esta perspectiva de atuação, de uma equipe bem preparada e contextualizada, que convive com a comunidade e atua neste campo de interlocução na produção de novas subjetividades, se evidencia como um diferencial em relação às ações que viabilizam somente recursos, como por exemplo, prêmios e editais. Esta tessitura de produção de novas subjetividades e a perspectiva de criação de pontes a partir desta abordagem se mostrou profícua em vários sentidos neste contexto.

Os processos que envolveram estes três anos de intensas interlocuções entre culturas abrangem uma complexidade que não caberia no recorte de uma dissertação de mestrado. Entretanto, das marcas erigidas, a que se mostrou de maior relevância foi a perspectiva de encontro e produção de processos criativos que partiram dos modos, sentidos e expectativas das comunidades Guarani.

Foram anos intensos de idas e vindas, até que no final de 2012 foi lançado o edital do Programa Aldeias, redigido junto com representantes Guarani.

Legitimar a existência de realidades tão singulares e buscar criar mecanismos de apoio vinculados a este tipo de abordagem, que parte de dentro das comunidades e que propõe o adensamento das relações entre culturas pela ótica da equidade, se mostrou um caminho profícuo para todos.

Ao reconstruir o caminho percorrido através de três anos de atuação no Projeto Vocacional Aldeias, sempre com o foco voltado a favorecer as expectativas das comunidades envolvidas, o primeiro (em 2010) fundamental em sua perspectiva de afecção e os dois anos seguintes como coordenadora do Projeto, envolvida nesta perspectiva de criação do Programa, reflito como artista o quanto este caminho foi

enriquecedor para todos os lados envolvidos e aponta para formas de relação e criação de novas subjetividades ainda em devir .

Descortinar a existência de grupos Guarani tão perto de nós que, apesar de tudo cantam e dançam em suas *opy'i* e mantêm com alegria por detrás da fumaça, dos cachimbos e da poluição, uma cultura milenar cotidianamente vivificada, foi algo tão contundente e transformador que nos tornamos *xondaros* e *xondarias* por caminhos melhores para essas comunidades repletas de dignidade e poesia com que enfrentam as tantas dificuldades a que estão submetidas em decorrência dos processos históricos. (Caminhos que se revelaram naturalmente melhores para todos os lados envolvidos.)

O primeiro momento proporcionou a construção de novos sentidos pela experiência compartilhada nos âmbitos da *performance* ritualística e artística, vivência que criou novos olhares e devires para o projeto.

Desta forma, a proposta de coordenação do Projeto Vocacional Aldeias nos dois anos consecutivos, com o norte na criação do Programa Aldeias, foi delimitada como reverberação desta referência inicial, desta vivência poética profunda em aldeia com os jovens, crianças, senhoras, lideranças e toda comunidade. Pensar neste atravessamento entre culturas como uma pedagogia da alteridade envolve reconhecer que nos rearticulamos conforme os processos tradicionais Guarani nos propuseram.

A mediação entre aldeias e instituição pública, sob o enfoque desejado de dar pertinência aos diálogos e experiências práticas criativas estabelecidas em aldeia a partir desta abordagem, foi diretamente fundamentada e impulsionada pelo percurso e interlocuções estabelecidas nesta vivência poética a partir dos entre-lugares gerados no âmbito das relações com a cultura Guarani.

Entretanto, o desafio de legitimar novas formas de contato que pudessem reverberar na reestruturação da proposta institucional evidenciou sua relevância justamente na perspectiva de construção das propostas a partir de vetores internos das comunidades, com participação direta de seus sujeitos, como foi vivenciado no processo criativo.

A experiência de interlocução por esta abordagem envolve a necessidade de abertura mútua para o redimensionamento das referências de cada um.

Sob o ponto de vista da interlocução poética, o processo de criação da *Urukurea* reverberou neste campo de duplicidade, uma vez que se por um lado os jovens parceiros Guaraní se envolveram com suas próprias referências e descobriram-se representantes, pesquisadores e produtores de sua cultura em estado de contemporização, na mesma medida, aquilo que eles chamavam de “minha arte”, nunca mais foi a mesma.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA PRADO, Décio. **Teatro de Anchieta e Alencar**. Perspectiva, SP, 1993.

CAIUBY NOVAES, Sílvia. **Jogo de espelhos** – imagens da representação de si através dos Outros. São Paulo: EDUSP, 1993.

BARROS, Manuel. **Kosmofonia Mbya Guarany**. In: Douglas Diegues e Guillermo Sequera, *Kosmofonia Mbya Guaraní*. São Paulo: Provazi & Mendonça, El morto q fabla, 2006.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de papel**. Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BAUMAN, Richard. **Verbal Art as performance**. Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira: Willi Bolle. Colaboração na organização da edição brasileira: Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão: Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, (2001) 2003.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação – Leituras SME. Tradução de João Wanderley Geraldi, Departamento de *Linguística*, Universidade Estadual de Campinas/São Paulo, 2001.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988.

CADOGAN, León. **Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá**. Boletim n. 227, Série Antropologia n. 5. São Paulo: FFLCH-USP, 1959.

_____. **Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá**. Segunda edición –

Biblioteca Paraguaya de Antropología Asunción: CEPAG, 1992.

_____. **Diccionario guayakí-castellano**. Societé des Américanistes, Paris, 1968.

_____. **Aporte al estudio de la onomástica guaraní**. Los apellidos de las Misiones y Reducciones del Paraguay. Boletín de Filología, VIII, nº 56-57-58, Montevideo, 1959.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e Outros ensaios**. São Paulo : Cosacnaif, 1992.

_____. **“Introdução”**. In: Manuela Carneiro da Cunha. (Org.) Revista do Patrimônio. Patrimônio Imaterial e Biodiversidade, IPHAN, Brasília, 2005.

CESARINO. Pedro. **Oniska** - poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAMORRO, Graciella. **KURUSU Ñe'engatu - Palabras que la história no podría olvidar**. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", Paraguay, 1995.

_____. **Decir el cuerpo** – historia e etnografía del cuerpo en los pueblos Guaraní. FONDEC, Asunción/Paraguay, 2009.

CLASTRES, Helene. **Terra-sem-mal: o profetismo tupi-guarani**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A fala Sagrada - mitos e cantos sagrados dos índios Guaraní**. Tradução Nícia Adam Bonatti, São Paulo: Papirus, 1990 (1974).

_____. **A sociedade contra o Estado: pesquisa de antropologia política**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

COELHO, Teixeira. **A invasão pelos Outros e como contê-la**. In: Teixeira Coelho (Org.) *Cultura e Educação*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Xamanismo e teatralização: Ka e as mitopoéticas de Khébnikov**. In: *Performance e espetacularidade*. Brasília, UnB, 2001.

DELANE, PEDRO MIRIM. (Vera Popygua). **Como fazer um rave'i guarani (violino)**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: Formação Intercultural do Professor Indígena FISP/ Faculdade de Educação Universidade de São Paulo, 2008.

DOOLEY, Robert. **Léxico guarani, dialeto mbya**. Brasília: Sociedade Internacional de Lingüística. Cuiabá, MT, 2006.

DUSCHATZKY, S.; SKLIAR, C. **Os nomes dos Outros - Narrando a alteridade na cultura e na educação**. Educação & Realidade, vol. 25, n.2, Porto Alegre, 2000.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.(Org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva e Edições Sesc SP, 2010.

FRANCHETTO, Bruna. **As Artes Da Palavra**.– in: 3º GRAU INDÍGENA - CADERNOS DE EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA. Barra do Bugres: UNEMAT, v. 2, n. 1, 2003.

GALLOIS, Dominique. **Nossas falas duras. Discurso político e auto-representação Waiãpi**. In: ALBERT, B.; RAMOS, A. (Org). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GARCIA, Marcus. **Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos** In: TEIXEIRA, G.; GARCIA, M.; GUSMÃO, R. (Orgs.) *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: TRANSE, CEAM, p. 117-128, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **Arte como sistema cultural**. In: GEERTZ. *O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro, 2003.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMPATE BÂ. **A tradição Viva**. In: Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1977.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e preocupações pós-modernas em antropologia**. In: TEIXEIRA, G. L. C. (Org). Performáticos, Performance e Sociedade. J. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Brasiliense, (publicação original em 1985)1986.

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989

_____. **O cru e o cozido**. Mitológicas, v. 1 São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. (Org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, TÂNIA STOLZE. **O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi**. Mana vol.2, nº2, Rio de Janeiro, Oct.1996.

LITAIFF, A. **Os filhos do Sol: mitos e práticas dos índios mbya-guarani do litoral brasileiro**. Tellus, Campo Grande, UCDB, ano 4, n. 6. p. 15-30, 2004.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU/EDUSP, v.2, 1974.

MELIÁ, Bartolomeu. **Mito y educación**, Estudos Leopoldenses; série Educação, vol. 1, nº 1. UNISINOS, São Leopoldo, p 27-34, julho/Dezembro: 1997.

_____. **Educação indígena e alfabetização**. São Paulo: Loyola,1979.

_____. **A Experiência religiosa guarani**. In: Marzal, M.M. Et al. O rosto índio de Deus. São Paulo: Vozes. 1989.

_____. **El guarani: experiência religiosa**.CEADUC-CEPAG Asunción/Paraguay, 1991.

_____. **A terra-sem-mal dos guarani**. Economia e profecia. Revista de Antropologia, São Paulo. 1990.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos tupiguaranis**. Trad. E. Pinto. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, EDUSP, 1928 (1979).

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do mbaraka: Música, dança e xamanismo guarani**. São Paulo: Edusp, 2009.

MONTOYA, Antonio Ruiz. Arte, **Vocabulario, Tesoro y Catecismo de la lengua guaraní**, 4 vols., Madrid, 1639-1640. Reimpresión facsímil por Julio Platzmann, Leipzig, 1876.

_____. **Tesoro del la lengua guaraní**. Madrid, 1639; Leipzig, ed. J. Platzmann, 1876.

MÜLLER, Regina Polo. **Asuriní do Xingu, história e arte**, 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. **Maraká, ritual xamanístico dos Asuriní do Xingu**. In: LANGDON, J.(Org.). **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

_____. **O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis**. In: NIEMEYER, A. M.; GODOI, E. P. (Orgs.). Além dos Territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Ed. Mercado de Letras / Departamento de Antropologia, IFCH / UNICAMP, 1998.

_____. **Danças indígenas: arte e cultura, história e performance**. In: Ligiéro, A. e dos Santos, C. A. (orgs.), Dança na Terra, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. **As lendas da criação e da destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocúva-Guarani**: São Paulo: Hucitec: Edusp, (1914) 1987.

PAVIS, Patrice. **O teatro no entrecruzamento de culturas**. trad. Nanci Fernandes, Perspectiva, São Paulo, 2008.

_____. **The Intercultural performance reader**. London/New York : Routledge, 1996.

PERASSO, J. AYVUKUE RAPE. **El camino de las almas** – etnografía ava-kue-chiripa y tymaka-chiriguano. Asunción-Paraguay: Museo “Guido Boggiani”, 1992.

PISSOLATO, Elisabeth. **A duração da pessoa**: mobilidade, parentesco e xamanismo, São Paulo: Unesp, 2007.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível - estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. (1993). **Pensamento, corpo e devir- Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada em Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993

SARAMAGO, José. **A maior Flor do mundo**. Cia Letrinhas, São Paulo, 2001.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. São Paulo, EDUSP, 1974.

_____. **Aculturação indígena** - ensaio sobre fatores e tendências de mudança cultural de tribos índias em contacto com o mundo dos brancos. Revista de Antropologia vol 13. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1965.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance Teory**. New York: Routledge, 1988.

_____. **Environmental Theatre**. New York: Hawthorn Books, 1973.

_____. **From ritual to theater and back**: the efficacyentertainment braid. In: Schechner, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1982.

_____. **Performance Studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

SÃO PAULO. **Núcleo Vocacional- criação e trajetória**. (Org.) Expedito Araújo. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Expansão Cultural. SP, 2008.

SILVEIRA, ANGELO (KARÁÍ MIRIN). **Fundação da Aldeia Pindoty**. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: FEUSP e Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo, 2008.

