



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Damiana Bregalda Jaenisch

**Cosmcoreografias: poéticas e políticas do mover
entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea**

Rio de Janeiro

2017

Damiana Bregalda Jaenisch

**Cosmocreografias: poéticas e políticas do mover
entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

J22	<p>Jaenisch, Damiana Bregalda. Cosmocoreografias: poéticas e políticas do mover entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea / Damiana Bregalda Jaenisch. – 2017 298 f.: il.</p> <p>Orientador: Ricardo Gomes Lima. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.</p> <p>1. Arte indígena - Brasil – Teses. 2. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 3. Corpo como suporte da arte – Teses. 4. Movimento na arte – Teses. 5. Arte – Aspectos políticos – Teses. I. Lima, Ricardo Gomes, 1950-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDU 7.031.3(81):7.036"20"</p>
-----	---

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Damiana Bregalda Jaenisch

**Cosmocoreografias: poéticas e políticas do mover
entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 30 de junho de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Isabela Nascimento Frade

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof^a. Dra. Elsjé Maria Lagrou

Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos ganham lugar especial em uma tese que se propõe a tratar da produção e circulação de conhecimentos e de pessoas entre mundos diversos, sobretudo quando o conhecimento é entendido como gerado nas relações. O percurso foi de aprendizado sobre estar junto e com quem. Sobre o que os encontros podem gerar em termos de possibilidades e limites de ação nos e dos corpos.

Como diz Alberto Alvares, cineasta guarani, “você depende da chuva, do sol, do dia, do vento, da noite, da terra e do céu” para realizar um filme. Seres humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis atravessam e compõem a realização de um trabalho. A todos que compuseram meus dias e noites ao longo deste trajeto, eu agradeço. Aos que neste momento pude lembrar e nomear aqui, aos que porventura me escapam à memória e nomeação. A tudo o que se fez força neste percurso.

A Leticia Vianna pela escuta dos desejos pelo ingresso no doutorado, por abrir um caminho me apresentando a Ricardo Lima. Este que tão generosamente acolheu meu projeto e ao longo da orientação depositou em mim toda a confiança necessária para eu andar confiante no que acreditava e sentia ser o caminho a seguir. Muitos aprendizados nas partilhas, sempre vitalizantes nossos encontros. Isso foi muito importante. Obrigada, Ricardo.

A experiência de acompanhamento do projeto de formação de pesquisadores guarani em São Paulo em período que antecedeu o doutorado apontou os possíveis caminhos a seguir. Sou muito grata à oportunidade de ter estado junto e a todas as trocas realizadas. Aos que convivi no Departamento de Patrimônio Imaterial, especialmente a Mônia e Ivana, neste período, e aos demais técnicos e consultores que acompanharam a execução do projeto. À equipe do Centro de Trabalho Indigenista, a Marcos Tupã, que representou a Comissão Guarani Yvyrupa no projeto e ao xondaro ruvixa Pedro Vicente pelos muitos ensinamentos. A cada um dos pesquisadores (Alexandre Werá, Donizete Karai, Edson Tejekupe, Miller Orue, Nilson da Silva, Silvio Euzébio, Vilmar da Silva, Vitalino Euzébio, Vladimir Karai Poty, Kerexu Mirim, Cristian da Silva, Osmar Veríssimo e Joraci Taoya) e lideranças guarani, xondaros e xondarias que tão bem me receberam nas suas aldeias. A todos os Guarani que encontrei e conversei ao longo deste projeto e para além dele. Com todos aprendi que há tanto por aprender, desaprender, sentir e fazer. Especialmente a Jera Guarani e Kerexu, por compartilharem comigo sua casa e um tanto de vida, pela inspiração que faz mover. Ao xeramoí Elias e Iara, que com força e brandura me motivaram a seguir o caminho.

A Alberto Alvares e Sandra Benites pelas aulas de Guarani, quando em cada palavra traziam um pouco de mundo.

À Els Lagrou, Marcos Albuquerque e Marcelo Campos pela interlocução durante a qualificação e em outros momentos do percurso. A possibilidade deste diálogo tornou menos solitário o percurso pela academia. Suas considerações foram preciosas para reconhecer os caminhos e escolhas a serem feitas na continuidade do trabalho. À Isabela Frade que se soma à banca de defesa de tese, Fernanda Gomes e Luiz Felipe Ferreira que acolheram o convite para suplência da banca.

A Alexandre Surrallés que me recebeu enquanto orientador no exterior para o período do doutorado sanduíche junto ao Laboratoire d'Anthropologie Sociale no Collège de France. Ao acolhimento no Laboratoire por Tiziana Manicone.

Aos professores na UERJ e fora dela que de alguma forma me alimentaram no caminho: Eleonora Fabião, Ivair Reinaldim, Ricardo Basbaum, Roberto Corrêa, Marco Antonio Gonçalves, Aparecida Vilaça.

A Ailton Krenak pela generosidade que permitiu fluir uma conversa inesperada em meio a tantas atividades que aconteciam em São Paulo das quais ele participava. Sua presença mágico-política foi marco dos bons encontros que este caminho me proporcionou.

Aos co-curadores da 31ª e 32ª edições da Bienal de São Paulo, especialmente a Luiza Proença, Pablo Lafuente e Júlia Rebouças pela abertura ao diálogo e partilha do percurso da curadoria destas exposições.

A Valéria Macedo e Lu Favoreto (que algumas vezes e generosamente me recebeu na sede da Cia Oito), pelas conversas sobre a experiência de construção e realização do Projeto Esquiva.

Ao Ju que carinhosamente me recebeu em sua casa em São Paulo entre as idas e vindas de aldeias e atividades.

À Faperj e à Capes pelo apoio financeiro à Pesquisa. Em meio à precarização da educação, o ensino público e o subsídio à pesquisa se configuraram em privilégio. Mas é direito que deve ser assegurado, ampliado e estendido a muitos mais.

Às amigas do mestrado que seguiram para a vida: Mayra, vizinha querida que reencontro para partilhar Paris; Jana que é sempre casa aberta e cheia de carinho, me acolhe e entende, em Porto Alegre ou onde quer que esteja.

Aos colegas amigos da UERJ que o Encontro Vulnerável aproximou: Ana Paula, Nathália, Leandra, Jac, Ivo.

Fernanda, Nathália e Paula, pelos encontros eufóricos em torno da arte, de oráculos e de muita vida.

Aos encontros com e em Paquetá que suavizaram a dureza do processo da escrita. Boas companhias partilhando o estado de tese ou ajudando a sair um pouco dele, no Parque Darke, em rodas de mulheres no farol das luas cheias. Muito alimento nestes encontros. Jojo, Maraca, Chris, Mari, Sabrina, Lu e outra Lu, Fer, Nat e outras tantas mais.

Naíla, pela amizade amorosa que acompanha tantos ciclos, pelos sonhos partilhados e motivação de gestar novos projetos pela vida.

Ao meu pai e à poesia que me legou viver. À minha mãe pela força de ação e emoção que me constituem. Andréia, Leti e Vivi pelo aprendizado da distância que as escolhas trazem.

Ao Samuel, pela magia cotidiana do estar junto. Companheiro de viagens para tantas direções.

Nada se aprende sem vivenciar na prática e sem sentir dentro de si.

Xondaro Mbaraete

Lições da Deriva

Primeira: sem barro não há texto.

Segunda: sem paisagem não há conto.

Terceira: sem solo não há sonho.

Redemoinho de pó e primavera.

Babel invertida.

Cones devorando o céu.

No ar alvoroçado de fuligem tudo é rastro.

(...)

Deixemos de rodeios: o tempo nos varre.

A história é esta: não há moral da história.

Quem puder entenda.

As obras são redemoinhos: deslocamentos sem programa, abismos dos signos,

esconderijos de palavras.

Se esta foto ou este texto não devem estar aqui é porque o ar os arrastou.

Estes embates e quedas são por fim seu poder de re-volta.

Procurar o silêncio no relâmpago / Semear de rumores a terra.

Notas, recortes, palavras, interrupções e sobressaltos.

Horrores, confusões, destroços do cotidiano.

Os gestos são somente os passos de um rito onde as ilusões se pisoteiam/se estapeiam.

Ali nos lomeríos um esforço pertinaz:

pescar claridade numa idade turva

enlameada de vermelho

Francis Alys



RESUMO

JAENISCH, Damiana Bregalda. *Cosmocoreografias*: poéticas e políticas do mover entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea. 2017. 298 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Este trabalho é sobre relação. Sobre circulação de pessoas, práticas e saberes entre mundos diversos. Sobre a relação de corpos com territórios e concepções diversas de corpo e território. Sobre a relação entre sujeitos em trânsitos, humanos e não-humanos, entre modos distintos de produzir humanidade e mundo. Sobre inscrição da diferença no espaço. Visibilidade e invisibilidade. Falas, escutas e silenciamentos. Dos corpos, da diferença. Sobre resistência e luta. Através do corpo que se move, inscreve presença, dança e canta para se fazer forte, se fazer ver e ouvir. O corpo em movimento é entendido aqui como dispositivo de produção de vida e de relação. Propomos um percurso desde os tempos-espços rituais junto aos Mbya Guarani aos tempos-espços das artes contemporâneas e aos encontros entre uns e outros. Experiências em torno de projetos de fortalecimento cultural, de exposições de arte, projetos artísticos e manifestações políticas constituem o terreno desta pesquisa. Nas relações entre indígenas e não-indígenas, interessa ressaltar como os primeiros vêm articulando estratégias para a produção de enunciados acerca de si e de ações eficazes no mundo, para a continuidade da produção de humanidade, mundo e diferença. E por outro lado, apontar como o interesse de artistas e curadores em aproximar-se das produções e pensamentos indígenas se orienta para a busca de outros paradigmas de pensamento, vida e relação com o mundo, diante do colapso do paradigma da modernidade ocidental. A partir destes encontros, a arte pode ser abordada em sua potência de articular outras possibilidades de relação com a existência e de intervenção no mundo. Arte e política se articulam enquanto capacidades de redistribuir o sensorio e de agir no mundo. Cosmocoreografia emerge como conceito que evoca a inscrição de fluxos e movimentos de uma diversidade de seres humanos e não-humanos que habitam o mundo, afetando uns aos outros. O conceito se investe de sentido político na medida que os movimentos grafados pelos corpos no mundo se revelam modos de resistência, insistência e luta pela vida.

Palavras-chave: Corpo. Movimento. Artes Indígenas. Arte Contemporânea. Cosmocoreografias.

ABSTRACT

JAENISCH, Damiana Bregalda. *Cosmochoreographies: poetics and politics of movement between indigenous arts, territories and contemporary art*. 2017. 298 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This work is about relationships. It is about the circulation of people, practices, and forms of knowledge between diverse worlds. It is about the relationships of bodies with territories and about diverse concepts of body and territory. It is about the relationship between subjects – both human and non-human – in transit between distinct modes of producing humanity and the world. It is about the insertion of difference in space; visibility and invisibility; modes of speaking, listening, and silencing; bodies and difference; resistance and struggle. Presence, dance, and song inscribe themselves through the moving body in order to make themselves strong, and to make themselves see and hear. Here, the body in movement is understood as a dispositive in the production of life and relationships. We propose plotting a course from the ritual time-spaces of the Mbya Guarani people to the time-spaces of contemporary art, and the meetings among the people in these time-spaces. Experiences in cultural strengthening projects, art exhibits, artistic projects, and political protests constitute this project's central core. In examining the relations between indigenous and non-indigenous people, it is worth noting that the former articulate strategies for producing enunciation of themselves and their effective actions in the world toward the continuity of the production of humanity, of the world, and of difference. On the other hand, it is also worth noting how the interests of artists and curators who approach these indigenous modes of production and thought are oriented by the search for other paradigms of thought, life, and relation to the world when faced with the collapse of the paradigm of Western modernity. Beginning from these encounters, we can approach art in its potential for articulating other possible relationships with existence and intervention in the world. Art and politics articulate themselves as capacities for redistributing sensorial relations and for acting in the world. Cosmochoreography emerges as a concept that evokes the inscription of the flows and movements of a diversity of humans and non-humans who inhabit the world and affect one another. This concept takes on a political meaning to the extent that movements written on bodies in the world reveal modes of resistance, insistence, and the struggle for life.

Keywords: Body. Movement. Indigenous Arts. Contemporary Art. Cosmochoreography.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - INSTRUMENTOS DA <i>OPYREGUA</i>	63
FIGURA 2 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: <i>MBARAKA MIRÏ</i> PARA USO RITUAL; DOIS MODELOS DE <i>MBARAKA MIRÏ</i> PARA COMERCIALIZAÇÃO.....	65
FIGURA 3 - SOPRAR DA <i>TATACHINA</i> SOBRE INSTRUMENTOS DA <i>OPYREGUA</i> . TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILVEIRA, BERTIOGA.....	68
FIGURA 4 - INSTRUMENTOS DA <i>OKAREGUA</i>	74
FIGURA 5 - INSTRUMENTOS DA <i>OKAREGUA</i> , TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILVEIRA, BERTIOGA .	75
FIGURA 6 - OUTROS INSTRUMENTOS: <i>TUKUMBO</i> E <i>MIMBY</i>	77
FIGURA 7 - XONDARO RUVIXA USANDO COLAR DE SEMENTES <i>YVAÛ</i> E <i>KAPI’A</i> . <i>TEKOA PEGUAO-TY</i> , VALE DO RIBEIRA, SÃO PAULO	82
FIGURA 8 - LIDERANÇAS MBYA USANDO O <i>JEGUAKA</i> . ASSEMBLÉIA DA COMISSÃO DE TERRAS GUARANI <i>YVYRUPA</i> . <i>TEKOA KOENJU</i> , SÃO MIGUEL DAS MISSÕES, RIO GRANDE DO SUL.	83
FIGURA 9 - SOPRANDO A <i>TATACHINA</i> SOBRE AS PRIMEIRAS FRUTAS DA ESTAÇÃO	89
FIGURA 10 - USO DO <i>PETYNGUA</i> NO PÁTIO DA <i>OPY</i>	91
FIGURA 11 - USO DO <i>PETYNGUA</i> DURANTE OS CURSOS DE FORMAÇÃO DE PESQUISADORES GUARANI	92
FIGURA 12 - PESQUISADORES MBYA ACENDENDO <i>PETYNGUA</i> NO FOGO DE CHÃO DA <i>OPY</i> . ALDEIA <i>KRUKUTU</i> , SÃO PAULO.	93
FIGURA 13 - PESQUISADORES MBYA ACENDENDO <i>PETYNGUA</i> NO FOGO DE CHÃO DA <i>OPY</i> . TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILVEIRAS, BERTIOGA, SÃO PAULO	93
FIGURA 14 - ENTREVISTA DOS PESQUISADORES GUARANI COM OS <i>XONDARO RUVIXA</i> EM VOLTA DO FOGO, NA <i>OPY</i> . TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILVEIRA, BERTIOGA, SÃO PAULO.	94
FIGURA 15 - FALA E ESCUTA NA <i>OPY</i> . TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILBEIRA.....	99
FIGURA 16 - DISPOSIÇÃO DOS PARTICIPANTES DOS PORAEI NA <i>OPY</i>	109
FIGURA 17 - JUAN DOWNEY, “EL SHABONO ABANDONADO” (1979).....	129
FIGURA 18 - THIAGO MARTINS DE MELO, “MARTÍRIO” (2014).....	130
FIGURA 19 - ARMANDO QUEIROZ, ALMIRES MARTINS E MARCELO RODRIGUES, “YMÁ NHANDEHETAMA” (2009).....	131
FIGURA 20 - SENTIDO HORÁRIO: IMAGEM 1: COCO FUSCO E GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, “ <i>TWO UNDISCOVERED AMERINDIANS VISIT...</i> ” (1992–1994). IMAGEM 2: JAMES LUNA,	

“ <i>THE ARTIFACT PIECE</i> ” (1987). IMAGEM 3: PAULO NAZARETH, “NOTÍCIAS DE AMÉRICA” (2011-2012). IMAGEM 4: PUSHPAMALA N. E CLARE ARNI, “ <i>THE ETHNOGRAPHIC SERIES</i> ” (2000-2004).....	133
FIGURA 21 - ANA MENDIETA, DA SÉRIE “SILUETA”(1973-1980) E HOWARDENA PINDELL DA SÉRIE “AUTOBIOGRAPHY”(1986-1990)	135
FIGURA 22 - APRESENTAÇÃO DO CORAL GUARANI XONDARO NA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO NO DIA 7 DE DEZEMBRO DE 2014.....	141
FIGURA 23 - LANÇAMENTO DO GRITO PELO PLANETA NO ESPAÇO KRANJCBERG E LEITURA DO MANIFESTO DO POVO ASHANINKA POR MARISHORI ASHANINKA. PARIS.	155
FIGURA 24 - OBRA DE BENÉ FONTELES NA 32ª BIENAL DE SÃO PAULO	157
FIGURA 25 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA. IMAGEM 1: INSTALAÇÃO DE CAROLINA CAYCEDO NA 32ª BIENAL DE SÃO PAULO. IMAGEM 2: “COSMOTARRAYA YAQUI” (COSMOREDE DE PESCA YAQUI) DE CAROLINA CAYCEDO.	161
FIGURA 26 - CAROLINA CAYCEDO, “GENTE RIO” (2016)	161
FIGURA 27 - “UMA POSSÍVEL REVERSÃO DE OPORTUNIDADES PERDIDAS” (2016) DE MARIA THEREZA ALVES	165
FIGURA 28 - “O BRASIL DOS ÍNDIOS: UM ARQUIVO ABERTO” (2016). INSTALAÇÃO DO VÍDEO NAS ALDEIAS NA 32ª BIENAL DE SÃO PAULO.....	167
FIGURA 29 - FALA DE AILTON KRENAK NA ASSEMBLÉIA CONSTITUINTE.....	177
FIGURA 30 - QUEM ROUBOU ESSAS MEMÓRIAS? QUEM ROUBOU ESSAS ALMAS?.....	218
FIGURA 31 - IMAGEM 1: REGISTRO DE “30 DE JUNIO” DE ANÍBAL LÓPEZ (2000). IMAGEM 2: “¿QUIÉN PUEDE BORRAR LAS HUELLAS?” DE REGINA JOSÉ GALINDO (2003)	222
FIGURA 32 - “PERFORMANCE STILL” DE MONA HATOUM (1985, 1995)	223
FIGURA 33 - <i>TANGARA OGUIRO-GUYRO</i> DANÇADO PELAS MULHERES. <i>TEKOA PYAU</i> , SÃO PAULO	243
FIGURA 34 - SEQUENCIA DE IMAGENS DE <i>XONDARO JEROKY</i> – DANÇA DO <i>XONDARO</i>	245
FIGURA 35 - <i>XONDARIA JEROKY</i> - DANÇA DAS <i>XONDARIA</i> . <i>TEKOA PYAU</i> , SÃO PAULO.	249
FIGURA 36 - “O DIA EM QUE FECHAMOS A BANDEIRANTES” (SEQUÊNCIA DE FOTOS)	259

SUMÁRIO

	ENTRADA... A UM CAMINHO ENTRE OUTROS.....	15
1	FLUXOS, MOVIMENTOS: DOS CORPOS DE OBJETOS E PESSOAS NO TEMPO-ESPAÇO DOS RITUAIS GUARANI.....	53
1.1	<i>A opy</i>	56
1.2	<i>O amba</i>	58
1.3	<i>Mba'epu: os “objetos que soltam som”</i>	62
1.4	Ornamentos, objetos e outros elementos rituais.....	81
1.5	Fluxos, movimentos: dos corpos no tempo-espaço dos rituais mbya.....	101
2	MODOS DE EXISTIR, MODOS DE AGIR – ARTES INDÍGENAS E CONTEMPORÂNEAS NA BIENAL DE SÃO PAULO E OUTRAS EXPOSIÇÕES DE ARTE.....	121
2.1	A presença do invisível: vozes e imagens indígenas na 31ª Bienal de São Paulo.....	124
2.2	Os invisíveis do outro: o Coral Guarani Xondaro na 31ª Bienal de São Paulo.....	137
2.3	Corpos indígenas e a natureza na condição de sujeitos: a 32ª Bienal de Arte de São Paulo e debates contemporâneos que a atravessam.....	149
2.3.1	<u>Arte, ambiente, povos indígenas</u>	153
2.3.2	<u>Arte, políticas de resistência e visibilidade indígena</u>	162
2.4	Poéticas e políticas da relação: a ação de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea.....	175
2.4.1	<u>A ação na Assembleia Nacional Constituinte</u>	176
2.4.2	<u>O vídeo de Krenak em espaços de arte contemporânea</u>	181
2.4.3	<u>Por outras palavras, pensamentos e ações</u>	186

3	COSMOPOLÍTICAS, COSMOCOREOGRAFIAS: MOVIMENTO DOS CORPOS PELOS TERRITÓRIOS.....	209
3.1	Os Dias de Estudo da 32ª Bienal de São Paulo – fluxos dos corpos por territórios físicos, políticos, cosmológicos.....	210
3.2	Outros modos de mover: modalidades de dança e política no contemporâneo.....	233
3.2.1	<u>Entre mundos: pessoa, diferença e circulação de cantos/danças entre os Mbya Guarani e os <i>jurua</i>.....</u>	239
3.2.2	<u>A diferença nos corpos que dançam: considerações sobre o projeto de Intervenções Urbanas “Esquiva”.....</u>	267
	POR MÚLTIPLAS SAÍDAS.....	283
	REFERÊNCIAS.....	289

ENTRADA...

...A UM CAMINHO ENTRE OUTROS

Ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, “efectuado”, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto (LATOURET, 2008:39).

Uma tese para dar corpo: a afectos, percepções, atravessamentos, relações com o outro. O que descola ou adere aos corpos e efeitos implicados nas aproximações destes. Dialogando com a citação de Latour, colocar-se em busca de aprender, num caminho a se dispor sensível, num espaço para inscrever voz, em tempo de deixar passar e produzir vida, no empenho de fabricar um corpo que se estende, dilata em relações, mas também ganha contornos e limites em gestos de materializar, como o da escrita.

Colocar o corpo num espaço para a produção de matérias de expressão. Este espaço percebido ou escolhido como um lugar *entre*. Entre a antropologia e a arte, entre eu e o outro, entre mundos diversos (da arte contemporânea e indígena) compreendendo estes domínios como não estáveis, de fronteiras porosas, de passagens. Este lugar é tanto um lugar em que me coloco em proposição de escritura, um lugar para estar em passagem, quanto um lugar sobre o qual pretendo apontar conexões, propor relações.

Este trabalho não se situa estritamente no campo da antropologia, embora as paragens neste território sejam possivelmente mais longas, marcadas pela minha trajetória e formação. Proponho trazer experiências junto aos Mbyá Guarani¹, mas não se propõe ser uma tese em etnologia inteiramente. Também não se propõe uma tese sobre arte contemporânea, embora dialogue de diferentes formas com ela. A partir das noções de troca, circulação e trânsito, proponho o exercício de buscar ampliar as zonas de contato e diálogo entre a antropologia e a arte ou ainda, debruçar um olhar para acontecimentos que vêm propondo tais aproximações.

¹ Os Mbya Guarani habitam território que corresponde aos estados do Sul (Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina) e Sudeste do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo), além da região de Misiones na Argentina. Trata-se de uma parcialidade do grupo de família lingüística Guarani, ao qual integram também os Guarani Nhandeva e Kaiowa. O Kaiowa ou Pai-Tavyterã habitam a região sul do estado do Mato Grosso do Sul, além de aldeias situadas no litoral dos estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo. O território Nhandeva corresponde a parte dos estados do Mato Grosso do Sul, Paraná, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, estendendo-se também ao Paraguai (fonte: site Instituto Socioambiental). Este trabalho foi desenvolvido a partir de relação com os Guarani em aldeias em São Paulo (especialmente na aldeia Tenondé Porã) e em menor medida do contato com alguns Mbya e Nhandeva que residem no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. Estes encontros também se estabeleceram em espaços públicos e institucionais pelos quais os Guarani têm circulado, junto com seus objetos, filmes, performances.

A construção desta ponte ou canoa que possibilitou estar neste lugar entre, se fez a partir de alguns materiais e ações: 1) Investigando práticas artísticas e expositivas que vêm buscando aproximações com a antropologia e com grupos indígenas. 2) Dialogando com proposições etnográficas e teóricas que possibilitassem ampliar concepções de corpo, arte, dança e política e articular uma possível abordagem da presença indígena no contexto contemporâneo². Se a arte pode ser entendida em estreito diálogo com a política (enquanto possibilidade de ação no mundo), ela torna-se plataforma interessante para uma abordagem de movimentos diversos que qualificam a produção e relação de pessoas e de mundos singulares. 3) Investigando outras formas possíveis de elaborar presença e ação no mundo. A partir de proposições performáticas, conectar-se ao percurso desta tese, de entendimento do corpo como lugar de encontros, de atravessamentos, afectos e de produção de pensamento ou sentipensamento.

A proposição de construção de uma ponte ou canoa se fez trabalho. E este trabalho é sobre relação. Sobre circulação de pessoas, práticas e saberes. Sobre relação de corpos com lugares e tempos, entre sujeitos em trânsito, entre modos distintos de produzir humanidade e mundo. Sobre inscrição da diferença no espaço. Sobre visibilidade e invisibilidade. Falas, escutas e silenciamentos. Dos corpos, da diferença. Sobre resistência e luta. Através do corpo que se move, inscreve presença, dança e canta para se fazer forte, se fazer ver e ouvir.

Tomando como condição desta tese a de um corpo em movimento, o convite é o de realizar um percurso desde os tempos-espacos rituais junto aos Mbya Guarani aos tempos-espacos das artes contemporâneas e dos encontros entre uns e outros. Experiências em torno de projetos de fortalecimento cultural, exposições de arte, projetos artísticos e manifestações políticas conformaram a base desta pesquisa. O primeiro capítulo propõe tratar dos corpos de objetos e pessoas nos rituais Guarani, dos fluxos que os atravessam, dos trânsitos entre as plataformas habitadas pelos Guarani e pelas divindades. Entre estes mundos circulam cantos, danças, nomes, almas-palavras e outros conhecimentos, fundamentais à aproximação dos corpos guarani das afecções divinas e à continuidade da vida.

Das transformações nos corpos em contextos de rituais na *opy* transitamos ao deslocamento de formas expressivas indígenas a espaços públicos, de exposições de arte, museus e manifestações políticas. A participação do Coral Guarani *Xondaro* na 31ª Bienal de

² Entendo esta presença como circunscrita principalmente ao contexto de circulação de indígenas em mostras, exposições de arte, mas também em mobilizações políticas realizadas em São Paulo entre os anos de 2013 e 2017 e ao modo como estas se conectam às dinâmicas de mobilização interna – como entre os Guarani – e ao cenário político brasileiro.

São Paulo conduz à possibilidade de estender a análise ao crescente interesse do campo da arte contemporânea no diálogo com produções indígenas e com artistas que com eles dialogam, o que a 32ª edição da Bienal vem confirmar.

Assim, o segundo e terceiro capítulos buscam tratar por um lado, do modo como os indígenas vem acionando ferramentas diversas para a produção de enunciados acerca de si, no intuito de que suas ações tenham eficácia no mundo das relações com os não-indígenas. E neste sentido, uma continuidade com a análise ritual se faz possível. Dentre as ferramentas acionadas estão a escrita, a produção de filmes, modalidades diversas de cantos e danças acionadas em manifestações políticas, exposições e outros projetos artísticos.

Por outro lado, busca-se situar o interesse de artistas e curadores em aproximarem-se de produções e pensamentos indígenas e os possíveis efeitos que os diálogos estabelecidos podem trazer às produções e modos de pensamento alicerçados na modernidade. Como o pensamento indígena pode contribuir para desconstruir fronteiras diversas, dentre elas a da relação entre arte e política, arte e vida, dramas estéticos e sociais. Como a arte pode se constituir em lugar de emergência de outras possibilidades de relação com a existência e de intervenção no mundo.

Entre os três capítulos serão apresentados registros de ações e experimentos realizados ao longo do percurso da pesquisa de doutorado, aos quais chamei “reverberações”. O termo que remete à persistência de um som ou vibração no espaço depois de extinta sua emissão por alguma fonte, também ganha o sentido de atravessamento de forças e possibilidades diversas de experienciar a prática de pesquisa. Exercício de deslocamento de um lugar a outro e de abertura de possibilidades de elaboração. Tentativa de prolongar a duração ou o efeito das experiências para além da escrita, de um corpo afetado pelos lugares e relações onde se dispõe estar.

Dos corpos, das coisas e pessoas

Seja nas artes ameríndias, melanésias, africanas, ou na arte contemporânea, os objetos e demais formas expressivas (teatro, dança, música, rituais) presentificam e produzem de modo específico pensamentos, pessoas, subjetividades, mundos e ontologias diversas. A idéia de que objetos ou obras de arte não apenas são produzidos ou representam algo, mas também produzem e agem sobre o mundo, vai ao encontro do que propõe Alfred Gell (1998) com o

conceito de agência. Este procura enfatizar menos a comunicação que a intenção, causação, resultado e transformação operados pelas obras de arte. Nas suas palavras: “vejo a arte como um sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele” (GELL, 1998, p.6 apud LAGROU, 2003, p.100). Neste sentido, Gell (1998, p.9) propõe uma abordagem dos objetos de arte como pessoas. Tal proposição permite retomar estudos clássicos e fundadores da disciplina antropológica, que remetem tanto a reflexões sobre o estatuto das coisas, como à noção de pessoa.

Dentre as categorias acionadas desde os estudos fundantes da disciplina antropológica que cabem trazer neste trabalho está a de animismo. Proposta desde Edward Taylor, a categoria refere-se à atribuição de princípios incorpóreos, vitais, *ânima* aos seres animados e inanimados. Também podem ser retomadas as elaborações de James Frazer acerca da magia simpática e contagiosa, que busca dar conta das possibilidades de ação no mundo e sobre o outro a partir de imagens e objetos, mimética ou metonimicamente. E finalmente, destaco os estudos de Marcel Mauss por sua contribuição acerca dos estudos das técnicas corporais, da noção de pessoa e de troca, com destaque aos conceitos polinésios e maori de *mana* e *hau*. Estes últimos remetem à mistura das almas e das coisas nos contextos de troca e circulação de pessoas, festas, rituais, objetos, apontando para a centralidade das relações, para a atribuição de força imanente às coisas e para atributos específicos da noção de pessoa. Nas palavras de Mauss:

(...) em direito Maori, o vínculo de direito, vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa tem uma alma, é alma. Donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si (MAUSS, 2003, p.200).

Uma abordagem dos objetos de arte como pessoas possibilita concebê-los como inseridos em redes de relações sociais, onde os objetos não apenas sofrem agência de seus produtores, mas também passam a agir no mundo, constituindo-se em extensões ou partes dos corpos/pessoas. Estudos mais recentes acerca da noção de pessoa na Melanésia, como os de Strathern (1988) e Gell (1998) passam a definir como “divíduo” ou “pessoa distribuída” “a pessoa que se espalha pelos traços que deixa, pelas partes de si que distribui entre outras pessoas” (LAGROU, 2003, p.101).

Alguns estudos recentes têm revisitado aqueles conceitos e desdobrado reflexões acerca da relação entre pessoas, coisas, imagens e suas possibilidades de ação no mundo. Michael Taussig (1993), em sua análise acerca da magia, processos de cura e feitiçaria, aborda o poder da cópia de influenciar aquilo do qual é cópia. Para tal, o autor parte do estudo

de Frazer, que define dois tipos de magia: uma operada por semelhança (imagens que remetem a pessoas, como esculturas, bonecos etc) e outra por contato ou contágio (fios de cabelo, saliva, roupas etc). Em ambos os casos está em jogo o vínculo entre pessoa e sua imagem ou extensão dela, que possibilita agir sobre a primeira a partir de sua cópia ou prolongamento. Neste sentido, as imagens e objetos não apenas expressam ou representam o real, mas constituem meio de manipular a própria realidade.

Com relação ao conceito de animismo, Philippe Descola (2005) o retoma, assim como ao conceito de totemismo³, propondo uma sistematização de quatro grandes regimes ontológicos que definiriam as relações entre humanos e destes com os não-humanos: animismo, totemismo, naturalismo e analogismo. Eles são propostos tendo como base a relação, contínua ou descontínua entre interioridades e materialidades. Por interioridade o autor entende os atributos associados à alma, espírito ou consciência, subjetividade, reflexividade, afectos, aptidão para sonhar e significar, dentre outras (DESCOLA, 2005, p.103). Já a noção de materialidade diz respeito à forma, substância, aos processos fisiológicos, perceptivos, sensoriais e motores (DESCOLA, 2005, p103). Apesar de operarem por dualismos, o autor chama a atenção que materialidade e interioridade não equivalem à distinção ocidental entre corpo e alma ou natureza e cultura.

Os quatro regimes ontológicos ou “sistemas de propriedade dos existentes”, conforme ressalta o autor, estão longe de “esgotar as múltiplas formas de estruturar a experiência individual e coletiva” (DESCOLA, 2005, p.104), nem são encontrados de forma pura e desarticulados em cada sociedade. Entretanto, podem auxiliar a tornar inteligíveis as relações entre humanos e ambiente, configurando-se em modelo metodológico que apresenta alternativas ou possibilidades ampliadas de pensamento e relação com o mundo, que não se restringem à distinção ocidental entre natureza e cultura (DESCOLA, 2005, p.104).

Segundo Descola, no sistema totêmico todos os seres, humanos e não- humanos, compartilhariam propriedades interiores e exteriores em virtude de uma origem comum. Como exemplo poderia ser mencionado o totemismo australiano. Já nos sistemas anímicos, humanos e não-humanos seriam portadores de uma mesma interioridade ou humanidade, são concebidos como pessoas, mas se distinguem em sua materialidade, seus corpos são específicos (DESCOLA, 2005, p.107). Os grupos amazônicos podem ser exemplo da

³ Conforme Zanini: “a palavra totem deriva de *dotem*, termo usado pelos índios Ojibwa, da América do Norte, para denotar um membro de um clã (WAGNER, 1987). O termo totemismo, de acordo com a literatura estudada, teria sido usado pela primeira vez por McLennan (em 1869 e 1870)” (ZANINI, 2006, p.514). Depois disso recebeu atenção de diversos outros autores a exemplo de Durkheim, Radcliffe-Brown e mais recentemente uma abordagem estruturalista em livro de Levi-Strauss dedicado ao tema: “O totemismo hoje”.

ontologia anímica. Já o analogismo remete a descontinuidades graduais de interioridades e materialidades. Todos os seres pertencem a uma mesma coletividade cuja organização interna e propriedades derivam das analogias perceptíveis entre os existentes (DESCOLA, 2005, p.109). Os seres podem exercer, mesmo à distancia, influências sobre os outros. A Europa em período anterior ao Renascimento e a astrologia foram exemplos trazidos pelo autor. Finalmente, o naturalismo refere-se à coexistência de uma natureza única e uma multiplicidade de culturas, à descontinuidade das interioridades e continuidade material (DESCOLA, 2005, p.109-110). O pensamento moderno ocidental é acionado pelo autor como exemplo desta ontologia.

A teoria do perspectivismo ameríndio, sistematizada por Eduardo Viveiros de Castro é desdobrada e aprimorada a partir do conceito de animismo, cujas propriedades vêm sendo ressaltadas em uma série de etnografias realizadas junto aos povos amazônicos. Viveiros de Castro (1996) se utiliza da distinção entre natureza e cultura para marcar as diferenças entre os modos totais de ser ocidentais e ameríndios: enquanto nossa cosmologia naturalista seria definida pela unicidade da natureza e multiplicidade de culturas – que embasa o multiculturalismo como política pública –, as cosmologias anímicas se definem pela unicidade do espírito/alma e uma diversidade de corpos/naturezas - embasando o multinaturalismo ou xamanismo perspectivista como política cósmica (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.120).

Conforme este autor, as distinções entre natureza e cultura, corpo e alma nas cosmologias ameríndias teriam outros estatutos, não ontológicos como nas ontologias naturalistas, mas relacionais, de perspectivas móveis, pontos de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.116). Na ontologia perspectivista, homens e animais vêm a si mesmo como humanos, representam o mundo da mesma forma, o que varia são os mundos que vêem. A variabilidade dos corpos é o que possibilita que coisas diversas sejam vistas da mesma maneira. Assim, o que os humanos vêem como sangue, a onça vê cauim (cerveja). A noção de corpo, diferença e perspectiva estão pois, conectadas. Por se tratar de categoria central a este trabalho, cabe explicitar o que o autor entende por *corpo* no contexto em questão. Nas suas palavras:

Os animais vêm da mesma maneira que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. Não estou me referindo a diferenças de fisiologia — quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos —, mas aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... A morfologia, a forma visível dos corpos, é um signo

poderoso dessas diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma aparência de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar. 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. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.128).

A ideia de corpo entendido como feixe de afecções e capacidades dialoga estreitamente com as reflexões em torno da arte entre os ameríndios. Cantos, danças, adornos, pinturas corporais e objetos são eles mesmos afectos ou agências que atravessam e compõem os corpos, transformando-os e fazendo-os agir de modo específico. Ampliam sua capacidade de ação e as modulam. Neste sentido, as noções de corpo, pessoa e arte são indissociáveis entre os ameríndios. Conforme elabora Els Lagrou:

Pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo. Porque objetos, pinturas e corpos são assuntos ligados no universo indígena, no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos. (LAGROU, 2003, p.102)

A centralidade do corpo e sua fabricação entre os grupos indígenas vêm sendo enfatizada desde o final da década de 1970, destacando-se o artigo de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979), que chama atenção para o papel dos adornos, pinturas corporais, prescrições e restrições alimentares, circulação dos fluidos corporais, dentre outras intervenções corporais, nos processos de fabricação de pessoas. Para além de uma abordagem do corpo enquanto tela do social, onde a partir do uso de determinadas pinturas ou adornos se identificaria o pertencimento dos indivíduos a determinadas faixas etárias, status social ou grupos que possuem prerrogativas cerimoniais ou de outra ordem, um grande número de estudos recentes tem enfatizado a eficácia dos elementos trazidos junto aos corpos indígenas, que operam como materializações das relações com a alteridade. Os grafismos que decoram os objetos (cestos, armas de caça, instrumentos musicais) como os objetos trazidos para junto dos corpos (colares, cocares, pinturas corporais) remetem a uma série de relações entre diversos seres com quem os indígenas estão em relação (espíritos dos mortos, animais, plantas, inimigos e mesmo a alteridade não-indígena).

Ao abordar a pintura corporal Wajãpi, por exemplo, Dominique Gallois ressalta que aquela tem a importante função de viabilizar ou inibir relações entre diferentes seres que habitam o cosmos Wajãpi, apontando para a eficácia da pintura e das plantas utilizadas para a produção das tintas. Nas palavras da autora:

Tanto o jenipapo quanto a resina têm o poder de aproximar as entidades com as quais se relacionam: aproximam os vivos dos mortos, os homens dos animais, os Wajãpi de seus inimigos. Uma série de alterações que pode ser reencontrada em outros tipos de revestimento do corpo. (GALLOIS, 1992, p.226).

Mais que decorar e embelezar, a arte trazida para junto dos corpos indígenas tem o poder de agir sobre eles conferindo-lhes qualidades, características dos seres a partir dos quais foram produzidos. Exemplo disso são os colares com dentes ou garras de animais, cujas propriedades daqueles seres são trazidas para os corpos humanos. Ou ainda, têm o poder de aproximar ou de afastar seres, a exemplo das pinturas de jenipapo e resina entre os Wajãpi ou dos cantos e danças, como veremos entre os Guarani.

A busca da eficácia não se restringe, porém, aos corpos humanos. Objetos adequadamente produzidos e embelezados adquirem intencionalidades, capacidade de agir sobre o mundo e por isso lhes é conferido estatuto de quase-pessoas. Neste sentido, muitos dos objetos produzidos pelos povos indígenas são feitos de modo semelhante ao que se produzem pessoas. O exemplo trazido por Lagrou do banco ritual entre os kaxinawa permite visualizar a continuidade na produção de corpos de objetos e de pessoas. Conforme descrição da autora:

Primeiramente, durante o rito de passagem, um banco é esculpido, pelos pais, das raízes tubulares da samaúma à imagem da criança: “duas pernas com um buraco no meio”, como diz o canto. Vida é insuflada no banco através de um canto ritual e um banho no rio, onde os homens tingem o banco de vermelho, levando-o para casa onde as mães o pintam com o xunu kene, o motivo da samaúma. O desenho da samaúma é redondo e bem-feito e visa a passar para a criança o conhecimento da samaúma. (...)

O canto se dirige ao banco como a uma criança, para que passe suas qualidades para a criança: a vida longa de uma samaúma com raízes firmemente plantadas (“que não anda por todo canto”), um “coração forte”, que não sente medo à toa, e um conhecimento sobre os segredos da vida e da morte atribuídos em mito a essa árvore. O banco, usado pelas crianças para descansar durante as intervenções rituais, é produzido pelas mesmas técnicas que produziram a estrutura da criança no ventre e recebe a mesma decoração que receberá a pele da criança depois do rito de passagem. (LAGROU, 2009, p.45, 46).

Diferentemente dos melanésios, cujos objetos podem ser pensados como “indicadores de pessoas” (WAGNER, 2010) ou ainda como parte delas, sendo o acúmulo de coisas um indicativo de acúmulo de relações, entre os ameríndios pode-se pensar nos objetos trazidos para junto dos corpos (adornos, entre outros) enquanto formas de incorporação da alteridade, dos conhecimentos e poderes advindos dos outros, sejam estes animais, plantas, divindades, ou mesmo os não-indígenas. Então no caso ameríndio, o acúmulo de relações implicaria na apropriação de elementos e acúmulo de qualidades, atributos junto aos corpos. Carlos Fausto

denomina “predação familiarizante” este momento do processo produtivo que visa a “controlar sujeitos-outros para produzir novos sujeitos em casa” (FAUSTO, 2001, p.539).

Uma atenção menos voltada aos objetos em si e mais ao movimento dos corpos, às ações que objetos potencializam⁴ e às relações, também tem marcado a trajetória de parte da arte contemporânea, sobretudo desde as décadas 1960/1970 e em grande medida com a emergência da arte da performance. Nesta prática artística (como em outras que com ela dialogam) o corpo/pessoa do performer assume papel central. Diante disso, interroga-se como, a partir desta forma expressiva e de outras que levam em conta o corpo, é possível elaborar questões em torno da (des)colonização dos corpos e pensamentos, da relação entre o eu e o outro, da produção de subjetividades, de modos específicos de pensar, produzir humanidade e mundo, se relacionar com os outros e no mundo. O interesse em questões como estas tem atravessado parte do campo da arte e a aproximação dos corpos-pensamentos indígenas tem sido acionada como uma possibilidade de investigá-las. A arte é tomada por artistas e curadores nos casos em que trataremos como possibilidade de sensibilizar corpos-pensamentos e transformá-los.

Também nas reflexões em torno das artes o corpo emerge como lugar de encontro, de resistência, de ação poética e política. Mas que noções de corpo vêm sendo acionadas para uma abordagem a partir da arte contemporânea? Possivelmente também neste contexto não se estaria tratando de corpos enquanto organismos, mas de um corpo que se aproxima da noção de “corpo sem órgãos”, tal como proposta por Antonin Artaud, povoado pela circulação de fluxos, de forças (apud ALICE, 2014, p.10). Que forças e fluxos atravessam os corpos com os quais propomos estar em relação nesta trajetória de pesquisa? Seria possível afirmar uma diferença dos corpos a partir destes fluxos? Para Bruno Latour (2008), não faz sentido definir o corpo em si, mas antes este precisa ser entendido enquanto possibilidade de sensibilização aos elementos de que é feito o mundo. Nas palavras do autor:

O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento – mas aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo. É esta a

⁴ Trabalhos como os de Lygia Clark e Helio Oiticica, que demandam participação e engajamento corporal do público para sua efetivação e completude são exemplares de uma relação entre objeto e corpo, em que um funciona como prolongamento do outro. Como esclarece Oiticica acerca dos Parangolés, estes objetos funcionariam como extensões dos corpos e não fazem sentido senão aderidos a eles. A propósito dos objetos nas obras de Lygia Clark, sobretudo as realizadas a partir da obra Caminhando, Suely Rolnik propõe que: “O objeto perde sua autonomia, «ele é apenas uma potencialidade», atualizada ou não pelo receptor. Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade, ponto no qual por isso mesmo, o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor”. (ROLNIK, 1996).

grande virtude de nossa definição: não faz sentido definir o corpo diretamente, só faz sentido sensibilizá-lo para o que são estes outros elementos. Concentrando-nos no corpo somos imediatamente – ou antes, mediatamente – conduzidos àquilo de que o corpo se tomou consciente. É assim que interpreto a frase de James: “O corpo em si é a principal instância do ambíguo”. (LATOURET, 2008, p.39).

Corpo como trajetória ou lugar de memória dinâmica do sensível, do mundo. Se é no corpo e através dele que a aprendizagem sensível se dá, como este processo de incorporação ou atravessamentos são elaborados em diferentes contextos, ou melhor, ontologias? Em estudo acerca do corpo perceptivo entre os Candoshi⁵, Alexandre Surrallés (2004) evidencia como estão articuladas dimensões afetivas e cognitivas, o sentir e o conhecer. Na teoria Candoshi, o coração é tomado como o lócus da percepção, da produção de sensações e pensamentos. A percepção, para o autor, aponta para a capacidade de estabelecer conexões entre sujeito e ambiente, entre sujeitos sensíveis e para a produção de interioridade, situada no corpo (SURRELLÉS, 2004, p.62). As considerações de Surrallés acerca dos Candoshi encontram ressonância com o que pude experienciar em campo junto aos Mbya Guarani, que também enfatizam o que traduzem como coração como a morada do *nhe'e* (alma-palavra), e não concebem separadamente o pensar e o sentir⁶, embora tenha notado uma ênfase a este último em diversos momentos.

Migrando das concepções indígenas para pesquisas da neurociência acerca das capacidades dos órgãos dos sentidos, Suely Rolnik (2014) traz contribuições acerca desta última para uma abordagem da relação entre percepção, sensação, corpo e mundo. A autora propõe que nossos órgãos dos sentidos são dotados de dupla capacidade: uma cortical, que corresponde à percepção e que permite apreender o mundo em suas formas e projetar representações sobre elas, e a segunda, subcortical, a que a autora chamou de “corpo vibrátil”. Esta última tem sido empregada pela autora para tratar das experiências artísticas, sobretudo da produção de Lygia Clark, a que Rolnik tem se dedicado. A propósito da noção de corpo vibrátil, Rolnik expõe que é esta que:

⁵ Povo indígena que habita a Amazônia peruana.

⁶ A relação entre inteligível e sensível, idéia e imagem também é matéria de reflexão de Eisenstein, que expõe que os discursos cinematográfico e artístico de modo geral, seriam baseados em processos de pensamentos construídos por uma estrutura sensorial da imagem, o que significa que ela não é governada pela mesma lógica da formulação da língua falada (EISENSTEIN 2002, p.125 apud GONÇALVES 2012, p.162). Com base nos estudos de Lévy-Bruhl sobre os Bororo, Eisenstein defende que, tal como o “pensamento primitivo”, o cinema enfatizaria a metonímia como principal meio de representação de como eles pensam o mundo, sendo que esta difere da metáfora, que opera sem grande intensidade sensorial e emocional (GONÇALVES 2012, p.163). Neste sentido, o cinema, as artes em sua linguagem física, plástica como descreveu Artaud (1993) se constituem em formas de expressão e de pensamento, definida por Eisenstein como pensamento sensorial.

(...) nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se as figuras de sujeito e objeto, e com elas, aquilo que separa o corpo do mundo (ROLNIK, 2014, p.12).

Se entendermos a arte como um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos, puro ser de sensações (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.213-217), a noção de corpo vibrátil que evoca as forças vivas que afetam e se fazem presentes no corpo sob a forma de sensações, pode ser interessante para abordar tanto aspectos acerca da arte contemporânea como das artes indígenas. Com relação a estas últimas, cabe sinalizar a relação estreita entre ritual e criação artística, assim como a relação entre diferentes formas expressivas (cantos, música, movimentos corporais, objetos, desenhos etc), “que no contexto da performance ritual revelam todo seu potencial sinestésico” (LAGROU e SEVERI, 2013, p.12).

Tomando como exemplo os rituais de cura junto aos povos amazônicos, Taussig (1993) enfatiza a relevância de se observarem as sensações que extrapolam as evocadas pelas imagens visuais nos estudos do sensível, dentre elas o cheiro, o movimento etc. O emaranhado ou bloco de sensações experimentado nos rituais está intimamente conectado à eficácia ritual almejada. Por isso também que o que se entende por arte indígena está muito frequentemente conectada com as práticas xamânicas. Muitos dos objetos, performances, rituais realizados remetem a processos de cura, de produção de humanidade que se dá através da articulação e por vezes de disputas e embates de forças. Tanto o processo de adoecimento como os de cura e neste sentido, também grande parte do repertório artístico entre os povos indígenas conectam relações entre as dimensões visíveis e invisíveis. Por serem os mediadores cósmicos entre os humanos e seres que habitam diferentes domínios (espíritos, divindades etc), entre o visível e o invisível, os xamãs assumem muitas vezes papel central na produção artística.

Para citar um exemplo, rituais xinguanos (com exceção dos de iniciação - *Pohoká e Kaojatapá* - e funerários - *Kwarup e Yawari*-) têm os *apapaatai*, seres prototípicos da alteridade e causadores de doenças como seus protagonistas. Conforme aponta Aristóteles Barcelos Neto (2006, p.4), estes seres uma vez identificados pelo xamã e pelo paciente poderão ser materializados a partir da confecção de máscaras e então festejados pelos pacientes através da realização de rituais. A produção de máscaras e a realização de determinados rituais estão diretamente associadas a processos de cura conduzidos pelos xamãs.

Pensar as artes indígenas implica, pois pensar em processos de cura. Entretanto, a noção de “cura” precisa ser entendida de modo ampliado neste contexto. Além de remeter a práticas rituais e ao xamanismo pode ser estendida a outros procedimentos e investimentos que têm em vista a produção dos corpos e pessoas. Isto é, que incidem sobre as relações entre seres e forças diversas, seja através da aquisição de qualidades e propriedades do outro, seja por viabilizar proximidades e distanciamentos dessas forças. Neste sentido, danças, músicas, cantos e todo tipo de adorno corporal poderiam ser mencionados aqui. Falar sobre arte implica então, falar sobre encontros, efeitos destes encontros nos corpos, proximidades, distanciamentos, movimento e ação (política).

Linhas de colar e outras linhas

A própria palavra “afetar” designa o efeito da ação de um corpo sobre o outro, em seu encontro. Os afetos, portanto, não só surgiam entre os corpos - vibráteis, é claro - como, exatamente por isso, eram fluxos que arrastavam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos: um devir ou seja, o que as linhas de fuga faziam na vida de nossas personagens era, exatamente, desindividualizá-las. (ROLNIK, 2014, p.57).

Em uma tarde de maio qualquer do ano de 2014 quando, na tentativa de desvencilhar um colar do emaranhado de outros tantos, um e outro e outro mais se rompem fazendo dezenas de sementes e miçangas escaparem dos fios e se dispersarem no chão. Em cada colar, memórias de percursos, de relações. Um deles eu recebera de um senhor em meio a uma festa em uma maloca Pira-Tapuia, às margens de um afluente do Rio Negro⁷. Estas festas, chamadas *Dabucuri* se constituem em rituais onde trocas entre os diversos grupos étnicos da região são efetivadas por meio de performances que envolvem danças, cantos, exortações acompanhadas de coreografias, além dos bens e riquezas trocados (nos que presenciei trocava-se especialmente alimentos – peixes, frutos, farinha), além de comporem estes rituais grande número de objetos (adornos cerimoniais, instrumentos musicais - flautas, bastões).

Era o segundo *Dabucuri* que eu participava naquela viagem. Os homens já haviam pronunciado suas palavras de boas vindas aos visitantes, que também foram convidados a se apresentarem; as mulheres já haviam distribuído aos presentes boa quantidade de *caxiri*

⁷ Região do Alto Rio Negro, município de São Gabriel da Cachoeira/AM, localizado próxima da fronteira do Brasil com a Colômbia. Realizei esta viagem em 2010, enquanto consultora do IPHAN para avaliação do registro da Cachoeira de Iauaretê como patrimônio cultural do Brasil.

(bebida fermentada de mandioca) servida em cabaças e armazenada em panelas de alumínio; jovens, crianças, mulheres e homens adultos dançavam há algumas horas quando o senhor com quem eu conversava tirou o colar que usava, de sementes, taquara, penas vermelhas, amarelas e cinzas e me presenteou. Fez questão de enfatizar o pertencimento a seu clã Tukano, como se eu precisasse lembrar daquilo.

Junto do colar eu levava o doador e seu clã a lugares que extrapolam os das suas redes de trocas imediatas, a exemplo do que vem acontecendo com as publicações de livros de narrativas míticas escritos por indígenas do Rio Negro em colaboração com antropólogos. Conforme Geraldo Andrello (2010, p.19), a distribuição destes livros permite ampliar o raio de ação de um clã específico e ampliar sua influência para além dos círculos sociais mais próximos⁸.

Em mim, enquanto parte e extensão da experiência vivida e relações estabelecidas, o colar dilatava a memória das horas de festas que seguiram noite adentro. Boa parte delas eu passei escutando os cantos das mulheres que, uma após a outra se dispunham a narrar, em sua língua, acontecimentos presentes e passados que possivelmente a minha presença evocou. Escutei as mulheres tukano, tariano, desana, pira-tapuia descrever por meio de cantos-narrativas nossa presença na maloca, que incluíam referência à minha presença e memórias de relação com outras antropólogas que haviam estado na aldeia. Cantavam-me a saudade que aquelas tinham deixado, lembravam dos *caxiri* que preparavam juntas. Falas e narrativas sobre as roças que haviam deixado para trás a fim de se estabelecerem nas proximidades das escolas onde os filhos pudessem estudar foram suscitadas repetidas vezes.

E se a produção de alimentos e bebidas, assim como os acontecimentos que evoluem sua produção e consumo são um modo de produção de corpos/pessoas, de relações e trocas, também os adornos o são. Referindo aos mitos de origem dos povos do Rio Negro, Andrello (2010) sugere que antes de os adornos remeterem à produção por parte dos humanos, o corpo dos primeiros seres humanos é que teriam ganhado forma a partir dos adornos cerimoniais

⁸ Apesar de boa parte do repertório dos mitos serem compartilhados pelos povos do Rio Negro, há versões que diferem e que são específicas a cada clã, o que muitas vezes também pode assumir caráter de disputas entre clãs e grupos, cuja hierarquia atravessa diferentes esferas de organização da vida daqueles povos. Nas palavras do autor acerca dos dabucuris: “Pode-se supor que o sentido tomado pelas coisas oferecidas em uma dada ocasião reforçava então a posição dos doadores em face dos receptores, de maneira que tanto os objetos entregues, como aqueles exibidos de modo performático, incorporavam valores sociais, isto é, consistiam em veículos de qualidades inalienáveis que um determinado grupo dava a ver, buscando fazer valer sua posição hierárquica e prestígio político”. (ANDRELLO,2010, p.9-10).

vomitados pelas divindades⁹. Ou ainda, segundo o autor, “o crescimento do grupo de um ancestral específico é descrito como a multiplicação dos adornos cerimoniais que ele carrega em uma caixa” (2010, p.17).

Outro mito de origem da humanidade entre os povos no Rio Negro remete à cobra-canoa, que gestando a humanidade teria partido do Lago de Leite, referido como a Baía da Guanabara e finalizando seu percurso no Rio Negro/AM. No percurso pela costa brasileira até chegar ao Rio Negro, a cobra passa por uma série de transformações, das quais emergem os diversos povos que habitam aquela e outras regiões e deixa suas marcas na paisagem.

Desloca o colar presenteado do Rio Negro ao lugar de partida da cobra-canoa. Viagens e percursos de cobra e colar. Uma dando origem à humanidade, outro contribuindo à continuidade da sua fabricação. Transformações em operações de produzir humanidade. A cobra se transformando e distribuindo em diferentes povos, os homens produzindo objetos que os produzem humanos, ao mesmo tempo em que se distribuem nesses objetos e através das relações, expandem e ativam seu lugar no mundo.

Dois dos outros colares rompidos foram presentes de mulheres Guarani. Um da semente *yvaũ*, outro de miçangas pretas, laranjas e brancas com pingente de pássaro. Memória de encontros, da possibilidade de efetivação de trocas e reencontros. As miçangas e sementes nos colares mbya levaram-me a pensar na duração de cada material, que me remeteram à noção de pessoa guarani. Os tempos distintos da decomposição de sementes e miçangas e a busca mbya pela duração da pessoa, a relação entre o perecível e imperecível constitutiva de sua existência. Se por um lado, tudo que está na plataforma terrestre é dado à finitude e perecibilidade, sendo apenas imagem do que existe nas plataformas celestes, por outro a própria pessoa é constituída das parcelas perecíveis e imperecíveis: feita de carne e sangue, perecíveis e de sopro que circula pelos ossos, imperecível.

Também entre os Guarani, os adornos remetem à relação com as divindades. A primeira divindade Guarani engendra seu próprio corpo e este é descrito como um corpo adornado. Mesmo compreendendo a natureza perecível do mundo onde vivem os Guarani, determinados objetos, alimentos, elementos e conhecimentos foram aqui deixados pelas divindades aos Guarani e são dados a circular num fluxo contínuo que garante a continuidade da vida. São eles que dão força e alegria aos corpos guarani e possibilitam a durabilidade da vida.

⁹ Com isso o autor problematiza a proposição de Gell de que coisas e artefatos seriam “agentes secundários”, através dos quais os “agentes primários”, pessoas em sentido pleno, “distribuem sua agência em certo meio causal” (ANDRELLLO, 2010, p.18).

Mas nem todos os objetos e adornos utilizados pelos Mbya em contextos rituais ou cotidianos são reproduções de modelos ou dádivas divinas, embora também remetam a apropriações e trocas com os *outros*. Dentre uma série extensa destes objetos estão parte dos instrumentos musicais utilizados em contextos rituais e também a miçanga, para confecção de adornos. Se por um lado o *jurua* (não-indígena) é recorrentemente trazido nos discursos mbya como exemplo do que precisam afastar-se, por outro, materiais oriundos destes *outros* são incorporados, mesmo em contextos mais íntimos e sagrados, como os dos rituais. Como entre diversos povos indígenas, também entre os mbya os inimigos ou seres que são fonte de perigos também o são de poder e da possibilidade de continuar produzindo corpos e pessoas quando familiarizados.

Conforme propõe Lagrou (2013, p.22), os artefatos “constituem o nó, a cristalização de um campo de forças relacionais”. Tratando especificamente da apropriação da miçanga, a autora sugere que “o tratamento dado pelas diferentes sociedades indígenas à miçanga constitui uma manifestação privilegiada desta estética de pacificação do inimigo”. A propósito da incorporação da miçanga pelos Kaxinawa a autora expõe:

Assim como o milho que endurece rapidamente como uma miçanga, o canto ritual evoca a miçanga como qualidade de durabilidade e dureza que se quer passar para o corpo da criança. A onipresença das contas de vidro, a miçanga, nos cantos rituais dos Kaxinawa é significativa. As contas estão por toda parte: constituem a própria estrutura que sustenta o corpo, assim como o decoram. O tema da miçanga na decoração do corpo, no canto ritual e na teoria da constituição do corpo kaxinawa ilustra claramente o credo ameríndio de que a identidade é constituída a partir da tradução e incorporação estética da alteridade, das forças características do Outro, que é muitas vezes o inimigo. (LAGROU, 2009, p.48-49).

A produção de identidade, de humanidade entre os ameríndios se faz através da incorporação da alteridade, cujo movimento se orienta para a produção constante de diferença. Na incorporação de objetos, materiais, a incorporação de forças, qualidades dos *outros*. E ao tratar-se da relação com os inimigos, estes procedimentos não estão isentos de perigos e da possibilidade de transformação em *outro*, não-humano. Assim, uma luta constante se trava para não perder a perspectiva na relação e ao mesmo tempo mobilizar conhecimentos e práticas capazes de ativar nos corpos, potências oriundas da alteridade. Mas o que mais poderia ser dito a propósito dos movimentos de incorporação de materiais e forças externas? Tratando da relação estreita entre materialidade e imaterialidade, visível e invisível no contexto de debate acerca das políticas de patrimônio imaterial, João Tiriyo assim descreve a apropriação da miçanga pelo seu povo, trazendo algumas pistas sobre estes movimentos:

Aí está a miçanga que nós chamamos de samura. Está certo que é o branco que fabrica, mas a miçanga só é material lá na loja ainda. Quando ela chega na mão do índio, ela já vai se transformando. Ela vai se transformar em patrimônio material? Não, em patrimônio imaterial também. Automaticamente vai se transformando. Pelo conhecimento dele, que é invisível. O nosso pensar, o nosso conhecer, todo gravado na nossa cabeça. As mulheres vão enfiando miçanga em metros e metros de linha, todo dia, não sei como... Então, na medida que a mulher vai trabalhando, enfiando a miçanga, ela já está transformando a miçanga em imaterial, ela está enfiando o conhecimento dela dentro da miçanga (GALLOIS, 2006, p.22).

A miçanga, a linha e o gesto de atravessá-las mobilizam conhecimentos que atravessam os materiais e vão dando corpo ao adorno, que produzirá outros corpos. Na linha em movimento, a mobilização de fluxos. Forças do inimigo pacificadas, materializadas no adorno, conhecimento indígena que adentra a miçanga. Material e imaterial, materiais e forças, identidade e alteridade, tramadas e trazidas junto ao corpo ou ainda, tramadas enquanto corpo em movimento constante.

Com a imagem da linha, retorno àquela dos colares cuja ruptura dos fios fez com que perdessem a condição de adorno, distribuindo ou dispersando pelo chão materiais e imaterialidades que antes uniram. Diante das linhas, sementes, miçangas e outros materiais desterritorializados, a possibilidade de produzir outro e novo colar, ações que apontem para o movimento contínuo de produção de sentidos em trajetórias de relações com pessoas, materiais e suas forças. Mais outra imagem para o projeto de tese: juntar contas diversas, pingentes de penas de pássaros, pássaros de miçanga e atravessá-los com um fio. Se inicialmente mencionei a produção de uma tese para dar corpo, este corpo seria adornado. De adornos produzidos com materiais diversos, que por vezes criam tensionamentos, como as sementes e miçangas parecem evocar. Colar constitutivo de um corpo que se aproxima de outros, que afeta e é afetado por eles. Agregador de forças até que outras o façam romper. Então virar e gerar novamente outra coisa, imagens, possibilidades de ações, movimentos.

A linha do colar conduziu meu olhar para outras linhas. Me deparei com imagens evocadas pelos Guarani sobre fios, linhas e cordas, com proposições teóricas que tomam as linhas, as redes ou malhas como imagens produtivas, e me vi produzindo um colar cuja linha é o trilhar de um caminho. Um colar aberto - às relações no percurso e à possibilidade de aderir e desvencilhar do corpo, prolongando-o e deixando rastros no caminhar. Se, como propõe Paul Klee (apud INGOLD, 2012, p.32), durante o crescimento o ponto (semente) se torna linha (raiz), trago alguns pontos teórico-imagéticos como possibilidades de pontos (em movimento) de partida.

Fios condutores de tensão: entre o visível e o invisível; entre fluxo e forma, linhas que delineiam contornos e que são porosas, se misturando a outras superfícies; entre caminhos e

linhas de fuga; linhas que apontam para a separação e limite entre uma coisa e outra e para o movimento de tecer e amalgamar uma coisa e outra. Linha do horizonte que torna indiscernível onde começa o céu e termina o mar. Linha difusa dos fluxos entre o que habita o mundo. Conforme Ingold (2012, p.32), “não pode haver vida num mundo onde o céu e a terra não se misturam”, habita-se um mundo terra-céu. Ainda nas palavras do autor, que toma como base o que foi proposto por Heidegger:

O que chamamos vagamente de chão não é uma superfície coerente, mas uma zona na qual o ar e a umidade do céu se combinam com substâncias cuja fonte está na terra, na formação contínua das coisas vivas. (...) No “erguer-se” da terra, coloca ele, na descarga irreprimível de substância através de superfícies porosas de formas emergentes, encontramos a essência da vida. As coisas estão vivas, como já notei, porque elas *vazam* (INGOLD, 2012, p.32).

Para tratar da relação entre fluxos e materiais, Ingold (2012) propõe os conceitos de malha, coisa, vida e improvisação partindo de Deleuze e Guatarri, Heidegger e Lefebvre, contrapondo-os ou diferenciando-os dos conceitos de ator-rede de Latour, de objeto, agência e abdução em Gell. De modo sintético, o que orienta a proposição dos primeiros em detrimento dos segundos é a possibilidade que oferecem de dar ênfase à vida, aos fluxos e à porosidade das superfícies das coisas. Aquelas trariam consigo a possibilidade de transbordamentos e de devir, enquanto as últimas remeteriam às distinções entre sujeito e objeto, a um pensamento que tem como base a relação entre matéria e forma ao invés de materiais e forças. A noção de rede de Latour é criticada por Ingold pela ênfase dada aos pontos de conexões, mais que aos fluxos das suas linhas. Para Ingold, enquanto a ideia de rede remeteria à conexão entre uma coisa e outra, a de malha sugere o entrelaçamento de linhas de crescimento e movimento. Conforme propõe o autor:

A vida, para Deleuze e Guattari, se desenrola ao longo dessas linhas-fios; eles a chamam de “linha de fuga”, e por vezes “linhas de devir”. O mais importante, contudo, é que essas linhas não conectam. “Uma linha de devir”, escrevem eles, “não é definida pelos pontos que ela conecta, nem pelos pontos que a compõem. Pelo contrário, ela passa entre pontos, insurge no meio deles [...] Um devir não é nem um nem dois, nem a relação entre os dois; é o entre, a [...] linha de fuga [...] que corre perpendicular a ambos.” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.323 apud INGOLD, 2012, p.38).

Possivelmente por buscar romper com conceitos que reificam a separação sujeito/objeto enquanto instâncias estanques e chamando atenção para os fluxos e devires dos materiais, Ingold não aponta para a tensão que subjaz aos movimentos, que temporariamente se estabilizam para uma vez mais e enquanto há vida, escapar e vazam. Trata-se das linhas

moleculares e molares propostas por Deleuze e Guatarri. Com base nestes autores, Rolnik (2013, p.52) argumenta que a formação do desejo no campo social se dá através do exercício ativo das seguintes linhas, sempre emaranhadas: a linha dos afetos; a linha da organização dos territórios e uma linha intermediária de duplo traçado, que vai da primeira à terceira.

Segundo Rolnik (2013, p.49-50), a linha dos afetos é invisível e inconsciente. Diz respeito aos fluxos que nascem entre os corpos, nos encontros entre corpos humanos e não-humanos que se tornam outros. O plano que esta linha cria é feito de um estado de fuga. Já a linha de organização dos territórios seria finita, visível e consciente. Cria roteiros de circulação no mundo, possibilita estabelecer a seqüência de uma biografia, constituição de uma memória. Mas trata-se de um estado apenas relativamente estável, visto que afetos sempre escaparão aos territórios e isso, mais cedo ou mais tarde, poderá decretar o seu fim (2013, p.51). “Podemos estar numa linha – territorializados por exemplo, e de repente, perdê-la” (ROLNIK, 2013, p.52). A propósito do tensionamento entre as três linhas, constitutivas da vida, da formação dos desejos, a autora ressalta que estas poderiam ser resumidas a duas, ou a uma linha (de duplo movimento). Nas suas palavras:

Às vezes pode-se dizer que as linhas são apenas duas ou, mais precisamente, que temos de um lado o fluxo, só apreensível pelo corpo vibrátil e, de outro, a linha, só apreensível pelo olho-retina. (...) Uma linha molecular e outra molar. A primeira instável, ilimitada, nômade, partículas soltas de afeto. A molar visível, limitada feita de estabilidade relativa, linha dura e sedentária. (...) Ou ainda, de uma linha, a segunda, fluxo de simulação. Nelas as três são uma só (ROLNIK, 2013, p.53).

As abordagens propostas tanto por Ingold quanto por Rolnik permitem iluminar a tensão que se propõe neste trabalho: a que diz respeito aos fluxos que atravessam os corpos e a constituição constante, temporária e instável destes corpos. A imagem das linhas, de fios ou de cordas também emergem nas etnografias juntos aos Guarani, onde podem ser entendidas como caminhos, forças ou fluxos que aproximam e transformam seus corpos no encontro com afectos divinos. Remete à experiência vivida durante os cantos-danças rituais realizados na *opy* e possibilita uma descrição do cosmos guarani e dos movimentos dos seres que o constituem. Segundo Daniel Pierri (2013), as plataformas celestes e terrestre que integram o cosmos guarani estariam ligadas entre si por uma “corda imperecível que se amarra no centro da terra” (*yvy mbyte* - *yvy*=terra; *mbyte*=centro). Conforme palavras de seu interlocutor:

Yvy mbyte. Lá existe a amarração da terra. É uma corda que sai do centro da terra e atravessa até outro mundo. De uma espécie de gancho, ele atravessa para o outro mundo. Porque existem quatro mundos. É no quarto que *Nhamandu* vai. É a corda

do centro do mundo. Tem uma corda, que na verdade é um vento, é um vento fino. E essa corda está esticada. (PIERRI, 2013, p.106)

A descrição da corda enquanto material e força (vento) em Pierri (2013) se aproxima daquela trazida por Nimuendaju entre os Apapokuva Guarani, em que um xamã consegue uma corda do céu e a pendura na *opy* para que os Guarani se pendurassem nela e tornassem seus corpos leves mais depressa (NIMUENDAJU, 1987, p.62 apud MACEDO, 2009, p.258). Isto é, ela também se constituía em força capaz de auxiliar na produção de corpos leves. A corda é referida por Nimuendaju pelo nome de *tukumbo*, mesmo nome de um instrumento utilizado pelos Mbya (chicote que é estalado no chão) e do calor gerado ou atravessado pelas divindades nos corpos mbya nas danças rituais (MACEDO, 2009, p.258).

Finalmente, também reforçando a ideia da corda enquanto caminho e força que aproxima e conduz os Guarani às moradas celestes e à condição de um corpo leve, mais próximo ao divino, Montardo (2002) enfatiza o papel dos instrumentos, danças e cantos neste processo. Conforme a autora (MONTARDO, 2002, p.36), através da música dos instrumentos, da afinação dos cantos e do movimento nas danças, os corpos guarani se transformam em leves e belos e são capazes de “subir nos fios” que os ligam às aldeias divinas. Neste sentido, assim como o colar que é feito para aderir aos corpos, buscarei apresentar no capítulo que segue que os fios enquanto caminhos em direção às divindades são experienciados no corpo e através dos corpos pelos Mbya nas danças e cantos rituais. Os cantos, por sua vez, tanto são considerados caminhos como roupas dos deuses e seres-almas-palavras adornadas.

REVERBERAÇÃO
CORPO-ADORNO-MUNDO

31 de agosto de 2014. Praça Almirante Júlio de Noronha, Praia do Leme, Rio de Janeiro.

Adornei-me com pulseiras e colar de linha amarela e palavras-conta e me pus em caminhada desvencilhando-me dos adornos que desenhavam um percurso pelo chão.

Em cada conta de papel no fio, uma ou duas palavras. Em deslocamento poderiam ser lidos poemas trocados, capturados, criados.

Entre um poema e outro, uma conta em branco. Respiro e espaço para receber outras palavras, palavras do outro.

Estar disponível à troca. Eu oferecia uma das palavras desprendendo-a da linha, a pessoa me retribuía com outra, a ser escrita nas contas em branco. Mas esta modalidade de troca poderia não se efetivar. E ainda assim teria havido trocas.

Caminhada feita em direção ao mar. Onde também há linha, indiscernível, um tanto água, um tanto ar. Mas não era preciso chegar, interessavam as marcas no percurso, o caminhar.

Colar amarelo de palavras-conta. Um colar *jurua* - aquele para quem as palavras são o que?















Fotografias: Samuel Thomas Jaenisch

REVERBERAÇÃO CORPO-ESPAÇO DE SABER

O ensaio fotográfico “A *opy* como espaço de atualização das práticas-saberes mbya guarani: os *xondaro* e *xondaria* na Terra Indígena Ribeirão Silveira” foi exposto durante a 29ª Reunião Brasileira de Antropologia realizada em 2014, em Natal no âmbito do edital do prêmio Pierre Verger de Fotografia. As fotografias foram feitas em março de 2013, durante o curso de formação de pesquisadores guarani.

A *opy* como espaço de atualização das práticas-saberes Mbyá Guarani: os *xondaro* e *xondaria* na Terra Indígena Ribeirão Silveira

Damiana Bregalda Jaenisch (UERJ)

“Dançar *xondaro* é uma forma de mostrar que estamos felizes. Também pode ser uma forma de se comunicar com Nhanderu kuery. Quando a dança é executada, ela expressa corporalmente e espiritualmente como estamos nos sentindo aqui na terra. Mostrar só na dança, sentir dentro de si, é uma forma de agradecimento sem usar a fala”.

(Pesquisadores Mbyá Guarani no livro *Xondaro Mbaraete*).

Ao entardecer portas e janelas da *opy* são fechadas e os Mbyá se recolhem nela para realização de rituais que envolvem cantos-rezas, danças, curas. O interior da casa de reza é preenchido por sons e movimentos, dos corpos e instrumentos e pela fumaça do fogo de chão e do *petyngua* (cachimbo), que tem importante função de comunicação com as divindades (Nhanderu Kuery) e de proteção. Mas este ensaio foi realizado quando portas e janelas da *opy* estavam abertas à luz do dia, que desenhava os objetos, corpos e movimentos dos *xondaro* e *xondaria* (mulheres) de várias aldeias de São Paulo. O *xondaro* - manifestação complexa que refere desde a funções, como a dos

guerreiros, guardiões Mbyá, mas também à dança praticada pelos Mbyá - era objeto de estudo dos pesquisadores Guarani de aldeias em São Paulo, que se reuniram na Terra Indígena Ribeirão Silveira para mais um encontro. O projeto de formação de pesquisadores e cineastas para documentação da manifestação cultural foi realizado pelo IPHAN juntamente com a Comissão Guarani Yvyrupa e o Centro de Trabalho Indigenista. Ao longo dos dias que passamos na aldeia, a liderança que nos recebeu fez questão que as atividades dos pesquisadores - estudo sobre a metodologia de pesquisa antropológica, realização de entrevistas com os conhecedores locais e documentação audiovisual - fossem complementadas com vivências na casa de rezas. Nesses momentos especiais, a força do *xondaro* e das *xondaria* se presentificava, dando-se o entendimento na dimensão do sensível.

Damiana Bregalda Jaenisch: Bacharel em Ciências Sociais, mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutoranda em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nos últimos quatro anos atuou como consultora em antropologia no Departamento do Patrimônio Imaterial/IPHAN/MinC. Em 2012 e 2013 acompanhou pelo IPHAN a execução do Inventário Nacional de Referências Culturais junto aos Mbyá Guarani em São Paulo.

















1 FLUXOS, MOVIMENTOS: DOS CORPOS DE OBJETOS E PESSOAS NO TEMPO-ESPAÇO DOS RITUAIS GUARANI

Entre julho de 2012 e novembro de 2013 acompanhei como consultora em Antropologia junto ao Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN¹⁰ a realização de uma das etapas do Inventário Nacional de Referências Culturais Mbya Guarani¹¹. Nesta etapa, foi executado o Projeto “Pesquisadores guarani no processo de transmissão de saberes e preservação do patrimônio cultural guarani”, realizado em parceria entre o IPHAN, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY). O projeto visou instrumentalizar pesquisadores mbya a produzir reflexões e traduções sobre suas práticas e saberes. A formação dos pesquisadores foi desenvolvida entre setembro de 2012 e novembro de 2013 e envolveu diretamente jovens, lideranças, *xeramõi*¹² (avós, mais velhos ou xamãs) e *xondaro ruvixa* (mestres de *xondaro*) de cinco aldeias localizadas no estado de São Paulo¹³, buscando atender às demandas dos Mbya de eles mesmos protagonizarem a pesquisa e documentação sobre o *xondaro*, manifestação complexa que designa desde a dança, como funções e modos de comportamentos entre os Guarani (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.26).

A decisão dos Guarani de realizar a pesquisa sobre o *xondaro*, o fato de a dança e música mbya figurarem entre as manifestações privilegiadas em apresentações públicas que dão visibilidade aos Guarani em diferentes contextos e ainda o fato de diversos interlocutores guarani terem reforçado a importância da língua, da música, da dança e do espaço da *opy* (casa de rezas) como centrais à manutenção da vida e cultura guarani, contribuíram para a escolha do recorte desta pesquisa.

¹⁰ Contrato Prodoc UNESCO/IPHAN de julho de 2012 a maio de 2013, sendo que acompanhei a finalização do projeto como colaboradora.

¹¹ O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é um instrumento ou metodologia proposta pelo IPHAN/MinC para documentação de referências culturais. O INRC Mbya Guarani vem sendo realizado em parceria entre o CTI, IPHAN e CGY desde 2009 nos seis estados do Sul e Sudeste do país. Ele é um dos desdobramentos da realização do INRC Comunidade Mbya Guarani em São Miguel Arcanjo, realizado em quatro aldeias Mbya localizadas no Rio Grande do Sul, entre os anos de 2004 e 2006 em parceria entre o IPHAN e a FAURGS (Fundação de Apoio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Desde 2007 o INRC desenvolvido pelo IPHAN passa a integrar o Projeto Valorização do Mundo Cultural Guarani que envolve os cinco países com presença Guarani (Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia) e é coordenado pelo Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL).

¹² *Xeramõi* é como os Guarani referem a seus avós ou ao xamã, sendo *Xe*=meu *ramõi*=avô.

¹³ Aldeias Tenondé Porã, Krukutu, e Pyau, localizadas na capital, Peguaoty no Vale do Ribeira e Ribeirão Silveira, no litoral paulista.

Durante os cursos de formação de pesquisadores guarani realizados em diferentes aldeias em São Paulo, assim como nos encontros de *xondaro* realizados no início e fim do projeto, lideranças políticas mbya, *xeramõi* e *xejaryi kuery* (avôs e avós, conhecedores) enfatizavam a importância da prática e vivência do *xondaro*, assim como da escuta aos mais velhos para o *fortalecimento de sua cultura*. O projeto do IPHAN¹⁴ viria integrar um projeto mais amplo dos Mbya, voltado sobretudo aos jovens, que buscou motivá-los por um lado a engajarem-se nas lutas políticas que envolvem a garantia dos direitos indígenas e por outro, a aproximarem-se dos mais velhos e das práticas dos conhecimentos mbya.

Possivelmente por envolver funções políticas, rituais, referir-se a modos de comportamento, à dança e música guarani, o *xondaro* pareceu estratégico à realização de projetos que atendam às suas demandas. A noção de fortalecimento, empregada pelos Mbya no diálogo com as instituições públicas, sobretudo as responsáveis por projetos culturais, também se estende a outros contextos da vida guarani. A realização de rituais na *opy* (que envolvem cantos, danças, curas) remete à relação dos Mbya com as divindades e tem em vista o fortalecimento – *mbaraete*¹⁵ de seus corpos-almas.

A busca pelo fortalecimento cultural e político, para o qual contribuem projetos como o do IPHAN, assim como do fortalecimento espiritual-corporal alcançado nos rituais realizados na *opy* esteve presente de modo constante e interligado durante a execução do projeto, embora apontassem para modalidades de relações bastante diversas. “*Xondaro mbaraete* - a força do *xondaro*” foi a expressão escolhida pelos Mbya para intitular o filme e livro produzidos como resultado do projeto. Pela polissemia que carrega o termo *xondaro*, a força pode remeter desde àquela necessária às lutas e negociações políticas, como àquela alcançada nos rituais na *opy* e mobilizada nos cantos e danças.

A necessidade dos grupos indígenas de conciliar o trilhar de caminhos diferentes ou gerir conhecimentos do modo de vida dos *jurua*¹⁶ (não-indígenas) e os seus próprios – jogar em vários tabuleiros a um só tempo, para usar expressão de Carneiro da Cunha (2009, p.371) – também se refletiu na forma como o projeto que acompanhei foi desenvolvido. Além da formação na metodologia de pesquisa antropológica, do INRC e audiovisual conduzida pela equipe do CTI, um *xondaro ruvixa* acompanhou todos os cursos de formação realizados, dialogando e conduzindo a prática de danças junto à equipe de pesquisadores. A prática dos

¹⁴ Anterior ao projeto do IPHAN, trabalhos de documentação acerca do *xondaro* já tinham sido iniciados nas aldeias em São Paulo com apoio do governo do Estado. Neste sentido, o projeto do IPHAN veio dar continuidade à pesquisa e trocas de conhecimentos já iniciadas.

¹⁵ O termo foi traduzido por Cadogan (1959) por “fortaleza espiritual”.

¹⁶ A tradução literal seria aquele que tem pêlos em volta da boca.

conhecimentos mbya e a freqüentação da *opy* também eram incentivadas pelo coordenador indígena do projeto, pelos *xeramõi* e lideranças das aldeias. Alguns cursos aconteceram na própria casa de rezas durante o dia, o que motivava os pesquisadores a espontaneamente realizarem danças e tocarem instrumentos que ficam dispostos na *opy*, nos intervalos das atividades.

A permanência da equipe do projeto nas aldeias pelo período de cerca de uma semana (tempo aproximado de duração de cada curso) também mobilizava a aldeia a apresentar seus grupos de *xondaro* e *xondaria* (dança dos homens e mulheres, respectivamente) aos visitantes. Foi neste contexto, dos pesquisadores tocando e dançando na *opy* durante o dia e de apresentações dos grupos de *xondaro* e *xondaria* da Terra Indígena Ribeirão Silveiras¹⁷ durante o terceiro curso de formação de pesquisadores que foi realizado o ensaio fotográfico apresentado anteriormente.

Desde o primeiro encontro do projeto, realizado na aldeia *Tenondé Porã* (na capital paulista), a *opy* se fez espaço para encontro e conversas entre as instituições envolvidas no projeto, lideranças e grupos de *xondaro* de cinco aldeias em São Paulo. Desde este primeiro encontro também fomos convidados a participar dos rituais realizados a partir do entardecer na *opy*. Tal convite me deixou surpresa, uma vez que tendo visitado pontualmente anos antes aldeias mbya no Rio Grande do Sul e em contato com lideranças de algumas destas aldeias e pesquisadores, me era informado que o espaço da *opy* e especialmente a participação em rituais era interdita aos *jurua*. Ou em outros casos, que só teríamos acesso após longos períodos de relação e freqüentação às aldeias.

O que pude perceber visitando diferentes aldeias é que o acesso dos *jurua* à *opy* é bastante variável em cada uma. Tais diferenças não colocam em questão, porém, a importância atribuída à casa de rezas pelos Guarani. O respeito e cuidado que os Guarani têm por este espaço busquei levar comigo toda vez que era convidada a entrar nele. Foi com autorização das lideranças que fotografei as danças realizadas na *opy* durante o dia, quando os anfitriões preparavam “apresentações” para os visitantes, já habituados às relações com o público externo¹⁸.

¹⁷ Localizada entre os municípios de Bertioga e São Sebastião/SP.

¹⁸ Desde meados da década de 1990 os mbya em São Paulo vem investindo em projetos como os de gravação de CDs, apresentação de grupos de corais tanto em contexto interno (recebendo grupos de visitantes) quanto externos às aldeias. Para estas ocasiões costumam se adornar com colares, pintura corporal e roupas específicas para as apresentações (os homens bermuda e as mulheres saias longas e blusas de algodão, algumas vezes com franjas e motivos gráficos presentes em outros suportes, ou ainda feitas de fibra natural e sementes). Os repertórios destas apresentações muitas vezes coincidem com as músicas que introduzem os rituais na *opy*.

Participando de rituais nas *opy* de diferentes aldeias, conversando com lideranças e *xeramõi* e acompanhando a pesquisa dos jovens guarani, diferenças entre as *opy*, nas coreografias das danças e procedimentos rituais foram se revelando. Acompanhando alguns eventos e apresentações dos Mbya dentro e fora das aldeias também pude observar correspondências e diferenças entre o que era executado no espaço da *opy* e o que era mostrado em eventos públicos em outros contextos e espaços.

Este primeiro capítulo propõe abordar os fluxos que atravessam corpos de objetos e pessoas no contexto dos rituais guarani, apontando para as transformações nos seus estatutos e efeito de relações presentificadas nos corpos. Que encontros são estabelecidos e que fluxos atravessam os corpos no tempo e espaço ritual, o que os movimentos, gestos, sons têm a dizer acerca dos fluxos que animam os corpos, que mundos são colocados em relação e presentificados em danças, cantos, músicas e outros elementos rituais.

1.1 A *opy*

Opy, *opy'i*, *opy guaxu*¹⁹, são alguns dos nomes utilizados para referir-se à casa de rezas ou casa cerimonial guarani, espaço onde são realizados rituais que envolvem cantos-rezas, músicas, danças, curas, falas. Estes podem ser realizados diariamente ao entardecer, havendo outra série de rituais realizados ocasionalmente, a exemplo dos ritos funerais ou dos rituais do *Nhemongarai* (rituais de batismo de pessoas e alimentos) realizados no *Ara Pyau* (tempo novo). Estes rituais reúnem as famílias extensas de uma aldeia e no caso do *Nhemongarai* possivelmente de outras aldeias também, tendo como referência um *xeramõi* ou *xeraryi*²⁰, liderança espiritual que conduz os rituais, procede as curas, orienta e conduz as famílias à sua volta.

¹⁹ O sufixo “i” é diminutivo, podendo designar “pequeno”, como no caso de *para'i* (rio pequeno), mas quando empregado em palavras como *opy* adquire conotação respeitosa, referindo não necessariamente a seu tamanho, atribuindo-lhe conotação de “sagrado”. Já “guaxu” é grande, referindo às maiores e principais *opy* das aldeias, onde são realizados eventos com mais frequência (escutei o emprego deste termo na Tekoa Tenondé Porã, em São Paulo).

²⁰ Os termos *xeramõi* e *xeraryi* (respectivamente termos para o masculino e feminino) também são usados nas aldeias em São Paulo para se referir aos avós, conhecedores. Nas aldeias do Rio Grande do Sul, os termos para referir-se aos xamãs são *karai* (para os homens) e *kunhã karai* (para as mulheres). Segundo Pissolato (2006, p.319), a existência das *opy* nas aldeias não necessariamente depende da presença de um pajé, podendo sua função de proteção exercer-se assim mesmo.

É comum que em aldeias maiores coexistam mais de uma ou diversas *opy*. Idealmente toda aldeia possui uma *opy*, mas pode ocorrer de uma aldeia passar tempos sem a casa de rezas, ausência que se deve a razões diversas. Neste caso e se necessário, os moradores destas aldeias se deslocam para realizar tratamentos com os *xeramõi* em outras aldeias, movimento que pode acontecer mesmo que haja uma *opy* e *xeramõi* na aldeia, em busca de xamãs que possuem maior prestígio.

Nas cinco aldeias que visitei em São Paulo, todas tinham ao menos uma *opy*. Nas duas aldeias maiores que visitei, nas Terras Indígenas Tenondé Porã e Ribeirão Silveiras, conheci pelo menos duas diferentes casas de rezas. As *opy* se assemelham entre si em uma série de aspectos e podem diferir em outros. As *opy* são construções retangulares de pau a pique, tendo de uma a duas portas, com ou sem janelas, chão de terra batido, telhado de palhas de fibras naturais (mas também podem ser utilizados outros materiais) e têm tamanhos bastante diversos. Idealmente são erguidas com a parede frontal voltada para o sol nascente. No entorno da *opy* há um pátio - *oka* ou *opy rokare* (quintal da casa de reza), onde são realizadas danças, músicas, brincadeiras antes de iniciarem os rituais no interior da casa.

As portas da *opy* geralmente estão localizadas na parte detrás da casa, onde é aceso o fogo e dispostos cobertores sobre o chão durante as noites de rezas. Neste espaço geralmente acomodam-se as mães com filhos pequenos, as mulheres responsáveis por aquecer a água para o mate, acender os *petyngua*. Nas paredes laterais da casa são dispostos bancos, onde os demais participantes dos rituais tomam assento. Eventualmente, dependendo das atividades e do número de pessoas na *opy* podem ser colocados bancos no fundo da *opy*, voltados à parede frontal da casa, adjacentes ao espaço do fogo (como pode ser observado em uma das fotografias apresentadas acima). Durante o dia, neste mesmo espaço podem estar dispostas cadeiras e bancos ao redor do fogo, onde são realizadas reuniões para tratar de assuntos diversos.

Finalmente, na parede frontal da *opy* são dispostos os instrumentos musicais e outros objetos rituais. A presença destes e sua disposição foi o principal aspecto referido por *Vhera Poty* para marcar as diferenças entre as *opy* que ele frequentou no Rio Grande do Sul e Santa Catarina e aquela que eu apresentava nas fotografias de uma *opy* em São Paulo. Segundo ele, as *opy* mbya não teriam *amba*, traduzido pelos Guaraní como altar, referindo neste contexto às estruturas de madeira que sustentam os instrumentos e outros elementos à frente da *opy*. Nas *opy* referidas por *Vherá*, os instrumentos musicais seriam apoiados ou pendurados na própria parede frontal da casa de rezas. O uso do *amba*, esclarece ele, seria característico dos

Nhandeva²¹, que compartilham aldeias com os Mbya, o que possivelmente tenha influenciado as práticas em algumas aldeias e *opy*. Este poderia ser o caso da aldeia onde realizei as fotografias, o que confirmei a ele.

1.2 O *amba*

Segundo Deise Lucy Montardo (2002, p.130), o *amba'i*²² (termo usado pelos mbya para designar o altar) corresponderia ao que os Nhandeva denominam de *yvyra'i* e os Kaiowa de *yvyra marangatu* (*yvyra* – madeira, *marangatu* - bom, sagrado). O *yvyra'i* seria composto basicamente por três madeiras verticalmente fincadas no chão e dependendo do contexto pode ser mais ou menos adornado com penas de papagaio ou espigas de milho (Montardo, 2002, p.105). Um dos *yvyra'i* descritos pela autora tem duas varas horizontais unindo as verticais e uma cruz adornada de penas na madeira vertical do meio. Assim como o *amba'i*, é construído voltado para o leste. O *yvyra marangatu* também é composto de três varas, colocadas uma ao lado da outra, sendo a do meio, mais alta e adornada com fitas que seriam seu *jeguaka* (adorno de cabeça). “A vara mais alta é por onde desce o relâmpago, ela é que segura e conta a mensagem por ele trazida” (MONTARDO, 2001, p.64). Aos pés do *yvyra marangatu* há um banco de cedro onde é colocado um pouco de água para que o beija-flor venha beber.

Entre os Mbya, o termo *amba* é polissêmico. É utilizado para designar as moradas das divindades guarani, como na expressão *Nhanderu amba* (morada de Nhanderu), referindo às plataformas celestes, de onde vêm os *nhe'e* (alma-palavra) dos Mbya. Assim como escutei em campo, Valéria Macedo (2013, p.188) também se refere ao *amba* como local onde estão dispostos os objetos rituais, cujas estruturas são variadas. De modo mais específico, *amba* pode designar ainda o *apyka* ou *karena*, objeto em forma de canoa talhada em cedro sustentada em duas forquilhas de madeira, recipiente que contém água e cascas de cedro, utilizada principalmente durante as cerimônias do *Nhemongarai*²³. Este objeto, conforme

²¹ Parcialidade guarani que no sudeste do país chamam *Chiripa* e no Mato Grosso do Sul, Guarani.

²² Como em *opy'i*, o sufixo “i” possivelmente remete ao caráter respeitoso ou sagrado atribuído ao que se refere.

²³ Pissolato (2006, p.240) refere-se a este objeto para uso na cerimônia do *ykarai* (ritual de batismo com água), mas também presenciei seu uso no *ka'a nhemongarai*, batismo da erva mate. A água contida no objeto é usada no rosto e cabeça, pelo *xeramōi* ou, conforme presenciei, pelas mães que passam sobre as cabeças dos filhos e as suas próprias.

descreve Elizabeth Pissolato (2006, p.315), seria de uso comum entre os Nhandeva, mas encontrado também em algumas *opy* mbya.

Em conversa com um *xeramõi* na aldeia Tenondé Porã a respeito do *amba*, este disse que sua *opy* ainda não possui um “*amba* mesmo”. Descreve este último referindo à canoa de cedro que tínhamos visto em ritual realizado na noite anterior em outra *opy*, assim como à estrutura de madeira em formato de cruz, adornada com arco de penas ou ainda com colares de sementes, conforme presenciei em outra *opy*. A propósito do uso da cruz pelos Guarani, esta pode estar presente enquanto objeto ritual na *opy*, em pingentes de colares e outros suportes. Há narrativas que remetem a uma apropriação do símbolo dos jesuítas, porém respaldando a continuidade de seu uso à referência que faz à cosmologia mbya, e outras que reivindicam o uso do objeto desde período anterior ao contato cristão. Conforme dados trazidos por Valéria Macedo (2009, p.212) de sua pesquisa na Terra Indígena Ribeirão Silveira, o uso da *kuruxu* “cruz”, também chamada *yvyra joaça* - “madeira cruzada”, enquanto objeto ritual teria sido apropriado dos jesuítas, mas os Guarani já se orientavam pelo símbolo. Seus cinco pontos, um em cada ponto cardeal e o centro remeteriam às moradas dos deuses, de onde vêm os *nhe’e* (alma-palavra) dos guarani que habitam a plataforma terrestre²⁴.

Em mito trazido por Cadogan (CADOGAN apud MACEDO, 2009, p.212), *Ñamandu Papa Tenonde* ou simplesmente *Nhaderu Ete* (nosso pai verdadeiro) teria primeiro engendrado as divindades *Tupã*, *Karai* e *Jakaira*, e depois de criar sua esposa foi gerado *Kuaray* (o Sol, que por sua vez criou seu irmão menor, *Jaxy*, Lua). Segundo Cadogan, os cinco domínios de onde provêm os nomes seriam *Tupã*, *Kuaray*, *Karai* e *Jakaira*, tendo *Nhanderu Ete* no centro. As cinco moradas são evocadas também em mito trazido por Pierre Clastres (1990), em que *Ñamandu*, deus principal que cria a si mesmo e dele desdobra todas as coisas, da ponta de seu bastão-insígnia faz surgir cinco palmeiras azuis para sustentar a terra: a primeira faz surgir do futuro centro da terra; uma outra à leste, morada de *Karai*; outra à oeste, morada de *Tupã*; uma de onde vêm os ventos bons (ao norte) e outra ao sul, lugar do tempo originário (CLASTRES, 1990, p.35). Em outras narrativas escutadas em campo, porém, o número de moradas celestes podia variar entre 3 e 7, não sendo consensuais. Assim mesmo, o número cinco retorna em outros momentos, a exemplo do número de cordas no violão/*mbaraka*, que segundo me foi dito, corresponderiam ao número de moradas de onde vêm os *nhe’e*.

²⁴ Os Guarani também nomeiam de *kuruxu* a constelação do cruzeiro do sul, que remete aos quatro pontos cardeais e a quinta estrela, ao zênite.

Já em registro de *Nimuendaju*, a própria cruz aparece como o sustentáculo da terra. Conta este que o demiurgo teria feito uma pedra para servir de escora para a terra (*yvy ita*: “pedra da terra”) e sobre esta teria colocado uma cruz de madeira, denominada *yvyra joaça*, que permanece sendo o suporte da terra (NIMUENDAJU, 1987 apud MACEDO, 2009, p.251). De toda forma, os diferentes sentidos atribuídos à cruz podem ser desdobrados para o contexto de seu uso ritual na *opy*. O objeto presentifica as moradas das divindades de onde provêm as almas-palavras guarani no espaço da *opy*, onde são revelados estes nomes por ocasião dos rituais do *Nhemongarai*. É a relação estabelecida entre a plataforma terrestre e as celestes que possibilita a continuidade da humanidade na terra. A verticalidade como condição de existência humana remete à parcela divina que circula entre os mundos e nos corpos, relação materializada na sustentação da plataforma terrestre pela cruz.

O *xeramõi* com quem conversei contou ainda que a presença destes objetos (a cruz, a canoa) traz muita força à *opy* e aos rituais realizados, mas também demanda cuidados. Considera não ser ideal que uma *opy* que tenha estes *amba* fosse usada com frequência para realizar reuniões, sobretudo com os *juruá*. E que no seu caso, sobretudo agora que além de ser uma liderança espiritual também assumiu a liderança política (de cacique) da aldeia, prefere por hora, não ter um *amba* na sua *opy*, visto que é lá o espaço que com frequência se reúnem para deliberações ao redor do fogo. Mas reforça que independente da presença do *amba*, o espaço em frente à *opy*, onde ficam os instrumentos, assim como estes, são sagrados. Como o é a própria *opy*. Diz ainda que junto à estrutura que dá suporte aos instrumentos é possível depositar adornos pessoais (como colares e pulseiras) antes de iniciados os rituais, para que no curso desses adquiram força, protegendo e fortalecendo os corpos no seu uso.

Em Pissolato (2006, p.240) encontramos ainda outros dois usos do termo *amba*: fazendo referência à própria *opy* e a uma espécie de andador construído para as crianças. Trata-se este último de estrutura construída nos pátios das casas com estacas fixadas no chão para que as crianças pequenas comecem a se sustentar sobre seus pés, ensaiando os primeiros passos, as primeiras caminhadas. A autora traduz nestes contextos o termo *amba* como “lugar”. No caso da *opy*, como o “lugar em que os *nhe’e* se reuniriam na Terra”, no segundo, como um lugar onde as crianças poderão se levantar e dar seus primeiros passos. Ambos os casos conectados com a noção de verticalidade e deslocamentos: um corpo que aprende a sustentar-se verticalmente e mover, a *opy* como espaço privilegiado das relações verticais.

Mesmo compreendendo que a concentração e meditação nas divindades tão enfatizadas pelos Guarani podem ser realizadas em momentos cotidianos e externos à *opy*, este espaço é lugar privilegiado destas práticas. A *opy* é o lugar por excelência das relações

que se estabelecem no eixo vertical da existência. Isto é, aquelas entre os Guarani e as divindades, que durante os rituais olham para os que ali estão reunidos e enviam *nhe'e* de suas moradas para juntarem-se àqueles que estão na terra. Trata-se pois, como definiu Pissolato, de um “lugar de reunião”, que extrapola o sentido estrito, dos habitantes de uma aldeia, mas que remete ao encontro das almas dos Guarani com aquelas enviadas pelas divindades e agrega não somente os *nhe'e* dos Mbya presentes nos rituais, mas de todas as que habitam a terra. Nas palavras da autora:

É como se a *opy*, construída como *lugar de onde se dizem nhe'ë* (almas que são palavras e igualmente palavras que descem para ser rezadas - *nhe'ë porã* - e são, tal qual as almas, potências de vida) cumprisse a função de reunir o que na Terra vive de modo disperso. Ou, dizendo de outra maneira, é como se a cada lugar em que fosse viver um grupo de parentes, criando ali uma *opy*, um lugar de reza que costuma também ser referido pelo termo *yvy mbyte* (“meio da Terra”), ao fazê-lo, simultaneamente construísse seu contexto específico e provisório como um lugar mbya e fundasse este lugar (conceitual) amplo de reunião das almas-palavras dos Mbya que andam pela Terra. (PISSOLATO, 2006, p.321).

A *opy* poderia ser pensada enquanto lugar que conecta de modo amplo os mundos horizontais e verticais mbya, onde se reúnem na terra as almas que habitam este mundo e aquelas que habitam as moradas celestes. Como se ela mesma se constituísse em um corpo animado, tornado mais intensamente vivo pelos encontros dessas almas, fluxos e potências de vida, onde se estabelecem trânsitos, relações, comunicações verticais e horizontais. A propósito destas últimas, Pissolato (2006, p.321) menciona que na *opy* se reúnem as almas dos Guarani que andam pela Terra, assim como a frequência da *opy* favorece a comunicação entre parentes que moram em aldeias distantes, seja através do sonho, seja das rezas.

Com relação ao *amba* construído pelos pais às crianças pequenas, este está vinculado à importância do manter-se em pé²⁵ e do caminhar entre os Guarani. Tais condições e movimentos remetem, por sua vez, ao contentamento dos *nhe'e* em estar na Terra e entre os parentes, expressa e traduzida pelo “estar alegre”. A continuidade da vida na Terra é pois, marcada pela busca de alegria e tranqüilidade, que está diretamente vinculada ao andar, caminhar (*guata*). A busca da condição de estar erguido (*ã*), manifesta no contentamento do

²⁵ Desde muito cedo os bebês são colocados na posição vertical no colo de seus pais e seus movimentos (como os de sucessivo flexionar de joelhos) interpretados como contentamento de estar na terra, entre os parentes. Também presenciei muitas vezes o ninar das crianças na posição vertical. Além destes, outros cuidados também envolvem os primeiros anos da criança, que vão desde os ligados à alimentação, à construção do *amba* e à nomeação (importante momento de confirmação e fixação da condição de vida e continuidade na Terra).

estar bem junto aos parentes também remete às relações verticais estabelecidas entre os Mbya e as divindades. Nas palavras de Pissolato:

A existência é ela mesma definida pelos Mbya como a condição de quem se ergue verticalmente e para mantê-la é preciso obter novas potencialidades disponibilizadas pelos deuses: cantos, nomes, almas que se encarnam. É preciso “levantar” (o termo é usado pelos Mbya também em português) o que os deuses fazem descer (*-mboguejy*) à Terra (PISSOLATO, 2006, p.191).

Assim como o caminhar, as demais atividades mencionadas acima por Pissolato, cantar, nomear, mas também dançar, tocar instrumentos, todas realizadas no interior da *opy* (embora não exclusivamente) estão diretamente vinculadas à continuidade da existência dos Guarani na terra, à busca de um estado de alegria e ao fortalecimento dos corpos-almas, possível e visível nas relações e condutas que estabelecem com seus parentes e com os *Nhanderu kuery*²⁶.

Mesmo remetendo a lugares e objetos diversos, o termo *amba* parece se referir, nos diferentes casos, a lugares que favorecem o fluxo de afectos divinos, imperecíveis nos corpos e mundo perecíveis²⁷. Seja no caso dos primeiros passos da criança, manifestação do desejo do *nhe'e* de estar e caminhar na Terra, seja na *opy*, seus lugares ou objetos específicos que guardam e propiciam condições favoráveis de circulação, encontro e aproximação entre os *nhe'e* dos Mbya que estão na Terra e os que estão nas plataformas celestes ou ainda remetendo especificamente à morada dos deuses, de onde vêm e para onde retornam os *nhe'e*. Lugares de ativação e circulação, que intensificam o fluxo de vida, dos bons encontros²⁸, que fortalecem e mantêm erguidos os corpos dos Guarani na Terra.

1.3 *Mba'epu*: os “objetos que soltam som”

Da mesma forma que fazem descer almas-palavras, cantos que alegram e fortalecem os Guarani, os deuses enviam através de sonhos ou visões, conhecimentos que permitem a

²⁶ *Kuery* designa grupo, coletivo do nome ao qual se refere.

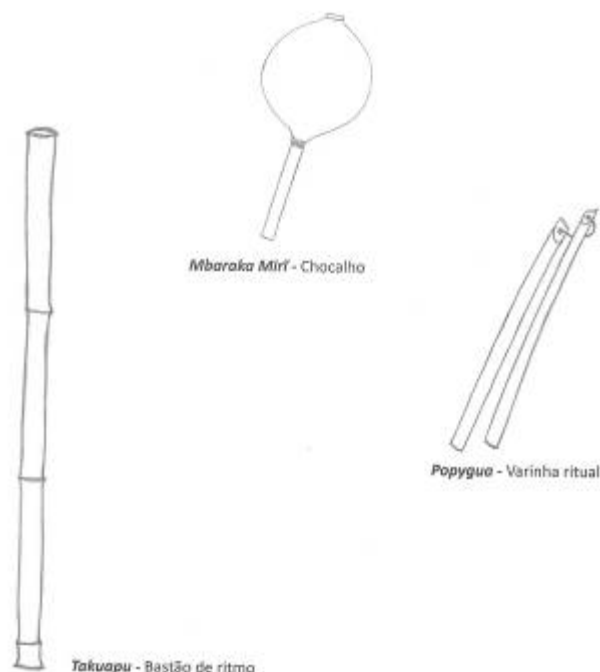
²⁷ Se faz presente mais uma vez a imagem da cruz enquanto encontro de vetores horizontais e verticais, da coexistência do perecível e imperecível nos diferentes objetos denominados *amba*, na própria *opy* e nos corpos *mbya*.

²⁸ Macedo (2013) refere-se à *opy* como espaço onde acontecem os bons encontros, dos *nhe'e* na Terra com os *nhe'e* enviados por *Nhanderu Kuery*.

escolha dos bons caminhos e os modos corretos de proceder para que vivam bem e alegres na terra. Narrativas sobre a origem dos instrumentos musicais tradicionais dos Mbya, como o *mbaraka mirĩ* e o *takuapu*, contam que Nhanderu enviou em sonho o conhecimento da confecção e uso dos instrumentos que os curam e fortalecem. Instrumentos e outros objetos e elementos presentes na *opy* são concebidos como sagrados pelos Guarani. Podem ser entendidos como presentificação ou receptáculo do sagrado.

O termo mbya que designa os instrumentos musicais é *mba'epu*, cuja tradução seria “objeto que solta som”. A expressão *mba'epu ete'i* refere por sua vez aos instrumentos considerados verdadeiros, próprios aos Guarani, distinguindo-se daqueles apropriados dos *jurua*, como o violão, a rabeça e o tambor (HONÓRIO e SILVA, 2011, p.14). Conforme Maria Aparecida Honório e Mário Benites da Silva²⁹ (2011, p.16), os instrumentos mbya podem classificados em dois grupos: instrumentos da *opyregua* e instrumentos da *okaregua*. Os primeiros seriam aqueles utilizados nos rituais na *opy* ou que correspondem aos *mba'epu ete'i* referidos anteriormente. Seriam: o *takuapu* (bastão rítmico), o *mbaraka mirĩ* (chocalho) e o *popygua* (varinha ritual ou clave de som), conforme ilustração abaixo:

Figura 1 - Instrumentos da *opyregua*



Fonte: Honório e Silva (2011, p.16)

²⁹ Neste livro são apresentados textos cujas narrativas foram coletadas junto aos mbya na *Tekoa Jaexaa Porã*, em Ubatuba, São Paulo.

Mesmo estando entre os *mba'epu ete'i* (instrumentos verdadeiros), o *mbaraka mirĩ* também é usado no pátio da *opy*, assim como em performances públicas fora das aldeias. Neste sentido, poderia ser classificado igualmente como um instrumento da *okaregua*. O *mbaraka mirĩ* também é confeccionado para comercialização aos *jurua*, mas neste caso não segue necessariamente as prescrições da confecção do que é feito para ser utilizado na *opy*. De modo diverso, o *takuapu* e o *popygua* não costumam ser utilizados em espaços externos às aldeias (apenas algumas vezes vi sendo utilizados fora da *opy*, no pátio da casa de rezas) nem confeccionados para comercialização.

A produção dos instrumentos musicais, assim como dos demais objetos utilizados nos rituais segue uma ética e estética da simplicidade, que os distingue dos produzidos para uso cotidiano e sobretudo para comercialização ao público externo. Conforme Valéria Assis (2010), a predileção pela simplicidade, moderação, discrição e tranqüilidade que caracterizam a ética e estética mbya (sobretudo com relação ao que lhe é culturalmente mais íntimo, sua esfera ritual) remete à busca de um modo de viver próximo ao de Nhanderu, principal divindade do panteão guarani. Assis (2010) apresenta duas narrativas míticas que evidenciam a escolha dos Mbya pela estética da moderação, em detrimento daquela da exuberância, característica dos objetos cotidianos ou do gosto dos *jurua*, a quem os Mbya comercializam objetos com cores, adornos, desenhos mais elaborados. Nas suas palavras:

Nhanderu, em um passado mítico, decidiu fazer um *ajaka* (cesto) para ser produzido e usado pelos Mbyá. Ao fazê-lo aplicou-lhe desenhos na trama do trançado com motivos bem simples. *Charĩa*, outra divindade – mas esta de caráter burlesco e atrapalhado – ao ver o que *Nhanderu* havia feito, tentou imitá-lo. Contudo, *Charĩa* fez um *ajaka* com motivos bem mais elaborados, associados à da pele e à aparência de animais. *Charĩa* ficou muito feliz com o que fez. Entretanto, *Nhanderu*, ao saber que havia sido imitado e que a imitação era muito diferente do que havia feito, ficou furioso e lançou um raio no *jeguaka* (adorno de cabeça) de *Charĩa*. Ele correu para espantar o fogo que destruíra seu *jeguaka* e enquanto corria, as cinzas que saíam das chamas transformaram-se em insetos que picam e incomodam os homens. (ASSIS, 2010, p.4).

Disso decorre que a confecção dos objetos rituais deve seguir o modelo estilístico do que é considerado *porã* (belo) e sagrado, conforme ensinado por Nhanderu. A distinção desta estética daquela dos *jurua* também é reforçada em outra narrativa, que remete à escolha dos Mbya e *jurua*, quando Nhanderu teria perguntado onde e como queriam viver. Os primeiros teriam escolhido *viver na mata, caçar animais e viver com tranqüilidade e moderação, seguindo o modelo de Nhanderu*, enquanto os *jurua* escolheram *viver no campo, criar animais e viver com exuberância* (ASSIS, 2010, p.3).

Neste sentido, além da distinção entre os objetos cotidianos e rituais entre os Guarani, também é notável aquela entre os objetos feitos para uso próprio e os confeccionados ao gosto do *jurua*, para serem comercializados. Neste último caso, observa-se o uso de cores, desenhos e ornamentos mais elaborados ou ainda a possibilidade de inovação no uso dos materiais, o que não seria apropriado para os objetos de uso ritual. Nas imagens dos *mbaraka mirĩ* apresentadas abaixo tais distinções ficam evidentes:

Figura 2 - Da esquerda para a direita: *Mbaraka mirĩ* para uso ritual; dois modelos de *Mbaraka mirĩ* para comercialização



Fonte: Fotos 1 e 2 - HONÓRIO E SILVA, 2011; Foto 3 - A autora, 2016.

Além da descrição que caracteriza os instrumentos rituais, Nhanderu orientou os Mbya a produzirem os instrumentos com os materiais adequados e ensinou a sacralizá-los para uso na *opy*, do que depende a eficácia ritual dos instrumentos. Em narrativa apresentada a seguir por Honório e Silva (2011) é evidenciado o modo como Nhanderu transmitiu os conhecimentos sobre a maneira correta de produzir, sacralizar e usar o *mbaraka mirĩ*, assim como aponta para o poder do instrumento nos processos de cura. Nas palavras dos autores:

Há muito tempo atrás nasceu um menino. Mas havia um problema com essa criança: ela não crescia com saúde. Estava sempre doente e com quase dois anos de idade, ainda não conseguia andar. Era muito magrinha e fraca. Seus pais ficaram preocupados com seu destino.

Numa noite, o pai sonhou com Nhanderu. Em sonho, Nhanderu lhe disse que enviou o menino àquele mundo para ser o *yvyraija* da comunidade. Essa criança foi a escolhida para dar força aos pais e a todos os parentes guarani. Seria um protetor espiritual. Mas era preciso que ela sarasse e crescesse saudável, pois só assim poderia ser o *yvyraija*. Para que isso ocorresse, deveria ser feito um *mbaraka mirĩ* para o filho.

Através daquele sonho, o pai recebeu também a revelação de que o *mbaraka mirĩ* deveria ser confeccionado de cabaça. Naquele tempo, e ainda hoje, a cabaça é o

utensílio predileto dos guarani, porque ela tem várias utilidades: usa-se para colocar água, mel, farinha e muitos outros alimentos importantes para a vida na aldeia. Por isso, *Nhanderu* aconselhou fazer o *mbaraka mirĩ* para seu filho com cabaça.

O pai assim o fez. Furou uma cabaça, despejou sementes dentro dela e fincou uma pequena madeira, que lhe serviu de cabo. Mas as sementes a serem colocadas dentro daquela cabaça não poderiam ser de qualquer tipo. Deveriam ser especiais, do tipo *yvaũ* ou *kapi'a*. Só elas tinham o poder de fazer o instrumento soltar o som certo. Depois do instrumento pronto, era preciso usar o *petyngua* e soprar uma baforada de fumo naquele objeto, para que se tornasse sagrado. Até então, ele era um simples chocalho.

O homem, guiado ainda pelo sonho, acendeu seu cachimbo e começou a soprar. A fumaça envolveu o instrumento como um leve manto suave. O chocalho, então, transformou-se em sagrado. Surgiu o *mbaraka mirĩ*. Mas os ensinamentos não pararam aí.

Feito o *mbaraka mirĩ*, o pai deu o objeto para seu filho, que ainda estava doente. *Nhanderu* orientou então que pai e filho continuassem a dar baforada naquele instrumento sagrado e que, toda tarde, o pai ensinasse o menino a tocá-lo; mas era importante aprender a entoar o som certo. Assim, eles brincaram juntos, várias vezes e dias, cada um tocando seu *mbaraka mirĩ*. E tocando, o menino sarou, com a força do instrumento sagrado.

Quando se tornou jovem e sadio, lá por volta dos quatorze anos, o filho já estava preparado para curar as pessoas. Ao aprender a tocar corretamente seu *mbaraka mirĩ*, ele adquiriu força e se tornou um *yvyraija*, guardião espiritual enviado por *Nhanderu*.

Daquele dia em diante, todos os guarani passaram a fazer *mbaraka mirĩ*. Como sonhado. (HONÓRIO e SILVA, 2011, p.19).

A narrativa mítica traz uma série de elementos que poderiam ser destacados aqui, embora não seja possível aprofundá-los todos. Dentre eles os sonhos, que aparecem como importante via de transmissão de conhecimentos de *Nhanderu* aos Mbya, a associação da impossibilidade de andar da criança, sua fraqueza e a possibilidade de sua alma não querer permanecer na terra. Outro aspecto que trata a narrativa é a ligação entre adoecimento, cura e iniciação xamânica, o que pode ser observado entre diferentes povos indígenas. Na narrativa apresentada, após curar-se tocando o *mbaraka mirĩ*, o mbya adquire poder de curar outras pessoas com o uso do instrumento. Desde então e até hoje o *mbaraka mirĩ* é utilizado nos processos de cura na *opy*. Mas conforme sugere a narrativa, a possibilidade de cura é atribuída ao saber tocar corretamente o *mbaraka mirĩ*, o que implica que este também seja corretamente confeccionado e sacralizado.

O modo correto de confeccionar o *mbaraka mirĩ* remete primeiramente aos materiais que devem ser utilizados: a cabaça, já utilizada no cotidiano dos Mbya e dois tipos específicos de sementes, também usadas para confecção de adornos corporais (colares, pulseiras, braçadeiras e adornos de cabeça). São estas sementes que possibilitam que o instrumento possa soltar o som certo. A busca pelo “som certo” é o que orienta, pois tanto a produção do *mbaraka mirĩ*, quanto seu uso, o saber “entoar o som certo”.

Além da eficácia nos processos de cura, Honório e Silva (2011, p.22) atribuem ao som corretamente entoado pelo *mbaraka mirĩ* a capacidade de *evocar os ensinamentos de Nhanderu*. Neste sentido, o som correto deste e de outros instrumentos, assim como o das vozes corretamente entoadas em cantos-reza e a própria dança, podem ser compreendidos enquanto formas de aproximação e comunicação com *Nhanderu kuéry*, assim como constituem formas de presentificar um estado mais próximo do divino nos corpos, espaços e objetos mbya em contexto ritual.

Outro aspecto importante da narrativa é o momento de transformação do estatuto do objeto: é com o sopro da fumaça do *petyngua* que ele deixa de ser um “simples chocalho” e torna-se “sagrado”. Tanto o *petyngua* quanto a fumaça que ele produz são elementos de grande importância ritual (além de serem usados em outros espaços e momentos do dia). Ao uso do *petyngua* e sua fumaça são atribuídas diversas propriedades e benefícios. A *tatachina* (termo que designa a fumaça do *petyngua* e a névoa ou neblina que surge nas primeiras horas das manhãs de primavera) é elemento do princípio vital que anima todas as coisas.

À fumaça do *petyngua* são atribuídas capacidades de proteção e subjetivação das coisas, conferindo vitalidade e intencionalidade aos corpos. Deste modo, assim como se produzem os corpos das pessoas, através de procedimentos diversos que visam a manutenção da condição humana, também os corpos dos objetos rituais são produzidos tendo em vista a ativação de sua vitalidade e potencialidades. Tal processo envolve, além de procedimentos adequados na confecção, cuidados na exposição de determinados objetos rituais em contextos externos à *opy* e a continuidade do soprar a fumaça do *petyngua* sobre os instrumentos dispostos em frente à *opy*.

Assim, o ato de soprar fumaça do *petyngua* é procedimento realizado com todos os instrumentos antes de serem levados à *opy*, e já na casa de rezas os Mbya continuam a envolver os instrumentos com a *tatachina* durante os rituais. Também presenciei este gesto em momentos de encontros e apresentações na *opy* ao longo do dia, envolvendo a mesma concentração e respeito prescritos durante a realização dos rituais noturnos. Esta ação, que pode ser realizada por uma ou mais pessoas concomitantemente, consiste em uma performance³⁰ que envolve caminhadas lentas em círculo no sentido anti-horário em frente ao *amba*, fumando o *petyngua* e soprando a fumaça sobre os objetos quando diante destes. Geralmente vi esta ação ser realizada no início de cada ritual, podendo ser repetida ao longo da noite, intercalada com cantos-danças, falas e curas.

³⁰ Este conceito e algumas definições possíveis serão apresentadas nos próximos capítulos.

Figura 3 - Soprar da *tatachina* sobre instrumentos da *opyregua*. Terra Indígena Ribeirão Silveira, Bertioga



Fonte: A autora, 2013.

Os instrumentos rituais considerados verdadeiros pelos Guarani também são usados no *Nhanderu amba* (morada de Nhanderu) e estavam presentes na primeira terra habitada pelos Mbya – a *Yvy Tenondé*. O *takuapu*, que desde os primeiros tempos é instrumento de uso feminino, aparece em versões de mitos coletadas por Meliá, Cadogan e Nimuendaju tanto entre os Kaiowa como entre os Nhandeva e Mbya. Um mito coletado por Meliá (1976 apud MONTARDO 2002, p.56) conta que a principal divindade kaiowa, *Ñane Ramõi*, após criar o mundo estava cansada e resolveu retirar-se dele. Como pretexto para tal, acusou sua mulher *Ñane Jari* de ter cometido adultério e disse-lhe que para provar sua inocência ela deveria ir *até ele no céu com sua própria força*. Nas palavras de Montardo:

Foi então que, pela primeira vez *Ñane Jari* cantou com acompanhamento do *takuapu* (bastão de ritmo), o *Takua Rendy Ju Guasu ñengarete* (canto do bambu chamejante grande), superando com o canto os *maranda*, coisas más, obstáculos que *Ñane Ramõi* enviou para dificultar sua chegada ao céu (MONTARDO, 2002, p.56).

Em versões do mito do dilúvio entre os Nhandeva e Mbya também o *takuapu* tocado pelas mulheres se faz presente. Na versão Nhandeva trazida por Cadogan (1959 apud

Montardo 2002, p.58), quando as águas já cobriam a terra *a avó fez soar seu takuapu acompanhando-o de um canto sagrado*, fazendo com que uma *pindo*, palmeira, *brotasse das águas e ela se refugiasse* com seu neto na sua copa. O *takuapu* ainda aparece em versões deste mito coletadas por Clastres entre os Mbya na década de 1960, assim como entre os apapokuva-guarani, em versão coletada por Nimuendaju no início do século.