SILVA SANTOS, A. **Amba, o altar Guarani** - Trabalho de Conclusão de Curso. In: Formação Intercultural Superior do Professor Indígena (2005-2008). SP: Faculdade de Educação USP, 2008.

SOUZA, Lynn Mario T. M. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha**. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SZTUTMAN, RENATO. (org.). **Encontros - Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: Estrutura e anti-estrutura**. Trad. Nanci Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **From Ritual to Theatre**: The Human Seriouness of Play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The Anthropolgy of Performance**. NewYork: PAJ Publications, 1987.

_____. **Liminal ao Liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual**. Um ensaio de Simbologia Comparativa”. Tradução inédita de Herbert Rodrigues. São Paulo, 2005.

_____. **"Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da Experiência** (primeira parte), de Victor Turner". In: Cadernos de Campo. Tradução de Herbert Rodrigues. São Paulo: PPGAS, USP, nº 13, p.177-185, 2005.

_____. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Trad. Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói/RJ: Editora UFF, 2005.

_____. **Dramas, Campos e metáforas- ação simbólica na sociedade humana**. Trad. Fabiano Moraes. Ed UFF, Niterói, 2008.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.

VAN GENEPP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**, Studio Nobel/FAPESP/Edusp, São Paulo. 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem** – e Outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

_____. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. **A fabricação do corpo na sociedade xinguana**. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. (org.) **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1987.

_____. **Nimuendaju e os guarani**. In: NIMUENDAJU, C. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapocúva-guarani**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987. p. XVII-XXXVIII.

ZUMTHOR, Paul. **PERFORMANCE, RECEPCAO, LEITURA**, COSAC & NAIFY, São Paulo, 2007.

_____. **A letra e a voz**. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

ZUPPI, Patricia A.; DOMITE, Maria Do Carmo Santos (Org.). **Um caminho para a Educação escolar indígena**. 1 ed. São Paulo: Imprensa Oficial - SEE/SP, 2010, v. 1.

_____. (Org.). **Um caminho para a Educação escolar indígena**. 1 ed. São Paulo: Imprensa Oficial - SEE/SP, 2010, v.3.

_____. **Arte e Cultura**. In: Magistério Indígena Novo Tempo - Um caminho do meio: da proposta à interação. DOMITE, M. C. S. (Org.), 1. ed. V. 1, São Paulo: SRG Impressão SR Gráfica e Editora LTDA, 2003.

_____. **Relatório Técnico de Avaliação do Cumprimento dos objetivos e metas do capítulo Educação Indígena do Plano Nacional de Educação no Estado de São Paulo**. Fundação Ajuri- UFRR/FUNAI, Brasília. 2010.

Teses e dissertações:

CECCATO, Maria. **Teatro vocacional e a apropriação da atitude Épica/dialética**. Dissertação de Mestrado na área de Pedagogia do Teatro. (Orientação Flávio Desgranges). ECA -Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CICCARONE, Celeste. **Drama e sensibilidade : migração, xamanismo e mulheres M'Bya Guarani**. São Paulo: PUC, 2001. 352 p. (Tese de Doutorado)

GALLOIS, Dominique. **O movimento na cosmologia Waiãpi**: criação, expansão e transformação do universo. 1988. Tese (Doutorado em Antropologia) - PPGAS/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

LADEIRA, Maria Inês Martins. **O caminhar sob a luz: o território Mbyá a beira do oceano**. São Paulo : PUC, (Dissertação de Mestrado), 1992.

MACEDO, Vanessa. **Nexos da diferença**. São Paulo: FFLCH, (Dissertação de Mestrado, orientação Dominique Gallois), 2010.

MENDES, M.S.R. **Xondaro**: uma etnografia do mito e da dança e Guarani como linguagem étnica. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2006.

MENEZES, A. L. T. de. **A Alegria do corpo-espírito saudável: ritos de aprendizagem Guarani**. 2006. 256 f. Tese de Doutorado em Educação - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do “mbaraka”: música e xamanismo guarani**. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo, FFLCH/USP, 2002.

OLIVEIRA, Diogo. **ARANDU NHEMBO“EA: COSMOLOGIA, AGRICULTURA E XAMANISMO ENTRE OS GUARANI-CHIRIPÁ NO LITORAL DE SANTA CATARINA**. UFSC, Santa Catarina, (Dissertação de Mestrado, orientação Ester Jean Langdon), 2011.

SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens**. Tese de doutorado PPAS FFLCH-USP. Orient. Dominique Gallois, São Paulo, 2005.

VILLELA, Alice. **DAS ACONTECÊNCIAS: EXPERIÊNCIA E PERFORMANCE NO RITUAL ASURINÍ**. UNICAMP. Campinas, (Dissertação de Mestrado Orientador: Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller), 2009.

Artigos:

BARTOLOMÉ, Miguel. **Oguerojera (desplegarse)** - La etnogénesis del pueblo Mbyá-Guarani. In: Revista ILHA, p 106-140, UFSC, Santa Catarina, 2010.

BONDÍA, Jorge L. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: **Revista Brasileira de Educação**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.

CICCARONE, Celeste. **Drama e sensibilidade: Migração, Xamanismo e mulheres Mbyá**, Revista de Indias, vol. LXIV, n. 230, Universidade Federal do Espírito Santo, 2004.

DAWSEY, John. **“Victor Turner e Antropologia da experiência”**. In: Cadernos de Campo. São Paulo: PPGAS, USP, nº 13, p.163-176, 2005.

_____. **“Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas”**. In: Campos. Paraná: UFPR, 7(2), p.17-25, 2006.

DELGADO, Suzy. **“Ayyu Rapyta livro sagrado Guarani- Los señores de La palabra”**. Revista Nomada, n 4, Paraguay, 2007.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **“Ser afetado”**. In: Cadernos de Campo. Tradução Paula Siqueira. PPGAS, n. 13, USP, São Paulo, 2005.

FERAL, Jossete. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. In: Sala Preta,- revista de Artes Cênicas, Edusp. nº8, p. 191-210. 2008.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. Revista Antropologia em primeira mão. Florianópolis, UFSC/ Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995.

MONTARDO, Deise Lucy. **Uma antropologia da música guarani**. In: Revista Tellus, UCDB, Campo Grande, MS, 2004.

_____. **A mulher e a música guarani**. In: Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. UFSC, Florianópolis, 2008.

_____. **Somos dançadores e guerreiros**. A Nova Democracia, Rio de Janeiro, v. 2 (13), 2003. Pg 26.

MÜLLER, Regina. **Asuriní do Xingu**. In: Revista de Antropologia. São Paulo: Departamento de Ciências Sociais da USP, v. 27/28, p. 91-114, 1984/85.

_____. **Ritual, Schechner e performance**. Revista Horizontes Antropológicos, ano 11, n. 24, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

_____. **Corpo e imagem em movimento: há uma alma nesse corpo**. In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, v. 43 (2), p. 165-193, 2000.

_____. **Yokastas: estudo antropológico de um processo de criação e encenação**. O Percevejo, n. 12, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

_____. **Danças indígenas: arte e cultura, história e performance**. In: INDIANA 21. Campinas, 2004.

PISSOLATO, Elisabeth. **Dimensões do bonito: Cotidiano e Arte Vocal Mbya Guarani**. In: Espaço Ameríndio, v.2, n.2, UFRGS, Porto Alegre, 2008.

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance?** In: O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro: UNIRIO, n.12, 2003.

_____. **Performers e espectadores, transformados e transportados**. Trad. Selma Treviño. Revista Moringa. João Pessoa, vol 2, n 01. 155-185- jun 2011.

SEEGER, Antony; DA MATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras**. Boletim do Museu Nacional, n 32, p. 2-19. 1987.

SILVA, Rubens. **Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais**. In: Horizontes Antropológicos. Rio Grande do Sul, PPGAS, p. 35-65, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O nativo relativo**. Maná, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

_____. **A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. São Paulo: Cadernos de Campo, 14/15, 2006.

_____. **A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana**. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional (série Antropologia), vol.32: 40-49, 1979.

Outras fontes

Filmografia (em anexo)

São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura – Divisão de formação. **Vídeo re nhamba'eapo a processos audiovisuais entre culturas**. Projeto Vocacional Aldeias 2011/12.

Palestras:

Bharucha, Rustom. (2013). **“A busca pelo contemporâneo na tradição, pela ressonância na dissonância, pela polifonia na cacofonia: reflexões críticas e intervenções no aqui e agora”**, Palestra Proferida na Sétima edição do Encontro Mundial de Artes Cênicas- CTI ECUM, realizada em 16/09/2013, São Paulo.

Schechner, Richard. **“Antropologia, Performance e Drama”**, 28 Reunião Brasileira de Antropologia realizada na PUC de São Paulo de 02 a 05 de julho de 2012.

Documentos eletrônicos:

BHARUCHA, Rustom. **We have to re-imagine culture and development**. The Power of culture, 2009. Disponível em: <http://www.powerofculture.nl/en/specials/zam/bharucha-theatre> (Último acesso em 17/09/2013).

CESARINO, Pedro. **Poéticas Indígenas**. In: Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Link acesso: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/modos-de-vida/as-poeticas-indigenas> (último acesso em 06/10/2013)

_____. **De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios**. MANA. Rio de Janeiro. V.12. n 1, 2006.

DOOLEY, Robert A. **LÉXICO GUARANI, DIALETO MBYÁ, GUARANI-PORTUGUÊS**. Sociedade Internacional de Lingüística, Cuiabá, MT, 2006. Versão digital-9 de março de 2006: <http://www.sil.org/americas/brasil/publicns/dictgram/GNDicLex.pdf>

FABIÃO, ELEONORA. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos (Eletrônica), v. 10, PPG Univalli, Itajaí, SC, 2010.

Disponível em: <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/viewFile/2256/1721>

GROTOWSKI, Jerzy. **L'Art du débutant. International Théâtre Information**. Editado por George Banu. Varsóvia, 1978 apud Yannick Butel - A Arte do Encontro, uma Arte da Distância: de Thomas Richards e Mario Biagini a Jerzy Grotowski. In: Revista Brasileira de Estudos da presença, v. 3, n. 1, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

MACEDO, Valéria. **Vetores porã e vai na cosmopolítica guarani**. *Tellus*, ano 11, n. 21, jul./dez. Campo Grande MS, 2011. Disponível em: http://jyvukugi.files.wordpress.com/2012/02/vmacedo_tellus.pdf (último acesso em 15/07/2013).

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade**. Revista Brasileira de estudos da Presença. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> (último acesso em 30/7/2013).

MENEZES, A. L. T. de. **Para que(m) os guarani dançam?** A ação coletiva e os processos educativos guarani. Pensamento Biocêntrico, Revista Eletrônica. Disponível em: http://www.pensamentobiocentrico.com.br/content/ed08_art01.php

SANCHES, Luan. **Tesoro de la lengua guarani**. Madrid, 1639 URI: Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01184400> (último acesso em 06/08/2013).

SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Tradução: Ana Letícia de Fiori. Revisão técnica: John Cowart Dawsey. Cadernos de Campo, 20. PPGAS- FFLCH/USP, São Paulo, 2011.
(link de acesso: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>)

SILVA, R. A. **Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sócias**. Revista Horizontes antropológicos, vol.11 n.24. Porto Alegre July/Dec. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-7183200500020000>

VIEIRA DE ANDRADE, K. **Alteridades (in)corporadas: notas sobre a chefia ye'kuana**. In: Anuário Antropológico/59-82. Unb, 2012-I, 2013. Disponível em: http://www.dan.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=188%3Aanuario-antropologico-sumario-20121&catid=21%3Aproducao-cientifica-anuario-antropologico&Itemid=32

VILAÇA, Aparecida. **O que significa tornar-se outro?** Xamanismo e contato interétnico na Amazônia Rev. bras. Ci. Soc. Vol.15, n.44 São Paulo Oct. 2000. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092000000300003> (último acesso em 09/07/2013).

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, Rio de Janeiro, v.2, n.2, Oct. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200005&script=sci_arttext 12/07/2009.