Segundo a versão do mito mbya trazida por Clastres (1990), após ato incestuoso entre Papari (nosso pai primeiro-último) com sua tia, a terra se pôs a tremer por vários anos até ser inundada pelas águas. Durante a inundação, a mulher acaba por transformar-se em rã. *Fazia barulho sacudindo seu bastão de dança*. Papari enfrenta as águas com bravura e é salvo ao pedir ao Pai primeiro que faça novamente uma palmeira onde pudesse se agarrar. Já na versão apresentada por Nimuendaju, quando o dilúvio chega à primeira terra o marido se põe a chorar, ao que sua mulher o encoraja e *faz ressoar várias vezes seu bastão de dança nas vigas da casa* de madeira que haviam construído. Então o marido entoou o canto *ñeengaray*. *E a casa parou de tremer, saindo das águas; eles elevavam-se, eles se iam. Chegaram à porta do céu, e a água, seguindo seus traços, também chegava* (CLASTRES, 1990, p.54).

Em mito do dilúvio coletado por Cadogan junto aos Mbya o *takuapu* não está presente, entretanto, compartilha de elementos presentes nas outras versões apresentadas, a exemplo do incesto que antecede o dilúvio, a metamorfose de parte dos humanos em animais e a obtenção da perfeição através do canto e dança, como foi o caso do próprio casal incestuoso. Segundo o autor, depois de dançarem, orarem, cantarem nas águas durante dois meses, *obtiveram a perfeição; criaram uma palmeira milagrosa com duas folhas; nas suas ramas descansaram para logo dirigirem-se a sua futura morada, para converterem-se em imortais* (CADOGAN, 1959)³¹.

Já a narrativa coletada na Aldeia Boa Vista, em Ubatuba, São Paulo, por Honório e Silva (2011) conta como os Mbya já na *yvy pyaú* (terra nova, terra que habitamos), há muito tempo obtiveram o conhecimento do uso do *takuapu* no *Nhanderu amba*, assim como do modo correto de produzi-lo e tocá-lo. Tal como no caso da narrativa do *mbaraka mĩrim*, os Guarani teriam acessado os conhecimentos sobre o *takuapu* através de sonhos dos *xeramõi*. Nestes sonhos eles visualizaram o instrumento sendo tocado pelas mulheres na morada de *Nhanderu* em acompanhamento aos cantos sagrados. Assim, os homens aqui na terra puseram-se a fazer o instrumento com a taquara *pecuru*, colhida na lua minguante, no

³¹ Tradução livre do espanhol.

tamanho adequado para cada menina ou mulher, conforme sonhado. Elas aos poucos, começavam a tocar.

Contudo, às vezes esqueciam-se dos ensinamentos ou brincavam inadvertidamente com o instrumento. *Distraídas, batiam o instrumento no chão de um jeito esquisito*, de modo que o som que saía dele parecia com o canto do sapo. E conforme narram os autores, *esse som não era o certo. Os xeramõi então diziam que se elas não aprendessem a tocar direito, quando partissem dessa terra iriam se transformar naquele animal. Seriam sapos!* (HONÓRIO e SILVA, 2011, p.23). Aos poucos elas foram aprendendo a acertar o som que saía na batida do instrumento contra o chão. E todo fim de tarde o *takuapu* recebia baforadas de fumaça do *petyngua*. Assim, o instrumento até hoje utilizado pelas mulheres e meninas, ia adquirindo poder de cura.

Nos diferentes mitos, que remetem ao tempo-espço da primeira terra e ao tempo atual, nota-se a centralidade das danças, cantos-rezas e instrumentos na relação de proximidade que os Guaraní estabelecem com as divindades e como meios de superação da condição de doença e finitude. Desta proximidade desejada com os deuses e seu modo de viver decorre a ênfase no bom proceder, alertando para o modo como o comportamento engendra ou aponta para a perspectiva assumida pela pessoa, cuja possibilidade de transformação em *outro* está sempre presente.

As diferentes versões dos mitos apontam para o caráter instável da condição humana, cujos comportamentos poderão desencadear efeitos diversos. Por um lado, as ações de cantar, dançar e tocar o *takuapu* apontam para a condição de perfeição, imortalidade - *aguyje* alcançada pelos habitantes da primeira terra, ou de cura, na terra que habitamos hoje. Por outro, os efeitos dos comportamentos inadequados - o incesto no caso dos mitos, a negligência com o uso correto do *takuapu* na narrativa recente -, apontam para a possibilidade de transformação da condição humana em animal.

No caso do mito mbya coletado por Clastres (1990), o “barulho” do bastão de dança feito pela mulher é narrado na sequência de sua transformação em rã. No mito trazido por Honório e Silva (2011), emitir o som do canto do sapo ao tocar o *takuapu* poderia acionar um devir sapo. E em ambos os casos, é o comportamento inadequado que aponta para a possibilidade de transformação das mulheres em animais.

Além do *takuapu*, outro elemento recorrente nos mitos do dilúvio é a *pindo* - palmeira, que brota com o canto e som do *takuapu* tocado pela avó ou com os cantos-rezas e danças do casal incestuoso e de Papari em outras versões. Reitera-se aqui, o poder do movimento, dos sons das vozes e dos instrumentos de fazerem-se ver e escutar pelas divindades e fazer crescer

o que dá sustentação à existência guarani na terra. Assim como em diferentes versões do mito do dilúvio apresentadas em que a *pindo* garante a continuidade da humanidade, também nos mitos de origem da primeira terra esta árvore é apresentada como a sustentação do mundo, quando *Nhanderu* de seu bastão-insígnia faz surgir cinco *pindo* azuis, uma ao centro da futura da terra, as outras quatro em cada ponto cardeal.

Finalmente, o terceiro instrumento referido como *mba'epu ete'i* é o *popygua*, também denominado *yvyra'i*, termos que Cadogan (1959) traduz como “vara insígnia” e Clastres (1990) como “bastão-insígnia”. Trata-se de um instrumento tocado pelos homens, cujo som é produzido fazendo-se chocar uma clave contra a outra em ritmo acelerado. Além de objeto importante nos mitos de criação mbya, de tratar-se de instrumento de uso ritual, o *popygua* também é utilizado fora do contexto da *opy*. Neste último caso, o instrumento é usado pelo *xondaro ruvixa* - mestre de *xondaro*, que conduz as danças realizadas no pátio da *opy*. Pissolato (2006, p.308) também descreve o seu uso em viagens a outras aldeias, como forma de avisar que as visitas estão chegando, o que também é mencionado por Montardo (2002, p.180).

Nos rituais na *opy*, o *popygua* é usado tanto durante as danças como durante as falas e curas. Em momentos que antecedem as falas ou o próprio ritual em que nenhuma outra ação está se desdobrando no centro da *opy* e que o silêncio ou apenas o burburinho das pessoas preenche o espaço, também é possível escutar o som do *popygua*. Também o escutei em momento que se cumpre silenciosamente o ritual de soprar a fumaça do *petyngua* sobre os instrumentos no *amba*, sendo que algumas vezes as próprias pessoas que sopravam portavam o *popygua*, e outras vezes o tocavam nos bancos laterais da *opy*, enquanto outras sopravam a fumaça sobre os instrumentos.

Segundo Macedo (2009), as funções do *popygua* no contexto da *opy* vão desde o “espantar os espíritos desta terra e atrair *nhe'e kuéry*, os espíritos da outra terra”, combater agentes agressores (que para tal além do som do *popygua*, menciona o do *mbaraka*, o canto e a fumaça do tabaco), até o de “dar força” no caso dos contextos de fala, “como se tivesse mais gente ajudando” (MACEDO, 2009, p.251). A autora menciona ainda que segundo Meliá (1991, p.68), cantar e rezar com o bastão ritual seria um modo de impedir o desmoronamento do mundo (MACEDO, 2009, p.251).

Os responsáveis por tocar o *popygua* são chamados *yvyra'ija*, cuja tradução seria “donos ou mestres do bastão ritual”. Em sentido restrito, o termo remeteria aos jovens responsáveis por tocar o *yvyra'i* no contexto ritual, mas conforme Pissolato (2006), pode referir-se, de modo mais amplo, aos *rapazes que frequentam regularmente a opy e se dispõem*

a usar suas habilidades no canto, na dança, na execução de instrumentos e possivelmente na cura, ajudando o xamã no uso do petÿgua (PISSOLATO, 2006, p.290).

Tanto o sentido que remete à pessoa que porta o *popygua* ou os demais instrumentos, como o que se refere aos auxiliares do xamã nos processos de cura, foram mencionados também por Macedo (2009). Esta, porém, amplia ainda mais o emprego do termo, sugerindo que *yvyraiija* pode referir-se à posição ocupada tanto por humanos como divinos: pode designar tanto o pajé como seus auxiliares e os espíritos auxiliares que vêm do *Nhanderu amba* para participarem dos rituais. O termo para referir-se ao pajé, porém seria *yvyraiija yma*, sendo *yma* designação para “antigo”, que denotaria sua posição superior ao de seus auxiliares (MACEDO, 2009, p.110). O xamã portaria ainda, em uma das mãos um *popygua* invisível que utiliza nas curas.

O *popygua* ou *yvyra’i* ainda é referido por Cadogan (1959) como emblema do poder de *Nhanderu*, assim como dos *yvyra’ija*. Da extremidade da *yvyra’i*, *Nhanderu* dará origem às chamas e à neblina, a partir das quais será engendrado todo o universo. Em mito de criação da *Yvy Tenonde* (primeira terra), será com a vara insígnia que criará as cinco palmeiras azuis que sustentam a terra. E o firmamento, por sua vez, descansaria sobre quatro colunas que seriam elas mesmas, varas insígnias. A *yvyra’i* aparece pela primeira vez, contudo, no mito do surgimento do próprio corpo de *Nhanderu Papa Tenonde*. Nas palavras de Cadogan:

Nhande Ru Pa-pa Tenonde
Para seu próprio corpo criou da escuridão primeva
As divinas plantas dos pés,
O pequeno assento redondo,
Em meio às trevas primevas
Os criou, no curso de sua evolução.
O reflexo da divina sabedoria (órgão da visão),
O divino “oye-lo-todo” (órgão da escuta),
As divinas palmas da mão com a vara insígnia,
As divinas palmas das mãos com as ramas floridas (dedos e unhas),
As criou Ñamandu, no curso de sua evolução,
Em meio às trevas primevas.
(CADOGAN, 1990, s/p)³².

Conforme mito trazido por Cadogan, à medida que cria o seu próprio corpo, *Nhanderu Papa Tenonde* engendra simultaneamente objetos, como extensão de seu corpo: um assento redondo (*apyka*)³³, a vara insígnia (*yvyra’i*) e um adorno de plumas em sua cabeça (*jeguaka*).

³² Tradução livre do espanhol pela autora. Na referência ao nome de *Nhande Ru Papa Tenonde*, que o autor traduziria por “Nosso pai último-último primeiro”, optei por manter a referência ao nome guarani.

³³ Clastres (1990, p.20) traduz a referência ao *apyka* (assento) neste mito como o “pequeno traseiro redondo”, assumindo-o como metáfora para descrição do surgimento desta parte do corpo da divindade. Esta pode ser

Os três objetos, usados ritualmente pelos Mbya, seja no contexto da *opy* ou fora dela, estão diretamente imbricados nos processos de produção da divindade guarani.

Assim como nos mitos de criação, em que o bastão-insígnia é tomado como emblema do poder de *Nhanderu*, a partir do qual ele desdobrará outras criações, este e os demais objetos rituais usados pelos Mbya também mobilizam capacidades agentivas e de comunicação que os aproximam das divindades e ativam em seus corpos estados de concentração, disposição, leveza, alegria e força. Neste sentido, os instrumentos, cantos, danças, adornos e demais objetos não apenas se constituem em meios de comunicação com as divindades, mas o próprio corpo é o lugar através do qual e no qual se experiencia e presentifica um devir divino. Este corpo complexo envolve os objetos como extensão dele próprio, os movimentos engendrados na relação com os objetos, com os demais corpos participantes dos rituais no espaço-tempo da *opy*, onde se fazem presentes os *nhe'e kuery* descidos das moradas divinas, onde a presença, o conhecimento e as capacidades divinas se fazem sentir corporalmente.

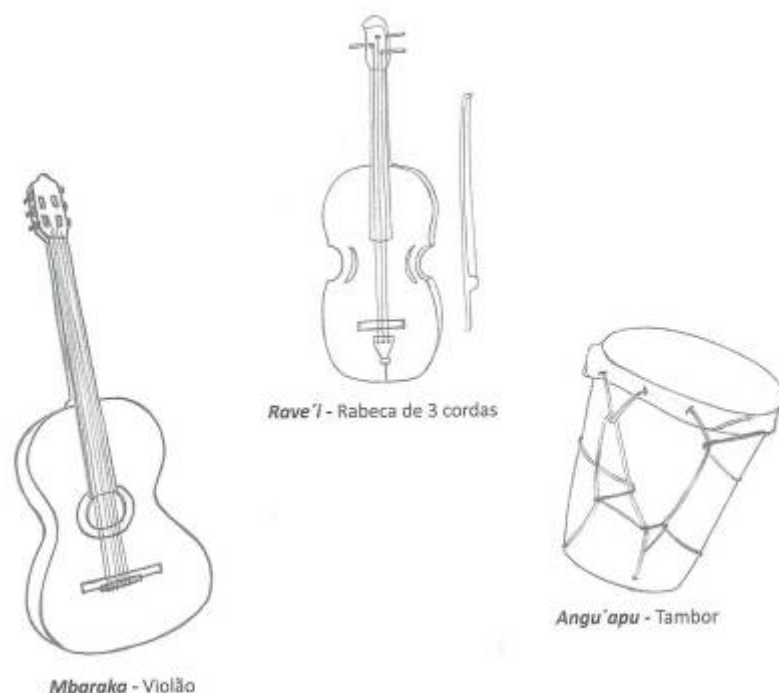
E se a produção dos corpos e pessoas mbya tem em vista a estética e conduta seguida pelos deuses, a produção dos objetos que são parte e extensão de seus corpos e pessoas também precisam ser apropriadamente produzidos. Tal produção não diz respeito unicamente à confecção artesanal dos instrumentos (escolha dos materiais, procedimentos de feitura), embora nos casos dos instrumentos tratados até aqui sejam aspectos relevantes. Tal como mencionado sobre o *mbaraka mirĩ* e o *takuapu*, outros procedimentos são necessários para a produção dos instrumentos usados nos rituais e são justamente estes que possibilitam que instrumentos apropriados de outras culturas possam ser usados nos rituais mbya.

São pelo menos três os instrumentos musicais que os Guarani se apropriaram para uso em rituais e apresentações públicas, os quais Honório e Silva classificaram como instrumentos da *okaregua*: o violão, a rabeca e o tambor. Montardo (2002, p.177) estima que os dois primeiros, de origem européia, tenham sido apropriados pelos Guarani há quatro séculos. Nas aldeias em São Paulo o violão é chamado de *mbaraka*, nas do Rio Grande do Sul de *mba'epu*, mesmo nome que os Guarani em São Paulo atribuem aos instrumentos de modo geral. A rabeca recebe o nome de *ravé* ou *rave'i* e o tambor de *angu'á pú* ou *angu'apu*³⁴ (literalmente, “som do pilão”).

interpretação possível, embora eu faça outra leitura a partir do mito apresentado por Cadogan (1959), o qual me leva a interpretar que assim como o *apyka*, o *yvyra'i* e o *jeguaka* referem-se a extensões do corpo da divindade.

³⁴ Não encontrei dados que permitam tratar da apropriação do tambor pelos Mbya, mas curiosamente o nome dado ao tambor pelos mbya (*angu'apu*) se assemelha ao nome de um dos tambores utilizado no jongo do sudeste (*angona* ou *angoma-puíta*). O termo *angoma* deriva de *ngoma*, tambor, das línguas quimbundo ou quicongo (Nei

Figura 4 - Instrumentos da *okaregua*



Fonte: Honório e Silva, 2011, p.17.

Como os demais instrumentos musicais, a *rave'i* e o *angu'apu* podem ser confeccionados pelos Guarani, sendo o cedro o material idealmente utilizado. Cadogan (1971 apud MONTARDO, 2002, p.182) apresenta a descrição da confecção dos tambores pelos Guarani como escavados em *ygary* (cedro) ou *kurupika'y* (angico) e forrados com pele de cotia, cateto pequeno ou cateto grande. O uso do cedro para confecção das *rave* é mencionado tanto por Montardo (2002) como por Macedo (2009). Além de referida em outros mitos guarani, segundo Ladeira (LADEIRA, 2001, apud MACEDO 2009, p.251), a árvore é a mesma que o demiurgo teria utilizado *para escorar a terra* (*yvy rupa, que literalmente significa "suporte da terra"*). É com esta madeira que os Guarani confeccionam boa parte dos seus objetos rituais, como a canoa (*karena, apyka mirĩ* ou *amba*), a cruz (*kuruxu*, também

referida como *amba*), o cachimbo (*petyngua*³⁵), o assento (*apyka*), o *popygua* (varinha ritual) e a *rave* (rabeca).

Figura 5 - Instrumentos da *okaregua*, Terra Indígena Ribeirão Silveira, Bertioga



Fonte: A autora, 2013.

Tal como sucede com o *mbaraka* (violão), sobre o qual não encontrei referências sobre a sua confecção pelos Guarani³⁶, a *rave'i* e o *angu'apu* também podem ser adquiridos já manufaturados. Tanto os objetos confeccionados pelos Guarani como os adquiridos por meio de trocas, antes de serem utilizados na *opy*, passam por procedimentos que conferem especificidades próprias ao seu novo contexto de circulação. Com relação ao *mbaraka*, por exemplo, uma das seis cordas do violão é retirada e o instrumento ganha uma afinação específica, assim como a *rave*. Como já mencionado, as cinco cordas do *mbaraka* são associadas a cinco divindades guarani: *Tupã*, *Kuaray*, *Karai*, *Jakaira* e *Tupã Mirim* (LUCAS e STEIN, 2009, p.32; MACEDO, 2009, p.180).

³⁵ Assis (2010, p.10) menciona a confecção deste objeto utilizando-se também materiais como o nó de pinho e argila. Da mesma forma, é possível que outros objetos mencionados possam ser encontrados confeccionados com outros materiais.

³⁶ Segundo Macedo (2009, p.180), um interlocutor refere-se a um antigo instrumento de cordas guarani confeccionado em período anterior ao contato com casca de tatu e cordas de fibras de taquara ou pêlos de macaco, que se assemelharia ao violão.

Os instrumentos e demais objetos que serão usados em rituais também passam por um período de maturação que visa a sua produção e transformação. Entende-se por produção aqui, não apenas a ação de dar forma à matéria, mas de conferir propriedades, estatutos e subjetividades específicas aos corpos de objetos e pessoas. E transformação como os movimentos de uma coisa quando vai aderindo novas camadas de sentidos, sendo atravessadas por outras forças, virando outra coisa.

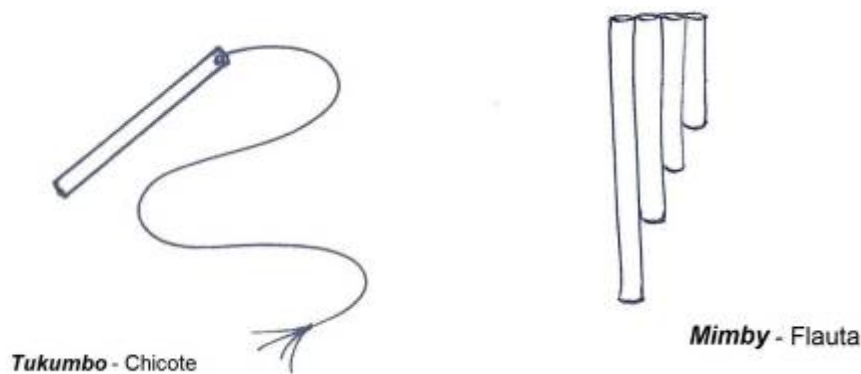
Neste sentido, além do que já foi sinalizado, a produção e maturação dos objetos rituais envolvem ainda a necessidade de um tempo para que as pessoas “se acostumem” com os objetos e estes se acostumem com elas e com o novo contexto de circulação. Isto se dá através da relação e manipulação cotidiana dos objetos fora da *opy*. Neste processo, os objetos vão ganhando um corpo propriamente guarani, entendendo corpo aqui não como restrito à forma, mas extensivo às afecções. Tal como assinala Macedo (2009, p.180), este tempo de espera é necessário para o instrumento “pegar espírito”.

A produção de corpos de pessoas e instrumentos se dá, pois em continuidade: um se acostumando ao outro e passando a existir como prolongamento do outro. A subjetivação do objeto vai se dando na medida em que é produzido com e como as pessoas. *Com*, e não apenas *pelas* pessoas, porque os objetos são inseridos no contexto das relações de convivialidade guarani, nas quais sua presença também é ativadora. *Como*, porque a agentividade dos instrumentos é *comparada pelos Guarani ao processo de uma criança que aprende a falar* (MONTARDO, 2009, p.164 apud MACEDO 2009, p.180). Tal como a criança em seus primeiros anos de vida, que passa por um período liminar em que vai consolidando sua existência e condição na medida em que se ergue e pronuncia as primeiras palavras, também os instrumentos passam por um tempo de maturação antes de serem erguidos e emitirem seus sons na casa de rezas.

Mas se por um lado é o ritual de nomeação que consagra o estatuto de pessoa à criança, no caso dos objetos rituais, o que finalmente confirma sua potencialidade é a defumação realizada pelo xamã com a fumaça do *petyngua*. Conforme Assis (2010:13), neste ritual *o objeto é envolvido com aquilo que é entendido como tatchina (energia vital)*. Assim, *através dela o objeto torna-se efetivamente um objeto Mbyá e um objeto ritual que pode fazer parte do equipamento que compõe e que permite a realização dos rituais na opy*. É a fumaça do *petyngua* que confere ao objeto a capacidade de erguer-se em dança na *opy*, como se erguem os corpos guarani.

Em trabalho de campo me deparei ainda com outros dois objetos/instrumentos tocados pelos Mbya: o *tukumbo* (chicote) e a *mimby* (flauta). Estes, porém, utilizados em contextos externos à *opy*.

Figura 6 - Outros instrumentos: *tukumbo* e *mimby*



Fonte: A autora, 2013.

A *mimby*, *mimby'i* ou *mimby retã* é um instrumento de uso feminino, confeccionado com taquaras soltas, alinhadas pelas mãos ao serem tocadas³⁷. O instrumento pertence a um grupo de objetos que, diferentemente dos que vem sendo tratados até agora, são rapidamente elaborados e descartados pelos Mbya após o seu uso. Como foi o caso das oficinas realizadas pelo CTI/IPHAN, em que os Guarani vislumbraram a possibilidade de encontros com *xeramõis e xejaryis* para que pudessem partilhar de seus conhecimentos, Macedo (2009) demonstra como a partir de projetos de gravação de CDs³⁸ os Mbya em São Paulo mobilizaram-se para retomar modalidades musicais que estavam sendo esquecidas. Em projeto que resultou na gravação do segundo cd em São Paulo, em 2004, uma dessas modalidades era a *kunhã mimby* (dueto de flautas tocadas pelas mulheres) (MACEDO, 2009, p.183).

³⁷ O número de tubos de taquara da *mimby* varia em diferentes registros, Assis (2006, p.117) menciona que o instrumento seria feito de cinco tubos, a que vi em fotografia tinham quatro tubos e Montardo (2002, p.187) registrou que seriam sete tubos divididos entre as duas mulheres que executam. Vi a *mimby* ser tocada apenas em registros de vídeo e fotografia que integravam relatório produzido pelo CTI ao IPHAN, relativo a etapa anterior do projeto que acompanhei. Durante a execução do projeto foi realizada, a pedido dos Guarani, uma série de oficinas que promoveram o intercâmbio entre os Mbya de aldeias localizadas em diferentes estados. Dentre as oficinas realizadas entre 2009 e 2011 estava a de *mimby*, que buscou ativar os conhecimentos das poucas mulheres mbya que sabem tocar o instrumento.

³⁸ Estas iniciativas de projetos iniciam no final da década de 1990 em aldeias em São Paulo, envolvendo também a retomada dos corais infantis, e na sequência são disseminadas nos demais estados com presença mbya.

Assis (2006, p.117) contextualiza o uso das *mimby* entre os Mbya nos momentos de lazer e cotidianos, sendo executadas em dupla, ora alternando os sons, ora tocando ao mesmo tempo. A autora ressalta ainda que a execução é acompanhada com alegria e risos pelas pessoas presentes. Já Montardo (2002, p.187) refere a estas flautas como tocadas pelas mulheres dos líderes religiosos quando se visitavam, sendo executadas como saudação. Conforme Cadogan (1959, s/p), a *mimby* seria instrumento que imita aquele usado por *Kuaray* (o sol), que o teria deixado na terra para divertir as mulheres (*aquelas que ele adornou com o “jachuka”*)³⁹.

Já o *tukumbo* é instrumento de uso masculino, feito de um bastão de madeira com furo em uma das extremidades, por onde passa uma corda de envira com fios de couro na ponta. O *tukumbo* é usado arremetendo com força sua corda contra o chão, o que produz fortes estrondos. Apesar de não se tratar de instrumento interno à *opy*, observei seu uso em momento que antecedia a realização dos rituais, no pátio da casa de rezas. Diz-se que seu som afasta os maus espíritos.

A classificação deste objeto enquanto um instrumento foi feita pelos Guarani junto aos quais realizei minha pesquisa de campo. Trata-se de um objeto cujo uso visa a produção de som que é carregado de potências agentivas. Conforme elaboração dos pesquisadores guarani, *quando se estoura um tukumbo, a gente está se expondo para o nhanderu kuery (...) seu toque vai além da nossa morada e quem toca recebe uma força* (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.52-53). Segundo dizem, não é qualquer um que sabe tocar o *tukumbo*. Tanto o tocar como o som gerado se caracterizam pela força e grande energia produzida. Coincidentemente, os raios do sol também são chamados de *tukumbo*, assim como a energia que sai dos corpos na dança (MACEDO, 2009, p.258). Com relação ao emprego do termo no contexto das danças na *opy*, assim descreve um interlocutor mbya a Macedo (2009):

Dançando em volta, os próprios deuses, se eles quiserem, se estão dando força pro *yvyraiija*, eles jogam um *tukumbo*, que cria uma energia do calor que cai do corpo da gente. Mesmo você não dançando, estando em volta, você sente o calor caindo na sua pele. *Tukumbo* é a força de todos que estão dançando, formando a energia. O *yvyraiija* dançando ali junto acaba sendo pego por aquele fogo e é derrubado. Os deuses estão limpando a alma dele. Ele precisa se entregar de corpo e tudo pros deuses. (MACEDO, 2009, p.258).

Além de remeter à presença das divindades durante as danças na *opy*, que “jogam um *tukumbo*”, gerando calor no corpo de todos que estão presentes, o uso do instrumento

³⁹ Adorno de cabeça feminino, conforme se verá adiante.

tukumbo, como referido no caso de outros objetos rituais guarani, também é atribuído aos deuses. Segundo os pesquisadores guarani, o som das trovoadas é o que escutamos quando o *Tupã kuery* anda pela terra e toca seu *tukumbo* (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.53). E tal como o som do *tukumbo* usado pelos Mbya, o som do instrumento produzido pelo *Tupã kuery* também é tomado positivamente, com atributos de proteção contra espíritos ruins.

Nhanderu Papa Tenonde, ao criar os pais e mães de seus futuros numerosos filhos, as divindades *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* e *Tupã*, cada um habitando uma morada celeste, de onde provem as almas-palavra dos Mbya, também distribuiu entre eles dádivas e atributos. A *Karai Ru Ete* deu a guardar as chamas inspiradoras, sendo os *Karai* chamados “os senhores donos das chamas”, responsáveis por vigiar aquilo que há de produzir o ruído do crepitar das chamas (CADOGAN, 1959, s/p). A *Jakaira Ru Ete* deu a guardar a fonte da neblina que engendra as palavras inspiradas, aos filhos de *Jakaira* então chamou os “donos da neblina das palavras inspiradas”. A *Tupã Ru Ete* concedeu os mares e suas ramificações e o responsabilizou de enviar à terra, por intermédio de seus filhos, o que refrescará a ela e seus filhos e filhas. (CADOGAN, 1959, s/p). Os *Tupã kuery* também são referidos pelos Mbya como *as divindades das chuvas, dos relâmpagos e dos trovões*, conforme canto apresentado em Lucas e Stein (2009, p.65). Clastres (1990, p.138) refere-se a *Tupã* como o “mestre das tormentas e do frescor”. Em trechos de fala coletada por Clastres às margens do rio Paraná, um dirigente espiritual mbya remete à ação dos homens de dançar para alcançar a morada de *Tupã* e assim descreve a passagem de *Tupã kuery* pela terra:

Atingiremos a morada de Tupã através do que chamamos dança. E, perseverando na dança, nós a atingiremos, meu caçula!"
 E nós, que não dispusemos essas coisas, refrescaremos a terra chamando um grande vento de muito longe.
 Vão, mensageiros, abram um caminho para nós: pois vamos nos pôr em marcha, a fim de ir em paz adiante das coisas.
 Iremos com nossos trovões. Vamos tropejar, vamos ferir as coisas assustadoras. Nós livraremos delas a terra onde brincam as crianças.
 Se a vista de nossos mensageiros alcança longe, se ela é aguda, tiraremos todas as coisas perigosas. Nos troncos das árvores secas encontram-se os senhores delas. Vamos feri-los! Os trovões se farão ouvir, e eles desaparecerão. Os trovões tocarão as árvores secas, romperão todos os galhos das árvores secas, e isso será bom. (CLASTRES, 1990, p.131).

A citação trazida por Clastres, que remete ao duplo atributo de *Tupã Kuery*, de refrescar e proteger a terra e seus habitantes refere-se aos mensageiros das divindades (aqueles que abrem os caminhos) e aos senhores das coisas perigosas. Com relação aos mensageiros, me foi dito em campo e foi sistematizado pelos pesquisadores guarani ao longo

do projeto sobre o *xondaro*, que assim como as divindades (*Tupã ru ete*, *Karai ru ete*, *Jakaira ru ete*, *Nhamandu ru ete*, *Jekupe ru ete*) poderiam ser consideradas *xondaro* de *Nhanderu Papa Tenonde*, aquelas também tinham seus *xondaro* (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.47). Segundo Cadogan (1959, s/p), *Tupã Ru Ete*, e possivelmente os demais deuses, têm mensageiros mansos e benévolos, aos quais ele se refere como *Tupã Aguyjei* e *Tupã Ñe'engija*. São estes mensageiros, referidos pelos Mbya como *xondaro*, que interceptam a relação entre *Nhanderu kuery* e os Mbya, circulando pela terra, como os *xondaro* de *Tupã* ou fazendo-se presentes durante os rituais na *opy*.

Estas divindades e seus mensageiros não são visíveis aos Mbya, mas se pode sentir sua presença na chuva, nos relâmpagos e trovoadas, no êxtase dos rituais, na luz do sol que ilumina e desperta os Mbya com alegria todos os dias⁴⁰, nas forças que protegem e viabilizam a continuidade da vida. Mas assim como há forças que remetem a um modo de viver alegre, moderado, próximo aos atributos das divindades, há também os senhores das coisas perigosas. Segundo os Mbya, tudo que há na terra (animais, minerais, vegetais, mas também estados de espírito e afetos) tem seus donos espirituais, os quais são chamados de *ja*. Estes seres, ao mesmo tempo em que proveem os Mbya de recursos também têm potencial patogênico, podendo causar-lhes doenças.

Para afastar estas forças, “as crianças de *Nhanderu*” – *Tupã kuery* estalam seu *tukumbo* como fazem os especialistas rituais nas proximidades da *opy* antes dos rituais. De modo semelhante, é para distanciar-se das forças que os enfraquecem e aproximarem-se das que os fortalecem que os Mbya tocam seus instrumentos, cantam, dançam e realizam seus rituais. Nisto possivelmente resida a proximidade do sentido do emprego do termo *tukumbo* para o calor e energia gerados nos corpos em dança, presentes na *opy* e aquele que remete ao uso do instrumento.

De modo próximo ao relato trazido pelo interlocutor de Macedo, os interlocutores com quem dialoguei em campo assinalaram que através do suor produzido nas danças eles eliminam dos corpos todas as energias negativas (*pitua*) (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.53). Neste sentido, além do caráter de proteção evocado pelo estalar do *tukumbo*, se está tratando de um processo de depuração corporal, para o qual contribuem o calor e a energia produzidos nos corpos. Assim como relâmpagos e trovões antecipam as chuvas - que como os ventos, rios e mares refrescam a terra - é possível também que os corpos aquecidos

⁴⁰ Referência ao verso de canto que remete a *Nhamandu* (Sol) (em Lucas e Stein, 2009, p.65).

pela dança experienciem como efeito a brandura e moderação, atributos e dádivas de *Tupã kuery*.

1.4 Ornamentos, objetos e outros elementos rituais

Além dos instrumentos musicais, outros objetos e elementos integram o repertório dos rituais mbya. Dentre eles estão os ornamentos corporais, como os *mbo'y* (colares) e o *jeguaka* (adorno de cabeça) usados pelo xamã ou expostos na *kuruxu* ou *amba*; as *u'y* (flechas rituais), que vi expostas nos *amba* de algumas casas de rezas; o *opyka* (banco) e o *petyngua* (cachimbo e o que envolve o objeto, o *pety* - fumo e a *tatachina* - fumaça do *petyngua*). Além desses, junto ao *amba* de uma *opy* também vi exposto *avaxi* (milho), e estão sempre presentes nos rituais o fogo de chão e o complexo que envolve o mate (cuia, erva-mate – *ka'a* e água quente).

Dos ornamentos corporais usados pelos Mbya⁴¹, dois deles se destacam no contexto ritual: colares e adornos de cabeça. Os colares que algumas vezes vi expostos no *amba* das *opy* ou sendo usados pelos homens que conduziam os cantos e rezas⁴² são confeccionados das sementes de *yvaũ e kapi'a*, de cor preta (ou marrom escura) e branca, respectivamente, as mesmas utilizadas para a confecção do *mbaraka mirĩ*. Estes colares têm comprimento maior que os usados com mais frequência pelos Mbya, pois costumam ser usados atravessados no peito. Esta é a forma que os usam os *Nhanderu kuery* (MACEDO, 2009, p.181). Já vi serem usados desta forma pelos Mbya em diferentes contextos e em número de um, dois ou mais colares, nestes últimos casos, sendo cruzados no peito, formando um “x”.

⁴¹ Além dos colares e adornos de cabeça, destaca-se o uso de brincos entre as mulheres e o *tembeta* (adorno labial) entre os homens (que enfatizam o aspecto da escuta e fala), além das braçadeiras e cordões amarrados abaixo dos joelhos entre os homens, que auxiliam na produção de corpos fortes.

⁴² Tanto homens como mulheres podem ou usam colares e outros adornos no contexto da *opy*, mas refiro aqui àqueles usados pelos especialistas rituais ou que são expostos enquanto objetos rituais junto ao *amba*.

Figura 7 - Xondaro ruvixa usando colar de sementes *yvaũ e kapi'a*.
Tekoa Peguao-ty, Vale do Ribeira, São Paulo



Fonte: A autora, 2012.

Os *jeguaka* - adornos de cabeça, como os colares, podem ser usados em diferentes contextos. Mas diferentemente dos colares, usados de modo bastante difundido entre todos os Mbya, desde os bebês até os mais velhos e xamãs, o uso do *jeguaka* é mais comum atualmente entre os homens que exercem alguma posição de liderança (política ou espiritual) ou por pessoas mais velhas. Além de seu uso ritual, é comum as lideranças mbya usarem o *jeguaka* em reuniões e eventos públicos, embora já tenha presenciado seu uso em contexto cotidiano ou por meninas em apresentações de corais.

Os que vi serem usados em eventos públicos ou cotidianos eram confeccionados com materiais variados: algodão, penas, miçangas, sementes e fibras vegetais. Eles podem ser feitos de uma faixa de miçanga, algodão ou sementes com ou sem grafismos desenhados, circundando a cabeça na altura da testa, adornados com penas, ou ainda, no comprimento dos fios da faixa de algodão amarrada atrás da cabeça, serem presas flores de penas, como disseram-me ser o *jeguaka* tradicional guarani. O *jeguaka* que vi adornando o *amba* consistia em um grande arco cujas penas são posicionadas verticalmente. E nesta posição também vi serem dispostas as penas de adornos usados em ocasiões rituais pelos xamãs, e também em eventos públicos.

Figura 8 - Lideranças mbya usando o *jeguaka*. Assembléia da Comissão de Terras Guarani *Yvyrupa. Tekoa Koenju*, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul.



Fonte: A autora, 2013.

Dentre os adornos corporais, o *jeguaka* é o que recebe maior ênfase na mitologia guarani. Ele é mencionado adornando a cabeça de *Nhanderu Papa Tenonde* quando este engendra seu próprio corpo, assim como é usado para designar os próprios Mbya, que antigamente se auto-denominavam como *jeguakava*⁴³, traduzido por Clastres (1990) como “os bem ou belamente-adornados”, ou em expressão trazida por Cadogan (CADOGAN, 1959 apud ASSIS, 2006, p.113) *Jeguakáva Tenonde Porãngue i* - os primeiros homens escolhidos que usavam o adorno de plumas.

Além disso, variações do termo usado para fazer referência ao adorno de cabeça podem remeter também aos nomes religiosos dos cantos sagrados dos homens - *jeguaka vyapu* - e das mulheres – *jechuka*⁴⁴ *vyapu* (CADOGAN, 1959). Neste sentido, os cantos e falas proferidas na *opy* são referidos como palavras adornadas, porque belas, divinas (*Nhe’e porã* = belas palavras, palavras divinas). Conforme esclarece um de meus interlocutores, é como se existissem duas línguas usadas pelos Mbya: aquela usada no cotidiano e a usada na casa de rezas. Tudo que existe é referido de modos distintos nos diferentes contextos. Apenas para citar um exemplo, o termo usado cotidianamente para designar os bancos/assentos é

⁴³ Conforme Assis (2006, p.113), o termo *mbya* (que significa gente, homem) era utilizado para designar os outros, os de fora de sua etnia. Mas nas relações de contato tornou-se progressivamente uma auto-referência, caindo em desuso o termo *jeguakava*, na medida em que o uso do próprio ornamento foi diminuindo. Este adorno, conforme a autora, antigamente era usado de modo resguardado por homens e mulheres nos rituais, hoje entretanto, é usado sobretudo em situações de relação com o exterior (Assis, 2006, p.114).

⁴⁴ *Jechuka* é o nome dado ao adorno de cabeça usado pelas mulheres, estas designadas também de *jechukava* – aquelas que usam os adornos de cabeça.

guapya, cuja denominação ritual é *apyka*. E não apenas os termos diferem - sendo recorrente o emprego de metáforas, uma linguagem que evoca imagens, poética - como também a performance que envolve os cantos e falas se diferenciam. As falas rituais, por exemplo, costumam ser pausadas e acompanhadas de caminhadas lentas, de um lado a outro em frente ao *amba*. Por tratar-se de linguagem mais rebuscada, os próprios jovens comentam que têm dificuldade de compreender estas falas na *opy*, sendo ainda mais difícil sua compreensão pelos *jurua*⁴⁵. Trata-se de linguagem dominada pelos sábios, filósofos *mbya* (conhecidos como *arandu va'e*, aqueles que conhecem o *arandu porã* – belo saber). Diz-se que a própria linguagem dos deuses não é falada, mas cantada.

Neste sentido, a condição adornada remete à beleza originária dada a circular entre os homens pelos deuses, seja através de almas-palavras-cantos (*nhe'e porã*) ou dos adornos presenteados aos primeiros homens, os escolhidos por Nhanderu. O *jeguaka*, como já mencionado, era adorno usado pela primeira divindade. Adornar-se é também, pois evocar a beleza, condição divina nos corpos *mbya*⁴⁶. A respeito do adorno usado pela primeira divindade, descreve o mito trazido por Clastres:

No cimo da cabeça divina
as flores, as plumas que a coroam,
são gotas de orvalho.
Entre as flores, entre as plumas da coroa divina,
o pássaro originário, Maino, o colibri,
esvoaça, adeja.
(CLASTRES, 1990, p.20)

As flores e plumas do adorno originário (gotas de orvalho) são reproduzidas nos adornos reconhecidos como tradicionais pelos *Mbya* na confecção de flores (*poty*) feitas de penas de aves, presas aos fios do *jeguaka*. Há uma série de mitos que enfatizam a importância das aves na cosmologia *mbya*, mas me deterei aqui à menção feita no trecho do mito em

⁴⁵ O que reforça o resguardo a respeito de todo o complexo ritual que envolve a *opy* com relação ao mundo dos brancos.

⁴⁶ Mas como já referido para o caso da produção de outros objetos, há uma ética ligada à estética *mbya* do adornar-se que valoriza a simplicidade e comedimento. Um episódio que vivenciei em campo deixa clara tal preocupação. Estávamos participando de um encontro de *xondaria* na Terra Indígena Ribeirão Silveiras em dezembro de 2014, para o qual um ônibus se deslocou das aldeias da capital até o litoral paulista. Nesta aldeia observei que algumas pessoas estavam pintadas com jenipapo com desenhos em grandes extensões de seu corpo, o que não é comum entre os *mbya*. Possivelmente tenham aprendido as pinturas em intercâmbios com outros grupos, o que é bastante comum. Em um dos dias as meninas que visitavam a aldeia decidiram pintar-se com alguém que sabia fazer aqueles motivos. Acompanhei então a conversa entre uma liderança feminina e as meninas, alertando-as que aquelas pinturas eram próprias de outros grupos, como os *xinguanos*, mas que a estética *guarani* era bastante diferente daquela e elas precisavam ter ciência disso, pintar-se como se pintam as mulheres *mbya* (cujos motivos são bastante discretos).

questão, ao colibri que esvoaça entre as flores do *jeguaka* divino. Na continuidade do mito é dado a saber que este pássaro, o *maino i* é quem refrescava a boca de *Nhanderu*, alimentando-o antes mesmo da criação de sua própria morada (CADOGAN, 1959; CLASTRES, 1990, p.22). A importância deste pássaro e seu estreito vínculo com as divindades é reiterada em cantos que escutei serem entoados tanto em rituais na *opy* como em performances externas às aldeias.

Com relação à presença das imagens metafóricas do florescimento de plantas na concepção do corpo da primeira divindade (dedos das mãos como ramos floridas, adorno de cabeça como árvore em plena floração), Clastres aponta para considerações importantes acerca da própria concepção mbya da criação. O surgimento do corpo de *Nhanderu* e do mundo é descrito como sucessivos desdobramentos, cuja imagem seria a de botões que se abrem em flor quando iluminados pela luz do sol. Mas não existindo o sol, *Nhanderu* existia iluminado pelo reflexo de seu próprio coração, da sabedoria contida em sua própria divindade (CADOGAN, 1959; CLASTRES, 1990, p.22). Conforme Clastres (1990, p.21), *Nhanderu* “aparece e dilata-se, desdobra-se como uma flor que se abre à luz do sol. Mas *Ñamandu* é para si mesmo seu próprio sol, é ao mesmo tempo o sol e a flor” (CLASTRES, 1990, p.21).

Os termos mbya que aludem ao surgimento do corpo de *Nhanderu* e às demais criações são *jera*, *mbo-jera* ou *guero-jera*. Ao longo dos mitos são traduzidos por Cadogan (1959) pelo verbo “criar” e por Clastres (1990) por “desdobrar”. Mas Cadogan referindo à sua tradução, esclarece que o radical *ra* encerraria o conceito de abrir, “desatar, desarrollar”. Com isso, ele interpreta que as expressões referem-se ao criar, porém não significam produzir algo do nada, “mas fazer com que se desenvolva, se abra, que surja”.

A concepção da existência potencial das coisas, dos conhecimentos que podem vir a se abrir, desabrochar e de que as coisas não são criadas do nada, estão presentes na estética e na vida mbya. Eles afirmam que o que existe sobre a terra, o que sabem e produzem, cantos, instrumentos, objetos rituais, ornamentos corporais, seu artesanato não são criações suas, mas foi primeiro engendrado pelos *Nhanderu kuery* – fonte do bom conhecimento, das belas palavras – e a eles transmitido. Neste sentido, como é possível observar entre tantos outros grupos indígenas, a autoria do que se produz internamente é antes atribuída ao outro (sejam outros grupos, divindades, animais míticos) do que entendida como invenção própria engendrada a partir do nada. Ao abordar a questão da imitação dos modelos divinos, das trocas de objetos rituais entre grupos, assim como da apropriação de instrumentos dos *jurua* pelos Mbya, Valéria Assis (2010) expõe que:

A perspectiva de que aquilo que é feito configura-se em imitação associa-se também à concepção de que a produção (de objetos, de pessoa e da sociabilidade) é resultado de processos de incorporação. Os objetos e sua estética são expressões desta perspectiva. Os modelos vêm de fora – dos deuses – para viabilizar a produção local. Da mesma forma, estes objetos para constituírem o equipamento ritual devem ser de fora do grupo local. Ou seja, eles não devem ser resultados de produção interna, mas sim de trocas com outros grupos locais ou mesmo com o exterior (no caso de instrumentos musicais como o *mbaraka* e o *rave*) (ASSIS, 2010, p.11).

Conforme falam os Mbya, tudo o que existe hoje na terra é apenas imagem ou imitação (*a'anga*) do que foi inicialmente criado por *Nhanderu kuery*. Os verdadeiros seres e as verdadeiras coisas criadas para habitar a primeira terra tinham por característica serem imperecíveis (*marãe'y*). Com o fim daquela e o surgimento da segunda terra, porém, o que passou a habitá-la se caracteriza por ser perecível (*marã*). Os verdadeiros seres, as verdadeiras coisas, se encontram desde então no *Nhanderu amba*. É neste sentido que afirmavam meus interlocutores que os instrumentos usados pelos deuses no *Nhanderu amba* são *mba'epu marae'y* (instrumentos sonoros que não se estragam, não se acabam) (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.52).

Mas por outro lado, os próprios *nhe'e* (almas-palavra) dos Mbya têm origem divina, e neste sentido, as pessoas trazem potencialmente em si o conhecimento do que viveram e do que sabem desde suas origens, suas moradas, cabendo na terra desabrochar o que já trazem consigo. Um exemplo, que remete ao conhecimento das danças, pode auxiliar a esclarecer o que está sendo proposto. Durante um dos cursos de formação, Kerexu (pesquisadora do grupo) questionou-se enquanto observávamos os homens e meninos dançando *xondaro* no pátio da casa de rezas: “como podia que crianças tão pequenas, que na sua aldeia nunca tinham dançado *xondaro* nem visto alguém dançar já estavam dançando tão bem?” Passou então a investigar a respeito e assim ela relata no livro elaborado pelos pesquisadores:

Para tentar esclarecer essa minha curiosidade eu pensei em fazer umas perguntas para alguns meninos, “Onde eles tinham visto o *xondaro*?”. Primeiramente perguntei para o meu irmão Kuaray se ele já tinha visto a dança do *xondaro* antes, ele me disse que sim, perguntei onde ele tinha visto, mas ele não soube me responder, ele apenas disse que já tinha visto, mas não sabe onde. Isso aumentou mais minha curiosidade, então eu perguntei para meu tio e ele me disse que todos sabem dançar o *xondaro* porque eles já tinham praticado no “*nhande amba*” de onde viemos todos. Ele me disse também que todos os meninos sabem que o *xondaro* existe, mesmo nunca tendo visto a dança do *xondaro* na Terra, eles já têm isso dentro de si, eles apenas precisam lembrar. Então me dei conta de que não iria adiantar perguntar para as crianças, porque elas não saberiam responder. Esclareci uma parte da minha curiosidade, pelo que eu entendi já nascemos com o conhecimento do nosso povo, apenas praticamos o que sabemos desde sempre. Por isso que o fato de hoje em dia os índios serem modernos, não quer dizer que perdemos nossa cultura, nossa cultura estará sempre dentro de nós. (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.4)

A partir do depoimento de *Kerexu* seria possível indicar que os corpos dos Mbya na terra são atravessados pela memória da experiência e conhecimento do que vivenciaram nas moradas celestes. Esta memória, porém, precisa ser ativada e os conhecimentos desabrochados. Para tal contribuem os processos de produção do corpo e pessoa. Retomo, pois o lugar dos ornamentos corporais nestes processos, destacando possíveis relações entre os colares e adornos de cabeça, a ênfase que dão a determinadas partes do corpo e a possibilidade de acesso ou desabrochar dos conhecimentos divinos. Conforme indica Anthony Seeger (1980) em seu estudo dos adornos corporais entre os Suyá, é possível que o uso dos ornamentos em determinadas partes do corpo esteja vinculado à valorização cultural dos sentidos ou percepções a elas relacionadas.

Durante minha estada em campo junto aos Mbya para participar dos cursos de formação de pesquisadores, seguidamente nos era solicitado falar acerca do que estávamos sentindo sobre o estar presente e sobre as atividades realizadas ao longo do projeto⁴⁷. O *xeramõĩ* que nos acompanhava nos cursos costumava repetir após longas falas que não sabia exatamente porque havia dito tudo aquilo, mas foi o que sentiu em seu coração, e com suas mãos apontava para a região central do peito. Certo dia nos falou que é justamente nesta região, *py'a* (que eles traduzem como coração) que estão os *nhe'e* dos Mbya. Suas alma-palavra, potência de conhecimento divino que pode ser desenvolvido, desabrochado, expressado nesta terra. Destaco que é sobre a parte do corpo onde reside a potência divina, de conhecimento e sentir de cada pessoa, que são usados os colares mbya.

Dentre as múltiplas sensações e possibilidades de sentir que um ritual proporciona, parece fazer sentido a ênfase no uso dos colares pelo xamã, pessoa responsável por escutar, sentir e expressar (fazer desabrochar, surgir, abrir) os conhecimentos de *Nhanderu kuery*. Também parece fazer sentido que estes sejam confeccionados de sementes (dentre tantos outros materiais usados para produção de colares pelos Mbya), elemento que contem em si a própria potência do abrir e desabrochar. Além disso, o fato de os colares serem feitos das sementes de *yvaũ* e *kapi'a*, as mesmas usadas para produção do *mbaraka mirĩ*, nos leva a pensar que, assim como estas têm por característica fazer com que o instrumento emita o som certo, capaz de “evocar os ensinamentos de Nhanderu” (HONÓRIO e SILVA, 2011, p.22),

⁴⁷ A mim foi motivo de estranhamento a realização de uma avaliação pública do projeto em termos não do que se pensava ou avaliava impessoal e institucionalmente (como buscaríamos proceder em contextos semelhantes), mas do que cada um dos presentes *sentia dentro de si*. Mais do que uma representatividade institucional (minha condição enquanto antropóloga no Iphan), estar presente implicava estar respaldada pela própria vontade e desejo de estar junto, de conhecer mais. Envolver-se e resistir nas lutas coletivas dos Guarani implica estar atento à dimensão do sentir.

também o corpo do xamã possa ser pensado como instrumento capaz de evocar e emitir o som dos cantos e das belas palavras divinas por ele sentidas.

Se é no coração que se assenta a alma-palavra e o conhecimento, é a parte superior da cabeça que é sensível à inspiração e recepção das belas palavras e conhecimentos divinos. Neste sentido, o *jeguaka* e seu equivalente feminino, o *jechuka*, atuam no “estímulo para a inspiração, estado de ser que leva ao êxito na habilidade retórica”, qualidade valorizada entre os Mbya (ASSIS, 2006, p.114). A coroa, que conforme Clastres (1990, p.9) “reproduz a chamejante cabeleira do grande deus” é descrita nos mitos trazidos pelo autor com propriedades animadas, sendo os homens “os adornados cujas coroas de plumas murmuram” (CLASTRES, 1990, p.59). Ainda segundo o autor, “as plumas das coroas que ornem suas cabeças murmuram ao ritmo da dança celebrada em homenagem aos deuses” (CLASTRES, 1990, p.9). Daí também a possível associação com os nomes religiosos dos cantos sagrados do homem e da mulher, *jeguaka vyapu* e *jechuka vyapu*, literalmente o ruído do adorno do homem e o ruído do adorno da mulher (CADOGAN, 1959, s/p).

Mas se apenas algumas vezes vi o *jeguaka* sendo usado em contexto ritual ou exposto no *amba*, nem por isso deixou de ser dada atenção à região superior da cabeça durante os rituais. Ao final de ciclos de danças e cantos realizados na casas de rezas, os participantes formavam um semicírculo e se direcionavam até a frente do *amba* para cumprimentar ritualmente o *oporaiva* (aquele que canta, ou rezador), cuja resposta incluía o gesto de colocar sua mão sobre as cabeças de cada um. Além disso, em contextos rituais é comum soprar a fumaça do *petyngua* sobre as cabeças das pessoas, o que é feito tanto pelo xamã nos rituais de nomeação sobre as cabeças dos que receberão os nomes, nos tratamentos de cura (pelo xamã, seus auxiliares e parentes) e possivelmente por outras pessoas que participam dos rituais, soprando a fumaça sobre as cabeças dos demais presentes. Nestes diferentes contextos, a fumaça tem respectivamente a função de auxiliar o xamã na escuta e visualização da origem do *nhe'e* e do nome da pessoa, de propiciar a cura, proteção e fortalecimento espiritual.

A fumaça do *petyngua* soprada sobre as cabeças, no corpo dos instrumentos para sacralizá-los, também é aplicada sobre outras partes dos corpos das pessoas em procedimentos de cura na *opy* (sobretudo nas costas, peito e pernas) ou cotidianos (braços, pernas) e sobre certos alimentos antes de consumi-los ou quando da realização de rituais. Os rituais de nomeação das pessoas são realizados junto ao batismo anual de alimentos considerados dádivas de *nhanderu* aos Mbya, sendo os mais recorrentes o *Ka'a Nhemongarai* (*ka'a* = erva mate, batismo da erva mate) e o *Avaxi Nhemongarai* (*avaxi* = milho, batismo do milho). Por ocasião destes rituais, estes alimentos são colocados em frente à *opy*, onde ficam os

instrumentos musicais e são lavados com a fumaça do *petyngua*. Após a realização dos rituais pode ocorrer de permanecer um ou alguns *avaxi* em frente à *opy*, no *amba* como vi em algumas *opy* tempos depois da realização dos rituais.

Também as primeiras frutas colhidas na estação, antes de serem comidas passam por um procedimento simples, mas significativo de purificação com a fumaça do *petyngua*. Em uma cena do filme “Bicicletas de Nhanderu” (COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA, 2011), a *xejaryi* Pauliciana sopra algumas baforadas da fumaça do *petyngua* sobre frutas de guabiroba colhidas pelas crianças, declarando em seguida que:

Essas frutas, antes que as crianças comam, nosso pai (*Nhanderu*) as lavar. As primeiras frutas da estação é o pai que lava. Isso para que estas crianças mesmo que comam sem purificar, possam saborear sem que nada de ruim aconteça. (COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA, 2011)

Figura 9 - Soprando a *tatachina* sobre as primeiras frutas da estação



Fonte: Filme “Bicicletas de Nhanderu”. COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA, 2011, 37’32.

Além dos usos já descritos, Assis (2010, p.3) indica ainda que a fumaça do *petyngua* é aplicada nas crianças quando começam a andar e falar e nos adultos quando precisam se inspirar para falar. A importância da fumaça do *petyngua* é atribuída ao fato de ela, juntamente com a névoa que surge nas manhãs de primavera, serem consideradas veiculadoras do princípio vital que anima todas as coisas. Conforme Assis (2010, p.2), a névoa que surge na primavera “é entendida como o princípio vital que fecunda a terra e permite, junto com a luz e o calor do sol, que tudo renasça”. A *tatachina* (fumaça ou névoa)

foi criada por *Nhanderu* juntamente com o *tataendy* (fogo sagrado) e a partir destes dois princípios a divindade passa a criar o mundo. Segundo Clastres (1990, p.27), “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”.

Com o fim da primeira terra, caracterizada pela imperecibilidade, *Nhanderu* consulta as demais divindades sobre a possibilidade de criarem a nova terra, território do perecível, da imperfeição. *Karai* recusa-se a criar algo que fosse destinado a não durar, *Jakaira*, divindade a quem foi dado cuidar e fazer circular na terra a neblina vivificante que inspira as belas palavras aceita a tarefa, deixando como dádiva aos homens as chamas e a bruma, o *petyngua* (cachimbo) e o *pety* (tabaco), este último referido em versos trazidos por Clastres como esqueleto da bruma (CLASTRES, 1990, p.59; CADOGAN, 1959). As chamas e as brumas se espalhariam então pela terra tornando-a habitável, envolvendo seus habitantes numa “fronteira de proteção” (CLASTRES, 1990, p.58) contra enfermidades e seres malévolos (CADOGAN, 1959). Dada a potência divina que circula na fumaça do *petyngua*, compreende-se a colocação da *xejaryi* trazida anteriormente quando diz que as primeiras frutas da estação, é *Nhanderu Kuery* quem lava. A fumaça do *petyngua*, presentificando a bruma originária, é capaz de retirar e afastar o que poderia causar alguma enfermidade aos Mbya e propiciar estados do bom e do belo.

Por todas estas razões, o *petyngua*⁴⁸ é objeto muito valorizado pelos Mbya e amplamente utilizado por todos nas aldeias, tanto em contexto cotidiano quanto ritual. Conforme Assis (2010, p.1), “não há qualquer restrição ou prescrição social quanto ao momento ou local apropriado para seu uso”. Além do uso ritual já referido, presenciei o uso do *petyngua* diariamente nas aldeias em diferentes contextos: em rodas em volta do fogo pela manhã, quando os Mbya costumam compartilhar seus sonhos e organizar as tarefas do dia, no pátio das casas enquanto conversavam com outras pessoas ou mesmo sozinhas, durante a realização de reuniões para tratar de assuntos diversos, em sala de aula ou na *opy* durante os cursos que acompanhei (seja relacionado a momentos que antecedem falas ou não) ou ainda,

⁴⁸ Conforme Assis (2010), o *petyngua* é elaborado a partir da técnica de esculpir, em madeira ou argila. No primeiro caso, destaca-se o uso do nó de pinho, que após ser esculpido é levado ao fogo, soltando uma resina que dá aspecto envernizado ao objeto. Ou ainda, pode ser elaborado a partir do colmo de taquara seca, sendo este descartado após o uso em incursões na mata (Assis, 2010, p.10). O objeto também pode assumir uma variedade de formas. Dentre elas, Assis (2010) menciona a *uru ijatyra ra'anga*/crista de galo, que estaria entre as mais comuns, a *popo petyngua*/asa de borboleta, a *pira ruguái ranga*/cauda de peixe e a *ipoty ra'anga*/imagem de flor, que imita seu contorno (Assis, 2010, p.10). Tanto o cachimbo quanto a piteira, feita de uma taquara fina, podem variar de tamanhos e desenhos também podem compor os motivos decorativos do *petyngua*, geralmente geométricos e representativos de flores ou folhas.

como sugere Assis (2010, p.20) durante a realização de atividades cotidianas (agricultura, construção de casas, produção de artesanato, etc).

Assim como sucede na casa de rezas, em que há pessoas cuidando de acender os *petyngua* que são usados durante os rituais, também notei o cuidado dos pesquisadores mbya em sempre oferecerem o *petyngua* aos *xondaro* e *xondaria ruvixa* que entrevistavam durante o processo de pesquisa. Antes de realizarem as entrevistas, distribuíam entre si as tarefas de cuidar do áudio, imagem, conduzir a conversa e, entre elas, cuidar de oferecer e reacender o *petyngua*. O uso do *petyngua* nestes momentos, como em outros cotidianos ou externos ao espaço da *opy*, apontam para movimentos de continuidade entre aspectos mobilizados ou enfatizados nos contextos rituais e aqueles operados no cotidiano. Com isso quero dizer que, guardadas as especificidades de cada contexto, há aspectos que circulam entre a esfera ritual e cotidiana/externa à *opy* (que também pode ser lida enquanto ritualizada), com possibilidades semelhantes de ativação de matérias e sujeitos como é o caso do *petyngua* e sua fumaça.

Figura 10 - Uso do *petyngua* no pátio da *opy*



Fonte: A autora, 2012.

Figura 11 - Uso do *petyngua* durante os cursos de formação de pesquisadores guarani



Fonte: A autora, 2012.

Com relação ao uso do *petyngua*, cabe ainda mencionar que cada pessoa pode ter seu próprio *petyngua*, mas é comum partilhar o seu uso. Quando algumas pessoas se reúnem em volta do fogo é comum ter apenas um *petyngua*, que é compartilhado entre elas. Da mesma forma, na casa de rezas os *petyngua* circulam bastante entre os presentes em diferentes momentos do ritual. Pode acontecer, entretanto, de o xamã ter seu próprio *petyngua*, assim como adornos e instrumentos (*mbaraka mirĩ*).

Do complexo que envolve o *petyngua* – o próprio objeto, o fumo e a fumaça, regidos e dados a circular entre os homens por *Jakaira* –, ainda há que se mencionar o fogo/*tataendy*, sem o qual a *tatachina* (fumaça do *petyngua*) não pode ser acionada. Criado por Nhanderu junto com a neblina originária, o fogo também tem grande importância e é muito presente entre os Mbya. É com as brasas do fogo de chão alimentado na *opy* que costumam acender o *petyngua*, aquecer água bebida em determinados contextos rituais e com mais frequência bebida no chimarrão. O fogo também ajuda a manter aquecidos os espaços e os corpos dos Mbya, sobretudo no inverno, período em que o frio se aproxima e Nhanderu está mais distante, servindo também de proteção aos Mbya.

Figura 12 - Pesquisadores mbya acendendo *petyngua* no fogo de chão da *opy*.
Aldeia *krukutu*, São Paulo.



Fonte: A autora, 2013.

Figura 13 - Pesquisadores mbya acendendo *petyngua* no fogo de chão da *opy*.
Terra Indígena Ribeirão Silveiras, Bertioga, São Paulo



Fonte: A autora, 2013.

Figura 14 - Entrevista dos pesquisadores guarani com os *xondaro ruvixa* em volta do fogo, na *opy*. Terra Indígena Ribeirão Silveira, Bertioga, São Paulo.



Fonte: A autora, 2013.

Ao visitar a mostra de ensaios fotográficos durante a 29ª RBA na companhia de *Vherá Poty*, este destacou alguns aspectos relevantes do espaço da *opy* que as fotografias mostravam: o interior da casa, lugar em que os Mbya se reúnem para seus cantos, danças, rezas; o estado de concentração das pessoas; a presença do *petyngua* e da fumaça; a dança, música e instrumentos. Faltava, contudo, em sua avaliação, uma foto da *opy* vista de fora, para romper com a ideia dos *jurua* de que as “ocas dos índios” são todas feitas de palha e redondas, mas sobretudo faltava mostrar o fogo. Justamente esta ausência me proporcionou a escuta de aspectos ligados àquele elemento que eu não tinha acessado até então.

Vherá falou do fogo associando-o à escuta. Chamou atenção para o fato de que, enquanto alguém está falando, os Mbya não costumam olhar diretamente para a pessoa que fala. Quando estão ao redor do fogo, tomando chimarrão e fumando *petyngua*, é para o fogo que olham. Este gesto, como o do olhar voltado ao chão com a cabeça baixa (que tantas vezes notei durante as falas na *opy* ou em outros contextos) é, segundo os Mbya, uma forma de manter a concentração nas palavras que estão sendo ditas. *Vherá* fala ainda que quando estão em volta do fogo exercitam sua escuta no crepitar da fogueira, que propicia aguçar a atenção ao que está sendo dito.

O crepitar das chamas é dado a escutar pelos homens por *Karai Ru Ete*, a quem *Nhanderu* chamou “o dono das chamas ou o dono do ruído do crepitar das chamas” (CADOGAN, 1959, s/p). Conforme definição de Cadogan (1959) *tataendy* é a própria manifestação visível da divindade. O fogo é condição para que as belas palavras sejam audíveis e o eterno retorno do calor solar e das chamas “garante aos Guarani que seus deuses não estão mortos” (CLASTRES, 1990, p.102).

Ainda segundo Cadogan (1959, s/p), “às pessoas a quem os deuses concedem a graça divina lhes aparecem chamas: *tataendy* nas palmas das mãos e nas plantas dos pés”. De modo próximo ao que propõe Cadogan e que foi trazido anteriormente acerca do termo *tukumbo* no contexto das danças na *opy*, em pesquisa realizada sobre o *xondaro* os pesquisadores Mbya referem-se ao estado de transe vivenciado nas danças como condição em que alcançam o fogo celeste das divindades. Ao fogo experienciado corporalmente nos rituais na *opy* chamam “*tataendy marã’e’y*, o fogo celeste que limpa as pessoas espiritualmente” (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.46), que pode ser traduzido também como fogo imperecível.

Durante os rituais realizados na *opy* não devem ser consumidos alimentos, apenas o fumo do *petyngua*, água morna e chimarrão, notadamente aquecidos pelo fogo mantido aceso na casa de rezas. Conforme sinalizaram os pesquisadores guarani (2013, p.46), beber água morna ou chimarrão durante os rituais é uma forma de cuidar do corpo quando este fica vulnerável durante as danças. Mas tal como o uso do *petyngua*, o chimarrão⁴⁹ e o fogo de chão também se fazem presentes em outros momentos e contextos da vida mbya. Os três elementos configuram um complexo que marca a condição valorizada pelos Mbya do estar junto. Em volta do fogo compartilham o chimarrão e *petyngua*, o que pensam/sentem, exercitam a fala e a escuta.

O fogo está presente em toda casa guarani que visitei, no seu interior ou em área contígua, externa. Também presenciei o fogo aceso na *opy* ao longo do dia. Em torno dele foram realizadas atividades durante os cursos de pesquisadores, reuniões para tratar da gestão da política das aldeias, projetos e questões as mais diversas. Trata-se, pois, de um lugar onde questões e decisões são tomadas e compartilhadas, onde boa parte da política mbya é

⁴⁹ Este é consumido em uma cuia feita de porongo, onde é colocada erva mate e água aquecida, sorvida com uma bomba (espécie de canudo). Tanto a cuia quanto a bomba podem ser confeccionados pelos mbya, esta última de taquara. Nestes casos, o porongo pode ser decorado com desenhos. Em uma que vi estavam representadas a *opy* e uma *pindo*. Mas a cuia e a bomba também podem ser industrializadas (a cuia de porongo revestida de outros materiais, a bomba geralmente de aço ou alumínio), sem restrições ou outras prescrições para seu uso mesmo em contexto ritual.

exercida. Nestes contextos, como nos rituais, se evidencia a relação entre o fogo, a atenção e importância atribuída à escuta e ao cuidado coletivo.

E se as relações estabelecidas entre os parentes e com as divindades são indicativas da condição humana, também o é a posse do fogo. Segundo Clastres (1990, p.102) é justamente a posse do fogo que distingue a humanidade da animalidade, caracterizando a primeira como uma condição de estar entre a natureza e a sobrenatureza (CLASTRES, 1990, p.102). Daí também as afecções humanas relativas às práticas alimentares: o cozimento dos alimentos ou o hábito de esfumaçar os que são comidos crus, a exemplo das frutas, trazido anteriormente.⁵⁰

Por fim, outros dois objetos fazem parte do repertório ritual dos Mbya: o *apyka* (banco, assento) e as flechas *u'y* (flechas). Com relação a estas últimas, as vi dispostas junto à parede de duas *opy* que visitei em São Paulo, às quais os Mbya esfumaçavam com o *petyngua*, tal como aos demais objetos e instrumentos dispostos no *amba*. Pissolato também registrou a presença destes objetos nas *opy* de aldeias no Rio de Janeiro. Segundo a autora, as fechas rituais estariam associadas aos homens e meninos de uma aldeia e seriam confeccionadas pelos pais de cada menino (PISSOLATO, 2006, p.320). Nelas estariam os *nhe'e* de todos eles, de modo que mesmo ausentes nos rituais, seus *nhe'e* se fazem presentes e junto se fortalecem. No caso das mulheres e meninas, o *takuapu* seria o objeto correspondente aos sentidos atribuídos às flechas rituais. Cadogan (CADOGAN, 1971 apud ASSIS, 2006, p.181) se refere às flechas rituais enquanto “extensões dos *xondaro* que protegeriam o espaço ritual de inimigos invisíveis e perigosos para os Mbya”.

Quanto ao *apyka*, trata-se em sentido restrito de um banco individual esculpido pelos Mbya, mas no contexto ritual e nas concepções mbya de construção da pessoa, o termo extrapola a referência ao objeto material. O *apyka* é esculpido preferencialmente pelos homens mbya em cedro (madeira referida na mitologia mbya), mas na ausência desta, outras madeiras podem ser utilizadas. Pode ser retangular ou ainda assumir características zoomórficas⁵¹.

Os *apyka* com figuração de animais são cada vez mais raros - nas aldeias que visitei em São Paulo vi apenas um destes, junto a uma residência. Diferentemente dos dados coletados por Clastres há cerca de cinquenta anos, em que ele descreve os *apyka* como sendo geralmente zoomorfo (CLASTRES, 1990, p.23), Assis (2006) também registra a

⁵⁰ Em um dos mitos *mbya*, os gêmeos que deram origem ao sol e lua caminham pela terra quando um deles ensina ao outro quais alimentos devem ser esfumaçados e quais cozidos (ver Clastres, 1990, p.68).

⁵¹ Os *apyka* zoomorfos possivelmente tenham servido de base para a confecção dos *vicho ra'anga*, as pequenas esculturas em madeira zoomorfas que os mbya comercializam atualmente (ASSIS, 2006, p.266).

predominância atual nas aldeias no Rio Grande do Sul dos banquinhos retangulares. Estes últimos podem variar sua forma em apoios de dois ou quatro pés, com assento reto ou duas madeiras formando um ângulo aberto. Estes bancos são usados pelos Mbya para sentarem em volta do fogo nas casas, no pátio da *opy*. No espaço da casa de rezas seria usado pelo xamã, dado que ali ele adquire camada de sentido que excede ao aspecto funcional, sendo suporte para receber sabedoria e inspiração (ASSIS, 2006, p.183).

Entretanto, nas vezes que assisti aos rituais nas aldeias em São Paulo (Terra Indígena Ribeirão Silveiras e nas Tekoá Tonondé Porã e Calipety), não observei o xamã usando um *apyka* individual, mas compartilhando os bancos coletivos com os demais participantes do ritual⁵². O assento individual que vi nas *opy* durante os rituais costumava ser utilizado pela pessoa que receberia tratamento nos processos de cura, sendo nestes momentos posicionado no centro da *opy*, voltado para o *amba*. Nestes casos, não parecia haver preocupação com a materialidade ou feitura do objeto, algumas vezes vi caixas de frutas de madeira sendo utilizadas, em outras, cadeiras escolares (sem o encosto para as costas). Da mesma forma, em volta do fogo nas casas ou na *opy* durante o dia, misturam-se os *apyka* individuais (embora os tenha visto pouco), cadeiras, bancos para duas ou três pessoas, troncos de árvores feitos assento.

Embora haja referências quanto aos materiais e formas adequadas de confeccionar os objetos rituais, observa-se que a preocupação com estes varia, a depender do objeto. No caso do *mbaraka mirĩ*, por exemplo, o uso dos materiais adequados pareceram importantes para emissão do som eficaz. Já com relação ao *apyka*, pareceu-me que a preocupação com a eficácia atribuída aos materiais e formas dos objetos não era tão significativa. Também podem ser diversas as razões que levam às transformações nos usos de determinados materiais e de padrões de suas formas. Dentre eles, a escassez de materiais adequados (madeiras para confecção de instrumentos, do *apyka* e *petyngua*, penas de determinados pássaros para uso no *jeguaka* etc), além de outros, mais difíceis de dimensionar, como os que dizem respeito às transformações nos usos de determinados padrões, a exemplo da diminuição da produção dos bancos zoomorfos.

Mas seja para o caso do *apyka*, seja dos demais objetos rituais, a materialidade é apenas uma das camadas em que circulam e aderem sentidos. Reitero aqui o que vem sendo

⁵² Com relação aos bancos coletivos dispostos nas laterais da *opy*, que Assis também denomina *apyka* (ASSIS, 2006, p.188), estes variam sua altura entre 20 e 30 cm e podem ser em número de um ou dois em cada lateral, dependendo de seu tamanho e do da *opy*. Geralmente vão da proximidade das portas da casa de rezas até próximo à parede do *amba*.

proposto neste trabalho, sobretudo ao tratar dos povos indígenas, que a ativação dos objetos se dá em grande medida na relação com os corpos, que são impelidos à ação, postos em movimento, produzindo efeitos diversos. Além disso, a memória dos mitos e experiências vividas que habitam os corpos e se materializam em gestos e palavras (entre os Mbya, as belas palavras compreendidas também como manifestação e materialização da própria divindade – como a fumaça do *petyngua* e o fogo), somam-se a este emaranhado de sentidos.

Justamente por prescindirem da ação humana e contexto adequado para ativar suas potencialidades, a maior parte dos objetos utilizados nos rituais pode circular fora da casa de reza e ter seu sentido restrito à funcionalidade, como é o caso do *apyka*. Quando transportados aos contextos rituais, este outro tempo-espaço, os objetos adquirem outros sentidos e estatutos. De modo semelhante ao que sugere Gallois para os objetos rituais wajãpi, “os objetos não são “sagrados” em si, eles servem apenas de suporte ao sagrado” (GALLOIS, 1996, p.45 apud ASSIS, 2006,p.88).

No caso do *apyka*, a proposta de pensar os objetos como suporte ou via de efetuação do divino fica evidente em diferentes usos do termo, conceito e objeto. Como já mencionado ao longo do texto, juntamente com o *popygua* e o *jeguaka*, o *apyka* foi um dos objetos engendrados por *Nhanderu Papa Tenonde* quando este cria seu próprio corpo e o mundo sentado no *apyka* (ASSIS, 2006, p.89). Compreender o objeto como extensão do corpo da divindade em atitude de criação sugere dados importantes para pensar as técnicas corporais dos Mbya vinculadas ao objeto.

Os *apyka* confeccionados pelos Mbya, sejam eles os tradicionais, sejam os coletivos ou improvisados com caixas, pedaços de tronco de árvore, permitem aos Mbya assumirem postura corporal⁵³ vinculada a momentos de concentração e escuta, que no caso das mulheres também pode variar ao sentar-se no chão ou ainda nos dois casos, à postura de cócoras (que vi em momentos cotidianos). A escuta ativa às pessoas que falam no centro da *opy* fica evidente na emissão da expressão *anheté ko!* (isso é verdade!), espécie de confirmação e cumplicidade por parte dos presentes para com a pessoa que fala. Sobretudo nos casos de pronunciamento de falas inspiradas dos *xeramõi* e *xajaryi*, estas são acompanhadas de maior exaltação por

⁵³ Predomina a postura levemente curvada à frente com cotovelos apoiados sobre os joelhos, algumas vezes com as mãos sustentando a cabeça, e olhar geralmente voltado ao chão, ou ainda com a coluna ereta olhando ou não para quem fala no centro da *opy*. Com relação às mulheres, especialmente as com filhos pequenos, estas também podem sentar-se ao chão nas proximidades do fogo e mesmo ocupando-se do cuidando das crianças, do mate e *petyngua*, mantém-se à escuta. A escuta precisa ser compreendida aqui não como atitude passiva, mas como possibilidade de evocar entendimentos que podem incidir sobre modos de agir de cada um ou de todo um coletivo. As falas proferidas na casa de rezas podem alertar sobre coisas que estão prestes a acontecer, incidindo sobre a tomada de decisões e escolhas por parte das pessoas, tal como os sonhos.

parte de quem escuta, o que confere maior intensidade à performance que envolve fala, escuta, reverberações.

Figura 15 - Fala e escuta na *opy*. Terra Indígena Ribeirão Silbeira



Fonte: A autora, 2013.

Com relação ao xamã, sobretudo os especialistas em proferir cantos-discursos rituais, o sentar no *apyka* está relacionado a assumir postura adequada para as atividades que requerem reflexão, pensamento e oratória (ASSIS, 2006, p.89). Neste caso, conforme sugere Assis (2006, p.89), “estar no *apyka* significa estar reproduzindo a mesma posição de *Nãnderu*”. A imitação dos deuses se faz novamente presente, constituindo-se em forma de acesso aos conhecimentos divinos materializados nas palavras e cantos proferidos pelos xamãs. Se *Nhanderu* criou a si mesmo, todo o mundo e as formas adequadas de viver, os xamãs seriam os principais responsáveis pela sua atualização, recriação ou presentificação e os rituais os momentos mais propícios para esta sorte de acontecimentos, ou ao menos, onde isto se dá com maior intensidade.

Através dos discursos e cantos proferidos pelos xamãs, aos Mbya é dado escutar o que os primeiros podem ver através de sonhos, visões, durante o sono ou durante os cantos. E o que não pode ser visto por todos pode ser, contudo, sentido durante as sessões de cantos e danças na *opy*. Nesta direção, retomo o que foi sugerido acima, que as materialidades – seja a própria *opy*, sejam os instrumentos e objetos rituais, os ornamentos corporais ou os próprios

corpos – são vias através das quais se ativa e por onde circulam fluxos diversos, presentificados e sentidos por todos.

No caso do *apyka*, contudo, este também pode referir-se a um objeto ritual que não é dado a ver a todos os Mbya. O banquinho ritual invisível é referido como meio de transporte através do qual as almas dos Mbya se deslocam. Este deslocamento pode se dar tanto no contexto ritual, em que as almas dos Mbya na terra sobem ao âmbito divino e os seres divinos descem (MONTARDO, 2002, p.160), como é através do *apyka* que se deslocam as almas do mundo divino para o ventre feminino na concepção e através do qual também retornam à morada de Nhanderu Kuery após a morte. Ou ainda, é através do *apyka* que as almas dos Mbya que estão na terra se deslocam durante os sonhos para visitar os parentes em outras aldeias (ASSIS, 2006, p.87-88; p.200). Já Macedo (2006, p.251), conforme também escutei em campo, indica que é através da canoa de cedro (denominada *amba*, *karena* ou também *apyka*) que os *nhe'e kuery* - almas divinas chegam para participar das pajelanças e dos *poraei* (cantos) e que é possível ser conduzido à *yvy marae'y* (terra imperecível, domínio divino).

Ainda com relação à concepção do *apyka* enquanto veículo de deslocamento, Cadogan (1959) diz que as aves agoureiras ou os espíritos que assumem a forma de aves também se deslocam pelo espaço em um *apyka*. Assis (2006) também sugere uma associação entre o *apyka* e os pés de Nhanderu. Segundo a autora, é com os pés sobre o banquinho que a divindade se desloca pelo espaço sobrenatural (ASSIS, 2006, p.185). Além da relação com o centro da planta do pé (*popyte*), Assis propõe que o *apyka*, pela centralidade e verticalidade que evoca, também pode ser associado a uma segunda parte do corpo: a região superior da cabeça, coronilha, denominada *apyte* e conhecida como o centro por onde se recebem os cantos rituais *e onde é feita a sagração no ritual de nomeação das crianças* (ASSIS, 2006, p.185).

Sugeriria também que o termo *apyka* possa ter relação com outra parte do corpo que também guarda a ideia de centralidade e verticalidade: o peito ou coração *py'a* ou *py'apy* (fundo do coração, como traduziram meus interlocutores), que também compartilha com o *apyka*, *apyte* e *popyte* as mesmas raízes lingüísticas⁵⁴. É junto ao centro do peito (conforme indicaram alguns interlocutores) que a alma guarani toma assento. O aprendizado de caminhar e falar estão em boa medida relacionados com o assentamento da alma, com o desejo dela de permanecer entre os parentes e no corpo. Neste sentido, seria possível propor uma relação

⁵⁴ Conforme tradução de Assis (2006, p.185) no desmembramento da palavra *apyka*: *apy*=sentar-se; *a*=coisa; *py*=centro; *ka*=lugar onde se senta, onde se materializa o assento.

entre *apyka* (entendido como lugar onde algo toma assento) e *py'a* (como onde a própria alma toma assento), conectando verticalidade e centralidade.

Ainda segundo Cadogan (1959), ao tratar do engendramento ou da concepção de um ser humano, os Mbya utilizam a expressão *oñembo-apyka* (se lhe dá assento, se provê de assento), que dá a entender que o ser humano ao ser engendrado assume a forma que assumiu Nhanderu. Quando o *nhe'e* (parcela divina da pessoa) toma assento no ventre da mãe, se dará início à construção de seu corpo (parcela humana). O “tomar assento” é pois, o início do processo de produção da pessoa, a partir do qual uma série de cuidados deve ser tomada pelos pais (ASSIS, 2006, p.89). Sintetizando a relação entre os objetos rituais nomeados *apyka* e a noção de *apyka* enquanto “tomar assento”, Macedo (2009, p.252) sugere que há, pois uma “homologia entre canoa, banco e corpo como suportes do *nhe'e*, ou como operadores xamânicos, transportando e transformando sujeitos e significados”.

1.5 Fluxos, movimentos: dos corpos no tempo-espaço dos rituais mbya

Um dos textos produzidos pelos pesquisadores mbya (2013, p.28) sobre a dança do *xondaro* é iniciado com a afirmação de que “a dança é composta por pessoas e instrumentos”. Corpos de coisas e pessoas estão imbricados nas danças e um possibilita expandir as possibilidades de movimento (corporal, sonoro) do outro, num encadeamento contínuo de efeitos. O movimento dos corpos das pessoas permite a emissão dos sons dos instrumentos, que por sua vez possibilita a execução de movimentos pelos corpos em dança, a mobilização de fluxos nestes corpos e no tempo-espaço ritual, num contínuo de intensificação de potências, produção e ativação de forças. O entrelaçamento entre pessoas e instrumentos, música e dança se dá de tal forma que dois tornam-se um, expandido.

Segundo Honório e Silva (2011, p.15), a palavra que designa os instrumentos musicais – *mba'epu* pode incorporar, em sentido mais amplo, a própria dança, visto que *quem* toca os instrumentos, o *imba'epu va'e* (traduzido pelos autores como músico, tocador-dançador), inevitavelmente movimenta seu corpo. Nos contextos rituais, os responsáveis por tocar os instrumentos o fazem em pé e dançando. Tal performance difere do modo como instrumentos como o *mbaraka* (violão) são tocados em contexto externo à *opy*, em que os músicos ficam sentados (com exceção dos que tocam o *mbaraka mirĩ*).

Como proposto anteriormente, instrumentos e outros objetos rituais se constituem prolongamentos e extensões dos corpos mbya desde o surgimento da primeira divindade, *Nhanderu Papa Tenondé*. Também foi assinalado que tanto corpos de objetos quanto de pessoas passam por processos específicos de produção, que envolvem desde o acostumar-se, a inserção num círculo de sociabilidade até procedimentos que atualizam vínculos com os domínios divinos, como é o caso do fumar o *petyngua* e do soprar da *tatachina* - fumaça vivificante sobre os corpos dos objetos rituais e pessoas.

Não apenas a fumaça ou neblina, mas também o conhecimento sobre a confecção e uso correto dos instrumentos, o acesso a músicas e cantos e o nascimento de novas crianças apontam para o constante trânsito, circulação de conhecimentos, almas-palavra entre os domínios divinos e a terra onde vivem os Mbya. Poderíamos afirmar então que a vida na terra é tecida de constantes fluxos entre domínios diversos e que os rituais realizados na *opy* são momentos que visam à intensificação da relação com as divindades, que presentificam no tempo-espaço e nos corpos rituais temporalidades e condições diversas das cotidianas.

Neste tópico buscarei enfatizar os movimentos dos e nos corpos⁵⁵ mbya durante os rituais realizados na *opy*, apontando para os fluxos que circulam nestes corpos, seus gestos e deslocamentos no tempo-espaço ritual. É o atravessamento dos fluxos nos corpos que possibilita sua constante transformação, pois seus estatutos, como já referido, não estão dados. Pelo contrário, o investimento constante na produção dos corpos, seja em contexto cotidiano ou ritual, se dá pela característica eminentemente instável da condição humana.

Localizados entre as condições de animalidade e divindade, os Mbya tanto estão sujeitos a serem acometidos por doenças, a terem suas almas-palavra capturadas, afastadas de seus corpos e de transformarem-se em animais, vegetais, como visam, por outro lado, a manutenção da humanidade e duração dos corpos, orientados por uma ética e estética que os aproximem da condição divina. É na *opy* que se busca orquestrar as forças que atravessam os corpos dos Mbya, visando a afastar e extrair deles o que conduz ao adoecimento e aproximá-los da experiência dos corpos divinos.

A vida na nova terra é marcada pelo constante tensionamento entre condições que apontam para a precibilidade, degradação, imperfeição (características da *yvy vai* - terra ruim) e outras que remetem a imperecibilidade, durabilidade, perfeição (características das

⁵⁵ Não é minha intenção a de propor uma abordagem que separe os corpos de objetos daqueles das pessoas. Embora na apresentação e construção do texto tenha optado por tratar dos primeiros para, na sequência abordar as transformações operadas nos corpos das pessoas durante os rituais, reitero que estes estão intimamente conectados, um como extensão do outro.

moradas divinas, da *yvy ju mirim* ou *yvy mara'ey*, a terra sem mal). Ainda que caracterizem dois domínios diferentes do cosmos mbya, referidos como lugares separados ou conectados por um grande mar, a circulação de elementos divinos na terra perecível aponta para a existência do tensionamento também nos corpos mbya.

Estes últimos seriam constituídos de carne e sangue (perecíveis), ossos e sopro (que respectivamente conferem verticalidade e que constitui a parcela divina, imperecível dos corpos). A condição de imperfeição, porém, não é descrita pelos Mbya como insuperável. Conforme Helène Clastres (CLASTRES, 1978, p.89 apud PISSOLATO, 2006, p.344), entre a existência finita e aquela desfrutada pelos divinos não existiria ruptura. Haveria pois, a possibilidade de ascender à condição de imortalidade sem passar pela experiência de morte.

No passado, diversos líderes espirituais teriam alcançado a imortalidade e perfeição, ascendendo à terra imperecível com seu próprio corpo. Para tal, seria preciso submeter-se a uma série de prescrições, que incluiriam desde jejuns prolongados, dieta vegetariana, execução de danças e cantos exaustivos, consumo excessivo de tabaco, abstinência sexual etc. Nas palavras de Macedo, todos estes procedimentos têm “como horizonte despir-se da carne (ou do peso) do corpo, para vestir a roupa dos deuses, tomar sua perspectiva” (MACEDO, 2009, p.235). Apesar de ser apontada como cada vez mais rara tal condição, sobretudo pela entrada da comida dos *jurua* nas aldeias que deixam os corpos pesados, a possibilidade ainda é vislumbrada pelos Mbya. Em conversa editada para um cd de músicas mbya gravado junto a aldeias no Rio Grande do Sul, a avó de Vherá Poty assim diz a ele:

Há um lugar perto daqui onde um *parakau* (papagaio – fonte da sonoridade divina) nos aguarda para que atravessemos o grande oceano com sua melodia, mesmo sabendo que hoje é mais difícil (que antigamente), mas nunca perderei a esperança de que um dia uma simples pessoa que vive entre nós possa alcançar este lugar (LUCAS e STEIN, 2009, p.70).

Seja a Terra sem Mal entendida como lugar, condição a ser alcançada, inquietação⁵⁶ ou o próprio mover, gostaria de enfatizar a importância que os movimentos do caminhar, dançar e cantar e também da música assumem na existência mbya marcada por esta busca, que move e está em seus corpos. O grande mar a que se referem os Mbya tanto pode remeter à costa atlântica onde estão situadas boa parte das aldeias mbya, quanto ao mar invisível⁵⁷

⁵⁶Conforme indica Macedo (2009, p.237), na perspectiva humana a Terra sem Mal seria uma inquietação cuja busca está no corpo, pela dança e andanças.

⁵⁷ Conforme descrição do cosmos mbya por Pierri (2013, p.115): “Vemos, portanto, um cosmos concebido como formado por uma série de plataformas, pensadas como ilhas, uma vez que todas elas repousam sobre um grande mar invisível, muito maior que “esse mar que a gente vê””.

acessado pelos caminhos abertos nos cantos e danças. A linha do horizonte que une céu e mar é emblemática desta busca, que conecta horizontalidade e verticalidade, condições humanas e divinas. Nas palavras de Macedo:

Podemos então identificar nesses karai que chegaram a *yvy marã e'y* sem passar pela morte uma convergência de vetores, em que a caminhada rumo ao mar – por meio de migrações em que o grupo abandona a aldeia, comumente motivado por sonhos do pajé que apontam o caminho da Terra sem Mal ou perigos iminentes da continuidade naquele local – é conciliada com o curso espiralar da dança e dos cantos, cujo movimento enreda tempo e espaço numa espécie de circularidade rumo ao alto. Mas, seja qual for o percurso (migração por terra ou ascensão), entre a terra imperfeita e a Terra sem Mal há, inexorável, o mar. Destarte, nas danças, cujo vetor aponta para o alto, não se pode desviar, na dobra dos mundos, da travessia na “grande água”. Por sua vez, nas andanças o vetor aponta para a costa atlântica, mas seu destino é o alto do céu. Assim, na medida em que dilui verticalidade e horizontalidade, o mar pode ser dessubstantivado para encontrar seu lugar na estética guarani como passagem, desassossego, movimento, devir (MACEDO, 2009, p. 234)

Proponho então abordar os movimentos e fluxos das danças, cantos, dentre outros que preenchem o espaço da casa de rezas a partir da experiência dos corpos nos deslocamentos verticais. Por deslocamento vertical refiro à experiência de aproximação nos corpos *mbya* da condição dos corpos divinos, quando aqueles podem “alcançar as intensidades mais altas” (GIL, 2001, p.70). Os corpos nos rituais se dilatam, se transformam, neles se abrem caminhos de conexões e vias de passagens para o fluir das potências divinas. Neste sentido, e a partir do que sugere Macedo, poderíamos nos perguntar em que medida o corpo em movimento poderia ele mesmo ser tomado enquanto mar, este lugar de passagem, desassossego, movimento e devir onde se dilui verticalidade e horizontalidade.

Tratando sobre o corpo na dança, José Gil propõe que o dançarino evolui num espaço próprio, a que ele chama de “espaço do corpo”. Este, embora diferente do espaço objetivo não poderia ser tomado como separado dele. Tomando como exemplo uma cena de teatro, o autor propõe que esta seria “investida de afectos e forças novas e que os objetos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores” (GIL, 2001, p.57). A partir disso, o autor se propõe a descrever de que forma, na dança (mas também se refere ao teatro e rituais) os corpos, objetos, o espaço e tempo deixam de ser aqueles objetivos e transformam-se em outra coisa. No espaço do corpo, tanto o corpo de certa forma tornar-se espaço quanto o espaço exterior adquire “uma textura semelhante à do corpo” (GIL, 2001, p.61).

A começar pelo espaço onde são realizados os rituais *mbya*, seria possível afirmar que também a *opy* se constitui em espaço específico, diferente do objetivo, cotidiano, embora

imbricado nele. Para pensar como este espaço, objetivo e outro, afeta os corpos de quem participa dos rituais, remeto a algumas condições e cuidados tomados com a casa de rezas. Assim como os corpos das pessoas são atravessados por diferentes forças que os constituem temporariamente e transformam, também a *opy*, sob certos aspectos pode ser pensada enquanto um corpo. E se os rituais são os espaços-tempos em que se busca gerir as forças que atravessam os corpos, intensificando o contato com os *nhe'e kuery*, também é dada atenção à casa, com vistas a gerenciar os fluxos que a atravessam.

A noite, período em que a terra não está sob aquecimento e proteção do sol, é entendida como perigosa pelos Mbya. Por isso, durante os rituais as portas e janelas são mantidas fechadas e em determinados momentos, é interdita a abertura da porta para circulação das pessoas, sob risco de entrarem agentes agressores. Estes momentos são sobretudo da execução dos *tarova* ou *poraei*⁵⁸ (cantos xamânicos), que são os momentos de maior intensidade nos rituais e possivelmente quando os corpos se encontram mais abertos, suscetíveis. Por isso, dentre as atividades designadas aos *xondaro opy regua* (pessoas responsáveis por auxiliar em atividades na *opy*) está a de cuidar para que as portas da casa de rezas se mantenham fechadas nestes momentos.

Outro aspecto a ser mencionado é a atmosfera criada no interior da casa de rezas, que afeta diretamente a forma como o espaço e os acontecimentos são percebidos nos e pelos corpos: a baixa luminosidade, a temperatura relativamente quente em comparação com a de fora, dado que a casa é mantida fechada, com fogo sempre aceso e grande quantidade de fumaça circulando, do fogo de chão e dos *petyngua*. Tais condições propiciam a diminuição da capacidade de visão e o aguçar dos demais sentidos, sobretudo da escuta (muito valorizada neste contexto). Ao entrar na casa de rezas, o corpo aos poucos vai tomando parte do espaço, situando-se e misturando-se a ele até quase diluir-se nos momentos dos *poraei*.

Lembro-me da sensação de entrar na *opy* e ser envolvida pela película de fumaça que tudo envolve no seu interior e que diversas vezes faziam arder e lacrimejar os olhos, quase impossibilitando de os manter abertos. O cheiro da fumaça e do fumo também vai aos poucos se tornando familiar aos sentidos, a pele se impregnando dele e da atmosfera que se cria no interior da casa. A determinada altura, os cheiros e gostos que estão no ar são aqueles mesmos

⁵⁸ Os cantos podem ser referidos como *tarova*, *poraei* ou *mborai*. Este último termo é empregado de modo mais amplo, abarcando todas as modalidades de cantos. Para distinguir aqui aqueles que são os cantos especificamente realizados nos rituais chamarei de *tarova* ou *poraei*. Quando feita menção aos *mborai*, estes dizem respeito aos cantos/danças executados em diversos contextos, sendo uma das distinções a presença de letras nas músicas.

que estão na pele, e vice-versa, assim como a textura, umidade e temperatura da terra e dos pés descalços que se estranham e depois confundem.

Desde o momento de entrada na *opy*, os corpos estão orientados a buscar o estado de concentração, condição necessária à comunicação, trocas, conexão com as divindades. Este estado me foi descrito como aquele de atenção, em que todos os pensamentos e sentimentos devem estar voltados a *Nhanderu*. Por isso, não é bom que se entre ou permaneça na *opy* falando ou pensando em outras coisas. O comedimento também é atitude requerida ao entrar e permanecer na *opy*. O não envolvimento das pessoas com o que se passa na casa de rezas poderia comprometer a eficácia do ritual⁵⁹.

Conforme escutei junto aos Mbya, para entrar e manter o estado de concentração pode contribuir o fumar e soprar do *petyngua*, estar em volta do fogo e escutar o crepitar da fogueira, assim como escutar o som dos primeiros instrumentos tocados dentro ou em volta da *opy* (com ênfase ao *popygua*). Conforme Pissolato (2006, p.266), a atitude de concentração pode ser expressa em termos de atenção e escuta e estão conectadas à obtenção de conhecimentos de origem divina. Ao realizarem as danças, cantos, rezas, os mbya buscam escutar o que os deuses têm a lhes dizer, assim como buscam ser escutados e vistos por eles.

O estado de concentração que possibilita comunicação e acesso aos conhecimentos divinos pode ser estabelecido a qualquer hora do dia, contudo, alguns contextos são referidos como mais propícios que outros. Dentre estes estão o das rezas na *opy*, os sonhos, os momentos de passagem do dia à noite, o retorno da claridade, bem como o momento em que o sol está no meio do seu percurso diário, ao meio dia (PISSOLATO, 2006, p.265). Dentre todos estes, porém, a autora destaca que não há outro mais propício ao uso do termo “concentração” que aquele da casa de rezas.

É no espaço da *opy* que os deuses dão a circular e ativar de modo mais intenso o que proporciona o fortalecimento, a saúde e alegria aos Mbya. Eles enviam seus *nhe'e* para participarem das danças, rezas, constituindo-se os cantos e as belas palavras presentificação destes fluxos divinos dados a circular na terra. Também a *tatachina* e *tataendy* (neblina, fumaça e fogo), que estão na origem da criação da vida na terra e possibilitam sua renovação, se fazem presentes nos rituais e na experiência dos corpos nestes contextos.

⁵⁹ Em um dos rituais que participei, com maior presença dos *jurua*, os Mbya pediram, antes de iniciarem as atividades rituais, que não conversássemos durante a noite, sobretudo “porque *jurua* tem mania de falar alto e ficar perguntando sobre tudo”, e isso poderia atrapalhar o trabalho dos responsáveis pela condução dos rituais. Conforme me contou *Vhera Poty*, a possibilidade de a presença dos *jurua* interferirem no andamento e eficácia dos rituais é a principal razão pela qual não é permitido o seu acesso junto às *opy* no Rio Grande do Sul.

Os Mbya dançam para tornarem seus corpos leves, para alcançar a fortaleza e alegria. A busca pela leveza, segundo Macedo (2009, p.235) pode ser entendida como “a conversão do corpo em puro sopro, como o são as belas palavras, os cantos e a fumaça do tabaco”. Esse movimento rumo à leveza seria gerador de força e alegria. O total despojamento do peso dos corpos por meio de danças exaustivas, além de outras prescrições, é o que teria levado, como já referido, os Mbya antigamente a alcançar o estado de perfeição – *aguyje*, superando a morte e putrefação do corpo. Montardo (2002, p.31) também destaca as características de beleza, radiância e resplandescência dos corpos transformados nos rituais.

Todas estas características evidenciam a busca e aproximação dos corpos mbya das características dos corpos e estados divinos. Por isso, o estado de concentração descrito anteriormente também é referido em termos de *elevação* de pensamentos, sentimentos e dos próprios corpos. Concentrar o corpo é necessário para elevá-lo. O fortalecimento que buscam os Mbya nos rituais tanto é referido como espiritual quanto corporal. Corpo e alma (enquanto feixes de afecções) não podem ser entendidos separadamente. A relação entre os rituais na *opy*, a busca do fortalecimento através dos cantos-danças que enfatiza a concentração do corpo é descrita no seguinte canto mbya:

Mbará eté
 Nharombaráeté nhadereté'í
 Nhamombaráeté nhaneramoí'í
 Jarovi'á nhande ropyíre
 Kova' é aema nhande reko'í
 Kova' é aema nhande reko'í
 Nharoporandu nhandereté'í
 Jarojapukaí nhanderuetépe
 Oendu mavy opamba'eté by tegui
 Nhanemombaráeté'í aguã
 Nhanemombaráeté'í aguã
 Pave'í etépe, Pave'í etépe

Fortaleza como experiência de vida
 Vamos fortalecer nosso corpo e nossa alma
 Vamos fortalecer nossos avós
 Alegando-nos na casa cerimonial
 Esse é o nosso modo de ser.
 Vamos concentrar nosso corpo
 Vamos gritar para Nosso Pai Verdadeiro
 Quando ele ouvir, em meio a tanta dificuldade,
 Vai fortalecer a todos nós.

(LUCAS e STEIN, 2009, p.67).

A elevação dos corpos enquanto estado proporcionado pela concentração remete, no seu limite, novamente ao *aguyje* – estado de perfeição alcançado pelos Mbya que se deslocaram às moradas divinas sem abandonar os corpos. Neste contexto, a elevação sugere, além de um estado de corpo/alma, ao movimento de deslocamento efetivo dos corpos/pessoas. Além da ideia de elevação, a de manter-se erguido é outra expressão recorrente entre os Mbya, enfatizada em determinados momentos rituais. A condição vertical, como já mencionado, remete diretamente à condição do estar vivo e à relação com as divindades. Foi com os ossos erguidos que os corpos dos Mbya antigamente alcançaram *aguyje*.

Foi também através dos cantos, danças, rezas, sons dos instrumentos que habitantes da primeira terra conseguiram sobreviver ao dilúvio e evitar sua transformação em animais. Experiências essas, também expressas em termos da elevação de seus corpos. Mas mesmo compreendendo a dificuldade de alcançar o *aguyje* nos dias de hoje (embora não descartem a possibilidade), nem por isso os estados de concentração, elevação e a busca por manterem-se erguidos deixam de ser visados e experienciados nos rituais mbya, com intensidades e desdobramentos diversos.

Dizem os Mbya que mesmo quem não participa efetivamente das danças na *opy*, apenas estando presentes na casa, ou mesmo os que estão ausentes, se beneficiam com o fortalecimento gerado pelos cantos, danças e rezas. Dentre as experiências mais intensas vivenciadas na *opy* está a do transe alcançado durante os *poraei* ou *tarova'i*, que se constituem em modalidade específica de canto e dança rituais. Nesta, os cantos diferem dos demais por não terem letras, são vocalizações conduzidas inicialmente pelo *oporaiva* (cantador-rezador) e respondidas pelo coro feminino, em repetições sucessivas de cantos e respostas por tempo variável, geralmente mais longo se a reza estiver forte.

Os *poraei* são iniciados com o *oporaiva* se posicionando em frente ao *amba*, segurando o *mbaraka* (violão) na posição vertical junto ao peito, começando a tocá-lo ao mesmo tempo em que executa coreografia masculina semelhante a das demais danças. Esta consiste na semiflexão dos joelhos, pernas entreabertas fazendo movimentos laterais. Quando o peso do corpo tende ao lado esquerdo sustentado nesta perna e pé, a perna direita estende-se ao lado direito, tocando o calcanhar no chão, e vice-versa. Durante a execução do movimento, os joelhos mantem-se em efeito de molas, de modo que além do deslocamento lateral das pernas, o corpo realiza uma pulsação vertical.

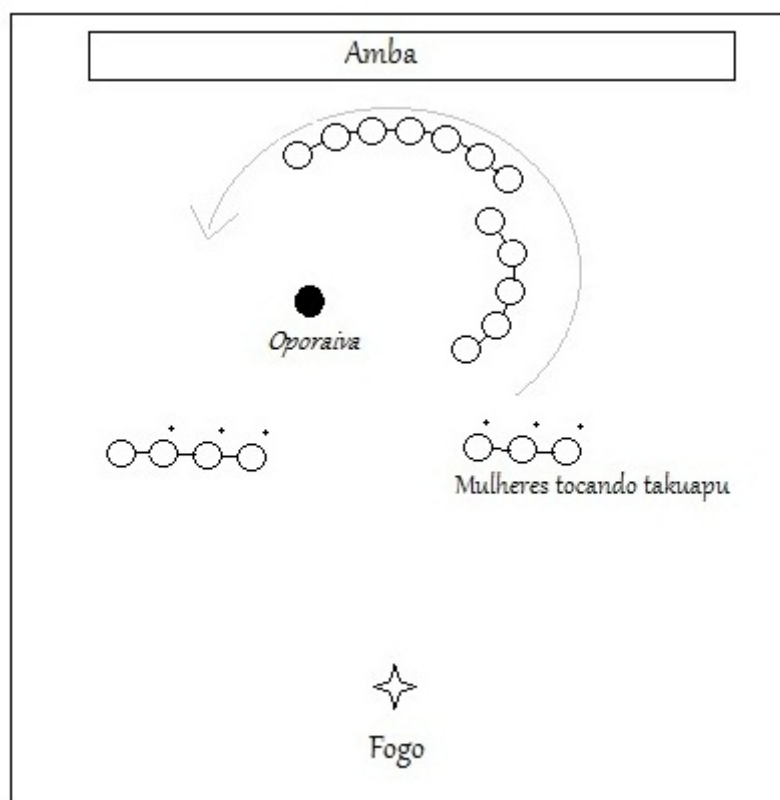
As mulheres se posicionam lado a lado de braços ou mãos enlaçadas umas às outras, distantes alguns metros do *oporaiva* e também voltadas ao *amba*. Acompanham os *poraei* tocando o *takuapu* e executando os passos de dança femininos, que consistem em estender uma das pernas à frente do corpo fazendo duas marcações com esta à frente, flexionando levemente o joelho. A terceira marcação é feita com a perna de trás sendo trazida à frente junto à outra e na quarta, a perna retorna para trás e assim sucessivamente⁶⁰.

No andamento dos *poraei*, à medida que vai aumentando a intensidade e exaltação de quem os executa, tanto o *oporaiva* quanto as mulheres e os demais homens podem alterar a

⁶⁰ Descrevo aqui o que experienciei ao dançar junto às mulheres nas aldeias na Terra Indígena Ribeirão Silveiras e nas aldeias da capital paulista. É possível que haja distinções e variações nestas danças, como em tantos outros aspectos aqui abordados.

coreografia da dança para movimentos de saltos com os pés juntos e joelhos semi-flexionados. Nestes casos, as mulheres que estão tocando o *takuapu* continuam tocando-o sem deslocar-se, com movimentos que podem ser os de flexão dos joelhos, que conferem ao corpo movimentos verticais semelhantes aos saltos, ou os descritos anteriormente. Também podem outras mulheres ficarem junto destas, seguindo as danças e cantos sem tocar o *takuapu*. Os demais se posicionam em frente ao *amba* e de braços dados, executam a dança e cantos com saltos em deslocamento circular no sentido anti-horário. Dependendo do número de pessoas forma-se apenas um semicírculo e no caso de muitas pessoas, vários semicírculos concêntricos vão sendo formados.

Figura 16 - Disposição dos participantes dos poraei na *opy*



Fonte: A autora, 2014.

Apenas parte das pessoas presentes nos rituais participa efetivamente das danças, as demais costumam ficar ao redor do fogo ou sentadas nos bancos laterais da *opy*. Mas certamente quanto maior o número de pessoas, mais fortes ficam as danças e cantos, e quanto mais fortes são estes, mais pessoas se motivam a juntarem-se às outras. Durante estes cantos-danças, tanto o *oporaiva* quanto os demais podem experimentar estados de grande exaltação e

transe. Em uma ocasião presenciei um *oporaiva* em tal estado de êxtase que chorava e em determinado momento precisou ser amparado por outras pessoas. Também vi algumas pessoas desfalecerem e somente quando perdiam totalmente a consciência eram deitadas na parte detrás da *opy*, próximas ao fogo, onde recebiam cuidados com massagens e sopro de fumaça do *petyngua*. Durante esta modalidade de dança em saltos, mesmo sentindo dificuldades em continuar, as pessoas são estimuladas a manterem-se erguidas, sobretudo pelos que estão ao seu lado, que as ajudam a sustentarem-se em pé e saltar.

O estado de transe experimentado através da dança foi descrito pelos Mbya como o momento em que a concentração nas divindades e elevação é tal que podem alcançar o fogo celeste – *tataendy marã'e'y*, aquele que “limpa as pessoas espiritualmente” (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.46) e lhes fortalece. Como já mencionado ao tratar do instrumento *tukumbo*, Macedo (2009, p.258) descreve que este nome também é usado para se referir à energia e calor produzido pelos corpos em dança. No relato de seu interlocutor, é mencionada a ação dos deuses, que dariam força aos *yvyraiija* (xamã, cantador) através de seu fogo. “Os deuses estão limpando a alma dele. Ele precisa se entregar de corpo e tudo pros deuses”. (MACEDO, 2009, p.258).

As noções de consciência do corpo e espaço do corpo trazidas por José Gil (2004; 2001) podem auxiliar a pensar aqui o que sugeri chamar de corpo ritual e a experiência do transe vivenciada durante os *poraei*. Antes de tratar-se de um corpo objetivo, ou como unidade psico-física (GIL, 2004), o autor sugere pensar o corpo em dança enquanto receptáculo. Esta ideia se aproxima do que já foi sugerido acerca dos objetos rituais, estendendo-se agora aos corpos: objetos, assim como corpos não são em si sagrados, “eles servem de suporte ao sagrado” (GALLOIS 1996, p.45 apud ASSIS, 2006, p.88). O que Gil chama de consciência do corpo é definido, pois como uma “instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo” (GIL, 2004, p.2).

Este corpo constituído das forças que o atravessam não se restringe ao corpo ritual, estende-se ao cotidiano. Contudo, o que gostaria de enfatizar aqui é que o tempo-espaço ritual é aquele que potencializa o devir divino entre os Mbya. É neste tempo-espaço que os corpos humanos são atravessados e experienciam com maior intensidade as forças divinas, diluindo-se nelas. O corpo torna-se outro. Buscando explicitar as distinções entre o estatuto dos corpos nos contextos internos e externos à *opy*, Honório e Silva (2011, p.15) declaram que:

Fora da *opy* é um corpo humano e terreno, com tudo dividido: cabeça, tronco, braços, pés... É um corpo com tempo curto de vida. Perene. Por isso, falece. No momento ritual, ele deve ser respeitado, é corpo sagrado, *tete'i*. Algo elevado, dos seres divinos. É um corpo que dança ao sons dos instrumentos para escutar a voz de Nhanderu. (HONÓRIO e SILVA, 2011, p.15).

A elevação dos corpos, como já referido, é expressa na sua transformação em leves, belos e fortes porque atravessados pelas energias de *tatachina* e *tataendy*, sopro e fogo. Pelos corpos circulam a fumaça do *petyngua*, as belas palavras (*nhe'e porã*), os cantos, todos entendidos como sopro divino, assim como a energia e o calor. Da mesma forma, a ideia de concentração poderia ser entendida como conexão com o próprio *nhe'e*, parcela divina de cada um, que desabrocha durante os rituais, potencializada no lembrar e ao ser escutado e visto pelos deuses. A noção de concentração, descrita pelos Mbya como estado de pensamento, mas também do corpo, se aproxima do que Gil propõe acerca da consciência do corpo e da experiência do transe. Nas suas palavras:

A impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo. (GIL, 2004, p.3)

O espaço virtual em que se atualizam os movimentos corporais e do pensamento coincide com o que o autor chama de espaço do corpo, aquele espaço em que o interior e exterior do corpo se confundem. No espaço do corpo se opera uma espécie de reversão que transforma o espaço objetivo, conferindo a ele “uma textura próxima da do espaço interno” (GIL, 2001, p.59). As danças de possessão são um dos exemplos tomados pelo autor para exemplificar como o corpo opera enquanto receptáculo do movimento, desdobrando movimentos que os atravessam. Nestas danças, “o próprio corpo se torna a cena ou o espaço da dança” (GIL, 2001, p.60). Embora as danças mbya não se situem no registro das de possessão, as ideias propostas pelo autor podem auxiliar a pensar o corpo que dança e canta nestes rituais. Sugiro que, na medida em que se dispõe aberto ao atravessamento de forças divinas, os corpos mbya se constituem eles mesmos espaço e cena atravessados por caminhos e pelo caminhar que são os cantos e as danças. Estes últimos operam um deslocamento que é menos espacial (em termos de espaço objetivo) e mais vertical, em termos de intensidade vivida nos corpos, de um devir divino.

Os cantos, mas também a música e a dança rituais são consideradas pelos Mbya como caminhos ao encontro das divindades. O canto apresentado abaixo evidencia como estes se constituem caminho que “religa diariamente os Mbya do presente com seus avós primordiais, antepassados, divindades” (LUCAS e STEIN, 2009, p.54), cuja caminhada conjunta os fortalece e alegra.

Nhãnde jary’i mbará eté’a	A fortaleza de nossas avós primordiais
Nhãmõnhëndú mborai’í, mborai’í	Vamos fazer o canto, o canto
Nhãmõmbaráeté nhãnde jary’í	Vamos fortalecer nossas avós primordiais, avós
Tenõndé guai, Tenõndé guai	primordiais
Nhãmõnhëndú mborai’í, mborai’í	Vamos fazer o canto, o canto
Tove’í katú pave’í tajavy’á, tajavy’á	Assim fazendo, todos nós ficaremos felizes, ficaremos
Nhãnde jary’í tomobeú tape porã, tape porã	felizes
Jaguatakatú joupive’í	Nossas avós contarão o caminho sagrado, caminho
Nhãnde jary’í roupive’í	sagrado
Nhãmõnhëndú mborai’í, mborai’í	Vamos caminhar todos juntos
	Com as nossas avós
	Vamos fazer o canto, o canto.
	(LUCAS e STEIN, 2009, p.55)

Conforme propõe Montardo (2002, p.32), a experiência de percorrer estes caminhos é feita fundamentalmente com o corpo. Proponho, pois que a coreografia descrita do *poraei* traz consigo os sentidos desta caminhada, cujos saltos ou caminhadas tem como vetor um deslocamento que é intensidade e vertical. Além disso, a execução das danças com deslocamento circular em sentido anti-horário remete a um deslocamento que é temporal, ou que remete às concepções de tempo mbya. No ir adiante há um futuro que é também tempo-espaço primordial. Como bem sintetiza Macedo:

A máquina de dança guarani pode ser pensada como um operador de perspectivas, ou de devir. Nesse itinerário, ir adiante é ir para cima; ir para cima é ir ao futuro; ir ao futuro é ir ao espaço primordial. Nesse horizonte, o céu é contíguo ao mar. Ou melhor, o céu é *depois* do mar, não no espaço, mas no tempo. (MACEDO, 2009, p.261)

No tempo-espaço ritual se conectam os tempos passado, primordial e futuro que os cantos e movimentos das danças vêm atualizar e presentificar. No *poraei* temos um deslocamento no espaço que é circular, aberto, espiralar, ascendente e conjugador de continuidades e transformações, repetições e mudanças. No movimento circular das danças, nas configurações em roda em volta do fogo, no movimento de circulação do mate, dos *nhe’e* e outras dádivas e seres entre os mundos está contido o movimento do tempo e da vida: cíclico, espiralar.

O sentido do movimento ou deslocamento em círculo foi referido pelos Mbya como um “seguir para frente na concepção do tempo”, no sentido da passagem do *Ara pyau* (tempo novo, quente) para *Ara yma* (tempo velho, frio) (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.54). A passagem do tempo entre os Mbya é marcada pois, por estas duas temporalidades, que remetem ao tempo primordial, dos ventos e do frio originário e ao tempo novo, da criação, da luz, calor, do fogo e da bruma que possibilitam a cada ciclo recriar e renovar a vida⁶¹.

Conforme já referido, é na primavera que é dada a circular pela terra a neblina vivificante de *Jakaira* e dado a escutar o crepitar da fogueira de *Karai*, que sinalizam a continuidade da vida na terra. Por isso, a entrada do *Ara Pyau* é motivo de celebração para os Mbya, sendo período propício à realização dos rituais. Os rituais de ciclo anual são realizados neste período, como os *Nhemongarai* – rituais de batismo; o *reoike*, que celebra a chegada do *Ara pyau* e o *mba’e nhexyro* que celebra o final do ciclo do *Ara pyau* e a chegada do *Ara yma* (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.53). Da mesma forma, os rituais cotidianos na *opy*, as danças e brincadeiras no pátio são mais freqüentes durante o *Ara Pyau*. A imagem usada pelos pesquisadores mbya (2013, p.53) para descrever a chegada do *Ara Pyau* é a das portas das moradas dos *Nhanderu kuery* se abrindo e os *nhe’e kuery* se enchendo de força. Nas suas palavras, “essa energia passa para os habitantes da terra, que querem fazer o mesmo mostrando que estão em sintonia espiritual e corporal”. Por isso, no *Ara pyau* os Mbya entram mais na casa de reza e dançam todos os dias.

Dentre os rituais realizados no *Ara pyau* destacarei aqui o ritual do *Nhemongarai*⁶², ritual de batismo, dada a importância deste ritual na constituição da pessoa guarani. É nos rituais de nomeação que as pessoas mbya assumem plenamente a condição humana (PISSOLATO, 2006, p.241). Segundo Pissolato (2006, p.241), o nome levanta o *nhe’e* na

⁶¹ A propósito do caráter cíclico do tempo, que atualiza os primordiais, Cadogan expressa: “El viento originario em que existió nuestro Padre se vuelve a alcanzar cada vez que se alcanza el tiempo-espacio originario (invierno), cada vez que se llega al resurgimiento del tiempo-espacio primitivo (invierno, em el vocabulario religioso). 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 (primavera).” (CADOGAN, 1959, s/p).

⁶² Há diferentes tipos de *Nhemongarai*, e cada um celebra a colheita de algum alimento significativo aos Guarani, aqueles que foram deixados na terra como dádivas pelas divindades. Em novembro de 2014 acompanhei na Aldeia Kalipety, em São Paulo, o *Ka’a Nhemongarai* (batismo da erva-mate), ocasião em que foram nomeadas cerca de dez pessoas. O ritual teve duração de dois dias envolvendo tarefas de colheita, secagem e pilagem das folhas de erva-mate e os rituais de batismo propriamente ditos, deste alimento, de crianças guarani e alguns *jurua*, realizados na *opy*. O *Ka’a* foi uma planta deixada por *Nhanderu Nhamandú* (o sol) quando este desejou “uma bebida que pudesse fazer parte do despertar do seu olhar – o amanhecer” (POTY e CHRISTIDIS, 2015, p.20). *Nhamandú* transformou então sua filha mais nova na primeira árvore de erva-mate, cuja bebida acompanha até hoje o cotidiano e os momentos rituais entre os Guarani.

Terra, “isto é, confere-lhe a verticalidade que equivale à condição de pessoa viva”. É a palavra-nome ou alma-palavra que faz circular pelo esqueleto o dizer (‘*e*), deixando erguido seu portador. Por sua vez, o radical ‘*e* (dizer), dá origem ao termo *tete* (corpo), de modo que “tem corpo aquele que mantém erguido o seu dizer, sua fala” (CADOGAN 1959, p.148 apud PISSOLATO, 2006, p.235).

Em conversa com um *xeramõi* em torno da nomeação, este ressaltou que o nome revelado aos xamãs pelas divindades traz força, alegria e abre caminhos às pessoas. Isto porque entre os Mbya o nome não representa, mas afeta o sujeito (MACEDO, 2009, p.218). Enquanto afecção, porém o nome tanto pode fortalecer e abrir caminhos como adoecer a pessoa caso não tenha sido corretamente atribuído. Por isso, a falta de alegria e adoecimentos podem ter como causa a posse do nome incorreto, sendo sua troca procedimento possível ao longo da vida, constituindo-se via de tratamento e busca de elevação do *nhe’e* da pessoa.

Por tratar-se da parcela divina de cada pessoa, ser chamado pelo nome correto é uma forma de ativar nos corpos a força e alegria que cada um traz consigo da morada de onde veio. Eles são usados com frequência para chamar as crianças, tanto em contextos cotidianos como na *opy*, para que se alegrem e fortaleçam. No caso dos adultos, entretanto os nomes mbya são empregados principalmente dentro da *opy*. No cotidiano, costuma-se usar entre adultos nomes *jurua* ou mesmo apelidos jocosos (contexto em que o riso e as brincadeiras estão bastante presentes).

Os nomes mbya estão relacionados às moradas de onde vêm e trazem consigo potencialidades e saberes-poderes a serem desenvolvidos por cada pessoa na Terra. Os nomes são geralmente compostos e conforme me explicaram interlocutores mbya em São Paulo, o primeiro remete à morada de onde veio o *nhe’e* e o segundo e terceiro quando houver (ou sobrenome, como traduzem), remeteria às características, ao jeito, qualidades próprias a cada pessoa. Embora seja comum referir-se à origem dos *nhe’e* ao *Nhanderu amba*, este subdivide-se em várias moradas, cujo número não é consensual entre os Mbya⁶³. Abaixo, um exemplo das distinções entre as pessoas cujos nomes provêm de *Tupã Ruete* e *Tupã xondaro*, conforme tradução dos pesquisadores mbya:

⁶³ Para evidenciar as subdivisões das moradas celestes os pesquisadores guarani (2013, p.49) propõem a imagem do *Nhanderu amba* como uma grande aldeia com quatro principais núcleos celestes: *Tupã Ru Ete*, *Karai Ru Ete*, *Nhamandu* e *Jakaira*. Estes, por sua vez, também teriam seus *xondaro*, de modo que o primeiro nome estaria relacionado a um dos quatro principais núcleos e o “sobrenome” aos *xondaro*. O *xeramõi* que acompanhava o projeto de pesquisa junto aos jovens mbya indicou pelo menos oito moradas celestes: *Papa Tenonde Ipo`akapa va’e*, *Tupã Ruete*, *Tupã xondaro*, *Jepovera Reno`aa Kuery*, *Jakaira Ruete*, *Nhamadu Ruete*, *Karai Ruete*, *Karai Xondaro i Kuery* (Pesquisadores guarani, 2013, p.47). Nota-se que nas moradas nomeadas pelo *xeramõi*, há subdivisões naquelas de *Tupã* e *Karai*, que marcarão distinções nas características de cada pessoa.