_____. **A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. São Paulo:2006. Disponível em:<http://sites.google.com/a/abaetenet.net/nansi/abaetextos/a-floresta-de>

cristal-e-viveiros-decastro (último acesso em 08/01/2010).

Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Secretaria Municipal de Educação SP. **Vocare. Revista do Vocacional- edição 10 anos.** São Paulo, novembro 2011. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B8JW7iUTy1FeaGc3NndqM2l5REU/edit?pli=1>

_____. **Materiais Norteador: Proposta artístico-pedagógica do Programa Vocacional,** 2011.

Disponível

em:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/MATERIAL%20NORTEADOR_1311018529.pdf

WEIDNER MALUF, S. **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas:** abordagens antropológicas. Revista Esboços. V 9. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>. (último acesso em 09/07/2013).

Sítios Eletrônicos Consultados:

Centro de Trabalho Indigenista: <http://www.trabalhoindigenista.org.br/>

Comissão Pró Índio de São Paulo: <http://www.cpisp.org.br/>

Conselho Missionário Indigenista CIMI: <http://www.cimi.org.br/>

Enciclopédia dos Povos Indígenas do Instituto Socioambiental PIB:

<http://www.socioambiental.org/pib/epi/asurini/historia.shtm>. Acesso em 28 nov.2008.

Entrevista realizada para o noticiário televisivo Primeiro Noticias de Televisa Chapultepecdo com o notório militante do Exército Zapatista de Libertação Nacional. México, 9/05/2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=irLRvbl3qpc> Acesso em 24/09/2013.

Fundação Nacional do Índio FUNAI: <http://www.funai.gov.br/>

IBGE: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/terrasindigenas/>

Portal Guarani:

<http://www.porta guarani.com/busquedaweb.php?cx=partner-pub-3210048476427295%3A0895923330&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=CADOGAN&sa=Buscar>

UNESCO: <http://www.unesco.pt/cgi-bin/home.php>

SÃO PAULO. **Secretaria Municipal de Cultura** - Programa Vocacional: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/>

Glossário de palavras Guaraní

Aguyje: Ser transformado, sublimado.

Aguyjevete: saudação Guaraní sagrada “que se renove, que se transforme”!

Amba: altar sagrado

Anguapu: Tambor

Ara Pyau: Tempo novo

Ara Ymã: Tempo velho

Ava: homem

Ayvu Rapyta: Belas palavras

Guaraní Mbya:

Ha evete: obrigado

Yva: Nome Guaraní

Jaxi: Lua

Jejoko: nome masc. guarani

Jera: nome fem. guarani

Jera Ivoty: a flor desabrocha

Jerojy: dança

Jeroky: dança

Jurua: não indígena

Jurua'i: criança não indígena

Karai: Nome guarani

Mbaraka: Violão tradicional Guaraní

Mbaraka Mirim: Chocalho

Ñamandu: Divindade Sol

Ñeeporã: Bela palavra- nomesagrado

Ñeemongarai: Ritual de nomeação (batismo) Guaraní

Nhanderu: Deus

Nhanderu Papa Tenonde: Divindade da criação

Nhandekuery: “Nós” coletivo de guarani

Ñhandereko: “Nosso Jeito de ser”

Ñembojera: desabrochar, surgir, auto-gerar, criar

Kaa: erva mate- bebida tradicional Guarani

Kunhã Karai – liderança espiritual feminina – cuida das ervas, dos benzimentos e apoia o líder espiritual nas rezas

Kuaray: Sol (divindade Guarani)

Kyringue: criança

Opy: Casa de reza

Petyngua: cachimbo

Popygua: Nome Guarani

Porã ete aguy jevete: saudação sagrada de agradecimento

Poty: Nome Guarani - Flor

Pytengua: cachimbo

Rave'i: rabeca guarani

Tataxi: nome guarani feminino- Bruma

Tekoa: Casa/lugar/aldeia

Tekoa Pyau: Aldeia nova

Tekoa Ytu- Aldeia da Cachoeira

Tenonde Porã- Bealo Futuro

Tukumbo: Nome Guarani Masculino

Tupã Mirim: Nome Guarani Masculino

Urukurea: Coruja

Vera: Nome Guarani

Xary: Avó

Xejary: minha avó

Xeramõi: Pajé, meu avô

Xejarykuery

Xeramõikuery- pajés

XeyrunKuery- amigos

Xondaro: guerreiro

Xondaro ruvixa (ou ywurixa): Mestre Xondaro

XondaroKuery

Xunu: Nome Guarani

Yvy Maraẽy: Terra sem Males

Apêndice A - Nota sobre a grafia Guarani

A escrita é uma coisa, e o saber, outra.

A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si.

O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.²²⁶

Por se tratar de um idioma fundado essencialmente na oralidade, o que envolve uma compreensão da relevância das dinâmicas implícitas e específicas nos processos contínuos de transmissão, e ao se considerar que a pesquisa se volta para algumas noções e imagens mito-poéticas²²⁷, os registros dos termos Guarani não se relacionam aqui a quaisquer discussões que envolvam processos comparativos sobre a grafia e sistematização da escrita. Mas, buscam respeitar e ir ao encontro tanto do modo como os interlocutores Guarani do trabalho têm concebido o registro de seu idioma, quanto das formas apresentadas pelos apontamentos de notórios especialistas no estudo desta cultura de matriz oral como Curt Unkel Nimuendaju (1914), Egon Schaden (1954,1965), Montoya (1876), Leon Cadogan (1953/4, 1959, 1968,), Pierre Clastres, Guasch, Bartolomeu Meliá (1979, 1989, 1990, 1992, 1997, 2011), Marinês Ladeira, Graciella Chamorro, entre outros, que invariavelmente podem seguir convenções que resultam em propostas de escrever distintas.

Importante ressaltar que mesmo entre os parceiros Guarani citados, em sua maioria jovens alfabetizados que se formaram juntos como professores indígenas²²⁸ e encontram-se atualmente envolvidos nestes processos de mediação e tradução entre mundos, não se percebe um consenso relativo a uma sistematização única a ser utilizada. Nas discussões durante os anos de formação, acompanhadas por especialistas da área de lingüística, foram levados em conta fatores como distinções étnicas (claramente percebidas na forma de falar e, sobretudo de escrever entre os Guarani *Mbya* e os Guarani *Nhandeva* - que se auto-declaram, no caso deste grupo de professores de São paulo, “Tupi”. Assim como foram respeitadas as influências e formas regionais, mais perceptíveis em casos como de alguns professores de famílias vindas do Paraná (que seguem a normatização proposta nos materiais produzidos pelo SIL- *Summer Instituto of Linguistic*²²⁹), enquanto Outros, cujas

²²⁶ Tierno Bokar apud Hampate Ba. A. A tradição viva. In: Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1977. pg181.

²²⁷ Sobretudo da forma como apresenta Pierre Clastres em “A fala Sagrada- mitos e cantos sagrados dos índios Guarani”. Trad. Nícia Adam Bonatti, Papirus, Campinas/SP, 1990 (1974) e Leon Cadogan em “*Ayvu Rapyta* Textos míticos de los *Mbyá-Guaraní* del Guairá”, Universidade de São Paulo, 1959.

²²⁸ Nos cursos de formação para o professor indígena oferecidos no estado de São Paulo numa parceria entre Secretaria Estadual de Educação e Faculdade de Educação FEUSP - Magistério 2002/03 e Formação Intercultural Superior Indígena 2005/08 - que serão abordados na contextualização da construção da pesquisa.

²²⁹ Missão evangélica americana criada no México na década de 1930, especialista na tradução do Novo Testamento para línguas ágrafas, expandiu-se na América Latina por meio de alianças com intelectuais latino-americanos e com o movimento indigenista local e os estados, especialmente no Brasil e Peru. Seus membros eram missionários que se tornaram lingüistas especialistas nos idiomas das populações nativas e criaram cartilhas e dicionários que se tornaram referências no estudo destes idiomas orais.

famílias se deslocaram do Sul e das regiões hoje reconhecidas como Argentina e Paraguai, que trouxeram nítidas influências do idioma espanhol e da forma como se escreve o guarani do Paraguai.

A partir da escolha pelas formas mais simplificadas de registro delimitadas neste campo de referências, seguem algumas informações básicas sobre a pronúncia das palavras guarani e da grafia mais utilizada:

- Os vocábulos guarani são em geral oxítonos. Neste sentido, é consenso acentuar somente as palavras em que a sílaba tônica não é a última e que se constituem em exceções;
- Além do acento agudo (´), usado nas palavras não oxítonas e nas justapostas em substituição do hífen, utiliza-se o til (~), que indica a nasalização da sílaba ou do vocábulo.
- O apóstrofo (') como indicativo de oclusão global (considerado por alguns interlocutores Guarani como grafia de um fonema que poderia ser tratado como uma vogal) foi dispensado, a não ser excepcionalmente, quando os autores citados assim apresentam; pois no guarani falado, seu uso seria muito amplo, dada a pronúncia de termos que sugere oclusões com frequência.
- No alfabeto, as vogais: a, e, i, o, u, y (vogal gutural), são pronunciadas como em português, podendo ocorrer nasalização, estando marcadas normalmente na última vogal que leva a nasalização.

As consoantes:

- p, t, k (substitui “c” e “qu”)
- j aproxima-se do som do “dj”.
- r som fraco como o som de r entre duas vogais como em “coruja”.
- x (som de x, tch, ch, ts, s)
- v (som de v ou u, conforme a palavra)
- consoantes nasais: mb, m, nd, n, ng, nh ou ñ

Apêndice B - Entre a cidade e as aldeias. Os Guarani em contexto.

RELATÓRIO PROJETO VOCACIONAL ALDEIAS - abril 2010²³⁰

Não temos equipamento, estamos entrando na casa deles, na *TEKOA* (ambiente que faz parte do ecossistema Guarani, '*prolongamento do ser no espaço da natureza*').

Para os Guarani a dança, a música, o canto, *performance* e religiosidade, tudo está junto, integrado, vivenciado, introjetado no *NHANDEREKO* ('*nosso jeito de ser*').

Uma cultura milenar, com mais de 500 anos de contato com os "invasores" (denominação dada aos colonizadores pelos indígenas brasileiros - mais que isso: ponto de vista).

Apesar de tantos anos de contato permeados por atrocidades, por desqualificação, por violências e tentativas de extermínio, o povo Guarani permanece forte, com a língua, a cultura, os costumes, as crenças, o *NHANDEREKO* vivo.

Em sua sabedoria, buscam manter, em condições absolutamente desfavoráveis, os contextos onde se dá a transmissão dos saberes tradicionais atualizados, cotidianamente vivificados. Num esforço constante e consciente de remar contra a corrente...

"Corrente" antiga e enferrujada, cujos elos se modificam com o tempo, mas continuam com o ímpeto de aprisionar, de calar, de manter uma invisibilidade.

Dos jesuítas, cujo discurso de "salvar as almas dos pobres selvagens" consistia numa ferramenta de dominação pela desqualificação e catequização, às armas dos Bandeirantes que intentavam escravizá-los e que dizimaram muitos grupos, às escolas integracionistas do Serviço de Proteção aos Índios SPI²³¹ em plena ditadura militar, cujo lema era a "aculturação", tendo como pano de fundo a luta por um espaço que garantisse a sobrevivência e que perdura duramente até os dias de hoje nos intermináveis litígios territoriais e ambientais, os Guarani criaram mecanismos que protegeram e garantiram a sobrevivência de sua alma/nome/cultura, de sua identidade coletiva.

E mesmo estando aqui, dentro do caos urbano, sem condições espaciais para viver de acordo com o *NHANDEREKO*, assediados pelos meios de comunicação de massa e pelo capitalismo, eles mantêm sua dignidade, seu idioma e sua religiosidade presentes no cotidiano, convivendo com os falsos mitos da TV e do mercado.

Infelizmente, nem todas as etnias conseguiram manter sua identidade étnica ao atravessar tantas fronteiras.

Com os movimentos pós-ditadura, germinados no cerne das organizações indígenas e indigenistas, aos poucos, este vergonhoso e silencioso panorama vem sendo transformado.