Aquele que foi enviado por *Tupã Ruete* é mais ativo mais brincalhão, inquieto. Aquele que faz mais bagunça, mas tem sua missão aqui na terra que é ser *xeramoï*, *xondaro* ou outras coisas. Aqueles que foram enviados pelo *Tupã Xondaro* são as crianças chamadas de: *Tupã Mirim* e *Wera Mirim*, que são mais medrosas, tem facilidade de se assustar, mas que podem dançar *xondaro*, mas nem todos são assim. (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.47).

Mesmo reconhecendo que a origem dos nomes traz consigo propensões, os Mbya reforçam que cada pessoa tem seus pensamentos e vontades, um jeito próprio de ser. Neste sentido, os nomes também não podem ser tomados rigorosamente enquanto destinos, mesmo porque, como disseram os Mbya, cada um vem com conhecimentos que poderão ou não ser desenvolvidos na terra, bem como, pessoas com o mesmo nome podem ser muito diferentes entre si. É a experiência e vida de cada um que atualizará de modo singular a virtualidade constitutiva dos *nhe'e*. Ou, nas palavras de Pissolato (2006, p.254-255), há que se reconhecer a importância da dimensão da experiência, pois “se o nome traz uma qualidade específica consigo, só se pode conhecê-la na prática, enquanto um modo de ser”.

O *nhe'e* é definido ainda pelos Mbya como princípio divino que anima os corpos. Não há possibilidade de vida humana na terra se o *nhe'e* se desvincular por completo da pessoa. Contudo, conforme propõe Macedo (2009, p.291) “*nhe'e* não corresponde à pessoa humana, pois esta também é habitada ou visitada por outro(s), inscrito(s) na sua carne e sangue, – enquanto o *nhe'e porã* está nos ossos, na respiração e no nome –, que são também fonte(s) de desejos, gozos e adversidades da vida na terra”. Assim, mesmo que o *nhe'e* seja uma importante afecção da pessoa guarani e a nomeação uma forma significativa de “levantar o que os deuses fazem descer” à terra (PISSOLATO, 2006, p.191), sendo a própria existência humana entendida como “condição de quem se ergue verticalmente” (2006, p.191), os *nhe'e* não são a única matriz dos atos e desejos dos Mbya.

Além do *nhe'e* me foram referidos mais um ou dois princípios que habitam o corpo mbya: *ã*, traduzido como sombra e *ãgue*, traduzida como fantasma ou imagem dos mortos. Em algumas explicações *ã* seria transformada em *ãgue* depois da morte da pessoa. Enquanto *nhe'e* retornaria à morada de onde veio, *ãgue* permanece na terra após a morte. Os *nhe'e* costumam ser descritos pelos Mbya como seres alados, frequentemente traduzidos como *anjos*, mas que também podem ser figurados ou vistos como pássaros⁶⁴, como em sonhos, por

⁶⁴ Conforme Montardo (2009) apud Macedo (2009, p.227) os pássaros circulariam nas aldeias terrestres e divinas. O sol veria os humanos como pássaros, assim como os humanos vêem almas e espíritos guardiões como pássaros.

exemplo. Macedo (2009) refere à existência de “milhões de anjos” circulando pelos corpos e lugares, sendo estes não apenas referidos como *nhe’e*, mas como tantos outros princípios agentivos cujas propensões e efeitos de proximidade são bastante variáveis. Neste sentido, a autora sugere que a tradução da palavra “mbya” que Dooley (2006, p.111) define como “muita gente num só lugar” possa ser pensada como a própria pessoa (MACEDO, 2009, p.286), dada a multiplicidade dos fluxos e potências que a atravessam. A propósito do *nhe’e* e das demais agências que constituem a pessoa, a autora expõe:

Tais figurações, pássaros ou anjos, remetem a uma existência relativamente autônoma em relação à pessoa. São pessoas dentro de pessoas, ou fluxos, potências, agentes alados atravessando pessoas. Diz Nimuendaju que o nome é um pedaço inseparável de seu portador, de modo que o Guarani não se chama um determinado nome, mas ele é esse nome (1987, p.31). Entretanto, como vimos, a pessoa pode não ser só o nome, pois nem sempre é o *nhe’e* que corresponde ao nome a matriz de todos os seus atos e desejos. Circulando por corpos e lugares, existem inúmeras agências, ou “milhões de anjos”. (MACEDO, 2009, p.227)

Neste sentido, os corpos/pessoas, seja em contexto ritual seja cotidiano estão sempre sujeitos a serem atravessados por fluxos, potências, agentes diversos que os afetam, atingem e modificam (daí o sentido dos afetos) (GOLDMAN, 2006, p.31 apud MACEDO, 2009, p.11). A experiência de percorrer caminhos, seja através de caminhadas, seja dos cantos-danças não está isenta de perigos. Uma vez que estes deslocamentos são feitos com e através do corpo, este se configura em sede de bons, mas também de maus encontros. Se por bons encontros enfatizamos aqueles realizados na *opy*, que potencializam o devir divino das pessoas guarani, por maus encontros podemos entender as relações de atravessamentos de seres diversos nos corpos mbya, cujos movimentos são relatados em termos de captura dos *nhe’e*, inserção de objetos nos corpos, o que pode levar à mudança de perspectiva das pessoas e no limite à morte e transformação em seres da mata ou outros seres.

Segundo os Guarani, tudo o que existe no mundo – animais, vegetais, minerais – tem seus donos ou guardiões, os *ja*. Afetos e estados de espírito também têm seus *ja*: *ate’yn ja* é o “guardião da preguiça”, *mboxy ja* o “guardião da raiva”. Em maior ou menor medida estes afetos estão presentes nos corpos das pessoas ou podem atravessá-los por circunstâncias diversas. Tais atravessamentos podem ser responsáveis pelo enfraquecimento da pessoa e adoecimentos, sobretudo se estes seres se apossarem do *nhe’e* das pessoas, o que as enfraqueceria por completo (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.46). Além da captura, outras razões podem levar ao afastamento do *nhe’e* da pessoa e ao conseqüente adoecimento, como o desejo de retornar à morada dos *Nhanderu kuery*, seu afastamento durante o sono etc.

O afastamento do *nhe'e* ou sua captura por outros seres, como já indicado pode ter como consequência a morte da pessoa e sua transformação em *outro*. Neste sentido, a condição humana é uma constante luta de forças pela manutenção de perspectivas, como o são também os procedimentos de cura.

A produção dos corpos pela via das danças, cantos, curas rituais é operada por dinâmicas de proximidade e afastamentos de forças, cujos agenciamentos buscam fazer circular nos corpos a leveza, o sopro, a fumaça do *petyngua* e os *nhe'e porã* e extrair, eliminar e limpar o corpo/alma de seu peso e de substâncias que os enfraquecem. Ao tratar dos estados de suscetibilidade dos corpos/pessoas nos rituais, os Mbya enfatizam a circulação de fluidos e objetos pelos corpos. Se os corpos ficam vulneráveis durante as danças é preciso beber água morna ou do chimarrão e soprar fumaça do *petyngua*. Já o suor dos corpos durante as danças é entendido como uma forma de eliminar as energias negativas – *pitua* do corpo (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.53). Nos procedimentos de cura, por sua vez, além do sopro da fumaça sobre o corpo do paciente e do toque das mãos do rezador que busca localizar no corpo a doença que o acomete, a sucção para extração de objetos é gesto que também incide sobre a circulação de substâncias/objetos nos corpos.

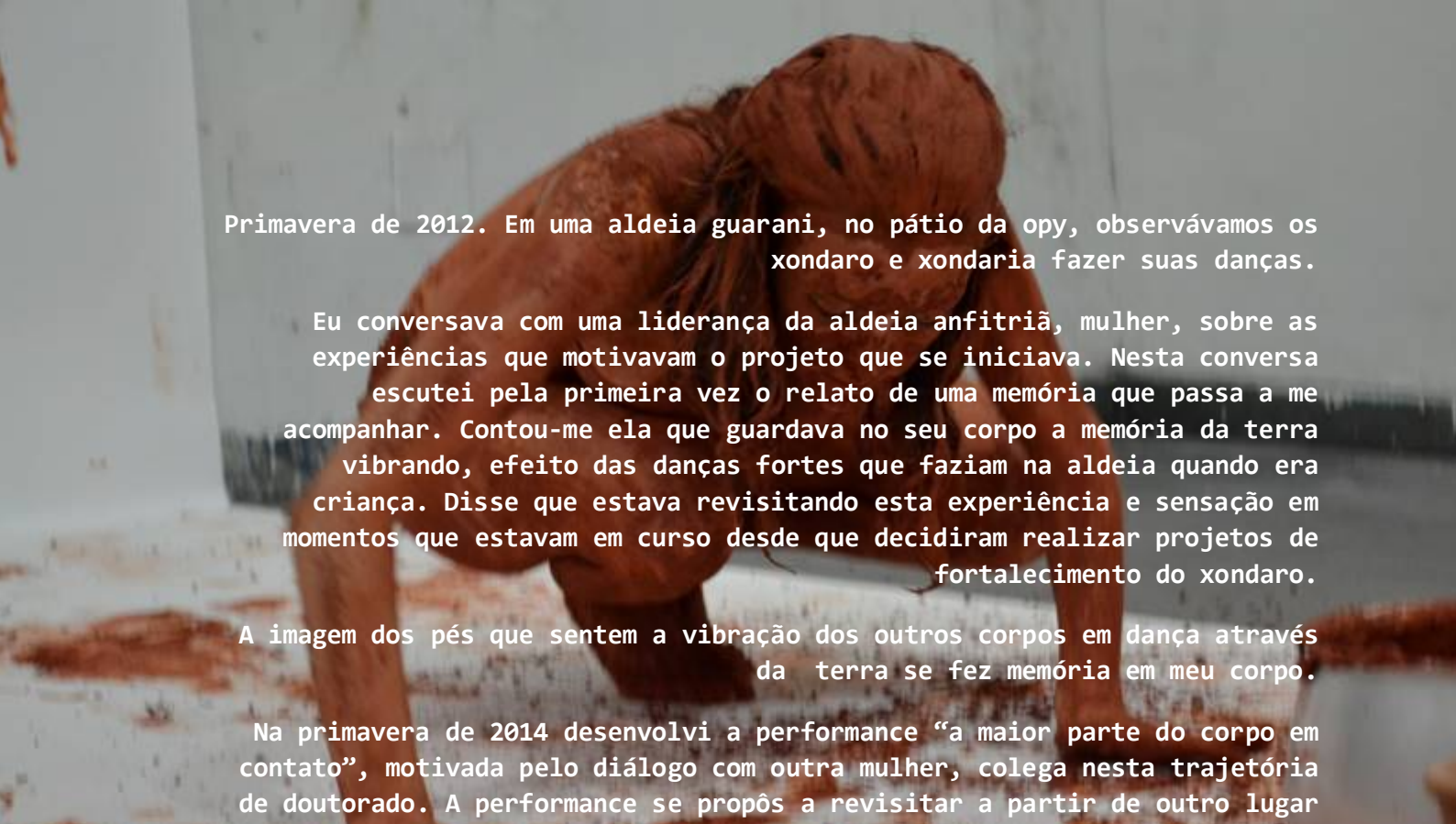
Os encontros que podem se dar nos corpos, fazendo-os agir e existir de maneiras diversas e singulares, pois atravessados/constituídos temporariamente por múltiplos fluxos, possibilita uma abordagem do corpo/pessoa como instável, suscetível a constantes transformações ou na definição de José Gil, um corpo entendido como paradoxal. Nas palavras do autor:

Consideramos aqui o corpo já não como um 'fenômeno', um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvasiado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (GIL, 2001, p.68-69).

A descrição proposta por Gil (2001), de um corpo paradoxal parece bastante apropriada para sintetizar o que vem sendo abordado sobre o corpo mbya: um corpo atravessado de múltiplos seres e substâncias, corpo que se faz caminho, que transforma a si, ao

tempo e espaço, corpo que se abre e se fecha, aproxima e afasta de sua humanidade em devires animais, divinos. E se, como assinalamos, os deslocamentos realizados através de cantos e danças na *opy* são aqueles que articulam horizontalidade e verticalidade enfatizando encontros com afectos divinos, ao longo dos próximos capítulos outros descolamentos e encontros serão abordados, a partir de outros mundos colocados em relação.

REVERBERAÇÃO
CORPO-TERRA-ÁGUA-CORPO

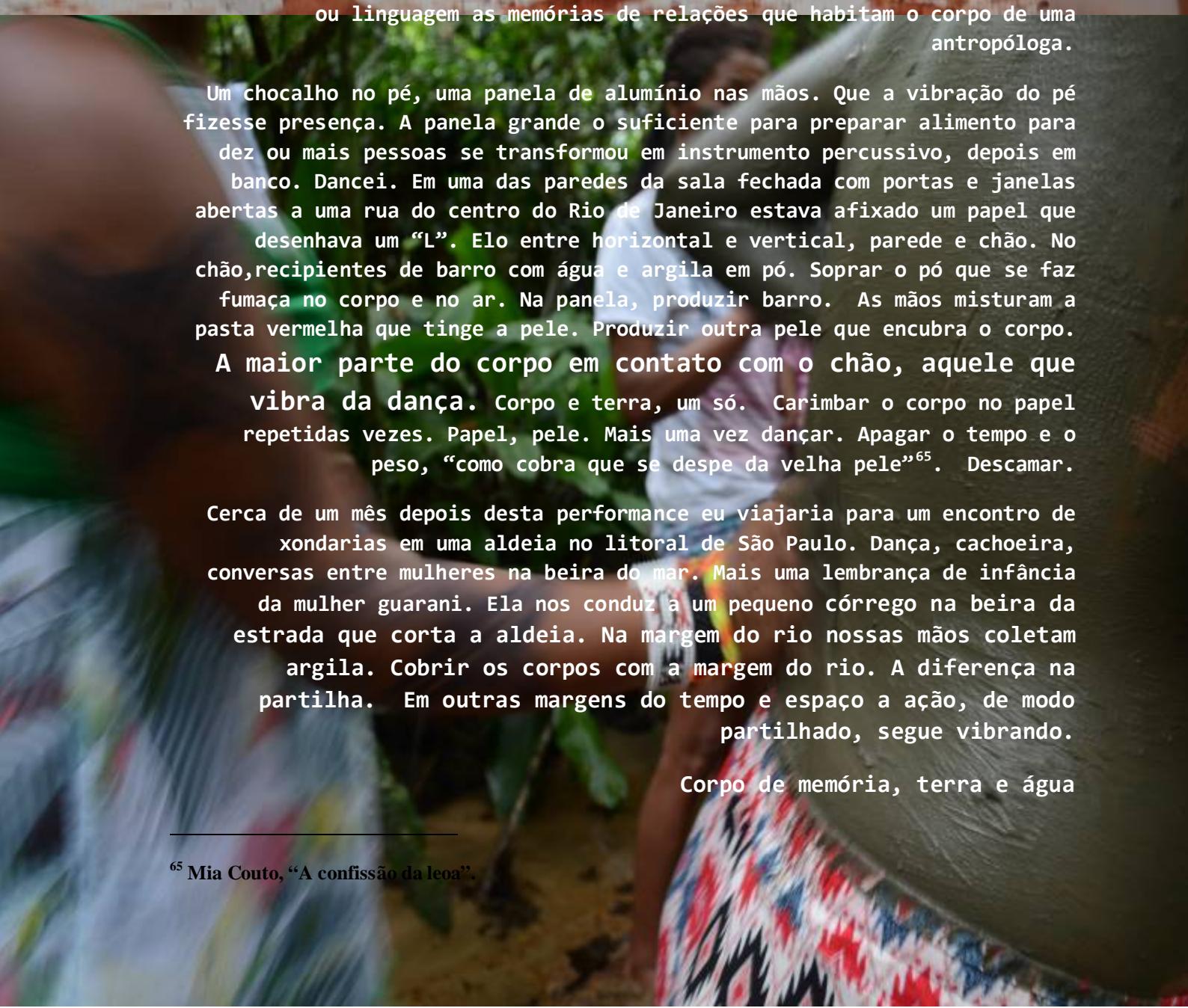
A woman with her hair in a large red bun, wearing a red dress, is captured in a dynamic dance pose in a courtyard. Her body is arched, and her arms are extended. The background shows a white wall and a glimpse of a building.

Primavera de 2012. Em uma aldeia guarani, no pátio da opy, observávamos os xondaro e xondaria fazer suas danças.

Eu conversava com uma liderança da aldeia anfitriã, mulher, sobre as experiências que motivavam o projeto que se iniciava. Nesta conversa escutei pela primeira vez o relato de uma memória que passa a me acompanhar. Contou-me ela que guardava no seu corpo a memória da terra vibrando, efeito das danças fortes que faziam na aldeia quando era criança. Disse que estava revisitando esta experiência e sensação em momentos que estavam em curso desde que decidiram realizar projetos de fortalecimento do xondaro.

A imagem dos pés que sentem a vibração dos outros corpos em dança através da terra se fez memória em meu corpo.

Na primavera de 2014 desenvolvi a performance “a maior parte do corpo em contato”, motivada pelo diálogo com outra mulher, colega nesta trajetória de doutorado. A performance se propôs a visitar a partir de outro lugar ou linguagem as memórias de relações que habitam o corpo de uma antropóloga.

A woman wearing a white shirt and a purple skirt is dancing in a courtyard. She is holding a large, flat, circular object, possibly a drum or a piece of pottery, which she is using as part of her performance. The background shows a white wall and a glimpse of a building.

Um chocalho no pé, uma panela de alumínio nas mãos. Que a vibração do pé fizesse presença. A panela grande o suficiente para preparar alimento para dez ou mais pessoas se transformou em instrumento percussivo, depois em banco. Dancei. Em uma das paredes da sala fechada com portas e janelas abertas a uma rua do centro do Rio de Janeiro estava afixado um papel que desenhava um “L”. Elo entre horizontal e vertical, parede e chão. No chão, recipientes de barro com água e argila em pó. Soprar o pó que se faz fumaça no corpo e no ar. Na panela, produzir barro. As mãos misturam a pasta vermelha que tingem a pele. Produzir outra pele que encubra o corpo.

A maior parte do corpo em contato com o chão, aquele que vibra da dança. Corpo e terra, um só. Carimbar o corpo no papel repetidas vezes. Papel, pele. Mais uma vez dançar. Apagar o tempo e o peso, “como cobra que se despe da velha pele”⁶⁵. Descamar.

Cerca de um mês depois desta performance eu viajaria para um encontro de xondarias em uma aldeia no litoral de São Paulo. Dança, cachoeira, conversas entre mulheres na beira do mar. Mais uma lembrança de infância da mulher guarani. Ela nos conduz a um pequeno córrego na beira da estrada que corta a aldeia. Na margem do rio nossas mãos coletam argila. Cobrir os corpos com a margem do rio. A diferença na partilha. Em outras margens do tempo e espaço a ação, de modo partilhado, segue vibrando.

Corpo de memória, terra e água

⁶⁵ Mia Couto, “A confissão da leoa”.

2 MODOS DE EXISTIR, MODOS DE AGIR – ARTES INDÍGENAS E CONTEMPORÂNEAS NA BIENAL DE SÃO PAULO E OUTRAS EXPOSIÇÕES DE ARTE

Desde que iniciei minha pesquisa, em 2013 um número cada vez maior de exposições de arte, tanto no Brasil como no exterior, foram realizadas propondo diálogos com temáticas indígenas e suas produções. Em alguns destes casos, contando com a colaboração de indígenas na produção de trabalhos de artistas ou da proposição de exposições, em outros (infelizmente mais raros) dando ênfase ao protagonismo de indígenas que através de diferentes linguagens (das artes visuais, literatura, cinema, dança) vêm buscando elaborar e visibilizar mais amplamente suas experiências, modos de pensar e viver.

Dentre as exposições que se propuseram a aproximar as artes indígenas e a arte contemporânea estão: “Estado Oculto”, realizada em 2013 como parte do 43º Salão Internacional de Artistas da Colômbia, em Medellín, com curadoria de Rodrigo Moura e Paulo Maia; “Histórias Mestiças” (2014) no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz; “Pororoca — A Amazônia no MAR” (2014) no Museu de Arte do Rio com curadoria de Paulo Herkenhoff; “Papagaio de Humboldt”, (2015) no Oi Futuro Flamengo no Rio de Janeiro com curadoria de Alfons Hug, apresentada também no Pavilhão da América Latina durante a 56ª Bienal de Veneza com o título “Vozes Indígenas”; “Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo” (2015), realizada no SESC Ipiranga, em São Paulo com curadoria de Veronica Stigger e Eduardo Sterzi; “34º Panorama da Arte Brasileira – Da pedra Da terra daqui” (2015/2016) no Museu de Arte Moderna de São Paulo com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada; “Armadilhas indígenas” (2016) no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília com curadoria de Bené Fonteles; “A Queda do Céu” realizada em 2015 no Paço das Artes em São Paulo e em 2016 no Sesc Rio Preto em São José do Rio Preto, com curadoria de Moacir dos Anjos; “Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas” (2016/2017) no Sesc Pinheiros em São Paulo, também com curadoria de Moacir dos Anjos; “Jogos do Sul” (2016) no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, com curadoria de Paula Borghi e Alfons Hug; “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*” (2017/2018), no Museu de Arte do Rio, com curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz.

As propostas das grandes exposições internacionais de arte, por trazerem temas como da relação entre naturezas/culturas, cosmologias de inícios e fins de mundo, a emergência e

afirmação de pautas de grupos minoritários em conjunturas de conflitos políticos, de desigualdades sociais e do conservadorismo que ganha força pelo mundo, têm ampliado possibilidades de diálogo com a antropologia, com epistemologias indígenas e aberto espaço para artistas que têm desenvolvido trabalhos em diálogo ou colaboração com indígenas. É o caso, por exemplo, das últimas edições da Bienal de Veneza, de São Paulo e do Mercosul, cujas questões também reverberam em diversas mostras e exposições de menor porte.

Além dos espaços de exposição de arte, outros também têm ampliado as possibilidades de diálogo com a antropologia e com o pensamento indígena. É o caso do cinema produzido em colaboração com indígenas ou por eles, cujo alcance tanto em termos de produção quanto de difusão tem crescido nos últimos anos, mas também de companhias de dança contemporânea e grupos de teatro que desenvolveram espetáculos em diálogo direto com antropólogos, indígenas e produções etnográficas. Foi o caso, por exemplo, do espetáculo de dança “*Xapiri Xapiripë: lá onde a gente dançava sobre os espelhos*” (2014) e da intervenção urbana “*Esquiva: uma criação artística a partir da presença Guarani na cidade de São Paulo*” (2016) da Cia Oito Nova Dança em São Paulo, assim como do espetáculo “*Para que o céu não caia*” (2016) da Lia Rodrigues Companhia de Danças apresentado em diferentes cidades da Alemanha e França e no Rio de Janeiro, no Centro de Artes da Maré. Em São Paulo também foram apresentadas peças de teatro em diálogo com a antropologia e temas indígenas, a exemplo da peça “*Recusa*” (2013) da Cia de Teatro Balagan; “*Raptada pelo raio*” (2009/2014) da Cia Livre; e “*Paixoei: Diários da Floresta*” (2016) do Grupo Lux in Tenebris.

Neste crescente interesse de artistas, curadores pelas produções indígenas (de mundo, de pensamento, de formas expressivas diversas) uma parcela considerável vem realizando obras e exposições em diálogo ou colaboração com indígenas, mesmo que em diversos casos estes não apareçam como autores ou co-autores destas produções. Esta questão da autoria⁶⁶, como aponta Els Lagrou (2015) toca também a produção das etnografias, que assim como no campo das artes, vem sendo cada vez mais problematizada. Também crescentes, contudo mais raras, são as exposições e mostras que contam com autores/produtores indígenas. Para mencionar algumas das iniciativas importantes neste sentido, estão as duas edições da “*Aldeia SP: Bienal de cinema indígena*”, realizadas em 2014 e 2016 no Centro Cultural São Paulo e em diversos Centros Educacionais Unificados em São Paulo que exibiu dezenas de filmes de realizadores indígenas, contando com debates com os realizadores e outras apresentações, e

⁶⁶ A autoria é apenas um dos sinalizadores das formas de relação na produção de conhecimento que historicamente retira de parcelas específicas da população a possibilidade de fala desde um lugar legítimo de produção de conhecimento, não marcados em regimes de hierarquias.

na qual Ailton Krenak esteve entre os organizadores. Destaca-se ainda a realização da exposição “Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas”, realizada em diferentes edições entre 2013 e 2015 em Belo Horizonte e em Brasília, que apresentou trabalhos de cerca de cinquenta indígenas da América Latina que têm produzindo trabalhos em diálogo com as artes visuais e mais uma vez, Ailton Krenak compunha a comissão de curadoria da Mostra. A exposição “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*” também contou com a participação de Sandra Benites, Guarani Nhandeva, enquanto curadora e teve forte participação de artistas indígenas.

Mesmo sendo possível elencar motivações comuns que atravessam a ampla gama de produções mencionadas acima na direção de um diálogo com as produções indígenas, as aproximações podem se apresentar bastante diversas, tanto no sentido do que levou aos encontros com os temas e produções, na forma como são elaboradas questões e relações com estas produções e constituídos os diálogos com os indígenas. Se de um lado, por exemplo, temos na 32ª Bienal “Incerteza Viva” um esforço de diálogo com pensadores indígenas (como foi o caso dos Dias de Estudo, que tratarei no capítulo a seguir) e uma busca pela desmaterialização da arte, interessando mais os regimes de conhecimento indígenas que os objetos produzidos por eles, em outro extremo poderíamos mencionar o 34º Panorama da Arte Brasileira - Da pedra Da terra daqui”, que propôs dialogar a arte contemporânea com “esculturas em pedra polida” que datam de 4000 a 1000 a.C, cuja apreciação destes objetos ainda está marcada por aspectos formais “que aprendemos a enxergar com a arte dos princípios do século XX”⁶⁷ e pelo caráter enigmático em que estão imersas tais produções, tendo em vista o desconhecimento do mundo em que estavam inseridas. Dentre estes dois casos, muitos outros e muitas diferenças, mas também aspectos comuns que os atravessam e que não será possível esgotar aqui.

Proponho neste capítulo tratar da realização das duas últimas edições da Bienal de São Paulo, tecendo articulações com algumas mostras citadas. A motivação pelo recorte da Bienal de São Paulo teve como ponto de partida a participação do Coral Guarani *Xondaro* na 31ª Bienal. Uma vez que meu interesse era analisar as relações entre artes indígenas (a partir dos cantos/danças guarani) e a arte contemporânea, aquele caso se apresentou como bastante propício. Entretanto, na realização da 32ª Bienal, a presença indígena ganhou mais expressividade, de modo que se tornou difícil desconsiderá-la nesta análise. Com a participação do Coletivo Vídeo nas Aldeias na exposição, assim como de

⁶⁷ Conforme texto disponibilizado em site no Mam: <http://mam.org.br/exposicao/34panorama/> Acesso em: 7 de fev. 2017.

lideranças/pensadores indígenas em eventos da mostra, seus corpos e vozes se fizeram presentes a partir de outros lugares de enunciação que considero importante não negligenciar.

As questões que norteavam meu interesse na abordagem dos deslocamentos dos corpos guarani, seus cantos e danças para espaços de arte contemporânea ou outros espaços públicos e as motivações que levavam a estes deslocamentos encontravam ressonância em trabalhos e na presença indígena na 32ª Bienal. Isto é, minha proposta de abordagem dos deslocamentos dos corpos indígenas por uma perspectiva que privilegia a enunciação da diferença através da presença de corpos e vozes que se movem por territórios cosmológicos e políticos diversos, encontrou também na 32ª Bienal terreno fértil para seu desenrolar.

Além disso, a 32ª Bienal me pareceu emblemática pela transformação na abordagem da presença indígena nos espaços de arte com relação às edições anteriores e outras exposições que vêm sendo propostas. Esta transformação se deu sobretudo através de uma tentativa de escuta de outras epistemologias e formas de viver que possam afetar as reflexões e buscas em torno de temas que estão na ordem do dia – da falência de modelos moderno-ocidentais de pensamento, produção e relação com a existência. Desconsiderar este aspecto, que a meu ver é emblemático de um interesse mais profundo no debate com os povos indígenas seria negligenciar aspectos importantes que possam estar orientando (ou poderiam orientar) o exercício de artistas, curadores e historiadores da arte no repensar de seus modos de produção e no evidenciar de disputas, exclusões e apagamentos que rondam as categorias de arte e artista. Neste sentido, a proposta deste capítulo e parte do próximo é apresentar como têm se movido artistas, curadores e indígenas e mais pontualmente também antropólogos em torno de alguns temas, questões em espaços de negociações e trocas que se configuraram as duas últimas edições da Bienal de São Paulo.

2.1 A presença do invisível: vozes e imagens indígenas na 31ª Bienal de São Paulo

De fato, há no presente uma guerra entre distintos modos de vida, ou formas de vida, e essa guerra, embora indissociável do modo de produção hegemônico e seus conflitos inerentes, não é redutível apenas a ele (PELBART, 2014, p.256).

As duas últimas edições da Bienal de São Paulo, realizadas em 2014 e 2016 trouxeram consigo o desafio de dialogar com as mudanças e incertezas políticas, econômicas, sociais, ambientais que marcam a contemporaneidade, repensando o lugar da arte no mundo e

apostando no papel transformador desta, que se reflete não apenas em temas e questões suscitadas, mas também no investimento de repensar o próprio fazer artístico⁶⁸. A ideia de “urgência” ou de “questões urgentes” pauta os discursos das duas últimas edições da mostra, assim como a possibilidade de repensar a arte como lugar de imaginação de novas possibilidades de relação com a existência e de intervenção no mundo.

A arte tomada na sua possibilidade de agir e intervir em diferentes domínios da vida e o caráter não estabelecido das possibilidades diante de crises e instabilidades de toda ordem ficam expressas no título da 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem”. A abertura das possibilidades, conforme orientam os curadores, “é a razão da constante alteração do primeiro dos dois verbos no título, antecipando ações que poderiam tornar presentes as coisas que não existem” (MAYO e BELTRÁN, 2014, p.17). Estas coisas são referidas, por sua vez como “as que ficam de fora dos modos comumente aceitos de pensar e atuar” (MAYO e BELTRÁN, 2014, p.17).

Conforme sugerido pelos curadores da mostra, a 31ª Bienal se propôs a tornar presentes “pessoas, estilos de vida ou comunidades marginalizadas da mídia noticiosa e do debate público” (SEROUSSI et al, 2014, p.54), que são invisíveis e “excluídos da negociação sobre como nosso mundo deveria ser organizado, da representação democrática e mesmo das análises estatísticas” (SEROUSSI et al, 2014, p.54). Propôs-se ainda a tornar evidente conflitos e confrontos não resolvidos e a visibilizar projetos e iniciativas que têm surgido como resposta ao cenário de “decepção com as modalidades de organização social, econômica e política” (SEROUSSI et al 2014, p.52). Dentre os aspectos valorizados pela curadoria nestas iniciativas estão trabalhos que evocam estes conflitos e manifestam o potencial da realização do trabalho coletivo. Além do contraponto ao individualismo pela via do trabalho colaborativo ou coletivo, os curadores também apostaram no processo, na experimentação e nas relações, mais que na apresentação de objetos, que facilmente poderiam ser cooptados pelo mercado. Nas palavras dos curadores:

Esta não é uma bienal fundada em objetos de arte, mas em pessoas que trabalham com pessoas que, por sua vez, trabalham em projetos colaborativos com outros indivíduos e grupos, em relações que devem continuar e desenvolver-se ao longo de sua duração e talvez mesmo depois de seu encerramento (...). Essa abertura do processo precisa ser entendida como um meio de aprendizagem: uma troca

⁶⁸ Importante ressaltar que estas questões e outras que interessam a este trabalho não foram trazidas exclusivamente nas duas últimas edições da Bienal de São Paulo. Não será possível, contudo, avançar em comparações ou numa trajetória das Bienais de São Paulo, o que pode ser interessante fazê-lo em outro momento considerando, por exemplo, as 24ª, 27ª, 29ª edições, dentre outras.

educacional estabelecida ao longo e em cada um dos níveis e que é, por conseguinte, não resolvida e experimental (MAYO e BELTRÁN, 2014, p.25).

Tal preocupação com a desmaterialização da arte, sua reinscrição na vida e ênfase nos processos mais que em produtos, nas relações mais que nas obras em si, como apontado, esteve presente nas últimas duas edições da Bienal e em diversos aspectos se aproxima dos movimentos artísticos que eclodiram com maior força nos anos de 1960 e 1970. As transformações pela qual passou a arte (e a produção de pensamento de modo mais amplo) desde aquelas décadas na direção de uma “arte da existência”, sobre a qual tratarei adiante, possibilitam estabelecer diálogos com os modos de existência e de produção indígena.

E as aproximações com o cenário das décadas de 1960/1970 não se dão apenas no sentido da retomada de questões no campo da arte, mas dialogam com um contexto mais amplo de mobilizações sociais que possivelmente desdobram ou atualizam condições políticas, econômicas e sociais daquelas décadas. A demanda de grupos minoritários por pautas que levem em conta modos de existência diversos se presentifica na produção de pensamento nas artes, filosofia, antropologia... na política que se faz nas ruas e outros espaços.

Embora pareça haver uma pauta relativamente clara no sentido do direito à igualdade na diferença, as minorias são muitas, diversas, assim como os modos de enunciarem suas diferenças, inclusive nos espaços de arte. Seria longa a lista das vozes e presenças evocadas na 31ª Bienal de São Paulo: um coletivo feminista tratando da legalização do aborto e reivindicando a descolonização do corpo feminino; um museu nômade travesti, que apresenta uma contra-narrativa da história; artistas e coletivos que buscam formas de acessar “territórios de liberdade”⁶⁹ em resposta a conflitos e contradições que emergem das condições de refugiados, moradores de periferias urbanas, quilombolas, indígenas, sem-terra...

Ainda no sentido de aproximar, mas também diferenciar o contexto das décadas de 1960/1970 com o atual (limitando-me a algumas questões que interessam aqui) gostaria de ressaltar que embora o movimento indígena tenha emergido nas décadas de 1970/1980

⁶⁹ A ideia de “acesso a um território de liberdade” foi elaborada por Walter Solon ao tratar do projeto “A rebelião das crianças” do grupo Contrafilé, de São Paulo, que propõe a criação de quintais em espaços públicos. Nas palavras de Solon, “os processos coletivos estabelecidos no ato de brincar possibilitam, sobretudo o acesso a um território de liberdade, já que ativa nos corpos uma paisagem-potência que lhes permite criar o espaço da própria vida” (SOLON, 2014, p.116). Para a 31ª Bienal, o grupo Contrafilé desenvolveu trabalho junto aos artistas Sandi Hilal e Alessandro Petti que investigam formas de representação dos campos de refugiados, fazendo destes espaços ativos. Pela potência da ideia de produção de “territórios de liberdade” enquanto lugar de produção diverso de vida apesar das relações conflituosas que marcam as histórias que vinculam ou impossibilitam acesso de contingentes de pessoas a determinados territórios, penso que a ideia proposta por Solon possa ser expandida a outros projetos e coletivos artísticos e/ou políticos.

marcando presença junto a outros “novos movimentos sociais” no cenário da abertura política, no campo das artes um protagonismo indígena apenas recentemente começa a ganhar força. É interessante observar no contexto atual que lideranças que estiveram à frente do movimento indígena na década de 1970/1980 hoje se fazem presentes e atuantes no campo da cultura e mais especificamente, das artes. Foi o caso, por exemplo, do diálogo estabelecido na 32ª Bienal de São Paulo com Ailton Krenak e Álvaro Tukano.

Em alguma medida a presença de lideranças políticas e intelectuais indígenas na 32ª Bienal pode trazer indicativos das relações estabelecidas nos últimos quinze anos no Brasil entre as políticas governamentais e os povos indígenas. Isto é, se por um lado no âmbito das políticas públicas educacionais e culturais para os povos indígenas podemos notar avanços importantes, por outro as políticas de cunho desenvolvimentista não favoreceram a garantia de direitos territoriais básicos, fundamentais aos modos de existência indígena. E sobretudo no cenário mais recente, que tende não só a acentuar a hostilização aos direitos indígenas no Congresso Nacional, mas também restringir os avanços em termos de educação e cultura de modo mais amplo, é sintomático que vozes indígenas que protagonizaram os movimentos sociais, que participaram da Assembléia Nacional Constituinte nos anos de 1980 estejam circulando hoje por espaços culturais, acadêmicos e das artes. Os modos como tal presença tem reverberado em exposições de arte, contudo, são bastante diversos. Interessa, pois apontar para como tem sido conduzidos os diálogos entre indígenas, artistas e curadores ou em que termos a diferença indígena tem sido enunciada em algumas edições da Bienal de São Paulo.

Luiza Proença⁷⁰, uma das curadoras da 31ª Bienal de São Paulo, descreve a pesquisa para a exposição fazendo referência ao turista aprendiz, de Mario de Andrade. Durante as viagens realizadas principalmente pelo Brasil e América do Sul, a equipe de curadoria se dispôs a realizar encontros, conversas, a escutar e aprender com o outro. Estas conversas visavam “levantar as urgências locais” e informar quais seriam “essas coisas que não existem, que não têm debate, que não têm lugar”, a fim de criar no espaço da Bienal “essa esfera de diálogo que não se vê em outros lugares”, diz a curadora. A escolha pelo trabalho de artistas que tratam das questões indígenas no Brasil e na América Latina foi pautada por estes encontros, conversas e escutas. A respeito desta escolha e das questões que as nortearam, Pablo Lafuente, também curador da 31ª Bienal, descreve:

A situação da Amazônia e dos povos indígenas foram questões que encontramos recorrentemente em nossas conversas e pesquisas no Brasil, mas também em outros

⁷⁰ Conforme entrevista concedida à autora em 07 de dezembro de 2014.

países latino-americanos, como Peru. Apresentaram-se como questões urgentes e contemporâneas em toda a região, questões que criticam a organização social, política e cultural desses países e suas histórias oficiais. As lutas pela demarcação das Terras Indígenas no Brasil, os protestos contra as políticas de desenvolvimento urbano e agrícola, as alianças da luta indígena com outras lutas, urbanas e rurais..., e a riqueza da produção artística e cultural dos povos indígenas pareciam argumentos suficientes para articular dentro da conversa com a contemporaneidade que a 31ª Bienal queria estabelecer⁷¹.

Neste sentido, as obras de alguns dos artistas convidados a expor na 31ª Bienal trazem questões políticas, sociais mapeadas por artistas e curadores que afetam os povos indígenas, e parte destas obras, assim como o próprio trabalho da curadoria tomam forma a partir da experiência da viagem, da escuta e contato com o outro. Os trabalhos de Juan Downey apresentados na Bienal, “El shabono abandonado” (1979) e “Video Trans Americas” (1973-1979) são trabalhos em vídeo e fotografia desenvolvidos na década de 1970 a partir de viagens e da relação do artista com distintas comunidades nas Américas, muitas delas, indígenas.

“El shabono abandonado” consiste de fotografias e vídeo realizados com base em seis meses de convivência do artista junto aos Yanomami de Bishassi e Tayeri, no qual ele investiga os *shabonos*, “palavra que designa fenda, abertura ou clareira na selva”, microcosmo onde convergem as “ordens cosmológica, religiosa e social dos Yanomani (LIZOT apud MAYO, 2014, p.150) ou ainda conforme Downey, “exemplo perfeito de arquitetura invisível, leve, flexível, econômica; uma arquitetura interdependente das forças naturais; um organismo com os poderes do universo, que alimenta a natureza da mesma forma que é alimentado por ela” (MAYO, 2014, p.150). Tal como indica Nuria Enguita Mayo, curadora da Bienal, nestes dois trabalhos de Juan Downey é possível identificar aspectos que os aproximam do documentário etnográfico: o mergulho no “local dos fatos”, a adoção dos costumes da comunidade e o estabelecimento de um diálogo com os “observados” por meio das imagens que grava com seu equipamento (MAYO, 2014, p.151). Entretanto, o que o distinguiria destes gêneros, segundo a curadora, seria um componente de subjetividade, sua implicação ativa e uma aproximação do outro que significa antes descobrir a si mesmo (MAYO, 2014, p.151).

⁷¹ Conforme entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2015.

Figura 17 - Juan Downey, “El shabono abandonado” (1979)



Fonte: Mayo, 2014, p.151.

Luiza Proença e Pablo Lafuente referem às obras de Juan Downey como uma referência histórica na mostra, que dialoga com outros trabalhos apresentados na Bienal. Para Pablo Lafuente⁷², os trabalhos de Downey sugerem a “possibilidade de uma conversa entre povos que redesenhasse o mapa, geograficamente e politicamente”. Para Luiza Proença⁷³ a presença dos trabalhos de Downey na Bienal é interessante por dialogar com o próprio percurso da curadoria, que remete ao encontro com o outro a partir de uma jornada de viagens. Um trabalho que possibilita, segundo a curadora, levantar questões como: “nestes encontros, quem representa quem?” A curadora destaca ainda o gesto do artista de oferecer a câmera aos indígenas, que ela articula com projetos posteriores, a exemplo do Vídeo nas Aldeias⁷⁴, que participou do programa de eventos da 31ª Bienal.

Já o trabalho “Martírio” (2014) de Thiago Martins de Melo remete mais diretamente aos conflitos em torno de questões fundiárias não resolvidas no Brasil, “à violência institucional e privada dos ruralistas contra os que tentam defender uma concepção diferente de relação com o território”, conforme descreve Pablo Lafuente. A instalação constituída de pinturas e esculturas homenageia “os mártires amazônicos, centenas de trabalhadores e líderes comunitários que morreram anonimamente na luta pela defesa da terra” (MAIA, 2014, p.111). Na descrição da instalação por Ana Maria Maia é ressaltada ainda a crítica presente na obra de Thiago Martins de Melo ao extrativismo na Amazônia, evidenciada pelo artista a partir de

⁷² Conforme entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2015.

⁷³ Conforme entrevista concedida à autora em 07 de dezembro de 2014.

⁷⁴ Coletivo criado em 1986 no âmbito da ONG Centro de Trabalho Indigenista, voltado à produção audiovisual compartilhada (entre membros não-indígenas do coletivo e os povos indígenas).

imagens ambivalentes e conflitantes. Nas palavras da autora, “uma paisagem virgem e a imagem de Carajás como um grande deserto – fruto do extrativismo voraz dos seus recursos naturais até hoje – são enquadradas pelo cerco fechado das colunas impostas pelo processo civilizatório” (MAIA, 2014, p. 111).

Figura 18 - Thiago Martins de Melo, “Martírio” (2014)



Fonte: Mayo, 2014, p.110.

A obra “*Ymá Nhandehetama*”⁷⁵ (2009) de Armando Queiroz, Almiros Martins e Marcelo Rodrigues também coloca em evidência os paradoxos e violências da relação entre os povos indígenas, o Estado e demais instituições (acadêmicas, midiáticas, dentre outras), enfatizando a invisibilidade destes povos no que toca a seu reconhecimento como seres humanos e como sujeitos de direito. Conforme Luiza Proença, o vídeo “*Ymá Nhandehetama*” tem a força de revelar a tensão entre a imagem do índio exótico e aquele que é invisível, que não existe dentro da sociedade. Este conflito fica claro nas palavras de Almiros Martins, indígena Guarani que protagoniza a cena do vídeo com sua fala e a encerra pintando seu rosto com tinta preta, fazendo com que praticamente desapareça sobre o fundo escuro da tela. Tensão entre ter voz e desaparecer, invisibilidade e resistência (se considerássemos a pintura facial como emblemática das práticas indígenas). Nas palavras de Pablo Lafuente, “Martins,

⁷⁵ Título em guarani, cuja tradução seria “antigamente fomos muitos”, conforme Maia (2014, p.178).

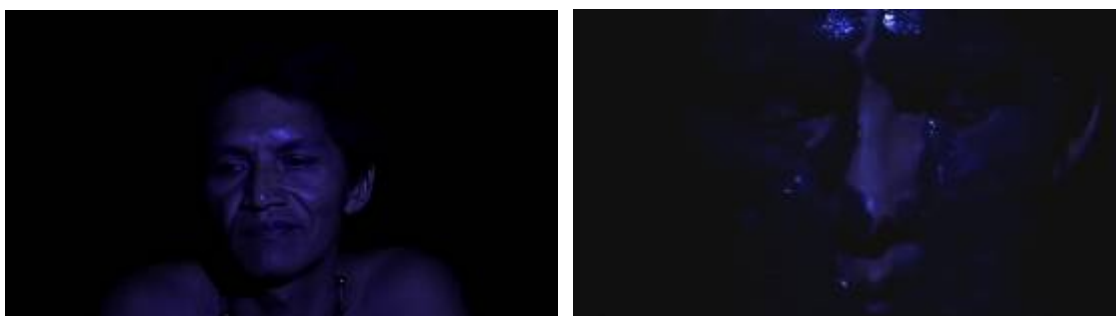
Queiroz e Rodrigues falam com seu vídeo da visibilidade e capacidade de articular pensamento e presença que os povos indígenas têm (ou não têm) no Brasil”.

O vídeo “*Ymá Nhandehetama*” tem ainda o mérito de ser uma produção colaborativa exposta na Bienal de São Paulo, onde pelas palavras de Almiros Martins são questionados estereótipos e enfatizada a invisibilidade dos povos indígenas, de sua história e direitos. Sobre o depoimento de Almiros Martins, Ana Maria Maia declara:

Diante de tantos estereótipos, a história oral, como praticada no encontro entre Almiros Martins e Armando Queiroz, apresenta-se como caminho em que um depoimento individual suscita uma memória coletiva. Mais do que isso, essa fala, à medida que expressa subjetividade, perspectiva crítica e autonomia, apodera e legitima, ela mesma, o narrador, tornando as mediações desnecessárias (MAIA, 2014, p.178).

Trata-se de uma “ação política”, como definiu Ana Maria Maia (2014, p.179), que entre palavras e gestos inscreve voz e presença a partir de outra perspectiva de apresentação e relação com os indígenas, que foge aos pólos referidos do exotismo ou da invisibilidade. Retomarei adiante reflexões sobre a relação entre ações políticas e poéticas, ao abordar a ação de Ailton Krenak projetada em vídeo na 32ª Bienal de São Paulo e outras exposições de arte. As ações de Martins e Krenak se distinguem pelo contexto onde sua produção é dada inicialmente a circular, a de Krenak na Assembléia Nacional Constituinte, a de Martins produzida na relação com produções artísticas. Mas se aproximam por trazerem consigo forças políticas e poéticas, por se utilizarem da fala para um posicionamento crítico diante do histórico de violências físicas e simbólicas que marcam as relações interétnicas e do gesto da pintura facial que é não somente marcador da diferença, mas da própria irredutibilidade desta, posta na ação e na abertura de possibilidades diversas de sentidos atribuídas a ela.

Figura 19 - Armando Queiroz, Almiros Martins e Marcelo Rodrigues, “*Ymá Nhandehetama*” (2009)



Fonte: Vídeo *Ymá Nhandehetama* (2009). Canal Imagetica Films, Youtube

As questões levantadas no vídeo “*Ymá Nhandehetama*” - da invisibilidade social dos povos indígenas, da violência física e simbólica a que são submetidos nas suas relações com o estado, com a mídia e mesmo com pesquisas acadêmicas que objetificam sua existência - vêm sendo abordadas com maior ênfase nas últimas décadas em trabalhos de artistas indígenas, negros dentre outros que historicamente passaram por processos de colonização. No reposicionamento de corpos e vozes subalternizados nas relações históricas com o homem moderno ocidental, a fotografia, o vídeo e a performance têm sido ferramentas importantes na elaboração de críticas aos modos históricos de exibição dos corpos indígenas em contextos como os de museus e outras exposições, que envolveram a construção de imagens exotizadas e estigmatizantes daquelas pessoas.

Dentre alguns exemplos estão os trabalhos “*Two Undiscovered Amerindians Visit...*” (1992–1994) de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña; “*The Artifact Piece*” (1987) e “*Take a Picture With a Real Indian*” (1993) de James Luna; “*The Ethnographic Series*” (2000–2004) de Pushpamala N. e Clare Arni e trabalhos que integram o projeto “Notícias de América” (2011–2012) de Paulo Nazareth. Utilizando-se de uma estratégia distinta daquela apresentada no vídeo “*Ymá Nhandehetama*” para elaboração das críticas aos modos de representar o outro, estes trabalhos têm em comum entre si a tomada de posição dos artistas do lugar historicamente destinado aos povos que passaram pela colonização, situando-os em contextos de exibição dos corpos e produção de imagens que visavam “representar” aquelas pessoas e povos. Nos trabalhos mencionados, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, sem revelar ao público a ficção dos fatos, exibem seus corpos dentro de uma gaiola em locais públicos e museus como sendo os dois últimos sobreviventes de um povo indígena da ilha imaginária de Guatinau. James Luna também ocupa espaços públicos e museus exibindo seu corpo e pertences como objetos etnográficos, ou sustentando uma placa com os dizeres “*take a picture with a real indian*”, de modo próximo ao que propõe Paulo Nazareth quando exhibe seu corpo colocando à venda sua imagem de homem exótico. Pushpamala N. e Clare Arni, através da foto-performance, abordam a fotografia como ferramenta de documentação etnográfica reencenando criticamente a produção de imagens etnográficas do final do século XIX e início do século XX.

Figura 20 - Sentido horário: Imagem 1: Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, “*Two Undiscovered Amerindians Visit...*” (1992–1994). Imagem 2: James Luna, “*The Artifact Piece*” (1987). Imagem 3: Paulo Nazareth, “*Notícias de América*” (2011-2012). Imagem 4: Pushpamala N. e Clare Arni, “*The Ethnographic Series*” (2000-2004).



Fonte: O'REILLY, 2009, p.98; WARR, 2011, p.154; site PipaPrize; O'REILLY, 2009, p.35.

Em apresentação do texto “*En defensa del arte del performance*”, Marcela Fuentes sugere que “ao representar as fobias e desejos que marcam a relação entre públicos caucasionos e sujeitos de cor, Guillermo Gómez-Peña ativa o que chama de “antropologia reversa”, um mecanismo através do qual a performance fala mais acerca do imaginário reacionário de quem vê e define que daqueles que “posam” como seus demônios”⁷⁶ (GÓMES-PEÑA, 2011, p.491). A noção de antropologia reversa presente no trabalho artístico de Gómez-Peña poderia ser igualmente aplicada às obras mencionadas. Ao exibirem seus corpos conforme modo de exibição do “outro” nos séculos XIX e início do século XX⁷⁷,

⁷⁶ Tradução livre do espanhol.

⁷⁷ Destacam-se as grandes exposições coloniais realizadas na Europa, os modos de exibição em museus etnográficos (incluindo casos de indígenas que viveram parte de suas vidas nestes) e também o agenciamento por empresas de entretenimento que exibiam os corpos dos habitantes das colônias européias em espetáculos de

Coco Fusco e Peña, Luna, Pushpamala e Arni e Paulo Nazareth devolvem aos espectadores, como num ato de espelhamento, as concepções e projeções do homem branco, ocidental acerca do outro, indígena. Para tal, fazem uso de marcadores da “autenticidade” e “exotismo” muitas vezes esperados pelos espectadores: uso de roupas, objetos, acessórios, da fala em língua desconhecida, exibição fenotípica de seus corpos como objetos de curiosidade, e no caso das fotografias de Pushpamala e Arni, a imagem do “sujeito colonizado autêntico” ainda é representada em seu “ambiente natural”⁷⁸.

Tratando do trabalho de Coco Fusco e Gómez-Peña “*Two Undiscovered Amerindians Visit...*” Amelia Jones (2011) sugere que os artistas transformam a abjeção cultural dos corpos indígenas em ato político, graças à projeção. O interesse dos artistas na experiência interativa com o público, segundo a autora, é colocar em evidência a persistência de sistemas de pensamento colonialistas. Neste trabalho (mas também nos demais mencionados) os corpos dos atores e espectadores assumem a um só tempo a posição de “eu” e “outro”. Estes corpos, como propõe Jones (2011, p.34-35) são corpos “sociais”, ligados por uma cumplicidade e responsáveis pela formação de identidades particulares que ganham forma nas estruturas sociais (JONES, 2011, 34-35). Estes trabalhos, assim como os anteriormente mencionados, de Almiros Martins e de Ailton Krenak, mas poderíamos dizer que muitos outros trabalhos de performance atuam exatamente no sentido de articular corpo pessoal e corpo social, corpo individual e corpo coletivo⁷⁹.

No seu relato e no silenciar da sua voz durante o gesto da pintura do rosto com tinta preta que praticamente apaga sua imagem contra o fundo escuro da tela, Almiros Martins fala e age a partir de sua experiência e corpo individual, mas sua fala e gesto podem ser entendidos como extensivos e articulados a outros corpos e vozes indígenas que são violados, silenciados e apagados nas relações sociais. O tensionamento entre ausência e presença de seu corpo e voz (revelados no conteúdo da fala e nas próprias ações) nos diz da condição de invisibilidade dos povos indígenas, entendida como negação da sua existência, diferença e humanidade.

A propósito da relação entre ausência e presença dos corpos como forma de tratar da invisibilidade e violência sociais, outro conjunto de trabalhos de artistas poderia ser mencionado. Ana Mendieta na série “*Siluetas*” (1973-1980) e Howardena Pindell em

curiosidades. Um caso que ficou amplamente conhecido foi o da Venus de Hottentote, originária da África do Sul, exibida de 1810 a 1815 na Europa (Jones, 2011), e outros tantos poderiam ser citados.

⁷⁸ O'Reilly, S, 2009.

⁷⁹ Agradeço a Eleonora Fabião por ter ressaltado este aspecto na leitura de parte de meu trabalho.

“*Autobiography*” (1986-1990), por exemplo, tratam destas questões marcando suas silhuetas na paisagem ou em telas, presentificando e ausentando seus corpos a um só tempo. Através destes trabalhos as artistas problematizam a violência contida nas relações interétnicas, na fetichização dos corpos negros e indígenas, somada ainda sua condição feminina. Nas telas que mesclam pintura e colagens, imagens e escrita Pindell busca evocar sua vida de mulher negra na cultura americana (JONES, 2011, p.45). Já Mendieta imprime a silhueta de seu corpo na paisagem-mundo. Este trabalho é analisado por Amelia Jones num duplo engajamento entre sua posição feminista que recusa a exibição fetichista e mercantilizada do corpo da artista, da mulher e do indivíduo de raça, não branco e da possível relação com as divindades femininas da Santería, expressas elas mesmas como energias/matérias na natureza (JONES, 2011, p.31).

Figura 21 - Ana Mendieta, da série “Silueta”(1973-1980) e Howardena Pindell da série “Autobiography”(1986-1990)



Fonte: WARR, 2011, p.31.

O tensionamento entre ausência/presença dos corpos abjetos na arte se conecta à sua ausência/presença no mundo, nas relações sociais ainda permeadas por estruturas de dominação colonialistas, racistas, machistas e heteronormativas. Da mesma forma, é possível afirmar que a invisibilidade social dos povos indígenas e o desconhecimento de seus pensamentos, produções, modos de existência reverbera também no mundo da arte. Para seguirmos no âmbito da Bienal de São Paulo, no decorrer das trinta edições anteriores à 31ª Bienal, raras foram as edições e trabalhos que se propuseram a reconhecer e dialogar com indígenas e suas produções. Dentre eles estão, “Xingu Terra”, mostra dedicada ao alto Xingu na 13ª Bienal de São Paulo (1973), organizada por Orlando e Claudio Villas Boas e Maureen

Bisilliat. Conforme site da Bienal de São Paulo⁸⁰, esta teria sido a primeira vez que um indígena participou de uma Bienal. O cacique Aritana (Yawalapiti) participou da montagem da mostra, realizada no terceiro andar do pavilhão da Bienal, onde construiu uma maloca xinguana. Conforme descrição da mostra em site da Bienal:

Além da coleção particular de arte indígena de Villas Bôas e das fotografias de Bisilliat, "Aritana construiu uma autêntica maloca com cipós, madeiras e folhas de palmeiras, tudo procedente das próprias matas do Xingu", observa o arquiteto Fernando Lion, citado no livro *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*, de Leonor Amarante, que completa: "A intenção dos organizadores era criar um ambiente semelhante ao habitat do índio xinguano. No interior da maloca se podiam ouvir cânticos, conversas de pescaria e caçadas, sons do cotidiano".⁸¹

Na descrição da participação de Aritana na Bienal de 1973 observa-se que a noção de autenticidade (ênfaticamente na construção do ambiente xinguano, com materiais originários do local) pautava fortemente a participação indígena na mostra. Além disso, a representação de Aritana e a reconstrução daquele ambiente corroboram para a reprodução da imagem do "indígena autêntico" que em grande medida tem os povos xinguanos como os principais representantes no Brasil.

Após a 13ª Bienal, foi realizada outra mostra com temática indígena na 17ª Bienal, em 1983, "Arte Plumária no Brasil", com curadoria de Norberto Nicola e Sonia Ferraro Dorta. Depois disto, participações pontuais de artistas dão a ver a presença indígena no Brasil. Nas 24ª e 27ª edições (1998 e 2006) foram expostos os trabalhos fotográficos de Claudia Andujar junto aos Yanomami "Na sombra das luzes" e "Marcados" (1980-1983); na 29ª edição (2010) Maria Thereza Alves apresenta a obra "Sobre a importância das palavras, uma montanha sagrada (roubada) e a ética das nações" (2009) cujo trabalho consta da tradução para o português de um dicionário Krenak-Alemão feito no século XIX. Ainda é importante lembrar a mobilização feita pelo artista Jimmie Durham no período que antecedeu a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. Diante da falta de visibilidade e ausência de debate público sobre questões que afetam os povos indígenas no Brasil, Durham convida outros artistas, através de uma carta, a realizar um boicote à Bienal de São Paulo por conta da desconsideração do país com relação aos direitos da população indígena.

Diante deste histórico, a presença do corpo/voz de Almiros Martins na 31ª Bienal de São Paulo, assim como a participação dos Mbyá Guarani, dos Maxacali em programação paralela à mostra e a participação indígena (do Vídeo nas Aldeias, de Ailton Krenak, Álvaro

⁸⁰ <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=557>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

⁸¹ <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=557>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

Tukano, Naine Terena, dentre outros) na 32ª Bienal são um primeiro movimento na direção de uma reparação da ausência e invisibilidade social dessas pessoas, dos coletivos que suas presenças evocam, exclusão que se reflete de modo marcante no mundo da arte. A presença de obras de autoria ou em co-autoria com indígenas, ou ainda a presença do coral guarani que reconhece a presença indígena na cidade onde é realizada a própria Bienal apontam para algumas transformações nas formas de conceber e apresentar a diferença étnica nestes espaços.

2.2 Os invisíveis do outro: o Coral Guarani Xondaro na 31ª Bienal de São Paulo

É preciso limpar o terreno constantemente, livrá-lo do que recorta o mundo em sujeito/objeto, vivo/inanimado, humano/animal, consciente/inconsciente, individual/social, para que o campo se abra e algo seja possível (PELBART, 2014, p.253).

A programação da 31ª Bienal de São Paulo foi dividida em dois principais programas: “Programa no Espaço” e “Programa no Tempo”. O primeiro consistia na exposição propriamente dita, que ocorria permanentemente; o segundo em uma série de eventos, seminários, performances e outros programas e atividades variáveis no período de realização da Bienal. Dentre as atividades realizadas no Programa no Tempo, duas delas contaram com a presença indígena: em um dos eventos do programa “Olhar para não ver”, realizado semanalmente nos meses de outubro e novembro de 2014 foi realizada a projeção do filme “Tatakox Vila Nova” (2009) dirigido pela Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho seguida de conversa com Ana Carvalho, Rosangela de Tugny, Toninho Maxakali e Marilton Maxakali. A outra foi a participação semanal do Coral Guarani *Xondaro* da Aldeia Tenondé Porã, de São Paulo no âmbito dos saraus organizados pela Agência Popular de Cultura Solano Trindade⁸².

Conforme Pablo Lafuente, apesar de distintos, os programas “no espaço” e “no tempo” foram concebidos pela curadoria como tendo o mesmo estatuto e valor. A propósito do “programa no tempo” o curador descreve que “tem práticas (discursivas, musicais, de performance, ou filmes mesmos) que funcionam melhor como evento que como instalação

⁸² A Agência, que já havia participado com os Saraus na edição anterior da Bienal, articula e fomenta a produção cultural e artística na periferia da zona sul de São Paulo.

permanente”⁸³. Luiza Proença comenta que a curadoria se questionou sobre qual seria a melhor forma de participação tanto do Vídeo nas Aldeias quanto dos coletivos que integram os saraus da Agência Solano Trindade (dentre eles o Coral Guarani). Segundo a curadora, havia a possibilidade de o Vídeo nas Aldeias fazer parte da exposição permanente, mas a equipe de curadoria não chegou a uma conclusão de como isso poderia ser formalizado e optou por convidá-lo ao programa de eventos, dialogando com obras da exposição, a exemplo do trabalho de Juan Downey. Da mesma forma, havia sido cogitado realizar os saraus organizados pela Agência Solano Trindade na periferia de São Paulo, nos próprios locais onde eles acontecem, deslocando para lá parte da programação da Bienal. Entretanto, ao final consideraram importante também deslocar estas outras práticas que não são reconhecidas pelo circuito oficial a espaços como o da Bienal de São Paulo.

Nas entrevistas realizadas com Luiza Proença e Pablo Lafuente, mas também nos textos assinados pelos curadores da 31ª Bienal fica evidente o esforço de aproximação desta edição da Bienal com formas de produção cultural excluídas dos circuitos oficiais das artes e da cultura. Os curadores da 31ª Bienal manifestam a importância da transformação de espaços de arte contemporânea como a Bienal de São Paulo, que nasce como uma “vitrine de culturas nacionais e burguesas” (SEROUSSI et al, 2014, p.56) e que ainda hoje reverberam marcadamente exclusões de classe. A preocupação com os sistemas de exclusão é articulada pela curadoria em diálogo com o tempo e espaço onde a mostra é realizada, não negligenciando os acontecimentos em curso desde São Paulo, que evidenciam uma série de demandas, conflitos e produções culturais diversas. Nas palavras dos curadores:

Como equipe formada para organizar a 31ª edição, testemunhamos as transformações pelas quais estão passando São Paulo e o Brasil, à medida que as mudanças econômicas e políticas da última década se traduzem em demandas por maior igualdade e inclusão. As ondas de ações sociais, políticas e culturais que tiveram início em junho de 2013 influenciaram nosso entendimento do que é urgente para um evento como este em que estamos engajados. (SEROUSSI et al, 2014, p.52).

A participação da Agência Solano Trindade mobilizou diversos grupos que vem produzindo arte e cultura na periferia de São Paulo, visibilizando-os no espaço da Bienal. Conforme Luiza Proença e Pablo Lafuente, tal movimento teve o importante papel de colocar em questão as fronteiras entre centro e periferia na produção cultural e artística. Sobre a participação da Agência Solano Trindade na Bienal, a importância do reconhecimento das

⁸³ Conforme entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2015.

produções locais e das fronteiras entre centro e periferia que se reproduzem no campo da arte, Luiza Proença descreve:

O que foi bem importante no trabalho com a Solano Trindade é que estávamos partindo de São Paulo e olhando para o Brasil afora. E em determinado momento percebemos que não estávamos olhando para a nossa própria cidade. Existe uma cultura oficial muito central e a Bienal opera dentro destes limites. Então foi muito bom quando a gente rompeu esta barreira e foi trabalhar com estes grupos que atuam na periferia e que a Bienal nunca contemplou. Ou contemplava em uma outra relação. Trazendo escolas e as pessoas pelo educativo para ver, mas não entendendo nenhuma produção cultural nestas regiões. Foi importante ter este trabalho. Pra mim mudou muito o jogo desde que começamos a trabalhar com eles e a escutar este lugar que a gente está⁸⁴.

Mesmo considerando que a curadoria da 31ª Bienal estivesse atenta aos movimentos sociais, políticos e culturais na cidade de São Paulo e a questões que afetam os povos indígenas no Brasil, ressaltando alguns aspectos na exposição e sinalizando no catálogo da mostra as manifestações indígenas em torno do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret, “erguido em tributo aos que empreenderam a missão violenta de ocupar o Brasil do século 15 em diante” (SEROUSSI et al, 2014, p.55), é pela via da atuação da Agência Solano Trindade que se fez viável a presença do Coral Guarani *Xondaro* na Bienal. Ao propor levar em conta as produções locais invisibilizadas, a curadoria da 31ª Bienal possibilitou também o reconhecimento e visibilidade da presença indígena na cidade de São Paulo, presença até então inexistente na história e nos fluxos culturais e artísticos das Bienais.

No âmbito da curadoria foram ressaltados os aspectos que aproximam os grupos mobilizados pela Agência Solano Trindade entre si, articulando tais aspectos à proposta da Bienal, antes de elaboradas suas diferenças e especificidades. Neste sentido, a presença guarani na Bienal de São Paulo foi abordada como partilhando com os demais grupos apresentados pela Agência Solano Trindade a condição de habitantes de um território periférico na cidade, à margem de um circuito social, cultural, econômico hegemônicos e sobretudo, mobilizados e engajados em lutas pelo acesso e garantia de direitos, à visibilidade e reivindicação de existência. Sobre a presença da Agência Solano Trindade e do Coral Guarani na Bienal, Pablo Lafuente aponta:

O contato com a Agência Solano Trindade aconteceu durante a pesquisa curatorial, quando a gente começou a assistir saraus e outros eventos culturais na periferia. Pensamos que essa cultura desenvolvida na periferia era uma cultura contemporânea que questionava as limitações históricas do campo da arte contemporânea – limitações principalmente de classe. Achamos o trabalho da Agência na criação de redes culturais na periferia muito importante, e por isso pedimos para eles organizar

⁸⁴ Conforme entrevista concedida à autora em 07 de dezembro de 2014.

uma parte essencial do Programa no Tempo. Sua proposta combinou a cultura da periferia com a presença de saraus e grupos musicais, de teatro e outros e a participação do Coral Guarani, propondo uma aliança entre as lutas pelos direitos dos povos indígenas e dos habitantes da periferia da cidade⁸⁵.

O Coral Guarani *Xondaro* se apresentou pela primeira vez na Bienal de São Paulo no dia 7 de setembro de 2014 integrando a cerimônia “Treme Terra – Esculturas Sonoras”, performance de Aderbal Ashogun, que há anos vem promovendo ações de articulação entre artistas plásticos, mestres de cultura popular e mestres dos povos tradicionais de terreiro⁸⁶. Para a ocasião deste trabalho apresentado na Bienal o artista convidou o Coral Guarani *Xondaro* e o poeta e músico Baltazar Honório a participarem. Em manifesto da Agência Solano Trindade publicado no site da Bienal eles apontam para a articulação entre culturas tradicionais e periféricas, instigando reflexões sobre centro e periferia, revelando desigualdades, enfatizando a importância da música como ativadora da ancestralidade e sua articulação com a contemporaneidade. Conforme trecho do manifesto:

As culturas tradicionais e periféricas se irmanam para uma união que legitima a ancestralidade e celebra a contemporaneidade, presente em quem sente aquele friozinho na barriga quando o Marco Pezão grita: "nóis é ponte e atravessa qualquer rio" - centro é periferia, periferia é centro!

Como falar de coisas que existem e a sociedade finge que não existem? Sim, o racismo existe, desigualdade social está aí e você vê, você sente, eles atiram pra depois saber quem é, os encapuzados estão aí transformando a minha quebrada num grande cárcere social.

Na 31ª Bienal, vamos começar pelo Treme Terra. Uma performance de esculturas sonoras atuando como ferramenta de (re)conexão ancestral. A música sendo ferramenta que reorganiza nossos átomos ancestrais, criando uma bio-interação artística em que os participantes experimentam sons que vêm do interior de cada um, como num processo de meditação entre os homens e a natureza. Treme Terra - Esculturas Sonoras na abertura da 31ª Bienal reconecta povos de matriz africana, cultura periférica e povos indígenas numa intervenção que emana a força dos povos iorubá e guarani⁸⁷.

No dia da apresentação do “Treme Terra”, além de os Guarani apresentar-se com seus cantos e danças, Jera Guarani, liderança da aldeia Tenondé Porã também fez uma fala ressaltando a presença histórica dos Guarani no território onde foi construída a cidade de São Paulo⁸⁸. Posteriormente ao “Treme Terra”, o Coral Guarani *Xondaro* continuou se

⁸⁵ Conforme entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2015.

⁸⁶ Conforme informações em site <<http://www.31bienal.org.br/pt/events/1289>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

⁸⁷ Manifesto assinado por Aline Maria, Leonardo Brito, Rafael Mesquita, Thiago Vinicius, Alex Barcellos e Aderbal Ashogun. Disponível em <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1065>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

⁸⁸ Conforme relato da própria Jera Guarani e de Luiza Proença. Infelizmente a Fundação Bienal de São Paulo não tem arquivado material que possibilite acesso às falas dos eventos e performances realizados nas Bienais para que eu pudesse acessar a fala na íntegra. Pude encontrar junto ao arquivo apenas fotografias do evento realizado.

apresentando semanalmente na Bienal pelo tempo que durou a exposição, entre setembro e dezembro de 2014. Apenas uma das vezes pude estar presente. Neste dia, que era o último da participação da Agência Solano Trindade na Bienal, foram realizadas algumas horas de apresentações musicais de diferentes grupos da periferia de São Paulo. As apresentações aconteceram no hall do pavilhão, onde estavam dispostas arquibancadas para os espectadores e por onde circulavam muitas pessoas (entrando e saindo da exposição, visitando parte das obras que estavam neste andar). Os Guarani foram chamados e apresentados por alguém que atua junto à Agência Solano Trindade, que enfatizou em sua fala a importância da demarcação das Terras Indígenas em São Paulo. A apresentação de seus cantos e danças durou cerca de 20 ou 30 minutos. Microfones amplificavam suas vozes e possibilitavam que estas se sobressaíssem a outras e aos ruídos que atravessavam o espaço da mostra.

Figura 22 - Apresentação do Coral Guarani Xondaro na 31ª Bienal de São Paulo no dia 7 de dezembro de 2014



Fonte: A autora, 2014.

Como de costume, as mulheres guarani trouxeram consigo artesanato para venda, que expuseram numa mesa próxima de onde aconteceu a apresentação. O coral era composto por crianças e jovens/adultos, algumas mulheres trazendo consigo seus filhos pequenos. Tal como

executam os *mborai* (modalidade de canto) na *opy*⁸⁹, os músicos se posicionam em uma das pontas, ao seu lado os homens e ao lado destes, as mulheres, formando um semicírculo. Pode identificar que o repertório das músicas era o mesmo que cantavam ao iniciar os rituais na *opy*, assim como os movimentos da dança, executados sem deslocamentos no espaço, com exceção do último canto, de despedida, em que se deslocam em círculo no sentido anti-horário, e se retiram.

Mas não se está na *opy* e quase nada naquele espaço lembrava o ambiente escuro e intimista dos rituais nas casas de reza. E ao contrário dos momentos de realização dos rituais em que todos, ou a maior parte dos participantes compartilha dos sentidos dos gestos, objetos que ocupam o espaço e engajam-se nas diferentes ações que o constituem, os participantes na Bienal são convidados a experimentar com suas próprias referências aspectos de um modo específico de existência, que diz sem falar, sobre a importância de mover juntos e da conexão dos Guarani com suas divindades.

E se o espaço e tempo da Bienal não é o espaço/tempo dos rituais, também não são objetivos, neutros. Espaço/tempo da arte, com todas as implicações e negociações que isto envolve. No âmbito destas negociações, os corpos indígenas, seus movimentos e os sons produzidos por suas vozes e pelas vozes dos instrumentos atravessam e investem de subjetividade e espessura próprias aquele espaço e os corpos ali presentes, ao mesmo tempo em que são atravessados por eles. Lugar de encontro das diferenças, aquela presença é elaborada tanto pelos indígenas quanto por curadores, educadores, espectadores.

Nas conversas que tive com os Guarani, com curadores e integrantes do educativo da Bienal se sobressaíram aspectos relativos às possibilidades e limites de comunicação entre os Guarani e o público não-indígena. As formas como cada um elabora estas possibilidades e limites e os deslocamentos das formas expressivas indígenas de um contexto a outro trazem indicativos das diferenças de pensar e existir, dos diferentes mundos que estes encontros mobilizam, colocam em relação.

A conversa que tive com Wellington Tupã, responsável pela condução do coral, se deu em meio aos ruídos do prédio da Bienal, onde era interdito fumar o *petyngua*, que geralmente acompanha as conversas entre os Guarani. Não por acaso, quando perguntei sobre o que ele havia sentido nesses meses de apresentação e freqüentação do espaço da Bienal, ele inicia

⁸⁹ Na *opy* esta formação para os *mborai* pode variar, posicionando-se os músicos geralmente à frente do *amba*, ou na lateral deste, os homens lado a lado de frente para o *amba* e as mulheres atrás destes. Ou vi ainda o semicírculo formado junto e de costas para o *amba*.

falando da dificuldade que tem de estar na cidade, entre seus fluxos e barulhos intensos e de como isto dificulta o pensar, o sentir, descrevendo como ficava perdido em meio a isso.

O sentir dentro de si, assim como a concentração, como já exposto em capítulo anterior, são aspectos enfatizados pelos Guarani especialmente no contexto da *opy*, mas não somente, e dizem respeito à possibilidade de maior conexão com os *Nhanderu* e *Nhandexy eté*. A tranquilidade dos momentos em volta do fogo, nas casas ou na *opy*, é apropriada para elevação dos pensamentos e dão a entender o que Tupã descreve como a dificuldade de pensar e sentir em meio aos fluxos da cidade. Mesmo diante desta dificuldade e de tantos ruídos em nossa volta, Tupã fala do seu papel enquanto coordenador do coral, situando-o tanto na rede das alianças de parentesco e apoio às lideranças na aldeia, quanto em sua missão de, através do coral, possibilitar uma maior comunicação com os *jurua*. Nas suas palavras:

Só penso em trazer o grupo, apresentar, mostrar para os *jurua*. Para que eles possam sentir um pouco da força que a gente tem. Que vocês também têm. Que eu acredito que vocês também tenham. Acredito no que todos os *xeramoí*, pajés falam. Sempre os acompanho desde criança. Aprendi com eles, com meu pai Elias, que é *xeramoí*. Eu espero que um dia *Nhanderu* dê essa sabedoria para mim, que eu quero continuar levando. Que a gente aqui na terra, não é pra sempre que a gente vem, é só de passagem. Cada um tem uma missão para fazer na terra. Vocês também têm. A maioria. Eu já sei o que eu vou fazer. Já sei um pouco. Esse grupo que eu tenho eu vou levar para frente. E espero que um dia a gente tenha mais comunicação com os *jurua*. Que a gente vá para outros lugares também, não só aqui, para conhecer e para eles conhecerem a gente também. Então por estes caminhos vou ter que aprender sair também [da aldeia]. Então por isso para mim foi bom, desde setembro até agora vindo aqui⁹⁰.

Na conversa breve que tivemos a partir da participação dos Guarani na Bienal, Tupã falou das diferenças dos cantos/danças guarani, distinguindo aqueles que podem ou não ser cantados em contextos diversos aos rituais da *opy*. “Não podemos mostrar tudo o que a gente sabe assim”, diz Tupã. “Tem algumas coisas que são permitidas e outras não. Se de repente eu mostro tudo aqui pode acontecer alguma coisa”. Para conhecer, sentir e aprender mais sobre os Guarani é preciso ir à aldeia primeiro, “para saber devagar”, diz ele. Nos caminhos de aprender o modo de ser guarani, a freqüentação na *opy*, o cantar e dançar juntos tem importância central. Mas mesmo os que não estão presentes na *opy* podem juntar-se àqueles em pensamento e assim se fortalecem, na ampla rede de parentesco que interliga diferentes aldeias. Enfatiza também a importância da escuta, sobretudo dos *xeramoí*, muito respeitados pelos Guarani pelo conhecimento que têm. Além disso, o conhecimento que possibilita andar pelos caminhos certos, que atualizam as propensões e memórias do *nhe'e*, da parcela divina

⁹⁰ Conforme entrevista concedida à autora em 07 de dezembro de 2014.

da pessoa guarani também podem ser repassados por experiências como a do sonho. Sobre a comunicação com *Nhanderu* e como ele orienta a escolha dos bons caminhos, Tupã descreve:

Nhanderu sempre me dá conselhos. Quando eu vou dormir, *nhe'e kuery* - os espíritos cuidam da gente. Então nos sonhos eles te ensinam e encaminham você. Pega esta estrada. Pois tem o bem e o mal. Tem muitos caminhos e você precisará saber. Então você vai tentar ir sempre naquela linha do *nhe'e kuery porãgue*, que é o espírito bom. Mas se errar um pouquinho, aí eles falam... você fraqueja. Eu sei alguns, mas eu não sei todos os caminhos. Eu sei alguns só⁹¹.

Da conversa que tivemos foi possível observar que Tupã articulou sua presença na Bienal com o próprio processo de construção da sua pessoa, dos caminhos percorridos na escuta dos *Nhanderu kuery* e seu engajamento com coletivo a que pertence. Mesmo que a dificuldade de comunicação com os *jurua* ainda seja observada (tanto por uma questão lingüística quanto de diferença dos mundos), o desafio de relacionar-se com a cidade e seus múltiplos ruídos, com os *jurua* e seus modos de viver são desafios apresentados aos Guarani há séculos e é na *opy*, na escuta dos *xeramoï* e *xejary*, na relação com os parentes e buscando ter *Nhanderu* presente em seus pensamentos que eles encontram a força para seguir seus caminhos. O “sentir-se perdido”, que ele descreve como sensação do estar na cidade também é utilizado para referir aos desvios dos bons caminhos. É como ficam os que se perdem na bebida, um dos perigos apresentados pelos *jurua* aos Guarani, dentre tantos outros que é preciso estar atendo para não sucumbir. Estar no espaço da Bienal, como em tantos outros que os Guarani freqüentam fora das aldeias (ou mesmo dentro delas) também é lidar com os perigos e necessidades das relações com os *jurua*, no empenho que possam ser produtivas para eles próprios, seus parentes guarani e também aos *jurua*.

Buscando entender de que modo a presença dos Guarani afetou aos *jurua*, e sobretudo aqueles implicados na Bienal, conversei com dois dos curadores, Luiza Proença e Pablo Lafuente e com Lila Schneider, que trabalhou no programa educativo da 31ª Bienal. Lila contou-me que havia notado que os Guarani geralmente repetiam algumas das músicas que apresentavam e que havia conversado com um deles e com a Agência Solano Trindade sobre a possibilidade de escreverem algo sobre as músicas ou a própria tradução das letras que são cantadas em Guarani, de modo que o público tivesse acesso ao que eles estavam cantando. “As pessoas olham e não sabem do que se trata”, diz ela, o que dificultaria a possibilidade de estabelecer um diálogo entre os Guarani e os *jurua*.

⁹¹ Wellington Tupã, conforme entrevista concedida à autora em 07 de dezembro de 2014.

Com exceção da fala de Jera na primeira apresentação do grupo na Bienal e das informações que constam no site e catálogo da Bienal, que descrevem os cantos como falando “principalmente do mito religioso da Terra Sem Mal, lugar sagrado para os Guaranis, simbolicamente do outro lado do oceano, e dos valores morais que devem pautar a vida de todo membro da comunidade para atingi-la”⁹², durante as apresentações não foram feitos diálogos ou traduções que possibilitassem ao público acessar os sentidos mobilizados pelos Guarani nos seus cantos e danças.

De modo distinto ao posicionamento de Lila, a ausência de tradução destes cantos ou de alguma outra forma de mediação não se apresentou como problemática para os curadores Pablo Lafuente e Luiza Proença. Estes enfatizaram as qualidades sensíveis das músicas e da presença guarani, que não passam pela via do entendimento do que está sendo cantado, mas pela melodia, no cantar junto e na presença que afeta os presentes naquele espaço. Sobre as possibilidades de comunicação das músicas guarani, Pablo Lafuente descreve:

Acho uma música de uma luminosidade incrível – é como se, quando eles cantam, o sol saísse. A presença constante dessa música nas tardes de domingo e nas noites de quarta-feira foi para mim importante para mostrar a capacidade de comunicação e de emoção desta música. O fato de o coral ter visitado repetidamente o espaço da Bienal também, eu acho, contribuiu a reclamar uma propriedade – não da Bienal em relação à música, mas dos membros do coral em relação ao espaço da Bienal, e da música que fazia o espaço da Bienal seu⁹³.

Na fala de Pablo Lafuente como na de Tupã, coordenador guarani do coral, são enfatizados tanto os aspectos políticos da presença guarani em espaços de diálogo com os *jurua* como a força dos cantos/danças de tocar e afetar quem os escuta. A dimensão da invisibilidade é evocada tanto no sentido do político/social das relações interétnicas quanto no sentido de acionar o que é invisível, indizível, não passível de tradução, ligado à emoção e à experiência proporcionada pelos corpos e vozes guarani. O modo como indígenas e não-indígenas vivenciam e enunciam estas invisibilidades são contudo, diversas. Da mesma forma, varia no tempo a forma como determinados grupos são visibilizados em detrimento de outros e as estratégias destes de resistência nas relações.

No caso dos Guaranis, por exemplo, a violência da exclusão e invisibilidade social lhes foi duplamente investida. Por um lado, o estigma da diferença, por outro o não reconhecimento desta por não corresponderem aos estereótipos recorrentemente atribuídos aos “índios autênticos” ou dada a sua proximidade física das cidades e dos brancos, uma vez

⁹² <<http://www.31bienal.org.br/pt/events/1289>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

⁹³ Conforme entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2015.

que habitam as regiões de maior concentração populacional do país. Mesmo na literatura etnológica, os Guarani ao menos até a década de 1980 foram objeto de diversas abordagens na chave teórica da aculturação (MACEDO, 2012, p.370) . Neste sentido, tanto a presença dos Guarani quanto dos Maxacali na 31ª Bienal de São Paulo se torna ainda mais emblemática, por incluir coletivos indígenas até pouco tempo invisibilizados.

Entretanto, a condição de invisibilidade foi por longo período apropriada pelos Guarani como estratégia de existência e resistência, marcando seu modo de ocupação territorial, na busca de proximidade das matas e distanciamento do contato (na maioria das vezes violento) com os *jurua*. E se o distanciamento físico dos *jurua* se tornou cada vez mais difícil com o crescimento das cidades, das estradas que passam ao lado das aldeias e rasgam os seus territórios, o distanciamento ontológico é constantemente enfatizado nas falas da *opy*. Como já assinalado, ao longo dos séculos de contato, a casa de rezas vem sendo importante centro de resistência para os Guarani. É ali que alimentam seu modo de ser - *Nhandereko*, distinto daquele dos *jurua*, através dos cantos, danças, rezas, músicas, das belas palavras, do uso do *petyngua*, que os coloca em relação com os *Nhanderu* e *Nhandexy Kuery*. A interdição em muitas aldeias da participação dos *jurua* nos rituais da *opy*, a condição de respeito à dimensão do segredo, demandado aos *jurua* que deles se aproximam, não deixa de ser uma forma de invisibilizar a estes últimos práticas e saberes caros à produção e manutenção de seus modos diversos de vida.

Nas últimas décadas, contudo, a estratégia de invisibilidade vem cedendo espaço à da enunciação de “cultura” e neste movimento, parte do repertório dos cantos e danças têm sido privilegiados pelos Guarani como vias de tradução do seu modo de ser. Uma série de fatores contribui para que se configure a conjuntura atual de ampliação dos lugares de enunciação indígenas, mas também da realização de projetos colaborativos entre indígenas e não-indígenas. Dentre estes fatores estão a organização dos movimentos indígenas que se inicia na década de 1970, a promulgação da Constituição de 1988, a investigação de novas formas de relação e produção de conhecimento com o pós-modernismo e pós-colonialismo, a valorização do multiculturalismo e um interesse crescente pela alteridade cultural, que resultaram no investimento de políticas e projetos artísticos e culturais voltados a esses grupos (tanto por parte do Estado como da sociedade civil).

A definição e garantia de direitos territoriais e culturais a partir da Constituição de 1988 faz desta um marco na relação dos povos indígenas com o Estado nacional, instituindo uma série de mudanças em termos de proposição de políticas e da tomada de posição dos novos sujeitos. Com o novo paradigma jurídico, o Estado passa a reconhecer o país como

multicultural, assumindo o dever de garantir direitos específicos aos povos indígenas, que passam a se constituir em sujeitos de direitos e a ocupar espaços de enunciação enquanto tais.

Neste cenário, cultura, entendida como dispositivo heurístico à serviço da produção do conhecimento antropológico, passa a ser apropriada, deslocada e ressemantizada tanto pelo Estado como pelos grupos indígenas. O direito à diferença vem pautado neste novo contexto pela definição de identidades particulares caracterizadas por modos igualmente particulares de criar, saber e viver, compartilhados entre membros de uma coletividade. Paralelo à emergência da “indianidade” enquanto condição destes novos sujeitos, a “etnificação” surge como idioma proposto pela política indigenista para gestão das diferenças. Conforme expõe Manuela Carneiro da Cunha (2009), os coletivos indígenas são então impelidos a agir de modo a corresponder e adequar-se às expectativas e à imaginação ocidental se quiserem ser ouvidos em suas demandas. São forçados a demonstrar performaticamente a “sua cultura” e a constituir-se enquanto unidade étnica.

É neste contexto, em meados da década de 1990, que começaram a forma-se os primeiros grupos que reuniam sobretudo as crianças guarani para reativarem os *mborai* ou *mborai kyrĩgue* (canto das crianças), nas aldeias em São Paulo. Estes passaram a ser apresentados aos *jurua* em eventos e a partir de projetos culturais, surgiu a possibilidade de realizar a gravação de CDs destes cantos. A decisão de mostrar aos brancos conhecimentos que até então eram restritos se deu em meio a negociações, sobretudo com as pessoas mais velhas da aldeia, que argumentavam que os cantos das crianças também vinham de *Nhanderu*, eram sagrados e por isso não deveriam ser mostrados aos brancos. Por outro lado, uma das lideranças guarani em São Paulo sugeria que seria importante divulgar aos *jurua* o canto das crianças para mostrar que “o Guarani está vivo, está presente e que é do século XXI”⁹⁴. Os mais velhos, ao escutarem os cantos em uma das apresentações foram lembrando dos cantos que ouviam quando criança, entendendo a importância do movimento para o fortalecimento interno e externo dos Guarani e revendo sua posição. Assim, novos corais iam se formando nas aldeias guarani dos diversos estados, e a gravação de CDs possibilitou a circulação dos repertórios dos cantos tanto entre os próprios Guarani como entre os *jurua*.

Os *mborai* são uma modalidade de canto executado pelas crianças e adultos no início dos rituais na *opy*, acompanhados de música e da execução de danças, mas também podem ser cantados durante os trabalhos cotidianos e no trilhar dos caminhos, nos deslocamentos dos Guarani. Entretanto, mesmo se tratando de uma modalidade de canto com circulação menos

⁹⁴ Fala de Timóteo Popygua trazida por Valéria Macedo (2012, p.378).

restrita, o conhecimento dos *mborai* também está entre aqueles transmitidos pelos *Nhanderu kuery* e se constituem em caminho e canal de conexão entre os mundos que habitam os Guarani e aqueles que habitam os *Nhanderu* e *Nhandexy Kuery*. Neste sentido, os Guarani falam que não é aconselhável o comportamento do “cantar só por cantar”⁹⁵.

Assim, o ato de se fazer ver e escutar pelos brancos em espaços diversos fora das aldeias, dentre eles o da Bienal de São Paulo, não pode ser descolado das práticas guarani de se fazer ver e ouvir pelos *Nhanderu kuery*. Neste ato eles tanto rompem com sua invisibilidade social e cultural quanto ativam a dimensão do invisível no âmbito das suas relações cosmológicas. A um só tempo, um ato político e de conexão com as forças invisíveis que habitam o cosmos guarani.

Ao dialogar com Pablo Lafuente sobre a presença indígena e de suas formas expressivas em espaços de arte contemporânea ele menciona que “a ignorância que o conjunto da sociedade tem em relação aos saberes indígenas (musicais, políticos, vitais, medicinais...) também acontece no contexto artístico, que só esporadicamente está interessado em motivos, temas ou produções singulares, de um jeito que não é igualitário”. Para o curador, essa produção indígena, que ele refere como artística, “está acontecendo agora e propõe linguagens e visões de mundo que são fascinantes, e que poderiam (deveriam?) ser compartilhadas”⁹⁶.

Em que termos estas “visões de mundo”, modos de fazer e visibilidade destes são dados a partilhar em experiências como a da participação indígena na Bienal e outras exposições de arte é o que se propõe indagar aqui. Tal como propõe Marcos Albuquerque (2011, p.19) em sua análise sobre a performance *dança dos praiás* realizada pelos Pankararu na cidade de São Paulo, sugiro que as apresentações de cantos e danças guarani realizadas em espaços públicos, dentre eles o da Bienal, possam ser pensadas como uma forma de tradução. A tradução, conforme propõe Albuquerque, deve ser pensada como um “ato social em diálogo, cujos conteúdos (políticos, rituais e outros) procuram constituir a identidade pela diferença”. Tanto no caso dos Pankararu como dos Guarani, se está tratando de um processo de “tradução de modalidades rituais de natureza religiosa para espaços de exibição estética e artística de itens definidos como de cultura”. No caso dos Guarani, este ato de tradução implica que os cantos abram caminho não somente de conexão com os *Nhanderu Kuery* (os Guarani cantam e dançam para se fazer ver e ouvir pelas divindades), mas também que construam outros caminhos, de comunicação com os *jurua*, garantindo uma visibilidade social junto aos *jurua* e suas instituições.

⁹⁵ Conforme expressão registrada por Macedo (2012) em sua etnografia junto aos Guarani em Ribeirão Silveira.

⁹⁶ Conforme entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2015.

A tradução, no entanto, não passa no caso da 31ª Bienal de São Paulo, pela via da compreensão da episteme em que se edifica a diferença, isto é, das relações implicadas nos próprios cantos e nos processos de diferenciação implicados na circulação destes saberes, mas é dada a sentir enquanto uma experiência estética, pela capacidade destas modalidades objetivadas da cultura afetarem os corpos dos espectadores⁹⁷. As formas como artistas e curadores têm se relacionado com indígenas são, contudo, bastante diversas. Se na 31ª Bienal, por exemplo, a ênfase foi dada aos aspectos políticos e de visibilização de grupos à margem das produções hegemônicas, trazendo o conflito, a exclusão, mas também a imaginação como possibilidades de ação e transformação, na 32ª Bienal, a forma de participação indígena ganha outras nuances. Os outros dos outros, invisíveis presentificados em formas expressivas como nos cantos guarani não ocupam tanto o espaço de reflexão da 31ª Bienal⁹⁸ como acontecerá na edição seguinte.

Realizada entre setembro e dezembro de 2016, a 32ª Bienal de São Paulo parece ter confirmado o interesse crescente do campo das artes contemporâneas com relação aos conhecimentos indígenas e temas políticos, sociais e cosmológicos em torno de seus modos particulares de existência. Tanto o rol de possibilidades de diálogo com os universos indígenas se amplia na 32ª Bienal com relação à anterior, quanto se distingue o modo como na 32ª se propôs estabelecer diálogos e trazer questões e vozes indígenas, na direção de uma participação mais ativa de pensadores, artistas e realizadores indígenas ou de coletivos e artistas que trabalham em colaboração direta com eles há décadas.

2.3 Corpos indígenas e a natureza na condição de sujeitos: a 32ª Bienal de Arte de São Paulo e debates contemporâneos que a atravessam

Talvez a humanidade tenha investido demais e errado em tudo no planeta (...). A gente tinha mesmo é que desinvestir no planeta (...). Pisar mais suavemente na terra, andar com mais cuidado aqui na terra e sermos também terra. Ao invés de achar que nós vamos fazer intervenção na terra, aprender que nós também somos terra, somos água. (...) E nós achamos que a água está lá fora. (Entrevista concedida por Ailton Krenak ao jornal O Globo⁹⁹)

⁹⁷ Se o invisível e indizível ativados nas músicas dizem respeito para os Guarani à conexão com os *Nhanduru kuery*, os curadores remetem às dimensões estéticas, poéticas, do sensível que afetam seus corpos ao escutar e ver os Guarani, seus cantos e danças.

⁹⁸ Com algumas exceções, a exemplo do texto de Peter Pál Pelbart no catálogo da exposição.

⁹⁹ Entrevista jornal O Globo <<http://oglobo.globo.com/sociedade/sustentabilidade/para-os-indigenas-pior-momento-agora-16092060>>.

A imagem dos pés em contato com a terra, com o chão, atravessou o processo desta pesquisa em diferentes momentos. Terra e seu prolongamento como ambiente e pés em seu prolongamento como corpo passaram por mim trazendo diferentes sentidos em cada um dos lugares e momentos em que foram evocados. O meu esforço é o de situar alguns aspectos destes prolongamentos e superfícies de contato. Corpo, terra, relação e diferença como termos que insistem.

A citação de Ailton Krenak trazida acima foi enunciada às vésperas do lançamento do livro “Ailton Krenak”, organizado por Sergio Cohn, realizado na oca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em maio de 2015 – espaço que nos últimos anos tem buscado aproximações com a antropologia e a temática indígena para além dos tradicionais eventos comemorativos ao dia do índio no mês de abril¹⁰⁰. Neste pequeno trecho ele explicita sua crítica a um modelo específico de relação homem-ambiente, associado à exploração extrativista capitalista, que é bastante distinto do modo de relação dos indígenas com o ambiente. Propõe então, a partir da metáfora-gesto do pisar o chão, outra forma de conceber a existência humana e a relação com o ambiente. Nesta, o aprendizado da não separação entre homem/ambiente e o convite a olhar para o corpo que faz mover um modo de pensamento/ação/relação.

A partir do tensionamento entre modos diferentes e específicos de estar no mundo, Krenak parece sugerir que é para nosso corpo/pensamento que devemos direcionar nossa

¹⁰⁰ Ao longo do ano de 2013 e primeiro semestre de 2014 pelo menos três indígenas residentes na cidade do Rio de Janeiro freqüentaram cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a partir da articulação entre a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e a articuladora indígena Carolina Potyguara (conforme informações em conversa pessoal com Carolina Potyguara e Tania Queiroz). Estas bolsas, assim como diversas outras que eram concedidas aos estudantes da EAV não tiveram continuidade nos anos seguintes. A partir de 2015 a nova diretoria se propôs a estreitar aproximações com a antropologia e com a temática indígena e africana ou afro-brasileira. A aula inaugural da EAV – Parque Lage no ano de 2015 foi ministrada pela antropóloga Manoela Carneiro da Cunha, intitulada “Sobre a importância da diversidade”. As exposições realizadas no Parque Lage trouxeram artistas que dialogam com a temática indígena. Dentre as obras, está a de Maria Thereza Alves “Artista como bandeirante” (2014), parte da exposição “Depois do futuro” (2016), instalação que conta com vídeo com fala de duas mulheres Guarani da Aldeia Tenondé Porã, Jera Guarani e Poty Porã. Neste vídeo, Jera e Poty respondem às questões da artista sobre o que pensam sobre os artistas e sobre os bandeirantes, diante do pronunciamento de Alexandre Allard (proprietário do Hospital Matarazzo) em que, no catálogo da exposição realizada naquele espaço, da qual a artista participou, ele compara os artistas aos bandeirantes. O trabalho da artista também foi acompanhado de um dia de debate intitulado “O Brasil contemporâneo e a causa indígena: uma conversa a partir da instalação o artista como bandeirante”, com a presença de duas professoras Guarani – Sandra Benites e Poty Porã. Finalmente, eu mesma, a partir de diálogo estabelecido neste dia de debate, fui convidada a participar como docente colaboradora da Residência São João, residência artística realizada em agosto de 2016, organizada pela EAV Parque Lage. As aulas trataram da história da antropologia e sua relação com o “outro” cultural, e diálogos entre a antropologia, a arte e os povos indígenas no surrealismo e na arte contemporânea. E além desta colaboração, outros cursos ministrados por antropólogos compuseram a grade de aulas da EAV Parque Lage.

atenção se quisermos promover a vida em sua diversidade na terra. Coloca em evidência modos distintos de produção de humanidade e mundo. E ao enfatizar a corporalidade e outra concepção do dentro e fora é a um modelo específico de produção indígena que se refere. Que não é orientado pela falta, mas pela diversidade e diferença em abundância. Pois mais uma vez um modelo específico de homem (produtor e produto do capitalismo), diante do reconhecimento do impacto de suas ações sobre o mundo - em grande medida destrutivas - vem buscando soluções para estes problemas fora de si, direcionando seu olhar para fora, com desejos de intervenções reparadoras. “Achando que a água”, que passa a ser concebida como um problema, “está lá fora”.

Ailton Krenak vem sendo há décadas um dos principais pensadores e interlocutores indígenas que vem enunciando os encontros e desencontros entre modos de existência indígenas e não-indígenas, sendo protagonista da criação do movimento indígena no Brasil nas décadas de 1970/1980, com atuação política, ambiental, artística, cultural. Na 32ª Bienal de São Paulo, Ailton Krenak foi possivelmente o indígena que mais diretamente se envolveu com a mostra. Em interlocução direta com os curadores da Bienal, participou dos Dias de Estudo, uma série de seminários que integrou a pesquisa para a realização da Bienal. Também esteve envolvido na produção da obra de Bené Fonteles, realizando a pintura das colunas internas à “Ágora:OcaTaperaterreiro” (2016) e colaborando na proposição das “Conversas para adiar o fim do mundo”. Este último, um programa de encontros e apresentações que visavam ativar o espaço da instalação, “transformada em ágora, espaço e conceito ativado por rituais que acolhem diferentes vozes e que se transforma numa entoação de força e resistência”¹⁰¹. Em pelo menos dois destes encontros, Ailton Krenak também participou diretamente das conversas.

Além disso, em período concomitante à 32ª Bienal ele estava envolvido em outros eventos culturais em São Paulo. Foi propositor e organizador da “Aldeia SP: Bienal de cinema indígena” e participava de pelo menos duas exposições de arte com o vídeo da ação que realizou na Assembléia Constituinte em 1987, que lhe rendeu visibilidade nacional. Esta estava sendo projetada na exposição “Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas”¹⁰² no SESC Pinheiros, entre os vídeos selecionados pelo coletivo Vídeo nas Aldeias para exibição na 32ª Bienal de São Paulo e já tinha sido exposta em 2015 na

¹⁰¹ Conforme site da 32ª Bienal: <<http://www.32bienal.org.br/pt/event/o/2725>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

¹⁰² Exposição teve curadoria de Moacir dos Anjos em colaboração com uma equipe de museólogas do Museu de Arqueologia e Etnologia na USP - Maria Cristina Oliveira Bruno, Carla Gilbertoni Carneiro, Ana Carolina Delgado Vieira, Francisca Aida Barbosa Figols.

exposição “A Queda do Céu”¹⁰³, no Paço das Artes. Retornarei a estes eventos, imagens, assim como à metáfora do pisar a terra trazida por Ailton Krenak adiante.

Gostaria antes de situar minimamente o cenário em que lideranças/pensadores indígenas têm sido chamados a posicionarem-se e como os temas a que estão sendo chamados a falar vêm sendo articulados com o campo da arte e com modelos distintos de produção de pensamento e mundo. A proposta da 32ª Bienal se articula com a fala de Ailton Krenak trazida anteriormente, assim como a diversos fóruns de debate que vêm tratando da falência de um modo de pensamento e relação com o mundo, suas conseqüências ambientais e sociais. Tais preocupações estão na ordem do dia há décadas, mas parecem ter ganhado novo fôlego nos últimos anos. Conforme Jochen Volz (2016, p.22), curador da 32ª Bienal de São Paulo, o projeto para a exposição teve início em 2014, “ano que assistiu à publicação de uma quantidade extraordinariamente grande de livros e trabalhos científicos anunciando o fim do mundo como o conhecemos”. É neste contexto e buscando proposições de ações para o enfrentamento deste momento que a pesquisa para esta edição da Bienal se inicia. Nas palavras do curador, “não como uma exposição de arte pós-apocalíptica, mas sim como uma investigação para encontrar o pensamento cosmológico, a inteligência ambiental e coletiva e a ecologia sistêmica e natural” (VOLZ, 2016, p.23).

Diante da admissibilidade da falência ou insustentabilidade de um modelo de vida, os povos indígenas têm sido progressivamente acionados na condição de sujeitos capazes de apresentar possíveis soluções ou alternativas aos dilemas que se impõem, aos quais eles pouco contribuíram para erigir, mas que os impactam sobremaneira. A temática do meio ambiente, o chamado a um engajamento político, a reescrita da história das relações de contato entre indígenas e não-indígenas, dos mundos diferentes em relação – questões que marcaram a década de 1970 e 1980 - são retomadas e atualizadas no contexto atual, reverberando também no campo artístico. Evidenciar o que e como temáticas, obras e sujeitos vêm sendo visibilizados poderá apontar para continuidades, avanços e transformações nos modos de relação entre o campo da arte e os povos indígenas, atravessados por questões, temas e disciplinas diversas.

¹⁰³ Exposição realizada com curadoria de Moacir dos Anjos, no Paço das Artes em São Paulo e no SESC Rio Preto em São José do Rio Preto (SP).

2.3.1 Arte, ambiente, povos indígenas

Desde a década de 1970 a Organização das Nações Unidas vem organizando grandes conferências internacionais com vistas a buscar e propor soluções e firmar compromissos visando a sustentabilidade social e ambiental. No âmbito destes eventos ou paralelo a eles, os povos indígenas têm se organizado e ativado suas vozes através de debates, proposições de documentos, entre outros mecanismos de articulação e visibilidade. Exemplo disso é a Carta da Terra, documento elaborado na Eco 92 por representantes de povos indígenas de diferentes lugares do mundo, onde dispõem acerca da proteção de seus direitos, dentre os quais, à diferença cultural e à autodeterminação com relação a seus territórios, compreendendo estes nas suas dimensões materiais e imateriais.

Em 2015, em período que antecedeu a realização da 21ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudança Climática - Conferência do Clima (COP 21) em Paris, reuniram-se representantes de povos indígenas de diferentes partes do mundo em seminário organizado pela UNESCO e pelo Museu Nacional de História Natural para debater sobre impactos e soluções das transformações climáticas entre os povos indígenas. O título do seminário realizado na UNESCO, em Paris, “Tempo de incerteza e resiliência: os povos indígenas e as mudanças climáticas” encontra ressonância com o título e proposta da 32ª Bienal de São Paulo, realizada em 2016: “Incerteza Viva” na qual indígenas são chamados a dialogar no âmbito da pesquisa que antecede a mostra e artistas trazem vozes indígenas em trabalhos desenvolvidos em diálogos com eles.

Artistas e curadores não tem se furtado a produzir reflexões sobre as incertezas políticas, econômicas, sociais e ambientais que assumem escala global. O Antropoceno, entendido como era em que o homem inscreve sua presença geológica no planeta, torna-se tema e matéria de pensamento em diferentes áreas do conhecimento, dentre elas também a arte. Por ocasião da realização da COP 21 em Paris, por exemplo, muitas foram as mostras, exposições, editais no campo das artes promovidos na cidade que voltaram sua atenção às mudanças em curso e à relação homem-ambiente. Parte destes artistas enunciavam o impacto das mudanças climáticas junto aos povos indígenas, trazendo em alguns casos suas vozes para a cena.

O trabalho de Franz Krajcberg poderia ser mencionado aqui como articulador de uma trajetória de engajamento com questões ambientais e com os povos indígenas que remonta à década de 1970, se articula com os eventos da COP 21 e se faz presente na 32ª Bienal de São Paulo. Em 2015 o artista promoveu o “Grito pelo planeta”, evento realizado no Jardim Botânico no Rio de Janeiro, no Espaço Krajcberg e Museu do Quai Branly em Paris, visando “alertar a opinião pública e governantes sobre a importância da proteção da Floresta Amazônica e seus habitantes”¹⁰⁴.

No Rio de Janeiro, o evento contou com a participação de lideranças indígenas, artistas e representantes de instituições voltadas ao meio ambiente, e na extensa programação proposta em Paris, foram realizadas projeções de filmes com a presença de realizadores indígenas e de Vincent Carelli (Vídeo nas Aldeias), mesas e debates entre outras atividades. No lançamento do Grito pelo Planeta no Rio de Janeiro e em Paris foi realizada a leitura do Manifesto do povo Ashaninka do Peru e do Brasil por representantes daquele povo. Neste manifesto, os Ashaninka demandam que sejam reconhecidos e respeitados seus conhecimentos de manejo da terra, das florestas e das águas, cuja gestão apropriada destes recursos na Amazônia deve passar por consulta efetiva dos povos que habitam a região, conforme previsto na Convenção 169 da OIT. Também pedem apoio ao povo Ashaninka, que refletirá em favor não apenas deste povo, mas da região Amazônica e do mundo inteiro.

O lançamento do Grito pelo Planeta em Paris foi realizado em paralelo à abertura de exposição junto ao Espaço Krajcberg, com fotografias e outras obras do artista, extratos dos Manifestos do Povo Ashaninka (2015), do Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral (1978), assinado por Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck e do Novo Manifesto do Naturalismo Integral (2013) de Frans Krajcberg e Claude Mollard. Elaborado a partir de viagem realizada ao Amazonas, o Manifesto do Rio Negro (1978) faz referência à floresta Amazônica como o “último reservatório, refúgio da natureza integral que deve ser exaltada como uma higiene da percepção e oxigênio mental”¹⁰⁵. O manifesto se posiciona contrário a todo tipo de poder abusivo da sociedade, reconhecendo apenas o “poder da imaginação à serviço da sensibilidade”. Sugere ainda o advento de uma consciência que “não se limite a exprimir o medo do homem frente ao perigo que corre a natureza pelo excesso de civilização industrial” e de uma arte caracterizada pela autocrítica, pela desmaterialização do objeto proposta já na década anterior, de interpretação mais idealista e que retome o sentido oculto das coisas e sua simbologia.

¹⁰⁴ Conforme site do Museu do Meio Ambiente.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.spacekrajcberg.com/manifeste-du-rio-negro-1978>>. Acesso em: 29 set. 2015.

O Novo Manifesto (2013) proposto por Frans Krajcberg e Claude Mollard¹⁰⁶ se propõe a reafirmar e radicalizar o Manifesto do Rio Negro, condenando a mercantilização, redução e homogeneização da arte pela globalização das culturas e da economia, propondo reavivar o papel do artista na sociedade, seu engajamento numa coletividade comprometida com o equilíbrio do planeta, da diversidade ambiental e cultural, da produção de pensamento crítico e atuação conectada com a realidade social, econômica e política. O manifesto denuncia a eliminação das florestas e de seus povos, propondo um apelo à consciência dos “mágicos da terra” e um religar das culturas ancestrais e contemporâneas.

Figura 23 - Lançamento do Grito pelo Planeta no Espaço Kranjberg e leitura do Manifesto do Povo Ashaninka por Marishori Ashaninka. Paris.



Fonte: A autora, 2015.

As questões evocadas pelo Novo Manifesto retomam e atualizam algumas que têm atravessado a arte no século XX. A começar pelo formato de Manifesto que remonta às vanguardas do início do século, passando por preocupações como a desmaterialização da arte e sua relação com a natureza (que ganham força principalmente a partir da década de 1960 com os trabalhos de Land Art, mas também da performance, dentre outros); do engajamento político/social da arte (que atravessa diferentes momentos); do reconhecimento e interesse por conhecimentos outros e da busca por aproximação a uma consciência dos “mágicos da terra” - termo que remete ao título da exposição legendária “Magiciens de la terre” (1989), que reuniu artistas contemporâneos e indígenas de todo o mundo, buscando religar, como o Novo Manifesto também propõe, “culturas ancestrais e contemporâneas”.

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://www.espacekrajcberg.com/manifeste---2013>>. Acesso em: 29 set. 2015.

Boa parte destas questões e desafios também constituem pano de fundo da 32ª Bienal. Krajcberg participa da exposição com três conjuntos de esculturas, realizadas com árvores calcinadas das queimadas das florestas brasileiras, coloridas com pigmentos naturais. O artista define seu próprio trabalho como um grito de revolta contra o poder destrutivo do homem, capaz de violência cruel contra a própria espécie e contra o ambiente em que vive.

Além de Krajcberg, a 32ª Bienal de São Paulo agregou diversos outros artistas cujos trabalhos se orientavam às incertezas em torno da relação do homem com o ambiente e que de alguma forma se conectam com povos indígenas e outros povos tradicionais. Dentre eles, Bené Fonteles, que tal como Krajcberg, também desenvolve desde a década de 1970 trabalhos engajados com questões ambientais e sociais. Na década de 1980 o artista participou da fundação de entidades ambientalistas, em 1986 deu início ao Movimento Artistas pela Natureza, dialogando com povos indígenas e tradicionais, buscando tensionar as fronteiras no seu transitar entre a arte e a artesanato, como ele próprio reivindica.

Na exposição “Adornos do Brasil Indígena: Resistências contemporâneas” (2016) Bené Fonteles participou com registros fotográficos da intervenção artístico-política que realizou em 1996 na Praça dos Três Poderes em Brasília, na companhia de representantes do Conselho de Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil e de alguns parlamentares. Bené adornou a escultura da Justiça com um cocar, arco e flechas em protesto a um decreto assinado por Fernando Henrique Cardoso, que permitia a contestação judicial da demarcação das Terras Indígenas e fez a leitura de um manifesto pela revogação da referida medida (ADORNOS, 2016, p.67).

Conforme Raphael Fonseca (2016, p.106), a pesquisa de Bené Fonteles está aberta a muitas vias: “imagens e palavras, objetos e ações, instâncias poéticas e políticas, materialidades e espiritualidade, história livresca e tradição oral, o campo da arte, da natureza, da vida”. Para a 32ª Bienal de São Paulo, o artista propôs uma instalação a partir da construção de uma casa de pau a pique com teto de fibras, que remete a construções de diferentes povos indígenas e tradicionais no Brasil. No interior da “Ágora:OcaTaperaterreiro” (2016) estão dispostos diversos objetos, fotografias, livros que remetem a povos indígenas, povos de terreiro, à cultura popular, mas também gurus indianos, artistas contemporâneos, uma diversidade de referências para o artista.

Duas das pilastras do pavilhão, que nas palavras do artista, foram devoradas pela instalação num gesto de antropofagia, receberam grafismos pintados por Ailton Krenak e nelas também consta um texto de Davi Kopenawa Yanomami referindo à criação do mundo por *Omame*, demiurgo que é referido como sendo também artista. O texto ao final convida os

artistas à responsabilidade acerca do mundo que produzem. No centro da Oca, um grande círculo de terra, farinha de mandioca e patchuli, bancos cerimoniais zoomorfos rodeados por bancos dispostos para realização do programa “Conversas para adiar o fim do mundo”.

Em conversa com Júlia Rebouças, uma das curadoras da Bienal, ela conta que Bené Fonteles foi interlocutor importante desde o processo de pesquisa para a Bienal e que a forma como o artista vem trabalhando as aproximações com as questões que convergem com o projeto da Bienal, interessaram à curadoria. “Uma maneira sem disciplina, absolutamente integrada, sincrética. Pensando num sincretismo que não é só religioso, mas cultural”, diz a curadora.

Figura 24 - Obra de Bené Fonteles na 32ª Bienal de São Paulo



Fonte: A autora, 2016.

A proposta das “Conversas para adiar o fim do mundo”, realizadas por Bené Fonteles em colaboração com Ailton Krenak tem em comum com a própria proposta da 32ª Bienal de São Paulo a viabilização de espaços de diálogos com pensadores indígenas, cuja escuta se propunha aberta a gerar efeitos em termos da curadoria da mostra e dos eventos que a integram. Aspecto que, em termos do histórico das Bienais anteriores, é bastante significativo, embora se possa considerar que estes espaços podem ser ampliados, sobretudo na direção de maior presença e protagonismo indígena no âmbito da exposição.

Além de Frans Krajcberg e Bené Fonteles, outros artistas na 32ª Bienal trouxeram obras que dialogam com as cosmologias indígenas e seus modos específicos de relação com o ambiente. Estes são apresentados em alguns trabalhos em contraponto ou disputa com projetos desenvolvimentistas e interesses empresariais diversos, cuja exploração do ambiente gera impactos consideráveis para as pessoas, territórios e tantas formas de vida que o habitam.

Dentre os trabalhos estão os de Lais Myrrha, “Dois pesos, duas medidas” (2016): duas torres de igual tamanho e volume, uma com materiais utilizados em construções indígenas (madeira, terra, fibras vegetais), outra com materiais utilizados na construção civil moderna (concreto, tijolos, ferro, vidro). “Dois modos construtivos que corporificam modos de vida e dois projetos distintos de sociedade que, ainda que sejam potência de construção, já anunciam suas formas de ruína”¹⁰⁷. Com o título e a obra, a artista propõe apontar para as diferenças, mas também desigualdade com que estas construções são tratadas na história social e cultural brasileira (ZUKER, 2016, p.232).

A tensão entre modos de vida e interesses distintos fica evidente também na obra de Ursula Bienmann e Paulo Tavares, “Selva Jurídica” (2014). A instalação composta de livros, vídeos, fotografias e documentos, reporta a diferentes casos de disputas jurídicas que envolveram o estado equatoriano, empresas (sobretudo ligadas à extração de minérios e petróleo) e os povos indígenas, mobilizando concepções divergentes de natureza e relação. Na instalação é mencionada a nova constituição do Equador, de 2008, que passa a atribuir à natureza o estatuto de sujeito jurídico¹⁰⁸, assim como outros instrumentos jurídicos acionados pelos indígenas na sua defesa.

A atribuição da condição de sujeito de direito à natureza pelas constituições equatoriana e posteriormente boliviana vai ao encontro das cosmologias indígenas que compreendem os seres não-humanos (animais, vegetais, minerais...) como entidades vivas, agentes. E neste sentido, soma-se às lutas históricas destes povos pelo acesso a seus territórios e à possibilidade de manutenção de seus modos de vida, articulados às demais formas de vida. Produções acadêmicas recentes, a exemplo dos trabalhos de Tim Ingold, Bruno Latour para o campo das Ciências Sociais ou ainda do filósofo Michel Serres, também vêm buscando produzir um pensamento que leve em conta o ambiente habitado por atuantes, humanos e não-humanos. Na instalação “Selva Jurídica” um dos vídeos traz uma entrevista com o filósofo Michel Serres realizada em uma rede de televisão, o outro um extrato de uma auditoria pública trazendo a fala de um indígena *kichwua* em defesa de seu território, ameaçado pela indústria petroleira.

A entrevista com Michel Serres inicia com a descrição de uma pintura de Goya, “Luta com porretes” (1820-1823), a partir da qual o escritor dá início a seu livro “O contrato

¹⁰⁷ Conforme site da Bienal: < <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2570>> Acesso em: 28 nov. 2016

¹⁰⁸ Conforme Artigo 71 da Constituição Equatoriana: “*La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza.*” (EQUADOR, 2008).

natural” (1990). Na pintura, dois inimigos lutam munidos de porretes em meio à areia movediça. Nas palavras de Serres, vemos que

Eles estão atentos às táticas um do outro, eles se esquivam um do outro e revidam. Nós que estamos fora da pintura, podemos nos entusiasmar com essa batalha (...). Então ficamos fascinados com a batalha, mas não vemos que Goya afundou até o joelho na areia os homens que lutam. E vemos que em sua luta na areia movediça, quanto mais eles se batem, mais eles afundam. Quando vemos uma batalha nos perguntamos quem vai ganhar, quem vai perder, podemos apostar em um ou em outro. Não fazemos outra coisa que olhar para a batalha, mas não vemos que pouco a pouco eles afundam e que podem morrer os dois antes mesmo que algum vença. E essa é a lição profunda do quadro de Goya: saber que há três pessoas: o da esquerda, o da direita e nós no exterior, mas na realidade há uma quarta, que é o mundo que ficou de fora e que nós esquecemos todo o tempo¹⁰⁹.

O esquecimento do mundo, na fala de Serres, está diretamente relacionado ao esquecimento do mundo enquanto ser ou força atuante, ou lugar atravessado por seres e forças atuantes. Tal perspectiva vai ao encontro da fala de Sabino Gualinga, liderança espiritual *kichwa*, em vídeo da audiência pública sobre o caso do povo indígena *Kichwa* de Sarayaku contra o Estado do Equador pela concessão feita à Companhia Geral de Combustíveis em 1996 para exploração de um bloco de petróleo em território indígena. O pronunciamento de Sabino Gualinga diante da Corte Interamericana de Direitos Humanos relata as consequências trazidas a seu povo, ao território e aos seres que nele habitam, sobretudo nos anos de 2002 e 2003, quando a empresa realizou ações de grande impacto (como a derrubada de árvores, instalação de mais de uma tonelada de explosivos, perfuração de poços) naquele território. Conforme descrição de Gualinga do território em questão:

Sarayaku é uma terra viva, uma selva vivente, onde vivem árvores e plantas medicinais e outros tipos de seres (...). Na selva vivem seres e meus avós e pais os encontravam e os viam. Isso era muito comum (...). [Lá] Vivem os donos da selva. Nós não somos os donos (...). Eles são os que sustentam a selva, o bosque (...). É a selva vivente onde habitam seres parecidos aos outros: o homem da montanha, o homem da água – *Yacuruna*, o homem da selva – *Sacha Runa* e *Amasanga*, eles são os donos desses espaços e ecossistemas. Se eles se vão, seria uma desgraça. Não saberemos como viver porque resultaria em muitas enfermidades, todo tipo de calamidades, terremotos¹¹⁰.

¹⁰⁹ Entrevista disponível em: <<https://vimeo.com/63363672>> . Acesso em: 30 nov. 2016. Tradução livre do francês.

¹¹⁰ A fala de Sabino Gualinga, proferida na língua *kichwa* é traduzida na audiência ao espanhol por Patricia Gualinga. A tradução aqui apresentada, do espanhol, foi feita por mim. A audiência pública na Corte Interamericana de Direitos Humanos referente a este caso está disponível na internet. Este trecho pode ser acessado em: <<https://vimeo.com/26136863>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

Carolina Caycedo, mais uma artista que teve trabalhos expostos na 32ª Bienal, também dialoga com os impactos de empreendimentos desenvolvimentistas nos territórios ocupados por povos tradicionais, evocando narrativas indígenas, quilombolas e de ribeirinhos acerca das paisagens e dos seres que nelas habitam. As obras que apresenta na 32ª Bienal de São Paulo são fruto da pesquisa que vem desenvolvendo em torno da construção de barragens e hidrelétricas, principalmente na América Latina. A interferência nos fluxos dos rios é problematizada articulando tensões entre os interesses geopolíticos – nos quais questões ambientais são negligenciadas e a opressão social acirrada em nome de um suposto progresso - e os aspectos micropolíticos e cosmológicos, que dizem respeito às relações que humanos e não-humanos estabelecem entre si nos territórios visados pelos empreendimentos.