A primeira grande vitória, alcançada com a promulgação da Constituição Federal de 1988²³² que altera legalmente o paradigma das relações e direitos estabelecidos voltados aos povos

²³⁰ Zuppi, Patricia (artista-orientadora) Relatório Projeto Vocacional Aldeias. SMC SP, abril 2010.

²³¹ Serviço de Proteção ao Índio- órgão federal responsável pela tutela dos povos indígenas no Brasil no período da Ditadura, cujo objetivo maior era de "torna-los cidadãos brasileiros", integrando-os na cultura nacional e negando as culturas e línguas tradicionais. Foram estabelecidas escolas nas aldeias, onde as crianças indígenas eram proibidas e castigadas ao falar o idioma materno.

²³² BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil promulgada em 5/10/1988. Artigo 231- CAPÍTULO VIII - DOS ÍNDIOS: "São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens". Constituição do Estado de São Paulo, promulgada em 5/10/1989: Artigo 282 – "O Estado fará respeitar os direitos, bens materiais, crenças, tradições e todas as demais garantias conferidas aos índios na Constituição Federal."

indígenas e a OIT 169²³³, que garante em nível mundial a consulta e a participação (inclusive na elaboração e gestão) dos povos indígenas em quaisquer projetos que os envolvam/afetam, não garante ainda que tais direitos sejam implementados de fato, na medida em que as referências anteriores de relações desiguais estabelecidas estão introjetadas no imaginário da população brasileira.

Tal contexto histórico, nos remete, nós, interlocutores e geradores de relações interculturais com tais grupos, a uma condição de motivadores da criação de uma nova forma de interagir, ainda a ser construída, mas que, de maneira alguma pode desconsiderar o caminho percorrido.

Então, na medida em que a CULTURA é o nosso fio condutor, a consciência de que estamos adentrando no terreno onde reside a alma de um povo, toma amplitude maior. Bem maior.

Como agir de modo diferenciado?

Quais abordagens culturais podem de fato beneficiá-los diante de tal histórico?

Qual é, e qual pode ser o nosso papel enquanto “agente cultural”?

Como viabilizar através do VOCACIONAL parcerias que possibilitem financeiramente e ideologicamente encontros culturais dos Guarani que favoreçam a questão cultural dando voz e criando espaços de encontro para os mestres deles?

²³³ A Convenção da Organização Internacional do Trabalho sobre povos indígenas e tribais - OIT 169, adotada em Genebra em 27/06/1989, realizada com a colaboração das Nações Unidas e da Organização Mundial da Saúde, propõe o direito à participação e consulta dos representantes das comunidades em todos os processos que os afetem e constitui atualmente o principal instrumento de direitos dos povos autóctones. Foi promulgada no Brasil através do Decreto Presidencial 5051 de 19/04/2004.

Aldeias Guarani da capital de São Paulo:

Terra Indígena Tenondé Porã: localiza-se no extremo Sul da capital, área rural. Fazem parte as aldeias *Tenondé Porã* (no mapa identificada como Guarani da Barragem) e *Krukutu*. População estimada de acordo com o Censo Indígena 2010 em 254 indígenas no Krukutu e 599 indígenas na Barragem. Não há o registro de moradores não indígenas.

Jaraguá: localiza-se na área urbana, região oeste, entre a Estrada Turística do Jaraguá e a Rodovia dos Bandeirantes. Faz divisa com o Parque Estadual do Pico do Jaraguá. Fazem parte as aldeias Guarani *Tekoa Ytu* e *Tekoa Pyau*, com população estimada de acordo com o Censo Indígena 2010 em 88 indígenas declarados e 10 moradores que não se consideram indígenas.²³⁵

²³⁵ Fonte: IBGE <http://www.censo2010.ibge.gov.br/terrasindigenas/> (acesso em 15/06/2013)

Mas afinal quem é o Outro?

“É muito difícil segurar os jovens nas aldeias hoje, por que eles saem para a cidade. Nós, professores e lideranças Guarani, temos que se esforçar bastante e trabalhar em conjunto com as pessoas mais velhas. Só assim que eu vejo que os jovens Guarani de hoje e as crianças não vão perder os costumes. Se a gente não fizer esforço e não tiver este apoio dos mais velhos, não vai conseguir. (...) Tem que sentar junto com a comunidade e ver o que a comunidade quer. (...) O que eu vejo de negativo é a chegada da energia elétrica nas aldeias. Por que as crianças já não têm mais aquela “moral” que antigamente nós tínhamos. A criança vai ver novela até dez, onze horas da noite e não vai pra Casa de Reza, também não consegue mais acordar cedo.” (Saulo Ramires - liderança e professor da aldeia Amba Porã/Miracatu-Vale do Ribeira/SP)

“Desta parte que você fala da questão da energia elétrica eu concordo com você que a energia elétrica trás uma série de consequências ruins. Eu como Guarani, que moro desde que nasci na aldeia, acho a mesma coisa. Quando têm reuniões na aldeia os mais velhos sempre falam da questão dos jovens e das crianças não comerem mais comida típica e não irem mais para a Casa de Reza por que têm a TV em casa. E daí eu penso que tudo que entra do mundo do jurua na aldeia, na escola, na Casa de Reza, no dia-a-dia é uma questão dos adultos, das lideranças, de sentar e discutir até que ponto determinada coisa do jurua pode interferir na nossa cultura, na nossa aldeia. Já que esta questão de cultura do jurua não entrar na nossa aldeia é impossível no momento atual.” (Jera Guarani- liderança, professora e vice-diretora na aldeia Tenondé Porã, São Paulo)²³⁶

Atualmente dos cerca de 900 mil indígenas auto declarados no CENSO 2010²³⁷ remanescentes de 305 etnias e falantes de 274 idiomas indígenas distintos, de uma população que se estimava variar numa diversidade lingüística e cultural bem mais ampla, de 1 a 10 milhões de indivíduos na época da invasão (como é denominada a chegada dos europeus na América do Sul pelos povos nativos) pouco se sabe ou se acessa. Para uma parcela expressiva da população brasileira a idéia de índio acompanha uma imagem ambivalente e distante, ora romantizada (ou exotizada), ora tratada de modo preconceituoso e com o viés de um olhar fundamentalmente etnocêntrico.

Em face desta imagem do índio construída arbitrariamente no imaginário da sociedade brasileira desde a chegada dos jesuítas em 1500, que perpassou a idéia de “selvagens sem alma” e reforçada pelos processos de assimilação cultural e seus discursos oficiais ambivalentes que propunham ações de aculturação revestidas pelo lema de “índios como cidadãos nacionais”, assim como a criação de um currículo para a educação básica no Brasil na época da ditadura militar (que ainda ressoa de modo contundente) onde foi difundido e legitimado o conceito de que

²³⁶ Entrevista realizada pelos professores Guarani durante as atividades da Formação Intercultural Superior do Professor Indígena do Estado de São Paulo em 15/06/2007 no Hotel Riema, São Paulo. A transcrição das duas falas, realizada pela autora a partir de registro audiovisual, assim como a utilização das mesmas, se deu mediante consulta aos entrevistados.

²³⁷ Informações atualizadas pelo CENSO 2010. Links de acesso: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_gerais_indigenas/default_caracteristicas_gerais_indigenas.shtml e <http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&idnoticia=2194>. (Último acesso em 7/8/2013)

“índio era coisa do passado”; a ampla e diversificada etnografia dos povos ameríndios dificilmente atravessa as barreiras de suas especificidades acadêmicas. Como resultante, pode-se perceber que os processos de representação e contatos mais diretos entre estes grupos e a sociedade nacional são de alguma forma travestidos por este imaginário.

Nos últimos anos se a presença dos grupos indígenas tem figurado com mais frequência nos meios de comunicação de massa através de “notícias”²³⁸ sobre embates territoriais (que ganharam notoriedade como o caso da construção da hidrelétrica de Belo Monte, os embates sangrentos nos moldes ainda colonialistas no Mato Grosso do Sul, e as propostas de alteração dos instrumentos legais de demarcação territorial), pouco se avançou no sentido de desconstrução desta imagem distorcida e etnocêntrica.

A existência de população indígena no estado de São Paulo, cuja capital é considerada o maior centro urbano e econômico do Brasil e da América Latina, não consiste numa informação amplamente difundida e reconhecida.

Em que pesem as notórias dificuldades a cerca da realização de um censo indígena, sobretudo quando se trata de povos em que se averiguam ainda hoje hábitos fundamentados no deslocamento territorial, como no caso dos Guarani *Mbya*, maioria no Estado; a população indígena em São Paulo, oficialmente considerada, é formada pelas cinco etnias em situação de aldeamento – Guarani *Mbya*, Kaingang, Krenak, Terena e Tupi-Guarani - e está estimada em cerca de 4 (quatro) mil indígenas situados nas aldeias distribuídas entre litoral norte e sul, Vale do Ribeira, capital e centro-oeste paulista.

Entretanto, como apontam registros da Comissão Pró-índio de SP e do Conselho Missionário Indigenista-CIMI, flagra-se uma significativa lacuna entre os dados considerados no discurso e atendimento oficial e a realidade que se observa no Estado.

²³⁸ Coloco entre aspas numa alusão clara à forma como os acontecimentos que envolvem os grupos indígenas costumam ser até os dias de hoje apresentados de modo arbitrário pela mídia e todo jogo de interesses que a mesma está relacionada. Não é raro que as notícias deixem de contemplar o ponto de vista dos grupos indígenas, tratados como “empecilho ao desenvolvimento nacional”. Neste sentido, tive uma experiência que ilustra esta colocação quando em 2010 jornais e os canais abertos de televisão noticiavam “a invasão e depredação” causada pelos Kaingang no Paraná, apresentados pelas reportagens como “violentos e baderneiros”. Eu estava lá para a realização da pesquisa do PNE Indígena e estive com eles na sede regional da FUNAI de Curitiba. O grupo, insatisfeito com as mudanças estruturais na FUNAI que os afetariam diretamente, realizadas sem consulta e diálogo por um decreto presidencial, através deste ato de repúdio pleiteava sem nenhuma resposta do governo uma audiência para tratar do assunto. Como foram ignorados, ocuparam o escritório da FUNAI como modo de chamar a atenção pública para esta situação. Famílias inteiras com crianças e idosos se deslocaram para lá, certos de que haveria pronta resposta, diálogo neste caso. Nada havia sido destruído como a imprensa anunciava. A relação com os funcionários, imprensa e curiosos era totalmente amistosa, e não se cansavam de apresentar os motivos da ocupação na esperança de que ao menos seu repúdio pudesse ter repercussão. Entretanto, nas reportagens em âmbito nacional que tive acesso (que resultaram em muitas ligações em meu celular pela “gravidade” do quadro apresentado), além de fantasiar uma violência que jamais existiu, tais colocações não apareciam. Vale apontar que nos últimos anos as redes sociais têm apresentado para uma nova alternativa para veiculação de informações que se mostra um mecanismo mais legítimo, onde os próprios representantes indígenas tem a chance de se colocar de modo mais amplo.

Emergentes e, por que não dizer, resistentes/sobreviventes de um universo mítico ancestral ameríndio, ainda vivo e em constante processo de manutenção e atualização na contemporaneidade, o povo Guarani situado nas três aldeias da capital paulista vive o paradoxo de resistir e manter suas tradições em terras aldeadas na gigante metrópole da América do Sul.

Como mostra a antropóloga Maria Inês Ladeira²³⁹, coordenadora do Programa Guarani da organização não-governamental Centro de Trabalho Indigenista, este grupo indígena, cujos registros antropológicos apontam para uma história que abarca pelo menos 5000 anos, possui desde o início da colonização uma trajetória conturbada de contato, configurada pelo confisco de seu território e mecanismos diversos de violência. À custa do contato antigo e intenso com os *jurua* (não indígenas), caracterizado por perseguições culturais e físicas, desenvolveram vários mecanismos para preservar suas tradições culturais e religiosas de modo invisível, garantindo sua reprodução enquanto povo e etnia até os dias de hoje. Ainda que diante de condições muitas vezes abjetas de sobrevivência, impostas pelo histórico de relações com a sociedade nacional, o povo Guarani zela coletivamente por sua identidade étnica mantida, sobretudo através da língua e dos rituais religiosos, cultivados ao longo do tempo de contato em segredo.

Seus processos não excluíram o convívio inevitável com a sociedade em torno, com quem sempre procuraram manter um relacionamento cordial, mas não muito próximo.

A antropóloga indica ainda que no Brasil os Guarani além de carregarem o estigma de “índios aculturados” em virtude do uso de roupas e outros bens e alimentos industrializados, são considerados como índios errantes ou nômades, estrangeiros (do Paraguai ou Argentina).

Tal histórico resultou, no caso dos povos Guarani do Estado de São Paulo, num processo tardio de reconhecimento e delimitação de áreas indígenas, que pode ser atribuído a certa resistência dos órgãos do poder público em admitir legalmente que havia índios em São Paulo. Atualmente tal invisibilidade está em nítido processo de transição, delimitado pelas ações coletivas das próprias comunidades e do engajamento das lideranças Guarani de São Paulo nas questões relevantes às causas indígenas em âmbito nacional. Entretanto, este cenário se configurou durante muito tempo como empecilho para o reconhecimento e legitimação de tais grupos diante da sociedade e do poder público no sentido de garantia dos direitos dos povos indígenas no novo paradigma instaurado no Brasil a partir da Constituição Federal/88. O que tem levado, no caso das comunidades da capital, as lideranças a repensarem sobre os modos de representação e fluxos com a sociedade envolvente e à buscarem interlocuções e parcerias que contemplem seus pontos de vista.

São Paulo, cuja capital é considerada o maior centro urbano do Brasil, com cerca de 18 milhões de habitantes, faz divisa com os estados do Paraná, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Embora a população indígena do Estado, oficialmente considerada, seja formada pelas cinco etnias em situação de

²³⁹ Ladeira, M. O caminhar sob a luz: o território Mbyá a beira do oceano, São Paulo: PUC, 1992.

aldeamento – Guarani, Kaingang, Krenak, Terena e Tupi-Guarani - nas aldeias distribuídas entre litoral norte e sul, Vale do Ribeira, capital e centro-oeste paulista; verifica-se que a população indígena que hoje habita as periferias da Grande São Paulo contabiliza em torno de 13 mil habitantes dos povos Pankararu, Pankararé, Fulni-ô, Kaingang, Terena, Wassu Cocal, Kaimbé, Xukuru, Kariri Xocó, Tupi Guarani, Guarani Mbyá, Guarani Nhandeva, Potiguara, Atikun, Kaiapó, Pataxó e outros.

Segundo o Conselho Indigenista Missionário- CIMI²⁴⁰, entre os problemas que enfrentam, está o reconhecimento de sua identidade indígena por parte da sociedade e dos órgãos públicos, a falta de moradia digna, o desemprego e os baixos salários, a violência, a deficiência no atendimento à saúde e educação, entre outros.

Segundo o CENSO 2010, São Paulo é o quarto município do Brasil com maior população indígena por situação de domicílio. Entretanto dos 12.977 indígenas auto declarados, apenas 951 se encontram oficialmente em Terras Indígenas.

A situação das 32 Terras Indígenas -TIs do estado, habitadas pelas referidas etnias pertencentes aos troncos lingüísticos Tupi-guarani (povos Guarani *Mbya* e Tupi-guarani ou Guarani Nhandeva e Xiripá), Macro-Jê (povos Kaingang e Krenak) e Aruak (povo Terena) tem se alterado nos últimos anos em decorrência dos processos de legitimação territorial.

Se a Constituição Federal/88 representa um marco, tardio, no sentido de legitimar o direito dos povos indígenas de viver conforme seus *costumes, línguas, crenças e tradições*, levando os mesmos ao grande paradoxo de, para ter seus direitos assegurados, manterem-se étnica e culturalmente diferenciados, ao mesmo tempo sofrem pressões para adotarem padrões da sociedade nacional, no que se refere à educação, saúde, trabalho, moradia etc, já que não há condições de auto-sustentabilidade nas terras indígenas demarcadas.

Neste panorama, não se pode negar que a condição de perspectivas melhores de sobrevivência se imponha de modo flagrante a quaisquer expectativas no âmbito de parcerias voltadas à “cultura”, o que leva os possíveis parceiros não indígenas a um necessário processo de interlocuções no sentido compreenderem a especificidade da realidade dos grupos indígenas.

A proximidade e constante influência do cenário urbano, os reduzidos territórios demarcados e a conseqüente escassez de recursos naturais e materiais revelam expressivas dificuldades que têm mobilizado as lideranças indígenas em busca de alternativas e parcerias no sentido de dar continuidade à cultura e de formas de auto-subsistência diante do contexto altamente adverso.

Entretanto, apesar da proximidade e da constante interferência da cidade e dos meios de comunicação de massa, assim como do lugar de invisibilidade pública que ocupam, as comunidades Guarani ainda caracterizam-se por um significativo movimento de resistência cultural e manutenção dos contextos tradicionais de transmissão de cultura. A língua indígena é fluente no cotidiano das comunidades e, apesar da falta de espaço e recursos naturais, evidencia-se um grande esforço por

²⁴⁰ Fonte: Conselho Missionário Indigenista: <http://www.cimi.org.br>.

parte das lideranças em manter e atualizar os modos próprios de vida e a prática dos rituais tradicionais sagrados, que são a base da transmissão e manutenção da cultura oral indígena, da organização social, da educação e da identidade Guarani.

Como bem coloca Stutzman²⁴¹:

Tratar dos novos desafios encontrados pelos representantes indígenas em torno de promover condições adequadas para a interlocução com a sociedade nacional e o mundo globalizado, envolve a necessidade de criação de caminhos e parceiras novas para se encontrar sentido local para práticas e instituições dos brancos ao mesmo tempo em que é imperativo lutar para dar visibilidade às reivindicações, potencialidades e saberes de seus povos. Neste trânsito constante por entre mundos, como a convivência com os brancos pode ser compreendida como positiva desde que não se perca de vista a qualidade e a singularidade inscritas nas formas de ocupação do território, na transmissão de conhecimentos e no xamanismo.

O autor nos lembra que, como observa o cacique Timóteo *Vera Popygua* da aldeia *Tenondé Porã* (em consonância com as demais lideranças das aldeias da capital) o futuro dos Guarani nas redondezas de São Paulo passa pela afirmação e divulgação de sua especificidade cultural diante de um intenso contato e proximidade com o contexto urbano. Isso leva as lideranças a buscarem alternativas que envolvem iniciativas internas de estímulo aos mais velhos no sentido de rememorá-los e estimulá-los a compartilhar seus ensinamentos com os mais jovens, muitas vezes com os olhos voltados ao mundo de fora. E por isso, na mesma medida, suscita a criação de novas dinâmicas de afirmação e revitalização cultural que instiguem o interesse destes jovens Guarani.

Entre escola e *Opy*

Se, historicamente o campo de relações entre comunidades nativas e sociedade nacional no Brasil foi demarcado pelos movimentos de dominação, violência e assimilação cultural desde a colonização, estas relações resultaram numa perspectiva de aniquilação de alguns grupos étnicos e, por outro lado, na estruturação de estratégias e mecanismos de resistência e sobrevivência desenvolvidos por outros. Estes mecanismos de resistência variaram em cada situação e grupo, mas no caso do povo Guarani *Mbya*, impressiona a forma como mantiveram em resguardo suas tradições através de mecanismos de invisibilidade e perpetuação “silenciosa” de seus contextos sagrados, como já observado, o que de certa forma os manteve a parte e a margem da sociedade dominante.

É neste panorama que se inicia de modo supostamente inusitado, esta jornada de encontro, entre artista e guarani, dos palcos para a *Opy* (Casas de Reza), do teatro e da dança para o ritual.

Se Klauss Vianna e uma série de artistas buscaram na capoeira e na pesquisa da cultura popular um corpo brasileiro cujo modo próprio de expressar

²⁴¹ Stutzman, R. O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens. Tese de doutorado PPAS FFLCH-USP. Orient. Dominique Gallois, São Paulo, 2005.

nada tem a ver com as técnicas, os sentidos e o corpo europeu, o que décadas depois de tais proposições se legitima nos meios artísticos, a pergunta suscitada foi: mas por que e como não se sabe quase nada sobre os índios no Brasil?

Esta inquietação, que se remete a uma ideologia de formação instaurada no Brasil de modo arbitrário e em ressonância ainda com os mecanismos de colonização, acompanhou a transição de uma experiência profissional na Alemanha rumo às aldeias indígenas de São Paulo. Trata-se de uma passagem de estados culturais às avessas. Foi necessário este distanciamento e o choque de não-pertencimento para uma tomada de consciência que levou ao olhar voltado para perspectivas de um contato mais próximo com aquilo que poderia ser parte da própria cultura de origem, obscurecida e inacessível no âmbito dos processos (oficiais) de formação escolar e artística, em teatro e dança vivenciados no Brasil nos anos 80 e 90.

Motivados por esta inquietação, os processos que envolvem o trânsito entre arte, cultura indígena e os âmbitos de política e resistência implícitos e, portanto, relevantes em qualquer abordagem deste tipo, se tornaram foco de empenho mais efetivo a partir de um convite recebido para atuar na área de Arte e Cultura no primeiro curso de Magistério Indígena de São Paulo, promovido pela Secretaria Estadual de Educação em parceria com a Universidade de São Paulo e se desdobrou na participação de vários projetos, com ênfase na experiência do Projeto Vocacional Aldeias.

A retomada deste percurso que envolve uma década de relações interculturais tem por objetivo o entendimento do contexto e do ponto de vista das margens e trânsitos abordados neste lócus de investigação. Por isso, não se trata do foco em si, mas de onde se parte e deriva o que se busca observar.

Era 2002 e havia o enorme desafio de se formar a primeira geração de professores indígenas do Estado dentro das novas perspectivas de educação escolar indígena, ancoradas pelos atuais discursos acerca da diversidade cultural.

Ao contrário dos modelos escolares catequizadores e assimilacionistas até então existentes nas escolas indígenas no Brasil, buscava-se seguir no sentido de construção de um novo padrão diferenciado, elaborado em parceria com os sujeitos indígenas, em que a escola em contexto indígena tomaria novos rumos.

Os povos indígenas no Brasil têm reivindicado uma escola indígena que possa operar com instrumento para a construção de projetos autônomos de permanência ao dar acesso a conhecimentos necessários para um novo tipo de interlocução com o mundo de fora da aldeia. Desta forma a escola indígena ganhou enorme relevância dentro dos processos hodiernos do movimento indígena, e os professores indígenas se tornaram uma nova classe de lideranças.

Através da Constituição surgem paradigmas e desafios inéditos para as relações estabelecidas entre sociedade nacional e povos indígenas no Brasil. De acordo com a carta magna:

São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente

ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens²⁴²

A partir desta mudança na política indigenista brasileira, sucedida pelo esforço voltado para a formulação de vários instrumentos normativos, a elaboração de uma educação escolar indígena, garantida legalmente após décadas de pressão das instituições e grupos indígenas e indigenistas, pautada pelos princípios da diferença, da especificidade, do bilingüismo e da interculturalidade, ainda urge por sair do papel de modo efetivo.

Neste sentido, a possibilidade de acompanhamento e participação destes processos durante uma década possibilitou um olhar mais denso em torno de seus desafios e tensões vivenciados com a sociedade envolvente. Estar diante de culturas outras, autóctones, com saberes, organizações, concepções e modos próprios específicos, milenares e distintos entre si, envolvidas em intensas dinâmicas de resistência e atualização cultural diante das violentas relações de contato impostas desde a chegada dos colonizadores, tornou cada vez mais evidente a relevância da possibilidade de instauração de interlocuções e parcerias que pudessem ir ao encontro das expectativas e sentidos próprios destes grupos afetados.