O trabalho de Caycedo para a 32ª Bienal de São Paulo envolveu pesquisa em arquivos, viagens a campo, diálogo com moradores de áreas afetadas por barragens ou que estão em vista de serem afetados por estes projetos, com representantes do Movimento de Atingidos por Barragens, dentre outros movimentos sociais. Dentre os locais investigados pela artista estão: a Usina Hidrelétrica de Itaipu, no Rio Paraná, cuja expropriação de terras para sua construção foi um dos catalisadores do surgimento do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra); a Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no Rio Xingu, marcada por irregularidades no licenciamento ambiental e resistência indígena; a represa de rejeitos de mineração de Bento Rodrigues, cujo rompimento em 2015 causou um desastre ambiental sem precedentes no Brasil, comprometendo a vida de humanos e não-humanos em uma extensa área às margens do Rio Doce; e finalmente, os sistemas híbridos do Vale do Ribeira, onde comunidades caiçaras, quilombolas e indígenas resistem à construção de barragens há anos (ZUKER, 2016a, p.116).

Três trabalhos, parte da série “Gente-Rio” (2016) e “Gente Rio-Be Dammed” (2016) integram a mostra da Bienal como resultado e parte do processo de pesquisa da artista. Um deles, esculturas confeccionadas a partir de redes de pesca e outros objetos coletados pela artista em seus trabalhos de campo; uma série cinco painéis com desenhos e texto que trazem as narrativas de diferentes povos indígenas em torno dos rios Yuma (Colômbia), Yaqui (México), Elwha (EUA), Doce e Iguaçu (Brasil). E finalmente, uma projeção com vídeos e fotografias dos projetos acima mencionados e da relação dos habitantes com os territórios em questão e com os não-humanos que o habitam.

Figura 25 - Da esquerda para a direita. Imagem 1: Instalação de Carolina Caycedo na 32ª Bienal de São Paulo. Imagem 2: “Cosmotarraya Yaqui” (Cosmorede de pesca Yaqui) de Carolina Caycedo.



Fonte: A autora, 2016 e Catálogo da 32ª Bienal

Figura 26 - Carolina Caycedo, “Gente Rio” (2016)



Fonte: A autora, 2016.

Uma das narrativas trazida nos painéis por Carolina Caycedo diz respeito à *Watu*, que é como os Krenak denominam o Rio Doce, ao qual se referem como o avô. Esta e outras narrativas indígenas se referem aos rios como entidades vivas ou morada de seres que

partilham com os humanos, como o próprio título de sua obra sugere, a condição de gente. Na narrativa trazida pela artista, é evocado ainda o evento do rompimento da barragem de rejeitos de Bento Rodrigues e a perspectiva dos Krenak a respeito do acontecido. Diferentemente do que sugere boa parte dos cientistas, que o Rio Doce estaria morto, os Krenak acreditam que *Watu* teria se escondido debaixo do leito do rio, adormecido, enquanto a água e o tempo limpam seu corpo para que um dia ele possa despertar.

Esta perspectiva foi trazida por Ailton Krenak (que também colaborou com o trabalho de Caycedo) durante o programa “Conversas para adiar o fim do mundo”, na Bienal. Ailton menciona a conversa que teve com um geólogo, que lhe confirmou a impossibilidade da morte total de um rio como o Rio Doce. Segundo Ailton Krenak, o Rio Doce teria mergulhado e buscado fazer outros caminhos, “deixou aquela calha doente, e a água foi correr em outro lugar”. A ação do rio, trazida por Krenak, também remete ao desvio ou esquiva na dança do *xondaro* guarani, cuja ação dos corpos, nesse gesto específico encontra a possibilidade de continuar (r)existindo.

Os gestos (existenciais, poéticos e políticos) dos corpos pelo território (físico, cosmológico, político), sejam dos corpos humanos, sejam de corpos de água ou de outros que habitam as paisagens, e a relação entre eles, tais como evocadas por Caycedo e Krenak, interessam sobremaneira a esta pesquisa. Um rio que não deixa de existir embora deixe de ser visto traz consigo a força das tensões que atravessam os modos de relação e existência indígenas: entre o visível e o invisível, o ocultar e mostrar, falas, silenciamentos, escutas, insistência em viver.

2.3.2 Arte, políticas de resistência e visibilidade indígena

A arte contemporânea no Brasil tem demonstrado interesse nos últimos anos, expresso na realização de exposições e trabalhos de artistas, em rever a história de ausência e invisibilidade das produções indígenas na história da arte brasileira. Noções como a de silenciamento, apagamento (físico e simbólico) das vozes, dos corpos e produções indígenas são acionados por curadores e artistas que se propõe ao diálogo. Restringindo os exemplos aos trabalhos apresentados nas Bienais de São Paulo, preocupações acerca daquelas questões são expressas em obras como as de Thiago Martins de Melo e Armando Queiroz/Almires

Martins na 31ª Bienal, de Claudia Andujar nas 24ª e 27ª Bienais, e de Maria Thereza Alves nas 29ª e 32ª Bienais.

Atuante desde a década de 1980, Maria Thereza Alves vem realizando nos últimos anos diversos trabalhos em diálogo e colaboração com indígenas, tendo como eixo o questionamento do violento processo de colonização levado a cabo contra esses grupos e possíveis estratégias de descolonização. Na 29ª edição da Bienal de São Paulo, em 2010, a artista apresentou a instalação e série “Sobre a importância das palavras, uma montanha sagrada (roubada) e a ética das nações” (2009/2010), constituída do vídeo “Iracema (de Questembert)” (2009), de uma fotografia da Montanha dos Sete Salões (MG), montanha sagrada para os Krenak, de exemplares do “Dicionário Krenak-Português Português-Krenak” e de uma petição pública (Catálogo da 29ª Bienal, 2010, p.221-223).

Conforme informações no site da artista¹¹¹, a realização do “Dicionário Krenak-Português Português-Krenak” foi um pedido de Tam Krenak à artista, que durante a filmagem do vídeo “Iracema”, em Minas Gerais, foi presenteada com um exemplar do dicionário Alemão/Krenak produzido no século XIX pelo alemão Bruno Rudolph. A tradução do dicionário para o português poderia auxiliar os Krenak no estudo de sua língua, falada por poucos Krenak devido às tentativas de apagamento que envolveram desde a proibição do uso da língua ao genocídio desta população. Os exemplares produzidos para exibição na Bienal de São Paulo e com apoio desta foram em seguida distribuídos aos Krenak.

“Artista como bandeirante” (2014), é mais um trabalho realizado por Maria Thereza Alves, desta vez em colaboração com duas mulheres guarani da Aldeia Tenondé Porã em São Paulo, Jera Guarani e Poty Porã. Após participar de uma exposição no Hospital Matarazzo em São Paulo, em cujo catálogo Alexandre Allard (proprietário do Hospital) faz uma comparação dos artistas com os bandeirantes, a artista se propõe realizar um trabalho em diálogo com indígenas e seus pontos de vista sobre artistas e bandeirantes. Em vídeo que integra a instalação “Artista como bandeirante” Jera e Poty expõem em suas falas as diferenças das narrativas históricas dos *jurua* (não-indígenas) e dos Guarani. Para os primeiros, os bandeirantes seriam considerados heróis desbravadores, mas para os Guarani, são os que praticaram violências contra as pessoas e territórios indígenas, seus modos de ser e viver. Acerca destas diferenças de narrativas e sobre a comparação de Allard entre artistas e bandeirantes, Poty declara:

¹¹¹<<http://www.mariatherezaalves.org/works/dicionario-krenakportugues-portugueskrenak?c=23#lg=1&slide=3>> Acesso em: 10 jan. 2017.

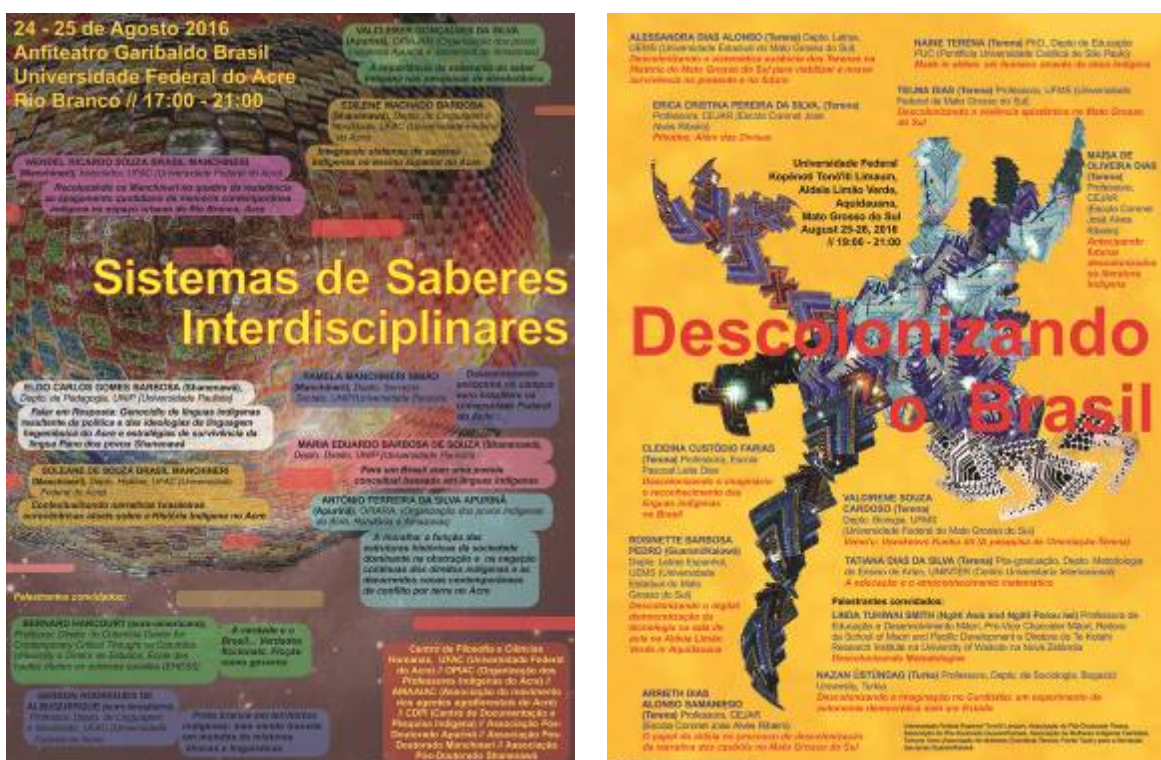
Acredito que essa visão deturpada, diferente, é por conta da própria história do Brasil, que foi contada sempre pelos mais ricos, europeus, vencedores. Ao comparar os artistas com os bandeirantes (...) ele [Allard] pode ter tido uma boa intenção, achando que estava fazendo um elogio. Mas depende de quem houve. Eu não escuto como elogio. Não sei o que os artistas contemporâneos brasileiros e não-brasileiros vão sentir quando forem comparados aos bandeirantes. (Poty Porã no vídeo Artista como bandeirante)¹¹²

O trabalho “Artista como bandeirante” (2014) integrou exposições como “A queda do céu” (2015) em São Paulo, com curadoria de Moacir dos Anjos e “Depois do futuro” (2016), com curadoria de Daniela Labra, realizada no Parque Lage no Rio de Janeiro. Em ambas as exposições foram realizados debates com a presença de lideranças guarani paralelamente à exposição. Na mostra em São Paulo, a palestra intitulada “Guarani Mbya no Município de São Paulo e seus Territórios” contou com a presença de lideranças Guarani e de um antropólogo e membro do Centro de Trabalho Indigenista. O debate realizado no Parque Lage, “O Brasil contemporâneo e a causa indígena: uma conversa a partir da instalação o artista como bandeirante” girou em torno do tema da educação escolar indígena, seus desafios e contradições, a partir da presença de duas professoras guarani – Sandra Benites (mestranda em Antropologia no Museu Nacional) e Poty Porã (professora junto à escola indígena na Aldeia Tenondé Porã).

Finalmente, no trabalho “Uma possível reversão de oportunidades perdidas” (2016), apresentado na 32ª Bienal de São Paulo, Maria Thereza Alves propõe, em diálogo com estudantes universitários indígenas, a elaboração de cartazes acerca de conferências fictícias ministradas por estes indígenas em diversos campos de estudo, como saúde, engenharia, educação, arte, filosofia... Os cartazes, exibidos no prédio da Bienal, foram também afixados em instituições de ensino pelo Brasil e as datas dos eventos sugeriam que eles já teriam sido realizados. O conhecimento indígena ignorado pelas instituições de ensino no Brasil sugere a partir desta obra uma descolonização ainda por ser feita.

¹¹² Vídeo de Maria Thereza Alves “Artista como Bandeirante”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UFC7LkwcMqg&app=desktop>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Figura 27 - “Uma possível reversão de oportunidades perdidas” (2016) de Maria Thereza Alves



Fonte: Site da artista

O interesse por práticas decoloniais também caracteriza a obra de Katia Sepúlveda. Dentre os trabalhos propostos para a 32ª Bienal, está “Feminismø Mapuche” (2016), diálogo performativo realizado no dia 22 de outubro no pavilhão da Bienal, entre a artista, Margarita Calfio e Angélica Valderrama, ativistas Mapuche. Conforme informações no site da Bienal, “a partir de suas experiências de vida como feministas e mulheres que transitam entre espaços urbanos e indígenas, entre a teoria e o ativismo, suas conversas partem do questionamento sobre o próprio termo feminismo e da necessidade de se desvincular de um discurso ocidental opressivo. O diálogo parte do interesse compartilhado por encontrar formas de nomear uma corporalidade que complexifique as intersecções entre Estado-Nação/gênero/raça e classe, desde um olhar crítico e anti-colonial como parte de um processo em conjunto e micropolítico”¹¹³.

Também no vídeo de Gabriel Abrantes, “A Joking Relationship” [Uma história do humor] (2016), ficção que embaralha gêneros e narrativas, questões ligadas ao colonialismo – sobretudo através de ameaças provocadas por obras de infraestrutura que comprometem a

¹¹³ Fonte: <<http://www.bienal.org.br/evento.php?i=3077>>. Acesso em: 6 dez. 2016.

manutenção da diversidade ambiental e cultural – também configuram a trama que se desenrola entre São Paulo e uma aldeia Yawalapiti. Jô Yawalapiti, decepcionada com seu pai, chefe da aldeia, por ter cedido a pressões de empresários brancos, viaja a São Paulo na companhia de uma antropóloga e seu robô, buscando seguir a carreira de humorista, mas lá tampouco consegue se encaixar (ARAÚJO, 2016, p.170).

Finalmente, o Coletivo Vídeo nas Aldeias também esteve entre os convidados a expor na 32ª Bienal de São Paulo, trazendo consigo um histórico de trinta anos de atuação junto aos povos indígenas. Trata-se possivelmente de um dos projetos mais bem sucedidos no Brasil em termos de adesão por parte dos indígenas e das possibilidades que o vídeo oferece para os processos de auto-representação e enunciação do pensamento e realidades indígenas de seus próprios pontos de vista. A proporção de vídeos produzidos por indígenas no Brasil hoje não se compara a outras plataformas de produção e difusão do pensamento indígena em contextos externos às aldeias, embora outros meios também venham ganhando força, como é o caso da literatura, das artes plásticas (sobretudo a pintura), fotografia, dentre outras. No contexto atual, a produção audiovisual tem sido se não a principal, uma das principais ferramentas acionadas pelos indígenas para produção de enunciados acerca de si e do outro a partir de seus lugares de fala. Tais ferramentas se voltam desde ao diálogo e reflexões internas às aldeias, como aos diálogos externos.

Na 32ª Bienal de São Paulo, o Coletivo Vídeo nas Aldeias apresentou a videoinstalação “O Brasil dos índios: um arquivo aberto” (2016), constituída de um recorte de 85 fragmentos de vídeos, contemplando 27 povos indígenas com imagens filmadas entre os anos de 1911 e 2016 no Brasil (O BRASIL DOS ÍNDIOS, 2016, p.1). Os recortes das imagens foram feitos a partir de filmes e material de arquivo do Vídeo nas Aldeias e outros materiais cedidos por instituições parceiras, militantes e cineastas indígenas e não-indígenas. A instalação foi realizada no centro do segundo andar do pavilhão da Bienal, com projeção em três telas e som entrecruzado.

Não encontrei informações sobre a possível duração das sequências dos vídeos apresentados, que rodavam em *looping* com sequências diferentes em cada tela. A imprecisão em termos da duração das projeções, a grande diversidade de material apresentado em três telas com projeção simultânea, somado à presença de fragmentos com falas em línguas indígenas sem tradução pareciam justamente apontar para a impossibilidade de alcance e finitude da diversidade evocada por aquelas imagens. Impossibilidade que se reflete naquela de apresentar os incontáveis atos de violência que foram e seguem sendo perpetrados contra estes povos, mas também os incansáveis dias e atos de resistência e luta pelo direito à

existência e produção de modos específicos de humanidade e relação, que as imagens presentificam.

Com relação à escolha do modo de exibição do trabalho do Vídeo nas Aldeias, Júlia Rebouças propõe que tanto a escolha pelos fragmentos quanto o espaço da exposição foram pensados em diálogo com o Coletivo. A opção pelos fragmentos, sugere a curadora, possibilitou a “imersão numa experiência que está posta na multiplicidade. As três telas coabitando, os sons se encontrando, as imagens que se encontram e não são narrativas nem causais uma da outra. Uma polifonia de todas estas questões que o trabalho deles articula e agencia”. Além disso, a escolha pela expografia, que por ser em espaço central e aberto perde em termos de qualidade de apreciação do material (por excesso claridade, ruídos e falta de conforto para permanência no espaço), prioriza, contudo o amplo acesso do público às imagens e o contato com outros trabalhos. Nas palavras de Júlia, era importante que o trabalho do Vídeo nas Aldeias estivesse “fora da proteção, devassado, aberto e em contato com todas as outras coisas. (...) As pessoas precisam ver isso. Precisam encontrar estas imagens”. Estas imagens, conforme pude compreender em diálogo com a curadora, têm o importante papel de reivindicar a existência contemporânea daquelas pessoas e seus modos específicos de vida, das questões não resolvidas que ali são apresentadas, assim como de iniciativas exemplares, como a do Vídeo nas Aldeias.

Figura 28 - “O Brasil dos índios: um arquivo aberto” (2016). Instalação do Vídeo nas Aldeias na 32ª Bienal de São Paulo.



Fonte: A autora, 2016.

No processo de resistência e reivindicação de existência levado a cabo pelos povos indígenas no Brasil, as imagens produzidas por eles e por não-indígenas engajados em suas lutas surgem como elemento importante. O vídeo se apresenta como instrumento que propicia a elaboração da diferença, não como marcadora de modelos de relação de dominação reproduzidos historicamente, mas com o poder de desconstruí-los a partir de modos diversos e distintos de produção de vida que estão em disputa. Conforme palavras do próprio coletivo na apresentação do trabalho, as imagens exibidas “tomam partido e se posicionam junto a eles na luta pela descolonização do Brasil e contra as narrativas dominantes, num gesto que restitui atos, rostos e corpos arbitrariamente apagados pelo Estado, desde os tempos do “descobrimento””. (O BRASIL DOS ÍNDIOS, 2016, p.1).

Além do trabalho apresentado na Bienal de São Paulo, Vincent Carelli (fundador e membro do Vídeo nas Aldeias) também participou da exposição “A Queda do Céu” (2015). A exposição teve como eixo a despossessão dos territórios físicos e simbólicos pertencentes aos indígenas por via de ações predadoras do “homem branco” ao longo de séculos, buscando apontar para estratégias de resistência, em cuja luta alguns artistas não-indígenas se tornam parceiros solidários (DOS ANJOS, 2015, p.10-12). Nesta exposição, Vincent Carelli apresentou um vídeo com fragmentos do filme “Martírio”, lançado em 2016, em co-direção com Ernesto de Carvalho e Tita, que trata da luta dos Guarani Kaiowá pela retomada de seus territórios frente ao poderoso aparato do agronegócio.

Assim como o trabalho do Vídeo nas Aldeias e de Vincent Carelli, outras produções que não intencionavam integrar os circuitos de arte contemporânea vêm sendo deslocados por curadores a estes espaços, atravessados por motivações diversas. A exposição “Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas”, realizada no SESC Pinheiros, em São Paulo com curadoria de Moacir dos Anjos em colaboração com museólogas do Museu de Arqueologia e etnologia na USP é um exemplo deste movimento de deslocamento de objetos produzidos por povos indígenas para contextos de arte contemporânea. Na exposição são apresentados objetos etnográficos e arqueológicos produzidos por 22 povos indígenas brasileiros junto a trabalhos de artistas contemporâneos que se relacionam com adornos indígenas, tema da exposição. Com relação à seleção dos objetos de acervo do MAE, Maria Cristina Oliveira Bruno esclarece:

Optamos, neste projeto, por dar protagonismo ao corpo adornado como suporte de resistência; às celebrações como contextos de grande visibilidade dos adornos e, ao mesmo tempo, de reforço à coesão identitária, implicando em momentos de resistência comunitária; aos testemunhos de longa duração, evidenciados pelos

vestígios arqueológicos, documentando que os adornos sempre pautaram a trajetória das sociedades indígenas deste território (BRUNO, 2016, p.10).

Com relação à copresença de objetos e pinturas corporais indígenas e das obras de arte contemporânea, Moacir dos Anjos (2016) sugere que estas possam trazer evidências “do poder de resistência contido nos adornos do Brasil indígena”, assim como “da potência crítica que a arte brasileira que se aproxima deles pode possuir” (DOS ANJOS, 2016, p.13). Resistência essa que, segundo o curador, diz respeito à afirmação identitária em relação ao outro, à resistência física, simbólica e espiritual dos povos indígenas.

Uma abordagem mais extensa e detalhada seria necessária para dar conta da complexidade e especificidade de cada exposição que vem propondo realizar aproximações entre produções indígenas e de artistas contemporâneos. Não haveria como, porém esgotar tal tarefa neste espaço, cabendo aqui a seleção de algumas destas exposições e dentro delas, algumas obras e questões possíveis de serem levantadas a partir delas. Dentre os aspectos que parecem atravessar as diferentes experiências de aproximações entre produções indígenas e da arte contemporânea está a necessidade de repensar as fronteiras da arte a partir de um exercício político de redirecionamento do olhar e da escuta às produções até então negligenciadas pela História da Arte e pela História do Brasil de modo mais amplo, num momento de questionamento das grandes narrativas e suas vias únicas de enunciação.

O movimento político de ampliação ou tensionamento das fronteiras da arte não está isento de disputas e evoca necessariamente dilemas intermináveis, a exemplo da atribuição ou não do conceito de arte e artista a determinadas produções e pessoas. Diante da impossibilidade de resolução destas questões, o que é possível apresentar são os modos como, em cada caso, são elaborados os discursos em torno destes impasses. Retornarei à 32ª Bienal e ao trabalho do Vídeo nas Aldeias a partir de dois fragmentos apresentados pelo coletivo na mostra, também exibidos em outras exposições de arte. A partir deles busco trazer as falas dos atores envolvidos nas produções dos discursos sobre a presença de produções indígenas em espaços de arte e apontar caminhos possíveis para uma abordagem que busque identificar aspectos produtivos no borrar das referidas fronteiras.

Em entrevista a Ruben Caixeta (2009), em contexto diverso ao da Bienal, mas tratando da circulação dos trabalhos do Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli declara que “nem a equipe do Vídeo Nas Aldeias, e muito menos os índios, não têm a menor preocupação ou pretensão de estar na vanguarda da linguagem cinematográfica.” Tal afirmação poderia, acredito que sem muitos riscos de distorção, ser estendida à despreensão daquela produção em se querer situada no campo da arte contemporânea. E tampouco parece ser a intenção, ao menos com

relação à 32ª Bienal de São Paulo, a partir de conversas que tive com uma das curadoras, de passar a transformar o estatuto destes vídeos em arte a partir da passagem destes por esta instituição inevitavelmente legitimadora. Ou ainda, conforme conversa com Ailton Krenak, parece ficar claro que o lugar reivindicado pelas imagens em circulação nos espaços em questão (sejam do Vídeo nas Aldeias ou outras produzidas ou performatizadas por indígenas) não é o da arte contemporânea, embora possa estar presente nestes espaços, assim como não é o do cinema, embora lhes interesse circular também nestes espaços.

Na interlocução que estabeleci em torno da Bienal e de alguns dos eventos que aconteciam paralelos a ela, ficou evidente que a preocupação com relação às imagens produzidas se situa antes em como estas podem agir por onde circulam do que com o que elas de fato são, determinando ou determinadas pelos lugares por onde circulam. Isto é, não interessa tanto se as imagens e outros objetos possam de fato ser nomeadas como arte ou não. Interessa que, agindo onde elas estiverem, sejam suficientemente poderosas para capturar a atenção e gerar alguma transformação nesta relação¹¹⁴.

Em conversa com Júlia Rebouças¹¹⁵ acerca do interesse em estabelecer diálogo com os indígenas, questões e produções que os tocam para a 32ª Bienal de São Paulo, a curadora apontou que este se apresentou desde o início da pesquisa, com o surgimento do tema da incerteza viva e do desejo de investigar outras e novas possibilidades de estar no mundo, de concebê-lo, de pensar nossa trajetória de presença nele e outras formas de se lançar no futuro. Segundo ela, são diversos os caminhos que levaram a uma aproximação com os indígenas. Dentre eles a forma como lidam com a incerteza, fazendo dela condição de existência; sua relação com a natureza, que se reflete no dado de que a maior parte das áreas protegidas corresponda às Terras Indígenas; o interesse por outras formas de pensamento e associação entre cultura e ciência, cultura e natureza, arte e ciência. Os pensamento e modos de vida indígenas desafiariam a tornar as questões mais transdisciplinares e a questionar fronteiras disciplinares num momento em que um determinado modo de pensar e viver chega a seu limite.

¹¹⁴ É importante salientar, contudo, que há indígenas reivindicando espaço de atuação no campo da arte contemporânea e que o próprio Ailton Krenak integrou a curadoria de uma importante mostra realizada em Belo Horizonte e em Brasília, a “Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas”, projeto que expôs cerca de 125 obras entre pinturas, esculturas e arte digital, de cerca de 50 artistas indígenas da América do Sul. A exposição foi realizada em diferentes edições entre os anos de 2013 e 2015, em Belo Horizonte e Brasília. O projeto da exposição foi coordenado por Maria Inês de Aldeida e contou com a seguinte equipe de curadoria: Ailton Krenak (Brasil), Fátima Olivarez (Bolívia), Freddy Taboada Tellez (Bolívia), Christian Bendayan (Peru), Marcos Hill (Brasil), Óscar Roldán- Alzate (Colômbia), Paola Rincón (Colômbia), Ruth Moya (Equador), Venâncio Shinki (Peru).

¹¹⁵ Entrevista concedida pela curadora à autora em 16 de novembro de 2016.

Júlia relata que estava claro o porquê do interesse pelo diálogo com esses povos desde o início da pesquisa para a exposição, mas que a equipe de curadoria não sabia ainda como fazê-lo. E o primeiro passo, conta ela, foi o reconhecimento do desconhecimento acerca destas culturas e o entendimento que este desconhecimento “fazia parte de uma grande estratégia e projeto de apagamento”. Interessava trazer estas questões, do apagamento físico e cultural não apenas como tema, mas fazendo emergir essas outras formas de pensamento. Mesmo considerando a importância de acervos de objetos produzidos pelos povos indígenas, a curadoria da Bienal não considerou ser a melhor via de abordagem. Dentre as razões, Júlia apontou o risco de forçar estes objetos a “fazer parte de nosso cânone”, o que muitas vezes na história da arte se fez através de aproximações formais. Na Bienal, argumenta a curadora, há um contexto de leitura, não se sabe ler aqueles objetos a partir da cosmologia em que foram produzidos. Houve pois, uma preocupação de não repetir o gesto de um primitivismo que priorizava aproximações e valorações estéticas, ao mesmo tempo que a possibilidade de aliar-se a especialistas nestes objetos, como antropólogos, não pareceu o caminho mais interessante à curadoria. Com exceção da presença do Vídeo nas Aldeias e do diálogo estabelecido nos seminários que antecederam a mostra, a curadoria optou por trabalhar as questões indígenas através do trabalho de artistas contemporâneos (parte deles, como apontado, trabalhando em colaboração com indígenas).

Além disso, segundo a curadora, o trabalho com acervo preocupava a curadoria no sentido de prepará-lo para o mercado, o que muitas vezes acaba por considerar pouco o “potencial político, ético, estético, poético, pra não falar do potencial sociológico” das obras. Conforme sugere Fabio Cypriano (2016), sobretudo as duas últimas edições da Bienal de São Paulo têm demonstrado preocupação em fazer da Bienal um espaço para produção de novas obras e experimentação, que fuja da tendência das galerias e feiras de arte, em grande medida direcionadas à comercialização de obras. Este caráter experimental atribuído às duas últimas edições da Bienal está também atrelado, a meu ver, a um caráter de comprometimento político. Não apenas com temas que abordam, mas no sentido de dar visibilidade a outros modos de produzir arte e engajar-se no mundo, que colocam em xeque fronteiras e papéis como do artista e da arte, dando a ver “produções culturais mais complexas”, para usar termo de Cypriano. Como exemplo, retorno ao Coletivo Vídeo nas Aldeias e à fala de Júlia Rebouças acerca da participação do coletivo na Bienal e no que esta contribui para questionar as fronteiras da arte e categorias como a de artista.

A análise que Júlia Rebouças faz da concepção do cinema para o Vídeo nas Aldeias parece refletir o que a curadoria entendeu ser a potência da arte nesta edição da Bienal:

importante ferramenta política, de atuação e transformação. O caráter múltiplo das imagens produzidas pelo Vídeo nas Aldeias é elaborado pela curadora nas seguintes palavras:

O cinema produzido pelo coletivo às vezes é um documento, às vezes é um registro, às vezes é uma possibilidade de construção de novos mundos, de resgate de uma tradição. Uma ferramenta muito clara que eles entendem como uma ferramenta de muito poder, de poder transformador, as imagens como sendo dotadas desse poder transformador¹¹⁶.

Conforme Júlia, para a curadoria da Bienal não era central a questão de se as imagens produzidas pelo Vídeo nas Aldeias eram ou não arte. Embora tenha clareza que o convite à participação na Bienal tenha implicado num processo de construção de uma obra para integrar o projeto da mostra, as questões que as imagens suscitam justificariam suficientemente sua presença na exposição. Segundo a curadora, os caminhos e motivações para a construção de imagens poéticas e políticas são as mais diversas. No caso do Vídeo nas Aldeias, o ativismo teria sido o meio para chegar numa obra de arte muito potente. E foi a potência destas imagens, assim como o interesse no conjunto de práticas e proposta de atuação do Coletivo Vídeo nas Aldeias que interessaram à curadoria. Nas palavras de Júlia Rebouças:

Tem ali uma discussão de representação e auto-representação, de você compartilhar os meios de produção com o outro, de você se colocar, reconhecer um lugar de alteridade, mas também tentar desfazer as relações de poder que são inerentes a estes lugares distintos de atuação e de fala. Enfim, tem um conjunto de práticas que o vídeo nas aldeias articula há trinta anos muito interessante. E que vai se transformando (...) A encenação do rito, da tradição, a atualização dessa tradição. Essas imagens, no fundo, são um arquivo ultra político que não circula. Imagens sociais e da presença indígena que passam por tentativas de apagamento. Não só apagamento dos povos, mas apagamento das imagens, da presença imagética, simbólica, discursiva desses povos. Tudo caminha para que você ache que não existem mais índios, e se não existem mais índios, não precisa mais ter terras, não precisa se preocupar mais com isso (...). A resistência dessas imagens dizendo que existem, estão aqui, são atuais, estão se reinventando, estão no presente. Eu acho isso muito potente¹¹⁷.

A conjugação entre atos políticos e artísticos presente nas imagens do Vídeo nas Aldeias também é elaborada por Vincent Carelli. Ao ser questionado por Caixeta (2009) acerca do caráter militante de “Corumbiara” (2009)¹¹⁸, Vincent Carelli confirma que o filme “é antes de tudo militante e depois ele é um filme, no sentido de que a captação é movida por uma necessidade, é a única ferramenta contra a impotência e a negação dos fatos. Era a prova

¹¹⁶ Entrevista concedida a autora no dia 30 de novembro de 2016.

¹¹⁷ Entrevista concedida a autora no dia 30 de novembro de 2016.

¹¹⁸ Filme de Carelli diversas vezes premiado e cujos fragmentos também estão presentes na obra da Bienal.

técnica que a justiça precisava, era o motor de tudo” (CAIXETA, 2009, p.153). A captura das imagens, iniciada em 1986 tinha como objetivo provar a presença de indígenas isolados, sobreviventes de massacres em Rondônia, diante do avanço de fazendeiros/madeireiros na região, visando sua sobrevivência e permanência, bem como de regiões de floresta, onde os indígenas seguiam vivendo. Mas hoje, argumenta Carelli, o filme é um “convertido para o cinema”.

A propósito da relação entre cinema e militância, Carelli esclarece, contudo que quando se refere à militância, não está falando de linguagem ou conteúdo, mas do que move a sua vida, seu fazer (CAIXETA, 2009, p.157). O vídeo, nas palavras de Carelli,

Tem que ser uma expressão artística, não pode ser um discurso militante, não pode traduzir isso no seu trabalho. Acho inclusive que a capacidade desses filmes, desse produto de “intervir” na realidade, enfim, interessar, emocionar, seduzir o público, trazer uma coisa a mais, isso tem que ser uma expressão artística. É claro que um discurso militante em filme envelhece na semana seguinte, não tem o menor interesse. Então, fazer um filme sobre o cotidiano de *Shomôtsi* e nada mais, é um filme militante. É um filme capaz de mostrar para o público, com uma certa densidade, como é feita a vida desse sujeito, capaz de mostrar sua realidade. O fato de ter uma obra poética ou artística sobre os índios no mercado ou a disposição para as pessoas verem é um ato militante, é uma produção militante nesse sentido e não no do conteúdo ou da narrativa do filme (CAIXETA, 2009, p.157).

Assim, as imagens produzidas acerca da vida cotidiana ou de momentos extracotidianos dos povos indígenas ou ainda de atos políticos - como os realizados em manifestações nas ruas ou outros espaços - trazem consigo na sua constituição e de modo inseparável, embora em dado contexto um aspecto possa ser mais enfatizado que outro, seu caráter político e poético. Tal consideração se aproxima do que propõe Richard Schechner (1994) com o modelo do *loop* infinito entre drama estético e social. Comparando performances rituais e teatrais, Schechner argumenta que eficácia e entretenimento, suas respectivas funções centrais, estão presentes em ambas as manifestações, numa relação de continuidade. A propósito da relação entre entretenimento e eficácia, entre drama social e estético e sobre o papel ativo da estética na mudança social o autor expõe que:

As mudanças na relação entre entretenimento e eficácia são parte do padrão total da mudança social. Performance é mais que um espelho da mudança social, todavia; ela participa do processo complexo que cria a mudança (SCHECHNER 1994, p.624).

A definição do que seja ritual ou teatro dependeria, segundo Schechner, da análise do contexto e de sua função (SCHECHNER 1994, p.622). Compreendendo a inseparabilidade dos processos estéticos e políticos e a possibilidade de um ou outro aspecto ser enfatizado em

determinado contexto, é possível situar a operação de “conversão” elaborada por Carelli no contexto atual das exposições de arte, que convertem imagens-testemunhos políticos em cinema, em arte. Sem que percam seu caráter político, contudo, aquelas imagens agem hoje em outras instâncias e conformação de forças sociais.

Outro exemplo emblemático, dentre outros que poderiam ser citados, do imbricamento entre arte e política ou dramas estéticos e sociais é a ação realizada por Ailton Krenak durante a Assembléia Nacional Constituinte em 1987, cujo registro imagético foi projetado no trabalho do Vídeo nas Aldeias na 32ª Bienal, além de exibido nas exposições “A Queda do céu” e “Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas” (nos catálogos destas duas últimas exposições Ailton Krenak é inclusive identificado como artista contemporâneo). Tendo em vista a visibilidade que a ação teve naquele contexto e que tem tido nos últimos cinco anos e a impossibilidade de esgotar uma descrição ou análise da obra extensa do Vídeo nas Aldeias na 32ª Bienal¹¹⁹, tomarei esta ação como um caso que norteia reflexões que interessam a este trabalho, de pensar os deslocamentos de corpos, ações e pensamentos indígenas para espaços de arte contemporânea.

Antes de entrar neste caso, contudo, gostaria de fazer menção a uma situação que presenciei na 32ª Bienal de São Paulo, que pode ser tão pontual e sutil quanto reveladora da potência que a presença de imagens produzidas por realizadores indígenas podem ter em espaços como aquele. Em outubro de 2016, aproveitando a presença de diversos realizadores indígenas que foram a São Paulo para participarem da “Aldeia SP: Bienal de cinema indígena”, Vincent Carelli os convidou para uma visita à Bienal de São Paulo para que pudessem ver o trabalho do Coletivo, que apresentava fragmentos de vídeos de parte destes cineastas. Era o caso, por exemplo, de Patricia Ferreira e Ariel Ortega, realizadores Mbya Guarani que a convite de Carelli estiveram na Bienal para ver fragmentos de dois de seus filmes: “Tava, a casa de pedra”¹²⁰ (2012) e “Bicicletas de Nhanduru” (2011).

Pude acompanhar aquele momento e testemunhar o quão significativa pode ter sido a visita de realizadores indígenas à Bienal a fim de verem parte de seus trabalhos exibidos numa das principais mostras de arte contemporânea, que recebeu cerca de 900.000 visitantes, reconhecendo ali suas histórias, trajetórias, produções e relações que lhes desencadeavam memórias, sentimentos e reflexões diversas. Durante o tempo que observávamos a obra, as imagens ganhavam outras camadas de densidade quando vistas e comentadas pelas pessoas

¹¹⁹ Além dos oitenta e cinco fragmentos da instalação de vídeo o Coletivo disponibilizou faixas de áudio, a maior parte de cantos guarani, disponibilizadas em site e aplicativo da Bienal.

¹²⁰ Filme de Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patrícia Ferreira e Vincent Carelli.

que viveram aqueles eventos, situando-os nas suas histórias de vida e na história que não se conta em nosso país.

Foi o caso de escutar Ailton Krenak falando sobre as imagens de um desfile aberto demonstrando técnicas de abordagem, imobilização e tortura do primeiro e único batalhão da Guarda Rural Indígena, instalada nas terras dos Krenak durante a ditadura militar, mas também de escutar Alberto Alvares (realizador guarani Nhandeva) emocionado ao ver imagens do filme “*Yvy Katu, a terra sagrada*”, de Eduardo Duwe (2007), que registrou a retomada da aldeia *Yvy Katu*, no Mato Grosso do Sul pelos Guarani Kaiowá, da qual Alberto havia participado. Ele relembra e narra com detalhes o evento do confronto com os agentes de segurança dos fazendeiros, cuja elite do agronegócio vem travando sem cessar uma luta desigual contra os Guarani-Kaiowá (O Brasil dos Índios, 2016). Tendo acompanhado parte da produção de Alberto e o escutado em outros momentos falar sobre seus filmes e as oficinas de vídeo que tem oferecido em aldeias guarani e em tantas outras no país, é possível imaginar a importância que possa ter tido para ele ver-se naquela ação de retomada de terra num momento em que ele segue lutando, mas agora, sobretudo com a câmera na mão.

Conforme indica Carelli (CAIXETA, 2009) a propósito do protagonismo indígena na produção de filmes, “os índios estão, sim, preocupados em produzir documentos que os ajude na transmissão e valorização internas e na visibilidade e reconhecimento externos do seu patrimônio cultural, enfim, produzir filmes com os quais eles se identifiquem”. E se à arte contemporânea, tal como revelada no exercício da 32ª Bienal, interessa valorizar e reconhecer outras formas de produção artística – coletivas, colaborativas, implicadas e reveladoras de outras epistemologias na produção de conhecimentos e imagens, a participação do Vídeo nas Aldeias e de outros trabalhos e eventos paralelos à Bienal que contaram com a presença e protagonismo indígena pode ter sido uma primeira enunciação de um bom encontro que pode ser expandido.

2.4 Poéticas e políticas da relação: a ação de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea

Segundo Ailton Krenak, as imagens da ação que realizou em 1987 junto ao Congresso Nacional em Brasília teriam sido recuperadas recentemente por Rodrigo Siqueira para realização do documentário “Índio Cidadão?” (2014), que trata do movimento de luta dos

povos indígenas no Brasil pela conquista e manutenção de direitos, fazendo referência desde o movimento da Constituinte de 1988 até eventos recentes, como os de resistência a projetos de leis que tornam ainda mais difíceis os processos de demarcações das Terras Indígenas e a integridade destes territórios. Depois deste filme e de divulgadas as imagens de Krenak na internet, estas tem sido evocadas em diferentes espaços e plataformas, desde exposições artísticas, como mencionado, a pinturas murais em espaço público (como realizada em São Paulo), em livros didáticos, dentre outros. Vou me deter aqui ao deslocamento destas imagens do contexto onde foram realizadas aos espaços de exposição de arte, buscando referenciais que possibilitem uma abordagem da ação e seu deslocamento em termos tanto sociais quanto estéticos, apontando para definições de arte e artista que dialogam com as práticas indígenas sem deixar de levar em conta as diferenças irreduzíveis dos modos de existência postos em relação.

2.4.1 A ação na Assembléia Nacional Constituinte

Em 13 de agosto de 1987 é encaminhada por representantes da União das Nações Indígenas¹²¹ a Emenda Popular ao projeto de Constituição, propondo elaboração do capítulo sobre as populações indígenas. Dentre os pontos centrais estavam a demarcação dos territórios indígenas, o reconhecimento das culturas e tradições indígenas e dos direitos históricos destes povos, assegurando o usufruto dos recursos naturais existentes nestas terras como condição da economia interna e projeto de futuro dos povos indígenas (Ailton Krenak, imagens de arquivo no filme “Índio Cidadão?”). Ocorre que nesta mesma semana “o jornal ‘O Estado de São Paulo’ passou a publicar diariamente durante uma semana a série de matérias intitulada “Os índios na Constituição”, veiculando denúncias sobre uma suposta “conspiração” internacional contra o Brasil, a pretexto da defesa de interesses indígenas na Constituinte” (CEDI, 1991, p.20). Tratou-se de campanha que tentou criminalizar uma série de instituições nacionais e internacionais que apoiavam os direitos indígenas e que repercutiu no Congresso Nacional às vésperas da aprovação do relatório final da Comissão de Sistematização que preparava o projeto de Constituição. Conforme informações em documentação da Cedi (1991, p.20),

121 Organização criada em 1980, fruto do movimento indígena brasileiro nas décadas de 1970 e 1980.

várias autoridades do Executivo e Legislativo, além de alguns órgãos de imprensa, reproduziram e disseminaram as acusações.

Foi neste cenário que, em 4 de setembro de 1987, Ailton Krenak, como representante da União das Nações Indígenas, realiza na tribuna fala em defesa da Emenda Popular, buscando reverter a conjuntura política anti-indígena do Congresso Nacional. Vestindo terno e gravata, possivelmente em acordo com protocolo do Congresso, Krenak inicia seu discurso denunciando a falta de ética em jogo no processo da luta de interesses que afetam os direitos indígenas e prossegue sua fala articulando-a com o gesto de pintar seu rosto com tinta preta, em referência à pintura de jenipapo, que pouco antes de concluir sua fala cobre todo seu rosto. Sua fala eloqüente, contundente e sensível ganha ainda mais força com o gesto da pintura, que traz novas camadas sensíveis e discursivas, intensificando sua presença e fala.

Figura 29 - Fala de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte



Fonte: Trailer do filme “Índio cidadão?”¹²²

Eu espero não agredir com a minha manifestação o protocolo desta casa. Mas eu acredito que os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. Povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver. Tem condições fundamentais para sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida e da sua cultura que não coloca em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. Eu creio que nenhum dos senhores nunca poderia apontar atos, atitudes da gente indígena do Brasil que colocaram em risco seja a vida, seja o patrimônio de qualquer pessoa, de qualquer grupo humano nesse país. E hoje nós somos alvo de uma agressão que pretende atingir na essência a nossa fé, a nossa confiança de que ainda existe dignidade, de que ainda é possível construir uma sociedade que sabe respeitar os mais fracos, que sabe respeitar aqueles que não têm o dinheiro para manter uma campanha incessante de difamação. Que saiba respeitar um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas. Um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras no chão, não deve ser identificado de jeito nenhum como um povo que é inimigo dos interesses do Brasil, inimigo dos interesses da nação, e que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil. E os senhores são testemunha disso. Eu agradeço a presidência desta casa, agradeço os senhores e espero não ter agredido

¹²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q>. Acesso em: 11 dez. 2016.

com as minhas palavras os sentimentos dos senhores que se encontram nesta casa. (Fala de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte de 1987, transcrita do filme “Índio cidadão?”).

Conforme sugere Rodrigo Siqueira em entrevista à rádio Yandê, a fala de Ailton Krenak foi o ato de protagonismo mais marcante da Assembléia Nacional Constituinte e decisivo para aprovação dos artigos 231 e 232 da Constituição, tendo gravado nos anais da Constituinte a denúncia do histórico de genocídio e ataques aos povos indígenas no Brasil (Rádio Yandê, 2015). O gesto abre margem a interpretações diversas: gesto de luto e luta, como sugere Rodrigo Siqueira, de resistência que não se dá apenas pelo discurso, mas na persistência de práticas culturais, incluindo a pintura corporal e o uso de adornos e artefatos, propõe Marcos Grinspum Ferraz (2016) em coluna sobre a exposição Adornos do Brasil Indígena.

O terno e gravata de cores claras e o discurso bem articulado - familiares e adequados ao contexto em questão - contrasta com o gesto da pintura de seu rosto com tinta preta, causando estranhamento e ruptura com aquele contexto e fazendo oscilar o tempo/espaço entre o pronunciamento formal e a evocação de referências a um modo de ser específico, cujo reconhecimento está em jogo naquele contexto¹²³. A fala de Krenak, que descreve a histórica relação dos indígenas com o Estado, a sociedade brasileira e seus territórios, somada ao seu gesto - marcador da diferença -, condensam a um só tempo as capacidades de resiliência e resistência dos povos indígenas e a demanda que sejam reconhecidos e respeitados na sua condição de sujeitos (lembrando que até a Constituição de 1988 eram tutelados pelo estado) e na sua diferença.

A ação realizada por Ailton Krenak também se revela eficaz no questionamento e enfrentamento de outra questão em disputa naquele momento no Congresso Nacional: uma emenda pretendia restringir os direitos dos povos indígenas àqueles que não se encontravam em estágio de “aculturação”, conceito sequer explicitado, que poderia limitar em grande medida a aplicação dos direitos. Segundo Ailton Krenak (no filme “Índio Cidadão?”) um indígena que soubesse falar português, que reconhecesse os símbolos nacionais ou cujo contato não tenha sido recente poderia ser identificado como “aculturado” e ter seus direitos

¹²³ Conforme declaração de Ailton Krenak no filme “Índio Cidadão?”, a presença de muitos indígenas vestidos com trajes de suas respectivas etnias, pintados, adornados, causou grande impacto e estranhamento no Congresso durante a Assembléia Nacional Constituinte. O acionar de elementos identitários tem sido recorrente nas manifestações políticas realizadas também nos últimos anos e é um dos aspectos enfatizados na exposição Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas.

negados, o que implicaria também que sobre seus territórios poderiam “incidir atividades garimpeiras, mineradoras, colônias agrícolas, a colonização direta sobre esses territórios.”

Considerando pois, a importância da ação de Ailton Krenak no âmbito da Assembléia Nacional Constituinte no sentido de culminar a articulação e o movimento de luta dos povos indígenas das décadas de 1970 e 1980 num gesto tornado icônico e que contribuiu para a eficácia de todo o processo que resultou nos artigos 231 e 232 da Constituição de 1988, gostaria de prosseguir a uma possível análise desta ação enquanto ação ritual que dialoga de modo intenso e a partir de lógicas indígenas, propondo-se atuar no terreno das relações interétnicas, com o Estado. Para além da oralidade enquanto modo de transmissão de conhecimentos, gostaria de enfatizar a corporalidade enquanto lugar de investimento na produção e transformação da pessoa entre os povos indígenas, dada a ver na ação de Krenak.

Conforme Victor Turner, os rituais de passagem se caracterizariam por serem realizados em momentos de crise ou de transição no âmbito das relações e estruturas sociais, o que bem poderia definir o cenário pós-ditadura militar e de abertura política em que foi realizada a Assembléia Nacional Constituinte. Neste sentido, muitos acontecimentos poderiam ser abordados como integrantes deste ritual ou estado de liminaridade, mas me deterei na ação de Ailton Krenak, representativa do protagonismo e mobilização indígena que buscaram transformações nos modelos de relação há séculos vigentes.

Para Victor Turner e Richard Schechner, que recorrem aos estudos de Van Gennep, os ritos de passagem seriam caracterizados por três principais momentos: de separação, de margem ou liminaridade e de agregação ou reintegração. Se tomarmos tais momentos para análise da ação realizada por Ailton Krenak, sua presença enquanto liderança e representante do movimento social na Assembléia poderia se configurar enquanto um momento de separação com relação a um período anterior da história, que alguns anos antes criminalizava e perseguia os movimentos sociais. Ou ainda, observa-se uma ruptura quando, uma vez considerado o estatuto jurídico da tutela dos indígenas no Brasil, observa-se uma ação evidente de protagonismo, expresso no lugar de fala de Ailton Krenak, por exemplo, mas também da participação indígena numa esfera decisiva, de modo mais amplo. Neste sentido, trata-se de período em que os papéis e estatutos sociais/políticos são suspensos para serem reconfigurados.

No momento em que o gesto da pintura passa a integrar sua ação, a condição de liminaridade/margem se instaura, sobretudo na potência do gesto de romper e suspender procedimentos comuns ao tempo/espaço do Congresso Nacional pela via do ativamento de elementos referenciais a práticas indígenas. Tal deslocamento, um comportamento restaurado

ou comportamento duplamente comportado, como Schechner (2013, p.40) define performance, traz no corpo a memória¹²⁴, o conhecimento incorporado não apenas da pessoa que naquele momento assume caráter ambíguo, ocupando “espaço entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 1974, p.117), mas mas de todas as que Ailton Krenak representa naquele contexto. Neste sentido, a transformação corporal de que Krenak é protagonista e que naquele momento incide sobre sua pessoa, pretende reverberar no estatuto jurídico de todas as pessoas que ele ali representa. Cabe enfatizar que é o idioma da corporalidade que é acionado por Ailton Krenak em sua ação, lembrando que, como é o caso entre diversos grupos indígenas brasileiros, é para o corpo da pessoa que se volta a atenção quando esta se encontra em período de transformação de seu status ou condição social. A intervenção no corpo marca a passagem, transformação e neste sentido e contexto, é inscrição da própria diferença com relação e na relação com as demais parcelas da sociedade brasileira.

Para Schechner, toda ação, inclusive as não desempenhadas apenas por seres humanos, pode ser analisada *como* performance¹²⁵. Neste sentido, chamo atenção para a definição de performance como atividade, ação¹²⁶ e para como ela pode ser produtiva na análise da ação de Krenak, uma vez que possibilita enfatizar que algo está acontecendo. Neste sentido, a pintura corporal é importante naquele contexto, mas não (só) por ser interessante em si¹²⁷ – o efeito teria sido muito possivelmente diverso se Krenak tivesse subido ao palco com o rosto já pintado e realizado sua fala. O que confere grande potência àquele espaço/tempo específico é que ele é sede de um acontecimento. A questão que nos interessa aqui, é pois, o que está acontecendo e como está acontecendo. É para a ação, para a produção constante da diferença e memória que a performance chama atenção.

Muitas etnografias, e em grande medida aquelas voltadas ao estudo das artes indígenas, mas não somente, têm destacado que para os grupos ameríndios humanidade não é condição que está dada, que é inata¹²⁸ (VILAÇA 2005, apud VAN VELTHEN 2010), mas

124 Schechner busca em Grotowski tal elaboração referente ao papel do corpo na transmissão de conhecimentos.

125 Para o autor, a performance seria um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual e o play até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música.” (SCHECHNER, 2013, p.37, 38).

126 Para Schechner performance poderia ainda ser definida pela implicação de três ações ou operações: ser/estar (se comportar); fazer (atividade de tudo que existe, dos quarks aos seres humanos); mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos) (apud Féral, 2008, p.198)

127 Tal como propõe Schechner a propósito das pinturas rupestres nas cavernas, mais que as pinturas em si e o que elas possam representar, elas são interessantes por revelarem espaços onde algo aconteceu. Nas palavras de Schechner (2013, p.47), “as cavernas eram teatros. Eram espaços onde algo aconteceu”.

128 Isso não quer dizer que eles não sejam “gente” tal como nós concebemos. Mas antes, que para muitos povos indígenas a condição de “gente” é compartilhada com diversos outros seres que habitam o cosmos, e que suas

precisa ser constantemente construída com base em uma série de intervenções, sobretudo corporais e que envolvem a relação com diferentes seres, humanos e não-humanos. Seria, então para a ação enquanto produtora de uma humanidade específica que estaria chamando atenção a ação de Krenak?

O ritual realizado por Ailton Krenak obteve sua eficácia, resultando na promulgação da Constituição de 1988, um marco na redefinição do estatuto jurídico dos povos indígenas, que passam da condição de tutela à condição de sujeitos de direito, tendo seus direitos territoriais reconhecidos, assim como sua cultura, língua costumes e modos específicos de saber, fazer e viver, marcando o momento de agregação do ritual de passagem. Entretanto, a história pós Constituição de 1988 tem confirmado a premissa de que a condição desta humanidade, também na relação com os brancos, não está dada, mas precisa ser constantemente acionada, reivindicada e fruto do investimento de ações. Resistência e luta, assim como a produção de humanidade, são termos que remetem a ações. Ações que precisam ser constantemente performadas.

2.4.2 O vídeo de Krenak em espaços de arte contemporânea

É pois, num contexto de constantes e crescentes ameaças à garantia dos direitos que conferem dignidade e humanidade aos indígenas brasileiros, mas também do interesse de aproximação da arte contemporânea a um fazer artístico de cunho político e disposto a dialogar com produções indígenas que a ação de Ailton Krenak é retomada, reativada e exibida em espaços de exposições de arte. Além de exibida na Bienal de São Paulo, junto ao trabalho assinado pelo Coletivo Vídeo nas Aldeias, ela também esteve presente em duas exposições organizadas por Moacir dos Anjos em São Paulo. A propósito da presença do vídeo na exposição “Adornos do Brasil Indígena”, o curador, em diálogo com Ferraz (2016), declara: “É muito interessante aquela fala, principalmente como ela é feita, porque está justamente no limite entre a pintura indígena como resistência e a performance artística”.

A partir do que Moacir dos Anjos propõe no catálogo da exposição, poderíamos entender “a pintura indígena como resistência” tanto em seus aspectos de afirmação

especificidades ou condições específicas (corpos, afectos, comportamentos) são instáveis, isto é, estão sujeitos a processos de transformação, o que implica o investimento constante sobre os corpos para se produzir humanidade.

identitária em relação a outros grupos indígenas e aos brancos, mas também em termos de resistência simbólica e cosmológica, “posto que adornos são, muitas vezes, elementos de comunicação com os espíritos que, nas cosmologias nativas, controlam o caos do mundo” (DOS ANJOS, 2016, p.14) e finalmente, de resistência física, quando os adornos indicam que “não existe outra maneira de viver a vida livre senão mantendo-se em estado permanente de luta” (DOS ANJOS, 2016, p.14). Mas como lê-la, enfim, na fronteira da performance artística? Nos comentários acerca da ação de Krenak¹²⁹ no catálogo da exposição, é sugerido que sua voz e gesto conformam um enunciado situado entre a performance estética e a manifestação política onde imagem e discurso “se mesclam para exigir, no campo do sensível e no da razão, que se reparem os danos inflingidos aos indígenas e que se respeite a diversidade de modos de existir” (ADORNOS, 2016, p.65).

A proposição de Schechner de que a diferença entre dramas sociais e estéticos se constituem antes em diferenças de ênfases em termos de sua finalidade, não existindo nenhuma performance teatral que seja puramente voltada ao entretenimento ou ritual puramente eficaz¹³⁰ (SCHECHNER 1994, p. 622) nos auxilia a situar a colocação do curador de que a ação está no “no limite entre a pintura indígena como resistência e a performance artística”. A ênfase na busca da eficácia contudo, é evidente e é a seu serviço que o poder do gesto e imagem da ação da pintura são evocadas.

De modo próximo à abordagem dos dramas sociais e estéticos de Schechner, outros autores vêm sugerindo que práticas artísticas – sobretudo após a segunda metade do século XX vêm problematizando a função de entretenimento atribuída às artes, a separação entre artista e espectador, arte e vida. Neste contexto, a arte da performance, tal como entendida na perspectiva estética, muito teria contribuído para abalar a visão de arte nas décadas de 1970 e 1980 (HUYSSSEN, 1986 apud FÉRAL, 2008, p.199), não apenas emergindo enquanto uma nova modalidade artística (cujas práticas se apresentam diversas), mas atravessando diversas delas, a exemplo das artes plásticas, do teatro, da música, de formas também diversas.

¹²⁹ Este, em texto descritivo de sua biografia e ação é identificado como liderança indígena, mas tal texto integra o tópico “artistas contemporâneos que participam da exposição”. Neste sentido, a posição *entre* sugerida por sua ação também se estende à forma como esta pessoa é referida no contexto desta exposição.

¹³⁰ Schechner propõe em sua análise do teatro ocidental, um gráfico que ilustra a variação na relação entre eficácia e entretenimento ao longo da história do teatro e drama ocidental, chamando a atenção para o fato de que em meados das décadas de 1960 e 1970 (com a emergência do teatro experimental, político e de psicoterapias performativas) a eficácia teria usurpado a posição dominante do entretenimento, o que não ocorria desde meados do século XIV.

Autores que têm se proposto a refletir sobre performance ou sobre o teatro performativo ou pós dramático¹³¹ podem ser bastante elucidativos dos imbricamentos entre performance artística e ritual. Cassiano Quilici (2015) trata de experiências no teatro, performance e outras modalidades de arte que não têm voltado sua ênfase ao entretenimento, mas que têm buscado experiências de outra natureza, tendo como ponto de partida “o estranhamento com relação a um envolvimento automático com a existência” e a “redescoberta da arte como uma espécie de trabalho singular, de cultivo de outras formas de vínculo social, e de expressão de possibilidades de transformação” (QUILICI, 2015, p.137).

A ideia da transformação poderia ser pensada como atrelada à noção de eficácia, entendendo esta última no sentido da efetivação de alteração do estado ou condição da pessoa num momento de transição ou de liminaridade. E é justamente partindo da noção de “experiência liminar” desenvolvida por Van Genep, Turner e Schechner e fazendo referência a rituais tradicionais, que Quilici inicia sua análise do teatro e da performance, distinguindo-os das formas de grande produção industrial do lazer. Na reflexão acerca da administração do “tempo livre” na sociedade contemporânea, Quilici aponta para a tendência ao impedimento de que se abram espaços vazios, momentos de suspensão onde possa emergir o que ele define como “inquietude de si”, interessante à investigação de uma certa ideia de arte, que a reconhece, penetra e transforma (QUILICI 2015, p.138). A “inquietude de si”, ou esse desassossego com a existência orientaram modos de vida em diferentes momentos da história. O autor toma como exemplo a noção de “cuidado de si” evocada por Michel Foucault, entendida como “um conjunto de práticas e exercícios que configuravam modos de vida, ligadas a diferentes escolas filosóficas” da antiguidade greco-latina, que configuravam uma verdadeira “arte de viver” (QUILICI, 2015, p.138-139).

As noções de “arte de viver” ou “arte da existência”, como propõe Quilici (2015, p.142), não se ajustam a categorias e divisões habituais, tais como teoria e prática, arte e vida, ética e estética, inovação e tradição, permitindo-nos examinar temas recorrentes na arte moderna e contemporânea. O primeiro deles diria respeito a abolir fronteiras entre arte e vida. A noção de “arte da existência”, segundo o autor, “coloca a discussão da arte num patamar não só estético, mas ontológico: a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e do agir humanos, de desvelar suas potencialidades mais altas” (QUILICI, 2015, p.142)¹³².