Sob o ponto de vista de artista e formadora, até então envolvida com a instauração de processos criativos na área de arte (teatro e dança), diante da nova perspectiva de atuação no magistério indígena percebia que as retóricas não se mostravam ao alcance de uma real comunicação significativa, que pudesse favorecer estes novos sentidos. Ao considerar a limitação dada pelas diferenças lingüísticas e por toda uma outra forma de ser e de conceber o mundo, específica e complexa aos olhos do não indígena, tais caminhos conduziram para a necessidade de um aprofundamento neste contexto. Era preciso mais que o diálogo para se estabelecer de fato estas relações, era preciso deixar-se permear por este outro modo de existir, imerso nesta realidade de contato. Uma efetiva aproximação e vivência no âmbito do contexto indígena, além dos livros e diretrizes minuciosamente investigados, que pudesse favorecer e ampliar o olhar para as questões que envolviam os povos indígenas hoje, sob a perspectiva do campo que classificamos por arte.

Ficava evidente que só poderíamos de fato estabelecer uma comunicação efetiva se buscássemos compreender este encontro por caminhos relacionais que nem sempre poderiam se dar só pela conversa. Muitos eram os questionamentos: Como conversar com futuros professores indígenas se mutuamente não compreendíamos o idioma e o mundo um do outro? Como seria possível articular uma proposta significativa para a discussão de um possível currículo de Arte e Cultura voltado para o novo modelo de escola indígena? O que seria para a cultura indígena aquilo que classificamos por arte e qual seria o papel da arte nestas sociedades? O que poderia significar arte na escola indígena? Mas afinal, como podemos favorecer estes processos interculturais que envolvem arte e cultura?

Geertz²⁴³ nos lembra que:

²⁴² BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, 1988.

Os métodos de uma arte e o sentimento que as anima são inseparáveis, não podendo se compreender os objetos estéticos como um encadeamento de formas, mas sim como mecanismo cognitivo que reflete a visão e o sentido conferidos pelos membros de uma sociedade específica.²⁴⁴

Se através das práticas fundamentadas na oralidade das culturas indígenas se percebiam possíveis conexões com práticas não indígenas relacionadas às linguagens artísticas, no âmbito das artes performáticas, pareceu num certo momento possível e até mesmo favorável buscar aproximações e intersecções através de processos metodológicos criativos, na prática, através da vivência, do corpo. Neste sentido a antropóloga e artista Regina Muller²⁴⁵ esclarece:

A transformação (ou transportação de que fala Schechner (1985: 102, 127) do artista performático e do xamã é o ponto de convergência entre os dois gêneros de *Performance* cultural tal como se designa aqui as artes cênicas (dança e teatro) e o ritual. Outras aproximações em que a presente abordagem se apoia é o processo de se compartilhar coletivamente a experiência individual, como ocorre em ambas manifestações e a reflexividade constitutiva destes gêneros, proporcionada pelo estado subjuntivo.

Desta forma, naquele momento buscou-se tecer uma proposta pedagógica no âmbito da arte que pudesse favorecer uma aproximação e uma comunicação mais efetivas.

Ainda que os sentidos de criação das distintas práticas performativas emergissem de estruturas de significações e relações com a vida distintas, logo ficou evidente que a instauração de processos criativos propiciava um encontro mais efetivo em que aos poucos emergiam os elementos específicos das culturas que se pretendiam colocar em contato e reflexão.

Em busca de conhecer e compreender melhor este outro mundo, até então invisível. Até então marcado pelo rastro folclorizado e preconceituoso impregnado arbitrariamente no imaginário social brasileiro, me remeto a Zumthor, estudioso das poéticas da oralidade nos apresenta:

Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das

**

²⁴³ Geertz, C. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Editora 7 vozes, 1997.

²⁴⁵ Müller, R. Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. In: INDIANA 21. Campinas, 127-137, 2004. Pg 129.

palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está.²⁴⁶

A motivação partia de certo encantamento, na medida em que se revelavam outras formas de existência, além dos estereótipos socialmente formatados. Mas também e, sobretudo de uma inquietação no sentido de se poderem articular parcerias potencialmente significativas e favoráveis para eles, os então “invisíveis”.

Ainda que cause certo estranhamento uma disciplina que envolva arte na escola indígena, o que de antemão remete a um deslocamento de práticas inseridas num contexto sócio-cultural específico onde as expressões artísticas não estão desvinculadas da vida para outro, o “Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas” sugere que a arte, enquanto campo desconhecido na escola indígena, pode ser estruturada de modo significativo no sentido de reconhecimento do valor das expressões artísticas dos vários grupos sociais. Propondo, além do acesso ao conhecimento universal, o redimensionamento positivo das identidades étnicas, o que leva à reflexão acerca das relações entre o particular e o universal, e das semelhanças e diferenças entre os tantos povos de épocas e lugares distintos.

Sob esta perspectiva, iniciava-se assim um percurso num território de deslocamentos e fluxos entre culturas. De um *lócus* desafiador e ambivalente, de trânsito, de passagens. Evidenciou-se, desta forma, uma possível aproximação em que *Performance* artística e ritual foram naturalmente postos em relação, o que envolveu a compreensão de que para a sociedade indígena a arte reside de forma não fragmentada e a partir de outros sentidos, em outras instâncias da estrutura sócio-cultural, sobretudo nos contextos de ritual.

Se nos ritos sagrados podiam se perceber práticas, como música, canto, dança, narrativa de histórias e produção de artefatos, compreendidas no mundo não indígena ocidental como linguagens artísticas, partiu-se de uma primeira questão voltada a um reconhecimento de tais práticas e produções em cada uma das culturas.

Mas para isso tínhamos que criar ou descobrir com os parceiros indígenas como e que possíveis sentidos poderiam emergir deste encontro. Num primeiro instante era necessário se criar o contexto de encontro, que mobilizasse a comunicação entre os representantes das diferentes etnias, o que foi estruturado inicialmente, como dinâmica motivadora, a partir de práticas coletivas inspiradas nos jogos teatrais, em deslocamento/adaptação conforme as demandas do contexto.

Havia a responsabilidade e o comprometimento em buscar caminhos diametralmente opostos aos mecanismos de imposição cultural, assim como de promover o protagonismo das lideranças indígenas em tais processos, como já apontado. Por isso, no caso da disciplina em questão, não houve a aplicação de métodos externos, mas foram utilizados/sugeridos (e por eles transformados) alguns procedimentos criativos que envolviam dinâmicas coletivas no sentido de acionar seus saberes tradicionais. Pois, se as novas diretrizes nacionais apontavam para um caminho de reconhecimento e valorização da cultura étnica tradicional, ficava evidente que não seria possível efetivar de uma hora pra outra um câmbio nas relações e suas resultantes até então operadas. Estar neste entre-lugar pressupõe ter que lidar com a herança produzida nas relações até então estabelecidas. De

²⁴⁶ Zumthor, P., 2007. Pg 54

ambos os lados tínhamos que lidar com o desconhecimento, a desconfiança, as variantes de auto-estima, os pré-conceitos.

Discursos oficiais a princípio favoráveis a uma possível valorização das identidades étnicas demandam uma política indigenista que viabilize diretrizes mais favoráveis às perspectivas dos povos outros envolvidos, o que suscita num primeiro momento a necessidade premente de comunicação real e de profunda escuta destes outros, até então silenciados, oprimidos. Operação inversa nas relações, até então, sistematicamente pré-estabelecidas. Supõe-se que tal contexto possivelmente tem causado impactos e deslocamentos significativos no cerne das identidades dos grupos afetados, e que por outro ângulo, tem impulsionado gradativamente e de forma lenta o surgimento de novas perspectivas de diálogo no âmbito das relações de alteridade. Coabitar um mesmo espaço de modo equânime e inter-relacional figurou durante esta etapa objetivo principal.

Quanto mais se ampliavam as dúvidas e a necessidade de enxergar além das representações previamente concebidas, gradativamente iam surgindo, pelo próprio aprofundamento dos vínculos e olhares, a perspectiva de aproximação e, sobretudo de convivência no contexto indígena. Neste sentido, pela necessidade de interlocução imposta, a proposição de experiências criativas voltadas para a criação de um espaço de contato que contemplasse as diversas formas específicas de cada grupo cultural se mostrou como uma perspectiva favorável e que possibilitou a instauração de uma comunicação entre culturas e, até certo ponto, a troca de saberes e procedimentos.

Ao longo do tempo, os representantes de cada uma das cinco etnias envolvidas no Magistério Indígena se pronunciaram no sentido de propor também suas práticas para o grupo. A equipe de coordenação buscava se contaminar pelo modo de ser e expressar deles para buscar associações com as práticas que envolviam a arte-educação, de modo que tais expressividades específicas pudessem ser contempladas/convocadas e colocadas em relação e reflexão, no que se refere às propostas para a escola indígena.

Ao se considerar que as culturas indígenas são estruturadas a partir da oralidade, destaca-se aqui a partir da proposta de trabalhar com temas geradores significativos, a perspectiva metodológica (baseada em Paulo Freire) pela coordenação geral do curso. O encaminhamento do trabalho em arte e cultura, nesta perspectiva, se estruturou a partir de histórias. Cada grupo poderia escolher uma história significativa e a maneira como a mesma seria compartilhada (seja pela narrativa tradicional, teatro, desenhos, máscaras e etc).

Para os Guarani *Mbya*, um dos três subgrupos Guarani e talvez, como apontam especialistas como Ladeira²⁴⁷, o que mais preservou sua cultura, não fazia sentido num primeiro momento associar a escola aos modos tradicionais, ainda praticados em seus contextos de transmissão.

²⁴⁷ Ladeira, M. O caminhar sob a luz: o território Mbyá a beira do oceano. São Paulo, PUC, 1992.

Esta primeira experiência levou ao desejo de aprofundar estas questões e à perspectiva de atuação em vários projetos na interface com a cultura indígena. A partir daí, compreendendo-se cultura e arte de modo entrelaçado à política.

Neste sentido, configurou-se como experiência contundente o acompanhamento na realização das pesquisas de campo para a elaboração dos trabalhos de conclusão de curso dos professores indígenas na Formação Intercultural Superior do Professor Indígena do Estado de São Paulo. Esta formação superior subsequente, realizada também através de uma parceria da Secretaria Estadual de Educação de São Paulo com a Faculdade de Educação da USP, ao final de quatro anos de curso propunha que os docentes indígenas deveriam ainda elaborar um trabalho final que pudesse ir ao encontro das necessidades pedagógicas da escola indígena de sua respectiva aldeia.

A orientação era para que eles criassem um diálogo com a comunidade e suas lideranças no sentido de se eleger um tema pertinente à realidade do grupo para a realização da pesquisa, cuja resultante deveria estar voltada para a sala de aula de cada escola indígena. A idéia é que o produto final da pesquisa resultasse num material didático intercultural, já que a falta de materiais que contemplassem a cultura e a língua indígena se erigia como uma das grandes dificuldades enfrentadas por estes professores.

De saída pode-se dizer que esta é uma tarefa complexa, que tem encontrado soluções muito diferentes em várias localidades do país, e para a qual não há um único modelo a ser adotado, vista a extrema heterogeneidade e diversidade de situações sociolingüísticas, culturais, históricas e de formação e escolarização vividas pelos professores índios e por suas comunidades.

A perspectiva de atuar como professora-orientadora da turma de docentes indígenas em formação do povo Guarani *Mbya*, possibilitou a experiência de acompanhá-los em suas pesquisas de campo. Neste âmbito ocorreram as primeiras experiências na *Opy* (Casa de Rezas Guarani).

A parceria na elaboração de quatro trabalhos, em especial, operou como um ritual de iniciação no mundo Guarani *Mbya* e trouxe a oportunidade de vivenciar de fato a cultura tradicional deste povo.

Pode-se eleger como relevante para a presente reflexão dois momentos significativos: para tratar da infância guarani e das cantigas de ninar tradicional, Jera Guarani convidou os mais velhos da aldeia, seus interlocutores na pesquisa, para um almoço tradicional na Casa de Rezas. Neste contexto, nossa participação deveria ser o mais cuidadosa possível, no sentido de registrar em áudio-visual este encontro, material voltado exclusivamente para a professora-pesquisadora indígena, de modo a não interferir nas dinâmicas, nem inibir os convidados. O que salta aos olhos é a maneira como a professora indígena criou todo um espaço-tempo ritualístico para que a conversa se estabelecesse conforme a forma tradicional guarani. Jera ritualizou o encontro e propiciou uma experiência de interlocução que atravessou a conversa, canta a dança e todas as expressões tradicionais.

Se na sociedade ocidental não indígena o teatro é o lugar onde se escuta, para os Guarani, a *Opy*, território dos rituais sagrados é o lugar onde se *jerojy* e *jerojy* (se dança, se canta, se reza).

Até que se configurou a perspectiva de atuação no núcleo Aldeias do Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em que se deflagrou a possibilidade institucional de articulação de processos criativos no âmbito das aldeias Guarani da capital. A grande angústia inicial tratava de compreender afinal qual era o sentido de tal proposta, e como a mesma poderia operar de modo favorável às expectativas das comunidades envolvidas. E elas foram definitivas na orientação: a presença do projeto foi permitida nas comunidades Guarani, ainda que de forma experimental, desde que os processos criativos desenvolvidos seguissem e favorecessem os esforços empenhados pelas lideranças indígenas no que se refere à resistência, valorização e manutenção da cultura tradicional indígena.

As lideranças nos ensinaram como chegar, sendo a participação da equipe nos rituais tradicionais uma condição fundamental. Para os Guarani, as relações se dão através das práticas ritualísticas e o que se pode perceber atualmente nas aldeias da capital de São Paulo é uma tendência de algumas lideranças espirituais, diante de critérios próprios como já ressaltado, de acolher alguns parceiros não indígenas em seus rituais.

Desta forma, a perspectiva de processos de contaminação, ou afecção, poética nesta relação entre culturas foi inserida e estimulada pelos próprios Mestres da Cultura Guarani, inicialmente as lideranças políticas e num segundo momento, os próprios líderes espirituais.

Tínhamos consciência, ambos os lados, de que a presença do Projeto nas aldeias necessitava buscar possibilidades de fato significativas para as comunidades e que isso só seria possível numa perspectiva de interlocução muito próxima de seus mestres e de compreensão deste outro mundo. Afinal, estávamos transitando numa zona de tensões políticas, e além de representar uma instituição pública, a constante presença da equipe em aldeia configurava de algum modo um risco para as comunidades no sentido de interferência “de fora”.

Se para a equipe de artistas-orientadores a possibilidade de convivência no contexto de comunidade indígena parecia indubitavelmente rica, a angústia era descobrir afinal qual seria nosso papel, de modo a relação se configurar igualmente significativa para eles, considerando todos os aspectos político-sócio-culturais abordados. O que de certa forma foi vivenciado em alguns momentos de instauração de processos criativos a partir das propostas, sobretudo de interlocutores mais velhos, de modo imbricado ao contexto ritualístico. Estes momentos híbridos vivenciados envolveram a articulação de processo criativo e *Performances* ritualísticas e apontaram para um inusitado desejo das comunidades de também acessar e se apropriar de novas estratégias para a retomada, atualização e manutenção da cultura tradicional.

Macedo²⁴⁸, ao tratar das estratégias de invisibilidade e criação de uma representação de cultura nas aldeias Guarani do litoral, esclarece:

²⁴⁸ Macedo, V. Nexos da diferença. Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do mar. Tese (Doutorado) – PPGAS-FFLCH-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

É quando a CULTURA passa a incidir no domínio político que a diferença passa a ser enunciada aos brancos e sob demanda dos brancos, eclipsando multiplicidades guarani em diversos contextos, e por vezes orquestrando, por meio do cargo de cacique e de seus assessores, a convivência entre diferentes TAMÕI numa mesma TI²⁴⁹, contradizendo assim o preceito divino registrado por Ladeira.

Neste sentido, a breve retomada de uma situação vivenciada em aldeia elucida de modo singular a relação que os Guarani estabelecem com suas formas artísticas. Durante a realização da pesquisa de campo do trabalho de conclusão de curso²⁵⁰ do professor Guarani Pedro Mirim Delane sobre os toques do *rave'i* (violino tradicional guarani)²⁵¹, ao registrar o depoimento do então cacique Timóteo Vera Popygua da aldeia *Tenondé Porã* de São Paulo, ficou claro que não seria possível tocar o instrumento para mostrar os tipos de toque fora de seu contexto tradicional.

Logo que acabou o registro audiovisual do depoimento, realizado em guarani e depois transcrito e traduzido pelo professor indígena, Timóteo fez alguns sons com o instrumento, em seguida sugeriu que Pedrinho buscasse observar os diferentes toques no momento do *Ñeemongarai* (ritual de Batismo Guarani). Afirmou que a única forma de se perceber de verdade os toques do *rave'i* é na *Opy* (Casa de Reza Guarani). “Fora do contexto do ritual, o toque não vem, não acontece de verdade.”

A fala do cacique revela ainda a forma como a dança se insere no contexto Guarani e toda uma visão de mundo específica que se funda através de suas formas expressivas:

Quando Deus nos mandou ao mundo, fez com que o povo conhecesse esses instrumentos para cantarmos e alegrar a ele. *Koroxi* é um tipo de imitação de um canto do sabiá; todos os anos quando está chegando o novo tempo nós ouvimos esse canto. Também existem Outros tipos de toque. *Kapindovy* é um pássaro azul que fica pulando nos galhos das árvores. Já esse tipo de toque utilizamos o violão, com duas batidas, ou seja, com dois arranhões, para baixo e para cima, que é dançado em redor da casa de reza, essa dança chamada de *Kapindovy*. Temos também *Rave (jario)*, choro do violino, esse tipo de toque só é permitido dentro da casa de reza (*opy*). Antigamente os Guarani não falavam “*Xondaro*”. Essa palavra vem do espanhol, e quer dizer soldado. Antigamente tinha um nome que era chamado por *Tangari* ou *Tangara'i*. Quando eles iam fazer essa dança, falavam *nhetangara'i vi*, quer dizer, vamos dançar na preparação de guerreiros. Essa era uma das danças que eram tão perigosas, que chegavam até à morte, pois os *Xondaro* eram treinados com os espíritos dos mortos. E existiam muitos na floresta, eles até desafiavam, entravam em conflitos. Quando eles estavam em *nhetangara'i* (dança de *Xondaro*). Os *Xondaro* tinham como objetivo ser o *xondaro ruvixa*, o mestre dos *Xondaro*, porém tinham que derrubar o mestre. Essa é uma dança em que todos lutam contra todos. Primeiro os *Xondaro* enfrentavam o mestre, e quem fizesse com

²⁴⁹ Terra Indígena

²⁵⁰ Formação Intercultural Superior do Professor Indígena de São Paulo FISPI, Secretaria Estadual de Educação e Faculdade de Educação USP, 2005/2008.

²⁵¹ Depoimento do ex-cacique da aldeia Tenondé Porã e coordenador nacional da Comissão *Yvyrupa* Timóteo Wera Popygua para o Trabalho de Conclusão de curso de Pedro Delane. “Como fazer um *rave'i* Guarani (violino)” In: Universidade de São Paulo- Faculdade de Educação/Secretaria de Estado da Educação. “Formação Intercultural Superior do Professor Indígena 2005-2008. Trabalho de Conclusão de Curso (professores Guarani)”, Servigraf, São Paulo, 2008.

que ele ficasse no chão, passava a ser “o mestre”. Mas para isso acontecer eram horas e horas de luta; derrubar o mestre precisava de muito treinamento, equilíbrio e concentração. Esse treinamento era feito com ervas medicinais desde o nascimento. Eles preparavam o menino para ser um guerreiro, passavam ervas em seu corpo. Já houve um dia esses costumes não são mais utilizados, os próprios pais têm medo de seus filhos crescerem agressivos. Tinha também a dança do *Xondaro* que era dançada com apenas um tambor, e Outros instrumentos não eram usados – como violão e *rave’i*. Antigamente os *Xondaro* eram treinados para cuidar do *opy*. Viviam em treinamento; passavam ervas medicinais em seu corpo e saíam à procura de alimentos nas matas. Esses guerreiros eram adultos e jovens preparados para a luta. Entre eles tinha desafio, e quando estavam na dança tinha que ter concentração e olhos de águia, pois se desse uma trombada em seu adversário era para derrubar e até tirar sangue de seu adversário, mas não podia achar ruim. Utilizavam-se de bordunas de madeira pra esse tipo de dança, e quando derrubava seu companheiro, agradecia às divindades (*porã ete aguy jevete!*) levantava novamente e tornava a dançar. E quando havia um mais forte na dança todos os *Xondaro* tentavam derrubá-lo. E quem batesse no mestre, tornava-se um líder. E com ele ia uma multidão de *Xondaro* como se fosse seus discípulos. Assim eles o seguiam até acharem Outro, essa era uma das diversões dos jovens, antigamente.

Assim como apresentou Timóteo, ao longo de dez anos de convivência com as comunidades Guarani de São Paulo outras situações semelhantes foram percebidas em relação às danças, às histórias, ao alimento tradicional, entre Outros, que se mostraram completamente imbricados aos seus contextos e sentidos de produção local envolvendo o sagrado e o cotidiano.

Para os povos indígenas através do fazer belo, do fazer artístico, da experiência expressiva, noções que são fundamentais são transmitidas, são construídas, são transformadas.

Por isso, a reflexão sobre possíveis interlocuções entre culturas distintas estabelecidas pelo campo da arte envolve numa primeira instância a necessidade de ir ao encontro das concepções e sentidos acerca da produção estética para os diferentes grupos envolvidos. Necessária se faz a compreensão de que a obra de arte faz parte da história e das experiências de uma sociedade, da sua especificidade, autonomia e valor estético.

Sendo assim, a arte não pode ser separada das outras manifestações materiais e intelectuais, por tratar-se também de um meio de comunicação²⁵², um ponto de vista, uma forma de conceber o mundo.

E para nós, arte é a outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade. (Marcos Tupã, liderança indígena da aldeia Krukutu – Coordenador Nacional da Comissão *Yvyrupa*)

²⁵² Vidal, L. Grafismo indígena, Studio Nobel/FAPESP/Edusp, São Paulo. 1992.

Apêndice C: “A reflexão se dá no e através do corpo”

*Performance Mbojera: como uma flor que se desdobra...*²⁵³

²⁵³ Registros da *performance Mbojera*, realizada nos jardins da ECA-USP em 2011 e na aldeia Krukutu em 2012. Patrícia Zuppi e Andréia Yonashiro. (Fotos Ipojuca Pereira).

APÊNDICE D - Relatório Projeto Vocacional Aldeias 2011

O Projeto Vocacional Aldeias tem se estruturado desde 2008 de modo cuidadoso e sempre em parceria com os representantes indígenas num contexto de reconhecimento da transmissão, resistência e atualização de uma cultura milenar de matriz oral em plena capital de SP e, de acordo com a abordagem proposta, pautado num diálogo entre cultura indígena e não indígena.

Os caminhos iniciados revelam descobertas de sentidos que vão além da “instauração de processos criativos emancipatórios” propostos pelo Vocacional. Se não tem sido possível contemplar totalmente as demandas e sentidos reais deflagrados (pelo próprio limite do Programa Vocacional com relação ao foco e à estrutura necessária e específica para a relação com o referido contexto), o Projeto tem se revelado como caminho que possibilitou a estruturação de vínculos com cada uma das comunidades e de escuta e visibilidade por parte da SMC das dinâmicas e tensões culturais que enfrentam os povos indígenas na capital.

O caminho trilhado pelo Vocacional Aldeias se erigiu enquanto um início potente de mapeamento e estruturação de diálogos, que suscita desdobramentos e aprofundamentos específicos, mas encerra no processo instaurado um significado enquanto uma passagem importante no sentido de estabelecer relações de alteridade e favorecer uma interlocução mais direta e maior reconhecimento e representação política das lideranças indígenas em relação à esta instância do poder público. Evidencia-se, portanto, enquanto continuidade aos processos já iniciados, a perspectiva e necessidade de estruturação de um núcleo/Programa específico e diferenciado na SMC, que configuraria uma relação inédita entre instituição pública e povos indígenas em São Paulo no âmbito da cultura no sentido de abarcar e contemplar a especificidade requerida pelo contexto no que se refere às perspectivas ideológicas e às demandas estruturais específicas.

SOBRE AS NECESSIDADES DEFLAGRADAS E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS

Ao se instaurar a perspectiva de uma abordagem delicada que buscou um espaço respeitoso de escuta, encontro e co-existência com o Outro-culturalmente diferente no âmbito das aldeias indígenas da capital, revelou-se a riqueza dos contextos sagrados de transmissão de cultura e a necessidade apontada por tais comunidades do povo Guarani de São Paulo no sentido de buscar apoio para a revitalização e manutenção dos mesmos, o que de certa forma ultrapassa as possibilidades do próprio Programa Vocacional.

Da parceria com as lideranças indígenas em busca de sentidos significativos na relação com o Vocacional, surgiu a elaboração de propostas no fluxo entre culturas que pudessem dar visibilidade, legitimidade e valorizar a cultura indígena.

Nota-se que tal abordagem foi possibilitada pela imersão dos profissionais envolvidos nos contextos coletivos ritualísticos no sentido de se (re)conhecer o contexto culturalmente diverso e se identificar o que pode realmente fazer sentido para as comunidades Guarani na possibilidade de parcerias no âmbito da cultura.

Desta forma, compreende-se que para se alcançar os novos paradigmas nacionais relativos à diversidade cultural e ao respeito aos direitos dos povos indígenas, novas perspectivas de relações devem ser articuladas e construídas em parceria com os grupos envolvidos de forma a se criar relações e encaminhamentos que possam ser de fato favoráveis a eles no encontro dos desejos/sentidos manifestados. Estas perspectivas situam-se no contra-fluxo do que foi historicamente instaurado desde a colonização até a promulgação da CF 88 e que, de certa forma, ainda encontra-se introjetado no imaginário e na atuação da sociedade nacional. Por esta dívida histórica e por todas as atrocidades cometidas pelo Estado, que antes de 88 seguia paradigmas legalmente legitimados de “integração, civilização e aculturação” dos povos indígenas, hoje as instituições públicas enfrentam o enorme desafio de criar outro tipo de olhar e relação com os mesmos, considerando e indo ao encontro de suas especificidades e necessidades de auto-determinação garantidas legalmente.

Das conversas instauradas entre lideranças Guarani e Secretário de Cultura, evidenciaram-se demandas/perspectivas de parcerias no sentido de:

1- Apoio à manutenção dos contextos de transmissão de saberes tradicionais, sobretudo dos processos coletivos realizados na *Opy* (Casa de Rezas). Para tanto, devido à falta de espaço para cultivo e de recursos naturais nas aldeias em contexto urbano, se faz necessário para a realização dos encontros e rituais tradicionais a compra dos elementos normalmente produzidos em aldeia de acordo com seus modos próprios: *petã* (fumo-de-corda), *kaa* (erva-mate) e alimentos tradicionais (milho, mandioca, amendoim, palmito, mel e etc).

2- Condições para a realização de intercâmbios constantes entre aldeias, no sentido de possibilitar o acesso às terras indígenas que ainda mantém contextos e possuem condições ambientais mais condizentes para a realização de alguns rituais e práticas culturais/artesanais que estão caindo em desuso na capital por conta da falta de recursos naturais. O que resulta na demanda de estrutura voltada para o transporte dos grupos da capital para comunidades de outros municípios e estados.

3- No caso dos processos e relações iniciados pelo Projeto Vocacional Aldeias, as lideranças indígenas apontam para a perspectiva de se criar e legitimar um Núcleo ou Programa específico na SMC, voltado para a continuidade e desdobramentos das relações de forma a contemplar ideologicamente e estruturalmente as especificidades deflagradas e demandadas no referido contexto intercultural diferenciado.

Na perspectiva de instauração e legitimação de diálogo da instituição pública com povos indígenas, quando se pensa na estruturação de relações com os mesmos (cuja matriz ancestral de cultura oral configura formas próprias e diferenciadas de ser, de conceber e de estar no mundo), configura-se neste sentido como caminho relevante e coerente a possibilidade de se garantir uma interlocução que de fato compreenda e vá ao encontro de tais especificidades, construída de forma progressiva e continuada e, portanto, com a participação deles. Para isso, o mais coerente seria formular propostas que se articulem a seus próprios modos de pensar a cultura. Não é possível inseri-los em programas mais generalizados, que, de alguma forma, consistem no aniquilamento e desconsideração de tais diferenças, que se pretende valorizar e salvaguardar.

4- Aponta-se ainda a necessidade ou possibilidade positiva de articulação no sentido da instauração de novos caminhos no trânsito entre culturas, no que se refere à assessoria, suporte e gestão de ações/propostas que tratem da diversidade cultural e da visibilidade da cultura indígena no âmbito não indígena (envolvendo os povos em questão neste processo relativo à construção de representações de seus próprios bens culturais).

Notando-se ainda como a indicação da Lei Federal 11645/08 que estabelece a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” na rede pública de ensino, tem resultado numa enorme dificuldade para o seu cumprimento uma vez que o conhecimento sobre os povos indígenas em geral é bastante superficial e estereotipado (para a grande maioria da sociedade é algo absolutamente distante e reside num imaginário construído arbitrariamente ao longo da história). Neste sentido, a possibilidade de um programa específico contemplaria uma atuação e repercussão não só no contexto interno das aldeias, mas em parcerias que possibilitem levar a cultura Guarani a partir de seus próprios representantes de forma mais consistente e no sentido de se estruturar relações entre culturas que superem os preconceitos e os produtos formatados por sujeitos externos à cultura indígena.

5 – Uma vez que temos a Arte como possibilidade de mediação deste diálogo intercultural, faz-se necessária a criação de estruturas que viabilizem modos de produção híbridos no horizonte da criação estética em interface com a cultura tradicional indígena. Este ponto foi identificado ao longo dos processos que envolveram, por exemplo, a utilização de recursos audio-visuais para instauração de processos coletivos que dialogam com a cultura tradicional em contextos de influência urbana. O contato cotidiano com tecnologias disponíveis gera interesse na sua apropriação para re-dimensionar as ações que visam uma atualização e recuperação, assim como estratégias de difusão dos saberes tradicionais. Por isso, das relações estabelecidas pelo Projeto Vocacional Aldeias, evidenciaram-se como mais significativos tais processos em que as linguagens audio-visuais se relacionam com os contextos de cultura tradicional indígena.

Apêndice E- DVD: “Vídeo *re nhamba'eapoa*: processos audiovisuais entre culturas Projeto Vocacional Aldeias 2011-2012” (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo)

O presente material audiovisual é fruto dos processos instaurados na parceria entre as Aldeias Guarani da cidade de São Paulo e Projeto Vocacional Aldeias nos anos de 2011 e 2012. Sua produção se deu a partir do desejo dos parceiros indígenas de cada aldeia. Como esta produção parte de uma demanda para difusão interna nas comunidades alguns filmes não são legendados. No dvd em anexo constam os filmes autorizados pelas aldeias. Entretanto, não estão autorizadas cópias, nem a utilização para quaisquer outros fins que não sejam de pesquisa, incluindo exposições públicas.

Conteúdo do dvd:

- 1 – *Petyngua* – O cachimbo sagrado
- 2 – *Xondaro*
- 3 – Coral – *Mborai Mbaraete*
- 4 – *Ojepota rai va'e regua* – Sobre aquele que se transformou

Ficha técnica:

Aldeias Guarani da capital de São Paulo em parceria com a equipe Projeto Vocacional Aldeias 2012.
Coordenação: Patricia Zuppi

Artistas-orientadores: Alcides Ribeiros *Kuaray*, Anabel Andrés, Gianni Puzzo, Jean Jacques Vidal, Lucas Keese e Marco Bernardes Pereira.

ANEXO - A despedida de uma grande liderança espiritual e política

Por Maria Inês Ladeira 14/12/2011 Centro de Trabalho Indigenista

Ava Jejoko (*leiam Avá Jejokó*), Samuel Bento dos Santos, deixou-nos na madrugada do dia 10 de dezembro, na aldeia Conquista em Santa Catarina, onde estava de visita, na *Opy* (casa de rezas), cumprindo o destino de sua alma generosa. No dia 12, seu corpo descansou no antigo cemitério da Terra Indígena Ribeirão Silveira situada nos municípios de São Sebastião e Boracéia (SP), lugar que elegeu para viver. Foi lá que iniciou, em 1980, uma longa batalha para assegurar uma pequena fatia de Mata Atlântica com água boa e mata preservada, em vias de ser destruída pela especulação imobiliária, para abrigar, entre as outras criaturas das florestas, gerações de Guarani e Tupi-Guarani. Teve a recompensa da notícia de ver a aldeia do “Silveira” declarada finalmente em 2008 pelo Ministério da Justiça como Terra Indígena na extensão pretendida e vislumbrada, cobrindo cabeceiras e montanhas sonhadas. Porém sua alegria foi encoberta pela nuvem de uma nova interrupção do processo (entre as sucessivas que se desencadearam durante a regularização desta Terra Indígena) que se encontra hoje no STF.

Jejoko, com seu chamado profético, quando motosserras já se acercavam de sua casa à beira do Silveira, inaugurou e deu a forma e o tom ao trabalho do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) pelo reconhecimento de direitos territoriais dos Guarani, intimando-nos à participação e ao envolvimento contínuo e direto nos processos administrativos e judiciais para regularizar os pequenos espaços que lhes restaram de seu extenso território tradicional. Não foi por acaso que o CTI comemorou, em 2009, 30 anos de existência formal na aldeia do Silveira.

Cultuado por seu povo pelos conhecimentos e práticas que transmitiu, Jejokó possuía fórmulas inusitadas de pacificar os não índios sobretudo tratando-se dos seus opositores. Em março de 1988, no final de uma difícil audiência no Fórum de São Sebastião (SP), ainda nas escadas do edifício, Jejokó num ato espontâneo e repentino presenteia e veste o advogado do pretendido dono da terra do “Silveira”, com seu cocar. A reação primeira do advogado atônito foi recusar, mas o gesto simples, discreto e público do cacique impôs a sua lei, a de aceitar.

Xamã reconhecido pela eficácia, visionário, cativou muitas centenas de afilhados, incluindo os *jurua* (não índios) os quais nomeou e iniciou com suas interpretações cosmológicas e visão histórica em uma temporalidade cíclica, avivando e presentificando fatos e guerras com a nitidez de sua memória única. **Jejoko**, que afirmava sua descendência tupinambá atraiu, instigou e desnor-teou uma leva de pesquisadores que procuravam captar sentidos em suas narrativas e discursos cuja única lógica obstinada era a efemeridade e a constância ao mesmo tempo.

Jejoko, seu canto forte e emocionante ecoará sempre nos corações dos que tiveram o privilégio de escutar.

(link acesso: http://www.trabalhoindigenista.org.br/noticia.php?id_noticia=114)

Último acesso em setembro 2013.

ANEXO: Termo de Consentimento livre e esclarecido para utilização de imagens

Aldeia Tenondé Porã.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Compreendendo as intenções e os direitos dos participantes desta pesquisa intitulada "Nembojera - 'como uma flor que se desdobra à luz do Sol' – rastros entre-poéticas" orientada pela profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes e que tem como pesquisadora responsável Patricia de Almeida Zuppi do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que pode ser contatada pelo e-mail pazuppi@gmail.com ou telefone 56855967.

Eu Giselda Reis de Lima
 RG 24.165.738-9, na qualidade de liderança responsável da aldeia
Tenondé Porã da cidade de São Paulo
 autorizo a utilização das imagens na pesquisa referentes aos trabalhos realizados da comunidade em parceria com o projeto Vocacional Aldeias, em que a pesquisadora atuou como artista-orientadora e coordenadora nos anos de 2010 à 2012.
 Compreendo como e porquê este estudo está sendo feito.
 Os responsáveis pela pesquisa garantem que as imagens só serão anexadas mediante consulta prévia e autorização e se comprometem a retirá-las a qualquer momento, caso ocorra pedido da comunidade.
 Receberei uma cópia assinada deste formulário de consentimento e do trabalho impresso.
 Nome, Cargo, Local, Data e Assinatura do responsável

São Paulo 02 de outubro de 2013

Giselda Reis de Lima