¹³¹ Teatro performativo foi o termo proposto por Josette Féral (2008) como alternativa ao termo proposto por Hans-Thies Lehmann (2007), de teatro pós-dramático, para uma abordagem das transformações nas práticas teatrais influenciadas em grande medida por características da performance, descritas ao longo do texto.

¹³² Desta perspectiva, prossegue o autor, podemos melhor entender a proposição do performer e escultor Joseph Beuys, de que “cada homem é um artista”. Tal concepção antropológica da arte não deveria ser lida, porém, no

A noção de “arte da existência” apontaria para a arte enquanto “um modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos” (QUILICI, 2015, p.143), para práticas de cuidado de si e produção de humanidade. Ao propor uma abordagem que permite desfazer as fronteiras que separam arte e vida, repensando a definição e função do que seja arte e podendo situá-la inclusive na invisibilidade do cotidiano¹³³, torna-se possível um diálogo não apenas com os rituais, mas com uma série de formas expressivas elaboradas por culturas diversas, situadas em diferentes tempos ou espaços, dentre elas as próprias culturas indígenas.

Retornando à pintura corporal acionada por Krenak na ação junto à Assembléia Nacional Constituinte, é com referência aos sentidos que ela apresenta nos contextos indígenas enquanto uma “arte da existência”, voltada aos procedimentos constantes de produção de humanidade que proponho que seja abordada. No deslocamento da ação a um contexto público, político (em seu sentido estrito, governamental) a noção de transformação (do corpo e pessoa), eficácia e produção de humanidade seguem presentes, mas estas se dão de modo diverso: outras questões são postas em jogo e sobretudo, estas dizem respeito a outros sujeitos postos em relação e a dinâmicas diversas que marcam estas relações. A possibilidade de ação e eficácia das ações na esfera política (da Constituinte) não está desconectada, porém, das possibilidades de ações e das relações cosmopolíticas indígenas, antes elas afetam-se mutuamente. Tanto a ação desenvolvida por Krenak está afetada por práticas indígenas singulares, como a eficácia visada busca potencializar modos específicos de existência a partir das relações estabelecidas naquele contexto, com sujeitos e modos de vida outros.

A ação de Krenak conjuga a um só tempo atuações no campo do político, do social, da ética e estética. Estas ações visam transformações efetivas e para isso contrubui a experiência que busca afetar o público, envolvendo-o de forma física, sensorial e emocional, convidando-o à responsabilidde e ação. Ao transformar o seu corpo Krenak faz de seu discurso um acontecimento que visa engajar os presentes na Assembléia Constituinte na

sentido de um “vale tudo”, mas apontaria para a arte “como parte do processo do homem realizar a sua própria humanidade” (QUILICI, 2015, p.142).

¹³³ Neste aspecto, também seria possível aproximar a arte contemporânea de boa parte das “artes indígenas”, no sentido que grande parte dos objetos confeccionados para uso cotidiano traz consigo investimento estético. Além disso, as próprias atividades cotidianas, entre diferentes povos indígenas, recebem tal atenção que as distinguem de um “engajamento automático com a existência”. O trabalho de Joana Overing junto aos Piaroa é exemplar neste sentido. Com relação às atividades práticas da vida cotidiana dos Piaroa, Overing descreve que: “Os Piaroa atribuem a atividades que tendemos a ver como mera rotina (preparar uma refeição, limpar uma roça, trançar um cesto, alimentar um bebê) um significado bem maior, uma vez que seus principais interesses estão diretamente voltados para habilidades específicas essenciais à arte da vida diária” (OVERING, 1999, p.81).

ação, convocando-os enquanto atores políticos a agirem eticamente diante do evento em curso. A transformação política/social visada pela transformação corporal de Krenak requer pois, o engajamento social/político/ético de um coletivo.

Assim como o gesto da pintura, a fala de Krenak, também pode ser entendida enquanto matéria que traz de modo imbricado aspectos políticos e poéticos. Tal como sugere Antonin Artaud (1993, p.40) para uma proposta de teatro que leve em conta uma linguagem concreta ou “poesia no espaço”, as palavras podem ser manipuladas enquanto objetos sólidos, com capacidade de abalar as coisas, considerando a linguagem sob a forma de *encantamento*. Muito poderia ser dito sobre a potência da fala e das palavras em relação a diversos grupos indígenas, palavras que são ditas, cantadas, que são imagens, poesias no espaço com capacidade de presentificar mundos. Entretanto, vou me deter ao caso em questão, enfatizando como a fala de Krenak intensificou sua própria materialidade ao ser enunciada junto ao gesto da pintura facial, pretendendo agir sobre os espectadores. Neste sentido, é interessante notar que a ideia de “encantamento” trazida por Artaud também foi acionada por Alfred Gell (2005) para uma abordagem acerca da arte, que enfatiza o poder dos objetos de afetar as pessoas emocionalmente, gerando conseqüências no âmbito das relações sociais¹³⁴.

A fala e o gesto de Krenak também têm sua razão social e pretendem, através do fascínio gerado, da comoção física e emocional produzirem eficácia no âmbito das relações em questão. Krenak deixa claro nas suas palavras que as pessoas ali presentes são co-responsáveis pelo que está em jogo naquele tempo/espaço, referindo-se à ameaça de restrição dos direitos indígenas na redação/homologação da Constituição Federal, mas também à responsabilidade do Estado pela violência histórica sofrida pelos povos indígenas no Brasil. Uma ação que evoca o sentir, pensar e agir, de quem está presente na Assembléia Constituinte. Mesmo que a ação dos presentes não possa se efetivar no exato instante de sua fala, tal possibilidade está no horizonte dos acontecimentos em jogo naquele momento.

Ao serem deslocadas para espaços de exposição de arte, contudo, as imagens da ação possibilitam a outro público sentir e pensar diante do acontecimento que pode ser revivido, atualizado. Mesmo deslocada de seu contexto original, a ação não deixa de agir no mundo e

¹³⁴ A partir do exemplo das canoas das Ilhas Trobriand e suas proas esculpidas, Gell chama atenção para os atributos de agência e intencionalidade das obras de arte, que geram conseqüências no âmbito das relações sociais. Segundo o autor, ao chegar em cada localidade, as canoas Trobriand geravam tal efeito de fascinação nos trobriandeses que os impelia a dar continuidade às relações de trocas e circulação de objetos que caracteriza o Kula, seu sistema cerimonial de trocas. Neste sentido, o autor argumenta que o poder dos objetos provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente, de modo que as perturbações causadas pelas proas são interpretadas como “evidências do poder mágico que emana da tábua” (GELL 2005, p. 45-47), das quais resultam sua razão social e eficácia.

sobre as pessoas que com ela estabelecem relação. Gera efeitos nos espectadores, assim como tem integrado um movimento potencialmente transformador no campo das artes num momento em que a (parte da) arte contemporânea reivindica para si reaproximações com o político, com questões urgentes em nosso tempo e com o interesse de uma revisão (ainda tímida) da história colonialista que desconsidera as práticas expressivas, o pensamento e os modos de existência dos povos indígenas na história do Brasil, posicionando-se diante das forças políticas dominantes e atuantes no Estado que têm desconsiderado os direitos indígenas garantidos pela Constituição de 1988.

Entretanto, se a possibilidade de ação dos espectadores estava clara na execução da performance na Assembléia Constituinte, fica em aberto no âmbito da reprodução das imagens da ação em exposições de arte contemporânea de que forma o espectador pode engajar-se a ponto de tornar-se ator e co-responsável pelo que está em jogo. Uma questão que pode apontar tanto para os limites desta reprodução em relação à ação original quanto, pela atualidade das questões levantadas por Krenak e potência de sua fala e gesto, impulsionar possibilidades de ação em aberto, que precisam ser ativadas no contexto atual. Como agir diante dos efeitos das imagens é questão que se coloca para esta situação específica e que se estende a tantas outras no cenário político atual.

2.4.3 Por outras palavras, pensamentos e ações

Em fala durante a programação das “Conversas para adiar o fim do mundo - poéticas e resistências indígenas”, realizada em 15 de novembro de 2016 como parte da intervenção de Bené Fonteles na 32ª Bienal de São Paulo, Ailton Krenak destaca em sua fala a importância de juntar pensamento e ação e a urgência por ações que levem em conta o que Davi Kopenawa naquela ocasião chamou de “ética da terra-planeta”. Gostaria, pois, de trazer alguns aspectos apontados por Ailton Krenak diante da circulação das imagens de sua ação na Assembléia Constituinte em contextos de exposições de arte e de sua contribuição em processos de curadoria de exposições de arte e festivais de cinema indígena.

Nos últimos anos Ailton Krenak esteve à frente da organização de pelo menos dois eventos importantes voltados especificamente à produção de arte e cinema indígena: a exposição “Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas” e a “Aldeia SP: Bienal de cinema indígena”. Além disso, contribuiu para os “Dias de Estudo” da 32ª Bienal de São

Paulo (dentre outras atividades desta mostra) e participou de exposições com obras de pintura, além das imagens da ação de que estamos tratando e de livros que tem publicado. Krenak ressalta a importância de que os povos indígenas possam estar presentes e atuantes em diversos contextos, dentre os quais o da própria arte, sem deixar de chamar atenção, porém, às especificidades de suas produções (de pensamento, de modos de relação) e às contradições e perigos destes processos.

Com relação ao modo como os indígenas vêm se relacionando com o que é contemporâneo e se fazendo presente em produções artísticas, cinematográficas, literárias, Krenak, a partir de diálogo com Davi Kopenawa¹³⁵, declara:

Nós estamos sendo empurrados para novas percepções e maneiras de interagir no mundo e com diferentes culturas. E vamos aprendendo com dificuldade, pagando um preço muito alto, assistindo as árvores que são pessoas, irmãs, sendo erradicadas assim como as pessoas também¹³⁶.

Por outro lado, através das novas plataformas de produção e circulação do pensamento indígena, Krenak vê a possibilidade de transfigurar estes conhecimentos de modo que possam ser acessados por um maior número de pessoas, possam contribuir para a luta e resistência indígena e para a emergência de outros paradigmas de produção de pensamento, de humanidade e mundo. Nas palavras de Krenak: “para mim, tocar nesta questão do paradigma do pensamento é a função seja do audiovisual, seja de outros objetos que podem ser apreciados como arte e é o trabalho que a gente faz e que tem que fazer”¹³⁷. A *transfiguração*, como chamou Krenak, das cosmovisões indígenas a diferentes plataformas e sua circulação em diversos contextos podem atribuir a elas outras e novas dimensões e funções, que podem ser interessantes desde que sirvam a seu fortalecimento e dos modos de vida que lhe são inerentes.

Ao perguntar a Krenak em que medida interessaria a circulação destas produções em contextos artísticos, ele ressalta que é sobretudo nestes espaços que as pessoas param para olhar, refletir. Nas suas palavras:

¹³⁵ Durante a mesa “Resistências e poéticas indígenas” na 32ª Bienal de São Paulo, Davi Kopenawa, comentando sobre o livro que é co-autor “A queda do céu”, declara que ele não escreveria um segundo livro. Já o escreveu e não escreverá mais, pois difundir seu pensamento que pretende sensibilizar os não-indígenas também implica, de alguma maneira na inserção do mundo da mercadoria que ele critica: na produção de uma mercadoria de papel que implica na destruição de árvores, seres vivos que integram o mundo animado ao qual ele propõe que cuidemos.

¹³⁶ Fala durante a mesa “Resistências e poéticas indígenas” na 32ª Bienal de São Paulo, em 15 de novembro de 2016.

¹³⁷ Conforme entrevista concedida à autora em 8 outubro de 2016.

No movimento do cotidiano, na rotina, a maioria de nós está ocupada com a subsistência, com a sobrevivência, ocupada em dar resposta para as coisas práticas. Tem dificuldade de integrar no seu cotidiano, na sua vida o sentido de beleza, de subjetividade, de transcendência que é atribuído ao fazer um balaio, uma rede, um pote, uma casa¹³⁸.

Levar em conta as possibilidades da arte e a importância da presença de produções indígenas nestes contextos não implica, porém que eles se identifiquem enquanto “artistas”, pelo menos não no sentido estrito do termo, assim como requer que estejam atentos aos perigos que os deslocamentos e circulação de pessoas e objetos em contextos de arte podem trazer. Krenak aponta as limitações das definições de arte e artista quando estes passam a estar atrelados unicamente à produção de mercadorias, reivindicando um outro lugar para os produtores e a produção indígena. Tratando de seu lugar de produção e das exposições e mostras que esteve presente enquanto organizador, declara que:

A natureza da arte é ser transformadora. O que eu vejo é a limitação da ideia de arte que o ocidente consagrou. Na cosmovisão indígena não existe uma separação entre viver e fazer qualquer outra coisa. Não tem artista. O que me preocupa é uma tendência crescente de aproximação dessa criação chamada “arte indígena” chegar ao ponto de perder a identidade e começar a ter artista. Eu não sou um artista. E eu não faria uma lista de pessoas que seriam artistas. Quando a gente fez a “Mira!” a gente reuniu obras de diferentes pessoas, diferentes culturas, mas a gente não chamou ninguém de “os artistas”. Assim como agora na Bienal de cinema a gente evitou chamar o pessoal de cineastas. O catálogo chama eles de realizadores. Eles são realizadores. Fizeram isso. Não tem ninguém afirmando que eles vão ter uma carreira profissional fazendo filmes. Essas pessoas caçam, pescam, fazem roça, casa e eventualmente um ou outro fizeram filmes¹³⁹.

Fazer-se presente nestes espaços que ampliam as possibilidades de visibilidade do pensamento indígena, de relação e abertura a outras formas de se pensar/fazer arte e cinema buscando uma “revolta do olhar”¹⁴⁰, fazendo frente e não sucumbindo às “linguagens subalternas da grande mídia”¹⁴¹ ou mesmo do mercado da arte (orientadas muitas vezes por interesses que reproduzem lógicas colonizadoras dos corpos, do pensamento, da diferença), conferem à presença indígena nestes espaços, suas produções e ações o caráter de *opacidade*, tal como o concebe Édouard Glissant (2011). Ao tratar da relação entre transparência e opacidade, refletindo acerca da relação entre o modelo de conhecimento ocidental que serviu à conquista e descoberta e a modelos de conhecimento de outros povos, Glissant descreve:

¹³⁸ Conforme entrevista concedida à autora em 8 outubro de 2016.

¹³⁹ Conforme entrevista concedida à autora em 8 outubro de 2016.

¹⁴⁰ Noção proposta por Krenak ao longo da realização da Aldeia SP: Bienal de cinema indígena.

¹⁴¹ Idem.

Há ainda centros de dominação, mas concorda-se que já não existem lugares superiores dotados da exclusividade do saber, metrópoles de conhecimento. À generalidade abstrata desse conhecimento, que foi ligado ao espírito de conquista e de descoberta, sobrepõe-se agora uma materialidade densa da presença dos povos. O seu conhecimento mudou, ou pelo menos a epistemologia que dele fazemos. A sua transparência, ou seja, no fundo a sua legitimidade, já não assenta num Direito. A transparência já não surge como fundo do espelho onde a humanidade ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho há agora opacidade, todo um sedimento depositado por povos, sedimento fértil, mas afinal incerto, inexplorado, ainda hoje e quase sempre negado ou ofuscado, cuja presença insistente não podemos deixar de viver” (GLISSANT, 2011, p.107).

Ainda mais que insistir na presença e no direito à diferença, Glissant reivindica o direito à “opacidade”, de modo que a diferença não seja reduzida, para fins comparativos, no interior das matrizes do pensamento ocidental. Enquanto singularidades não redutíveis, “as opacidades podem coexistir, confluir, tecendo tramas cuja verdadeira compreensão incidiria na textura dessa teia e não na natureza dos componentes”, declara Glissant (2011, p.180). O referente se tornaria então, ao invés da Humanidade, “a divergência exultante das humanidades”, fundante da Relação. Neste sentido, a reivindicação de Krenak acerca da não redução do pensamento indígena e suas produções a determinados parâmetros da arte e do pensamento ocidental e ao mesmo tempo o interesse da presença indígena na contemporaneidade e da enunciação de seu pensamento por meio de plataformas diversas, em espaços onde o diálogo possa ocorrer possibilitando participação, diálogo, abertura, vai ao encontro do que Glissant chama de direito à opacidade e de uma poética da Relação. Quando Krenak diz que ele não é artista, ele resiste à redução a um modelo determinado de artista que a meu ver, nós também precisamos reivindicar que se abra, seja mais plural, lugar onde possa viver a opacidade e multiplicidade.

Tanto a mostra “Mira!” quanto as bienais de cinema indígena têm revelado o interesse e empenho de realizadores indígenas de configurar relações mais simétricas em termos de reflexões e produção de pensamento, que possam gerar trocas enriquecedoras. Da mesma forma, curadores e historiadores da arte vêm se interessando em ampliar o debate acerca do lugar da arte diante de grandes questões e muitas incertezas que rondam a situação política, econômica, social, ambiental atual. A 32ª Bienal de São Paulo se propôs a problematizar a incerteza, entendendo-a como condição de nossos tempos, da exaustão de modelos ocidentais de produção de pensamento e relação no mundo. O interesse em vislumbrar novas possibilidades de fazer arte e desta apontar para novas possibilidades de pensamento, produção e relação e de incentivar processos de experimentação que os distinguiam de obras e processos atrelados ao mercado de arte (feiras, galerias), possibilitou aproximações com o

pensamento indígena. Para Ailton Krenak, a proposta da 32ª Bienal “abriu frestas para outros paradigmas, como por exemplo, para o pensamento mágico, pensamento indígena, do xamã, que dialoga em outros termos”¹⁴². O que não significa, segundo ele, que os indígenas conquistaram algum espaço no mundo da arte. Só saberemos com o tempo se artistas indígenas, tais como os apresentados na “Mira!” ou na Aldeia SP, estarão presentes em maior número em mostras como a Bienal de São Paulo¹⁴³.

Por fim, gostaria de trazer alguns aspectos enfatizados por Ailton Krenak na 32ª Bienal de São Paulo, quando ele descreve a situação dramática que não apenas os povos indígenas, mas todos estamos vivendo. No contexto político atual, tanto os direitos indígenas quanto os direitos ambientais conquistados nas décadas de 1970/1980 se encontram em grande medida ameaçados. Em sua fala, assim como naquela que realizou na Assembléia Constituinte, ele chama a atenção para o gesto/ação performática de corpos que, resilientes e resistentes, insistem em viver.

As falas e ações de Krenak têm enfatizado seu posicionamento acerca da constante ameaça à vida e sua diversidade, movida por interesses econômicos que desrespeitam modos de existência de humanos e não-humanos que habitam a terra. Em novembro de 2015, o rompimento da barragem de rejeitos de Bento Rodrigues, dentre incontáveis danos, deixou em coma o Rio Doce, ao qual os Krenak referem como *Watu*, o avô. Fazendo mais uma vez de sua fala um ato poético e político e acionando modos de pensamento que façam frente à lógica da mercadoria que objetifica a terra e os seres que nela habitam, Krenak evoca o gesto performático de *Watu* diante daquele acontecimento. Na sabedoria do rio, entidade vivente, que diante de tamanhas agressões insiste no movimento para não morrer, outra ética e arte da existência são evocadas. Nas palavras de Krenak:

Vamos pensar nessa mágica de um rio que mergulha quando o que oferecem pra ele não é o lugar próprio para um rio. Eu acho que aquele rio [Rio Doce] também juntou ação com o instante que estamos vivendo. O nosso rio é subterrâneo hoje e nós vemos correr uma lama na superfície da calha do rio. Nós estamos vendo e agindo diante de uma situação que é mesmo escandalosa. Nós já chegamos ao ponto não só de ameaçar, mas fazer fugir de nossas paisagens até mesmo um rio. Então, que essa incerteza que estamos experimentando possa mover a nossa vontade por ação. Não uma ação pontual sobre uma ou outra coisa. Mas pensar essa terra-planeta como um

¹⁴² Conforme entrevista concedida à autora em 8 outubro de 2016.

¹⁴³ Embora comparativamente, a 32ª Bienal tenha tido maior expressividade de obras que trabalharam com temas que tocam em questões indígenas, que estes tenham colaborado em trabalhos de artistas, participado de eventos que antecederam e seguiram ocorrendo ao longo da mostra e que produções indígenas tenham sido mostradas pelo Coletivo Vídeo nas Aldeias (o que já é bastante interessante e importante), realizadores indígenas que estão reivindicando sua presença no campo da arte contemporânea ainda não tem espaço expressivo nestas e outras mostras que tem buscado aproximar as artes indígenas e contemporânea.

organismo vivo que exige de nós, seus filhotes, que a gente tenha isso que o nosso pajé falou, ética da terra-planeta¹⁴⁴.

Na arte e poética da existência que emergiu nas frestas abertas ao pensamento indígena na 32ª Bienal de São Paulo, Ailton Krenak, Davi Kopenawa entre outros indígenas que estiveram presentes em momentos distintos da mostra, colocam em evidência outro modo de pensar, de existir, político e poético, que leva em conta a relação com agentes que habitam múltiplos mundos. As éticas que orientam ações no mundo estão em grande medida atreladas à forma como a “terra-planeta” tem sido modelada enquanto entidade vivente, imensa escultura, relacional e viva¹⁴⁵, onde mundos e seres diversos se movem, insistindo em viver.

A ideia de mercadoria, como sugere Ailton Krenak e Davi Kopenawa está no centro de um paradigma que objetifica a terra e os seres que nela habitam, o que alimenta ações baseadas numa conduta antropocêntrica que não reconhece a multiplicidade da vida na terra. Ao contrário da epistemologia da modernidade ocidental em que conhecer é objetivar, “o xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um ideal de conhecimento (...) em que conhecer é personificar”, visa um “algo” que é “alguém”, sujeito, agente, pessoa (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.358).

Como sugere Krenak, imagens e outros objetos que possam ser apreciados como arte estarão cumprindo seu papel se estiverem tocando nesta questão fundamental dos paradigmas de pensamento colocados em questão, em disputa, em relação. E quanto mais possam ser pensadas no sentido de produzirem reflexões sobre fronteiras construídas pelo pensamento moderno ocidental entre arte/vida, espetacular/cotidiano, dramas estéticos/dramas sociais e as possibilidades férteis de desconstruí-las, tanto mais potentes para o papel a que se propõem.

¹⁴⁴ 15 de novembro de 2016, fala no evento “Poéticas e resistências indígenas”, na “OcaTerreiroTapera”, obra de Bené Fonteles para a 32ª Bienal de São Paulo.

¹⁴⁵ A ideia de “escultura ambiental” tem orientado trabalhos artísticos como o de Jorge Menna Barreto, que a partir de práticas cotidianas como a de alimentar-se provocam uma reflexão sobre o impacto de nossas ações no meio ambiente, atribuindo a cada um a responsabilidade por esculpir o mundo em que vivemos. Jorge Menna Barreto foi um dos artistas convidados a expor na 32ª Bienal de São Paulo. Além disso, a ideia de “escultura social” do artista Joseph Beuys, aponta para uma dimensão ampliada de arte e artista, propondo que todo ser humano é um artista que molda e dá forma ao mundo em que vive.

**REVERBERAÇÃO
CORPO-ÁRVORE-AR**

Um trânsito solar
Um encontro com uma semente alada. Ponto de partida que se faz linhas
Seu/meu corpo terra e vento



Entre agosto e novembro de 2015, fazendo gosto das circunstâncias de entrar, andar e pousar em terras desconhecidas, me propus a levar comigo alguns metros de tecido branco

Tecido pele de ovo. Pele, ovo

Em cada lugar que eu passasse buscava um lugar de passagem, fuga ou respiro (parques, enseadas, ilhas, parques em ilhas) e nele uma árvore de braço estendido. Amarrar o pano no galho, entrar nele e permanecer

Pelo tempo que pode o encontro

Que o corpo possa em pleno ar

Desprendimento, soltura, deslocamentos

Corpo, terra e vento

Até quando pousar. Sentir de arvorecer



Vernon, Veneza, Milão, Pula, Zagreb, Budapest, Rentilly e Berlin

Colocar um corpo estranho e estrangeiro na paisagem

As paisagens de todo lugar, elas mesmas construídas de migrações

Do cedro azul do Marrocos que pousei na França aos pinheiros do oriente médio que
há 300 anos habitam a costa da Croácia

Contou-me um deles que o ar que respirávamos naquela manhã em Pula vinha do
norte da África



No rastro de uma multidão de refugiados entramos em Budapeste

A guerra irrompe
e interrompe
fluxo ordinário da vida



Tensão: um entre contenção e fluxo

A multidão move a paisagem



Humanidade em suspensão



Pela fenda e pelos poros do tecido entra e sai mundo

Rachaduras na pele da semente em Zagreb

Brotar é uma questão de encontro, tato e contágio

De fazer caminhos



Pela pele fenda o mundo

Mundo é pele. Na dos parques onde andei, escarificações de guerra



Suspenso um corpo estranho e estrangeiro na paisagem

Sentido nos ventos de lá

Quelque chose comme un sac de sable



Dentro ou fora da cidade, do território, da humanidade, do corpo,
da razão



Refugiados, exilados



Voz de uma criança no interior na França:

“Papa, Il y a une dame dedans”

“Papai, tem uma mulher dentro”



REVERBERAÇÃO
COM OS PÉS: MOVER É DESENHAR O CHÃO



Série de fotografias da autora. Fragmentos de espaços, ações e relações que se fizeram presença no percurso vivido da pesquisa. Como com os pés que se querem sensíveis se percorre um caminho, se encontra e sente o outro, se desenha o chão que se pisa, se observa as marcas da presença, se percebe a memória em toda matéria.

Na sequência apresentada:

Aldeia Kalipety, São Paulo, 2016. Uma criança e argila me encontram no lago que me banhava. Nossas memórias de alguns anos, das palavras no ar são levadas aos pés. O que é no céu e ao mesmo tempo na água pode ser chão.

Berlim, 2015. Todo corpo e a cidade como corpo de infinitas camadas. As marcas do tempo. Corpo, política, movimento que rege a morte e a vida. As folhas dançavam milhares no ar, pousavam no chão. Na beira das calçadas montes de folhas configuravam uma geografia efêmera. Caminhar, descobrir o chão de Berlim com os pés. Arrastar o tempo se demorando mais onde há querer.

Terra Indígena Ribeirão Silveira (São Paulo), 2014. Aqui o tempo que os corpos atravessam, é circular. Ele é feito lugar. Os pés das mulheres guarani desenham o tempo no território e o território no tempo. Os corpos em movimento na dança são memória presentificada de outro tempo/espaço. O chão é cosmo-território por onde circulam corpos. O chão é cosmo-território.

Parque Lage, 2014. Fragmento da performance/instalação “Limbo”. Os pés em caminhada estão em fluxo entre – o chão e o ar. Também estão “entre” as folhas que caem das árvores – entre ser parte destas e vir a ser parte do chão. Coletar folhas. Escrever sobre elas com uma máquina de escrever. As letras atravessam a folha, abrem espaço para passagem do ar. Os pés descalços. Meu corpo, terra e vento.

Barracão Maravilha (Rio de Janeiro), 2014. Fragmento da performance/instalação “A maior parte do corpo em contato”. A partir da imagem de um corpo que vibra com o chão sensível ao movimento dos corpos em dança, trazer este chão para o corpo. A terra marca um limite na pele porosa, dá contorno, de certa forma a constringe, a transforma em outra. Corpo de terra que imprime marcas no espaço. No percurso repetido do contato, o apagamento

3 COSMOPOLÍTICAS, COSMOCOREOGRAFIAS: MOVIMENTO DOS CORPOS PELOS TERRITÓRIOS

*On danse le plus souvent pour être ensemble*¹⁴⁶
(Georges Didi Huberman)

Por que se movem, como se movem, que mundos específicos produzem humanos e não-humanos quando se movem de seus modos particulares? No movimento humano mais corriqueiro, o caminhar, um possível que se realiza *como* e somente *em* relação: dos pés com o chão, corpo e mundo, corpo que atravessa o mundo, mundo que se move junto com o corpo. Uma dança no mínimo a dois. Corpo e mundo se produzindo mutuamente, vida como constante movimento. Como a relação humanos/mundo vem sendo mobilizada na busca de outros modos de pensamento e vida, compreendendo a falência de concepções que estabeleceram descontinuidades entre aqueles.

As possibilidades de mover, contudo, de produzir corpos e mundos não são igualmente distribuídas. O poder de poder mover produzindo humanidade e mundo de modo específico não se dá sem lutas, disputas e conflitos, muitas vezes desiguais. Há que se reconhecer coreografias hegemônicas e de resistência, danças onde estética, política e todas as formas de vida estão inextricavelmente conectadas. Nenhum movimento dos corpos e nem o chão são neutros, todos e tudo movendo e sendo movidos para direções, em velocidades e de modos distintos.

Dando seguimento ao capítulo anterior, estas questões nortearão considerações sobre os Dias de Estudo da 32ª Bienal de São Paulo para na sequência retornarmos ao nosso ponto de partida: os cantos e danças que circulam entre os Guarani atravessando mundos diversos e acionando relações também diversas. O que as danças, enquanto plataformas relacionais podem informar sobre mover e produzir vida no espaço e tempo contemporâneo? Com quem se dança quando se dança uma certa dança? Diferentes modalidades de dança mobilizam que mundos, afecções, que relações?

¹⁴⁶ Dançamos, na maior parte das vezes, para estarmos juntos (tradução da autora).

3.1 Os Dias de Estudo da 32ª Bienal de São Paulo – fluxos dos corpos por territórios físicos, políticos, cosmológicos

Não é verdadeiramente extraordinário perceber que, desde quando os homens começaram a andar, ninguém jamais perguntou por que eles andam, como andam, se andam, se podem andar melhor, o que conseguiram andando, se podem não ter os meios para regular, alterar ou analisar o seu andar: questões que afetam todos os sistemas de filosofia, psicologia e política com os quais o mundo está preocupado? (BALZAC 1938, p.614 apud INGOLD, 2015, p.70)

Gostaria de retornar à imagem/gesto trazida no início do tópico sobre a 32ª Bienal de São Paulo, quando Ailton Krenak fala na necessidade de “pisar mais suavemente na terra, andar com mais cuidado aqui na terra e sermos também terra”. Nesta fala/imagem ele evoca questionamentos sobre a relação entre homem e ambiente, questiona as próprias fronteiras entre um e outro, abre possibilidades de pensar modos de produção de fluxo, movimento e vida. Em sua participação nos Dias de Estudo da 32ª Bienal, Krenak retoma a imagem dos pés em contato com o chão, alertando sobre a possibilidade de o chão (que pode ser entendido como o próprio mundo) afundar se este continuar sendo produzido e transformado por uma humanidade que não se reconhece como parte dele, em relação com ele e com outras formas de vida.

A imagem do contato dos pés com o chão, estendida ao corpo em contato com o ambiente foi trazida ao longo dos Dias de Estudo também por outros artistas, antropólogos e lideranças indígenas. Não me propondo analisar em profundidade cada um dos eventos dos Dias de Estudo, o intuito é antes o de apontar para algumas contribuições em torno dos aspectos que interessam a este trabalho e que estão mobilizando debates, trocas e reflexões em diferentes campos de conhecimento, dentre os quais a antropologia e a arte e envolvendo pessoas, mundos, modos de produção de pensamento diversos. Os Dias de Estudo se apresentaram como plataforma interessante para pensar estas trocas, outros modos de participação indígena no campo da arte contemporânea, mas também poderão ser evocados outros momentos da participação indígena na 32ª Bienal e outras produções que possam dialogar com a imagem que me propus abordar e que dizem respeito à produção de pensamento em torno dos fluxos de corpos por territórios e mundos diversos e do movimento diverso dos corpos por estes territórios e mundos.

Os Dias de Estudo foram uma série de encontros realizados em período que antecedeu a 32ª Bienal de São Paulo, entre março e junho de 2016, “visando discutir o panorama

temático da Incerteza Viva com o público e com agentes de diferentes disciplinas (...) e expandiram a Bienal para além de seus limites temporais e territoriais, elucidando conceitos em torno da incerteza” (VOLZ, 2016a, p.36). Foram realizados em cinco lugares distintos e cada um foi orientado por diferentes macrotemas, como chamou Júlia Rebouças¹⁴⁷: em Santiago (Chile), o macrotema era cosmologias; em Lamas (Peru) era educação; em Acra (Gana) eram narrativas; em Cuiabá (Brasil) extinção, tanto da diversidade biológica como cultural. Em São Paulo, no último dos Dias de Estudo buscou-se articular assuntos que atravessaram os diferentes Dias de Estudo. Conforme imagem trazida por Júlia Rebouças¹⁴⁸, o percurso pelas diferentes cidades, que configurou antes uma cartografia que um mapa, possibilitou que fossem surgindo no caminho assuntos que atravessavam os diferentes lugares. São estes assuntos que serão retomados nos Dias de Estudo em São Paulo. Dentre eles, a curadora destaca a relação entre arte e ativismo e a investigação sobre novas formas de produção e relação que refletissem no fazer artístico e curatorial.

Os Dias de Estudo envolveram atividades realizadas num período de cerca de sete dias de convivência entre pesquisadores, curadores, artistas, ativistas, lideranças indígenas, dos locais onde foram realizados e outros que se deslocaram para as cidades a fim de participar do evento. Dentre estes dias, um deles em cada cidade se configurou em atividade aberta ao público, com falas, performances e participação do público. A dimensão da experiência, convivência e deslocamentos na paisagem, da aprendizagem com o outro foi ressaltada pelos curadores da Bienal nas conversas que tive ou nos textos que produziram e que integraram as publicações da Bienal¹⁴⁹. Nas palavras de Jochen Volz:

Os Dias de Estudos incluíram muitas caminhadas, visitas a centros culturais, comunidades tradicionais, reservas ecológicas, ateliês de artistas e centros de referência e pesquisa, assim como conferências abertas ao público, incluindo palestrantes convidados e profissionais locais de distintas formações e disciplinas. A proposta era de que esses encontros promovessem a troca entre os anfitriões e os agentes dos projetos de cada região e pudessem fornecer bases para um diálogo a fim de desenvolver modos de pensar e criar juntos. Cada dia Dia de Estudo se desenvolveu a partir do contato direto com o terreno, com o solo, as rochas e as águas de cada região, com as culturas, culinárias, línguas e imaginários locais (VOLZ, 2016a, p.39).

Neste trecho, como em outros momentos de seu texto, o curador apresenta alguns aspectos que nortearam a pesquisa e realização da Bienal. Destaca o caráter da

¹⁴⁷ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

¹⁴⁸ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

¹⁴⁹ Dos Dias de Estudos desdobrou um livro com relatos, ensaios, fotografias, desenhos, entrevistas com participantes dos eventos.

interdisciplinaridade que atravessou a pesquisa e o pensamento da Bienal, a importância das relações, da experiência direta com pessoas, com o mundo. Nestas configurações, a questão do que é ou não arte se torna desimportante diante da complexidade do fazer artístico contemporâneo. Como assinala o curador, as práticas aplicadas pelos artistas contemporâneos também atravessam fronteiras, a ponto de exposições, publicações e projetos de pesquisa nas últimas décadas considerarem o artista “um cientista, um viajante, antropólogo, analista, educador, *chef*, jardineiro ou arquiteto...” (VOLZ, 2016a, p.35).

Se o curador destaca a proximidade das práticas dos artistas a outras práticas diversas, no caso desta Bienal também o trabalho da curadoria se fez na busca de outras práticas de realizar pesquisa e exposição, que levassem em conta o “pensar e criar juntos”. Neste processo, como sinalizado anteriormente, diversas foram as questões sobre as quais a curadoria ponderou que um diálogo com os povos indígenas poderia ser produtivo. E pode-se dizer que foi no âmbito dos Dias de Estudo que este diálogo e escuta se deu de modo mais efetivo, além do diálogo de alguns artistas na produção de seus trabalhos. Nos Dias de Estudo curadores e artistas se deslocaram para comunidades indígenas, como foi o caso da visita a uma comunidade Quéchuá-lamas, em Lamas, no Peru, convidaram lideranças indígenas como Ailton Krenak, Álvaro Tukano, Naine Terena a participar dos debates, assim com antropólogos/pesquisadores que atuam junto a povos indígenas a exemplo de Luisa Elvira Belaunde, Pedro Cesarino, Jacinta Arthur, Mauricio de la Puente.

No intuito de buscar saídas para os impasses postos por modos de produção de pensamento e mundo que demonstram sinais de falência e que foram responsáveis por edificar abismos ou muralhas para usar a imagem proposta por Ailton Krenak (KRENAK, 2016, p.169) entre os mundos e pensamento modernos e de outros povos, segregando estes últimos e categorizando-os como inferiores, os curadores buscaram estabelecer diálogos com diferentes atores durante os Dias de Estudo e a realização da Bienal, dentre eles os povos indígenas. Enfatizaram também a importância do deslocamento dos lugares de produção de saber (de escritórios em São Paulo a diferentes lugares) onde puderam, como apontou Volz, entrar em contato direto “com o terreno, com o solo, as rochas e as águas de cada região, com as culturas, culinárias, línguas e imaginários locais”. Em relato sobre os Dias de Estudo em Santiago, onde o tema escolhido para o debate era “Cosmologia”, Lars Bang Larsen (curador da 32ª Bienal) descreve sobre a possibilidade de, ao observar outros mundos e modos de pensá-los, compreender e questionar as divisões construídas pelo modo de pensamento moderno ocidental. Nas suas palavras:

Ao abrir perspectivas por meio de visões de mundo, de sujeitos históricos e de domínios do ser, as cosmologias permitem uma visão crítica de como a vida humana e a vida mais que humana foram divididas em compartimentos da mente moderna ocidental, estabelecida em categorias como natureza e cultura, religião, ciência, arte e etnografia (LARSEN, 2016, p.189)

Como bem observa Krenak (2016), dentre as fronteiras estabelecidas arbitrariamente pelo pensamento moderno ocidental, também se inclui a separação entre arte e artesanato/artefato, viver e fazer arte, separações não estabelecidas pelos povos indígenas. Tais categorias discriminatórias revelam que “a história da arte é a história da arte do ocidente” (KRENAK, 2016, p.182) e que ao longo desta história os modos de criar indígenas não foram levados em conta. E quando o pensamento, criações e visões de mundo destas pessoas circulam por mostras, feiras e outros eventos internacionais, através da literatura, de filmes, assim mesmo eles “vão com a chave de que são étnicos” (KRENAK, 2016, p.177). Esta mesma escola de pensamento, que elaborou classificações entre diferentes tipos de humanidades, em que algumas são consideradas mais humanas que as outras, também criou distinções e rupturas entre humanos e não-humanos. Nas palavras de Krenak,

Esse pensamento pegou uma escola e foi fundo nela, essa escola da negação da possibilidade da água, de uma montanha ou de uma pedra estabelecer qualquer tipo de comunicação com o humano, a ponto de criar uma distinção entre humanos e não-humanos (KRENAK, 2016, p.174).

Sofía Olascoaga, também curadora da 32ª Bienal, participou dos Dias de Estudo em Lamas, que teve como eixo temático a educação. Reportando às reflexões de Grimaldo Rengifo, a curadora destaca a necessidade do diálogo de saberes e de formas de aprendizagem que vão “além dos enunciados teóricos e das epistemes que se encontram por trás da diversidade de práticas para superar os desafios globais e para nos regenerarmos na diversidade” (RENGIFO, 2014 apud OLASCOAGA, 2016, p.92). Destaca o caráter relacional, coletivo da aprendizagem, o saber que é sensorial, isto é, que envolve a participação inclusiva no mundo, reconsiderando o papel das emoções e da afetividade e “das tradições educativas que fazem do corpo o próprio centro de aprendizagem para a vida”, reposicionando o pensar “no caminho do coração e da vivência” (RENGIFO, 2014 apud OLASCOAGA, 2016, p.93). A necessidade de se pensarem os trânsitos e fluxos entre mundos e o lugar do corpo e da experiência na relação com o mundo é elaborada por diversos participantes dos Dias de Estudo. Ao refletir sobre possíveis alianças entre distintos modos de produzir pensamento e mundo Ailton Krenak propõe que:

Precisamos pensar na possibilidade de mundos que sejam intercambiáveis, que possam se alternar em diferentes espaços e lugares, se não as fronteiras vão continuar sendo a marca mais brutal, mais anti-humana. Precisamos vazar as fronteiras, feito uma peneira, para podermos transitar entre esses mundos. (KRENAK, 2016, p.178).

O trânsito entre mundos trazido por Krenak diz respeito tanto à circulação de pessoas, de saberes entre os universos indígenas e não-indígenas, habilidade requerida às lideranças políticas indígenas (embora não somente a elas), também é habilidade desenvolvida pelos xamãs, que podem circular e se comunicar com mundos e seres diversos. Neste sentido, o pensamento xamânico, inseparável de um modo de habitar e agir no mundo pode trazer aspectos interessantes a quem vem buscando a construção de novas possibilidades de pensamento e engajamento no mundo. As conexões que estas outras formas de pensamento e relação propiciam ficam evidentes no relato trazido por Krenak de uma viagem que realizou em terras yanomami. Percebendo a preocupação dos visitantes que teriam dificuldade de seguir viagem por conta da dificuldade de navegar no rio que estava com nível baixo de água, os yanomami presentearam seus visitantes com uma intensa chuva. A propósito destas relações que evidenciam possibilidades de comunicação e trocas entre humanos e outros seres, Krenak descreve:

Se você pode pedir alguma coisa para a água, é porque você tem relações com o mundo da água. Se você pode estabelecer trocas, se pode se comunicar com a água e estabelecer troca com a água, significa que você pode pedir e dar coisas para ela. Tem um trânsito (KRENAK, 2016, p.181).

As possibilidades de trânsitos apontam para o reconhecimento de outros mundos, das possibilidades de comunicação, “de pedir, dar e receber, de trocar” (KRENAK, 2016a, p.182) com os outros, com outros mundos e seres. Noções como a de *multiverso* ou *pluriverso* têm sido empregadas por diversos autores, dentre os quais Bruno Latour (2008), que empresta o primeiro termo de William James ou Arturo Escobar (2014) para referir respectivamente a um “universo liberto de sua prematura unificação” (LATOOUR, 2008, p.46) e às ontologias e epistemologias fundadas na relacionalidade (ESCOBAR, 2014). Estas epistemologias relacionais implicam, como assinalado por Rengifo (RENGIFO apud OLASCOAGA, 2016) levar em conta outras formas de aprendizagem e produção de pensamento sobre a vida e de vida. Arturo Escobar recorre ao termo *sentipensamiento* proposto por Orlando Fals Borda (1986) para referir a outros modos de produzir conhecimento e engajar-se no mundo. Nas palavras de Escobar, “*sentipensar* con el territorio implica pensar desde el corazón y desde la

mente, o co-razonar (...); es la forma em que las comunidades territorializadas han aprendido el arte de vivir.” (2014, p.16).

Sentipensar coloca em questão um modo de produção de pensamento que não leva em conta o corpo, evocando outras formas de localizar nos corpos o lugar do sentir-pensar, de concepção de corpo e mundos, um pensamento que é sensorial, que remete às experiências do sujeito na relação com o mundo. São estes aspectos que são enfatizados pelos curadores nos Dias de Estudo realizados: as trocas com outros sujeitos/mundos, a experiência da relação com o ambiente sentida no corpo. Ficam expressas nas referências às pedras, às águas, ao solo, sementes, caminhadas por Volz (2016a) e Rebouças (2016); nas experiências vividas no corpo em processos de cura com uso de rapé ou *sapito* e de como este corpo passa a perceber o mundo, relatadas por Júlia Rebouças e Carolina Caycedo (2016); está no modo de relação dos corpos quéchua-lamas com o território descrito por Elvira Belaunde (2016), dentre tantos outros relatos dos participantes dos Dias de Estudo. A propósito da importância de “abrir-se a outro(s) tempo(s): colocar o corpo” (Olascoaga, 2016, p.97) e fazendo referência aos Dias de Estudo realizado em Lamas, do qual participou, Olascoaga declara:

Celebro e valorizo o fato de termos possibilitado a decisão de nos mover e colocar o corpo, pensar com o corpo, escutar com o corpo. De entregar nosso processo ao incerto e, para além de um projeto, ter abraçado uma experiência de vida. (OLASCOAGA, 2016, p.98)

A dimensão da experiência vivida no corpo, num tempo e espaço compartilhado, que foram os Dias de Estudo e que se propôs a borrar fronteiras entre a fazer arte e viver foi referido também por Júlia Rebouças. Conforme a curadora, há muitas formas de se fazer uma pesquisa curatorial e a equipe da 32ª se propôs a experimentar outras possibilidades de relação, interlocução, que fossem além dos ateliês e instituições culturais, “entendendo a pesquisa de arte na vida, em outros campos, no cerrado, na cachoeira, numa caminhada, na universidade, nas escolas ocupadas, na Funarte”¹⁵⁰. Se com a 32ª Bienal eles se propunham estabelecer um “pacto de outra ordem e um entendimento das áreas de conhecimento e dos assuntos de maneira menos segmentada”, a própria curadoria precisava experimentar e propor um processo de pesquisa diferente, segundo Júlia. A pesquisa através dos Dias de Estudo se configurou em deslocamento sutil, mas importante a este processo, que possibilitou também o questionamento dos lugares de poder/saber de um processo curatorial. Referindo a este processo e aos Dias de Estudo em Cuiabá a curadora declara:

¹⁵⁰ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

A gente fez caminhadas, tomou banho de cachoeira, fez roda de conversa, conversou ao redor do fogo, embaixo de sombra de árvore do lado da cachoeira. Eu acho que são deslocamentos muito sutis. Mas eles são muito fortes na hora de você pensar numa relação. A arte às vezes fica muito presa no lugar da forma e do conteúdo. E ali essa categoria não faz o menor sentido. Essas discussões de linguagens. Era muito mais compartilhar uma experiência, criar um círculo de relações mesmo, de afetos, de alguma coisa que é importante que fosse deslocado daquele lugar de fala que todos nós viemos. Que são lugares de poder¹⁵¹.

Júlia Rebouças refere ainda aos Dias de Estudo como encontros que evocaram a diversidade e *performatividade*. Esta última, compreendendo o pensar criador e a ideia-arte como ação (REBOUÇAS, 2016, p.125), mas também como “convocação inequívoca do aqui e agora”¹⁵². Com relação à diversidade, esta é entendida não “somente pelos distintos agentes que a partilharam, mas também pela diversidade de camadas que atravessam e constituem simultaneamente o aqui e agora, o eu e o outro, o que é real e o que é invenção, o que chamamos de natureza e o que entendemos por cultura...” (REBOUÇAS, 2016, p.125). Além disso, a diversidade ambiental e cultural (ameaçadas) presentes naquele território estiveram entre as motivações da escolha do local para realização dos Dias de Estudo em Cuiabá.

Ressaltando que o interesse no deslocamento para os Dias de Estudo era de realizar encontros com pessoas, mas também com lugares e contextos políticos, Júlia Rebouças destaca que a escolha por tratar do tema da extinção e diversidade a partir do cerrado residia no fato de o cerrado ser um bioma muito menos visível que a floresta amazônica, de resguardar grande diversidade tanto biológica quanto cultural e ao mesmo tempo ser o bioma com menos áreas protegidas e o mais atingido pelo agronegócio, peça importante nas políticas de desenvolvimento econômico adotadas nas últimas décadas. Políticas “que tem na exploração sua metodologia” (REBOUÇAS, 2016, p. 123) e que simplesmente aniquilam e passam por cima de todas estas outras formas de existência¹⁵³. Além disso, foi no Mato Grosso que na década de 1970 uma série de artistas se mobilizaram em favor da criação de áreas de proteção ambiental, dentre os quais estava Bené Fonteles, um dos artistas participantes da 32ª Bienal e também presente nos Dias de Estudo em Cuiabá.

A dimensão e força da performatividade mencionada por Júlia Rebouças foi articulada aos conflitos evocados entre as referidas políticas e a diversidade de modos de existência no decorrer do evento aberto ao público nos Dias de Estudo em Cuiabá, realizado na Universidade Federal do Mato Grosso. Ficaram evidentes na performance realizada por Naine

¹⁵¹ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

¹⁵² Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

¹⁵³ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

Terena naquele evento e também na pesquisa e trabalho de Carolina Caycedo, ambas participantes dos Dias de Estudo em Cuiabá e São Paulo.

Conforme relato de Júlia Rebouças¹⁵⁴, Naine Terena apresentou um trabalho que havia feito há dez anos, enquanto cursava o mestrado em Artes na Universidade de Brasília. Naquele ano, de 2006, Naine tinha planejado visitar a 27ª edição da Bienal de São Paulo, o que acabou não acontecendo. Ela então, em Cuiabá, “faz essa obra quase como em resposta a não viagem, à viagem que não aconteceu”. Naine fazia parte de um grupo de lideranças que estava realizando movimentos de retomada dos territórios tradicionais dos Terena e esteve presente em ocupações destes territórios, muitas das quais geraram reações violentas por parte de fazendeiros ou policiais, tendo resultado inclusive em mortes de lideranças terena. Em um destes episódios, Naine chega ao local dos conflitos após estes terem acontecido e encontra diversas sandálias havaianas de seus parentes abandonadas, recolhe os chinelos e guarda-os consigo. Passados dez anos destes eventos, durante os Dias de Estudo da 32ª Bienal de São Paulo, em Cuiabá, onde a jornalista, artista, educadora e liderança indígena mora, Naine realiza uma performance com aqueles chinelos. Conforme descrição da performance por Júlia Rebouças:

Ela traz esses chinelos numa sacola plástica, pega um chinelo, joga ele no chão e diz: “No ano passado, tantas lideranças indígenas foram assassinadas no Brasil. Tantas crianças indígenas foram assassinadas. Um menino kaingang é degolado no colo da mãe no sul do Brasil”. Cada chinelo que ela coloca é uma estatística, é um dado. Aquilo foi muito forte. Depois, quando ela joga todos os chinelos e fala todas as estatísticas, que são aterradoras e que a gente não conhece, que não fazem parte das estatísticas, ela fala assim: “Agora o que está aqui no chão são corpos, são vidas, são índios mortos aqui no chão dessa sala. E eu convido vocês, se tiverem coragem, mas que também tenham a dignidade de vir aqui encarar esses corpos mortos. Que nós todos somos responsáveis pela morte deles”. E algumas pessoas levantam, vão até lá, ficam olhando aqueles chinelos. E ela fala assim: “Se isso te toca de alguma forma, calce esse chinelo. E se essa causa cabe na sua vida, se essa é uma luta que você é capaz de lutar, também”. E foi catártico. As pessoas começam a calçar os chinelos e a chorar. Está todo mundo chorando copiosamente. (...). Foi uma catarse coletiva daquelas pessoas calçando os chinelos e falando da sua experiência de alienação em relação aos povos indígenas ou de contato, ou de confronto, ou de conflito. Mas de uma comoção também. Ela consegue com este gesto, em uma sala de universidade, com luz branca, azulejo, era um lugar totalmente sem sentimento nesse sentido. Mas ela conseguiu criar ali uma contundência com aquela performance, muito forte. E as pessoas vão e se engajam naquilo¹⁵⁵.

Nesta performance, os chinelos são o que sobrou dos corpos que desapareceram, materializando estatísticas que tornam-se números, praticamente ignorados pela maior parte

¹⁵⁴ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

¹⁵⁵ Conforme entrevista concedida à autora em 30 de novembro de 2016.

da população e para os quais o Estado em boa medida é conivente. Diante da ignorância da maior parte da população com relação a estes dados e “ao que significa ser um povo indígena”, como declarou Krenak, Naine estimula as pessoas presentes naquele evento a se deslocarem de suas posições alheias, questionando-as sobre a possibilidade de, ao calçarem literalmente o sapato do outro, sentir empatia pelas vidas indígenas.

Figura 30 - Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?



Em 1500, existiam cerca de 5 milhões de indígenas no Brasil. Hoje, eles não passam de 850 mil. Em 2014, 138 índios foram assassinados e 135 cometeram suicídio.

Fonte: TERENA, 2016, p.137.

Na guerra travada contra as diversas formas de vida que habitam os territórios em disputa, todos temos partido. E se não sabemos é porque a ignorância, tal como apontou Júlia Rebouças, também faz parte de um projeto de poder. Nesta guerra contra o que Escobar

chamou de epistemologias relacionais, contra os pluriversos indígenas, os corpos e territórios indígenas são os mais vulneráveis. A propósito do que está em jogo nas lutas pelos territórios tradicionais por todo o planeta, o autor declara:

Lo importante es señalar desde nuestra perspectiva es que la presión sobre los territorios que se está evidenciando hoy en día a nivel mundial - especialmente para la minería y los agro-combustibles - puede ser vista como una verdadera guerra contra los mundos relacionales y un intento más de dismantelar todo lo colectivo. Dentro de esta compleja situación, las luchas por los territorios se convierten en luchas por la defensa de los muchos mundos que habitan el planeta. Em palabras del pensamiento zapatista, se trata de luchas por um mundo em el que quepan muchos mundos; o sea, luchas por la defensa del pluriverso. (ESCOBAR, 2014, p.77)

As diferenças em disputa trazem consigo formas diversas de conceber o mundo e a presença humana no mundo. Enquanto desde pelo menos o século XVI a terra cada vez mais se constitui em fonte de recursos e mercadoria nas concepções europeias, as epistemologias relacionais a concebem como sujeito. A concepção de natureza que emerge com o capitalismo, colonialismo e patriarcalismo convém à legitimação da exploração de recursos em nome do progresso. Tal projeto moderno se distingue de outros modos de vida e concepções de natureza a tal ponto de visarem seu extermínio. A propósito das concepções diversas de natureza e das investidas colonialistas sobre os territórios indígenas, Boaventura de Souza Santos (2016) declara em catálogo da 32ª Bienal:

Houve povos que nunca aceitaram essa ideia da natureza porque aceitá-la equivaleria ao suicídio. Os povos indígenas, por exemplo, viviam em tão íntima relação com a natureza que esta sequer lhes era exterior; era, pelo contrário, a mãe-terra, um ser vivente que englobava a eles e a todos os seres vivos presentes, passados e futuros. Por isso, a terra não lhes pertencia; eles pertenciam à terra. Essa concepção era tão mais verossímil que a eurocêntrica e tão perigosamente hostil aos interesses colonialistas dos europeus que o modo mais eficaz de combatê-la era eliminar os povos que a defendiam, transformando-os num obstáculo natural entre outros à exploração da natureza. A certeza dessa missão era tal que as terras dos povos indígenas eram consideradas terra de ninguém, livre e desocupada, apesar de nelas viver gente de carne e osso desde tempos imemoriais. (SANTOS, 2016, p.42)

As relações evocadas acima não se restringem, contudo ao passado ou período colonial. O discurso do progresso que concebe os modos de vida indígena como empecilho ao desenvolvimento segue presente com força considerável no cenário político atual brasileiro. Mas também se fazem presentes ações e discursos críticos com relação a estes modos de pensamento e relação. As ações já mencionadas, de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte, de Naine Terena na 32ª Bienal, são exemplos de como os próprios

indígenas vem elaborando e enunciando suas críticas na medida em que através de lutas, negociações e diálogos, espaços são abertos para que possam ser manifestadas.

Retorno às imagens de Naine Terena em sua performance, quando convida os espectadores a calçar não os sapatos, mas os chinelos indígenas, assim como às metáforas evocadas por Ailton Krenak em outros contextos acerca dos modos de pisar e andar na terra no sentido de compará-las a outros modos de calçar e pisar o chão e elucidar a partir da linguagem da corporalidade e da relação do corpo com o ambiente, modos distintos de produzir pensamento, pessoas e mundos.

Em capítulo intitulado “a cultura no chão: o mundo percebido através dos pés”, Tim Ingold (2015) propõe uma comparação entre diferentes modos de produção de pensamento e mundo a partir da relação estabelecida com o chão, dos pés descalços e calçados no chão, dos aspectos diversos do caminhar. O autor propõe uma correlação entre os modos de conceber o corpo, de movê-lo ou repousá-lo através de técnicas corporais, de relação do corpo no mundo e os modos de produção de pensamento e estar vivo. Recorre ao pensamento em torno da evolução humana produzido por pensadores modernos como Charles Darwin, de modo a tornar evidente através do modo de conceber o corpo, modos de conceber o mundo e o homem no mundo a partir da modernidade.

Conforme Ingold (2015, p.71), Darwin chamou atenção “para o que denominou “divisão fisiológica do trabalho”, pela qual os pés e as mãos foram aperfeiçoados para funções diferentes, mas complementares, respectivamente, de suporte e locomoção, e de preensão e manipulação”. Uma vez que os pés humanos teriam perdido a função preênsil que os primatas conservam junto do uso das mãos para locomoção e que o processo civilizatório investe na constrição dos pés no intuito de sobrepor a inteligência associada à manipulação de ferramentas com as mãos ao instinto associado aos pés, a oposição entre natureza e cultura, instinto e razão torna-se evidente na própria concepção do corpo, como o desejo da “dominação humana da natureza” (INGOLD, 2015, p.76).

A imagem da relação dos pés com o território, das atividades atribuídas aos pés e concepções de corporalidade implicadas na modernidade permite visualizar a articulação entre o pensamento evolucionista e o projeto civilizatório, que era também um projeto colonizador. Enquanto tal, este último evoca modos específicos de relação entre mundos e modos diversos de relação com o corpo e o mundo. Na medida em que o pensamento hegemônico moderno europeu atribuía a si mesmo o estatuto de humanidade civilizada, implicando um processo de construção de si e de relação que reduz os pés a máquinas de andar, quando é fundamentalmente através de nossos pés em contato com o chão que estamos

em contato com o nosso entorno (INGOLD, 2015, p.87), esta sociedade também passa a atribuir um estatuto intermediário - entre a natureza animal e a civilização - aos povos que mantêm relação estreita com o chão, que andam descalços e para os quais os pés têm funções que não se limitam ao deslocamento, exercendo e integrando atividades diversas, inclusive preêenseis.

Como propõe Ingold, “graças a suas mãos e a suas botas pesadas o homem civilizado, ao que parece, é em cada centímetro um cientista em cima, mas uma máquina embaixo” (2015, p.74). Ainda conforme o autor, “a propensão ocidental a andar como que em pernas de pau”, ou poderíamos pensar, o processo de produção de um homem-máquina, “foi levada ao seu mais absurdo extremo no treinamento militar” (INGOLD, 2015, p.81). Evocando a descrição de Marcel Mauss do “passo de ganso” executado pelo exército alemão, Ingold ressalta a estranheza diante de tamanha mecanicidade dos movimentos desempenhados pelos corpos. Um modo de andar que, segundo o autor, “só é possível na superfície artificialmente monótona do chão da parada” (INGOLD, 2015, p.82), o que nos leva a pensar que a produção de movimentos e dos corpos está diretamente relacionada à produção do chão e do mundo em que se movem os corpos.

Os pés que calçam botas militares são corpos que estão no mundo de modo bastante distinto dos corpos que estão no mundo calçando chinelos ou descalços. O que podem estes corpos são possibilidades distintas e desiguais. Os corpos que calçavam os chinelos recolhidos por Naine Terena podiam menos diante dos corpos que muito possivelmente calçavam botas pesadas e que detém impunemente o poder sobre aquelas vidas. As diferenças entre os modos de calçar, pisar e andar são diferenças entre modos de conceber os pés, o corpo, o chão e a relação corpo-terra.

Tais assimetrias ficam evidentes em trabalhos de diversos artistas contemporâneos, cujas imagens de pés calçando botas militares ou descalços trazem consigo um universo complexo de memória de relações e questões que dialogam com o que está sendo evocado aqui. O trabalho “30 de Junio” de Aníbal López foi uma ação realizada na Cidade da Guatemala em 2000, na qual o artista distribuiu carvão pela Sexta Avenida, onde é realizada uma parada militar na cidade, na data que dá título à obra. A ação propõe lembrar os crimes e massacres cometidos por militares durante mais de três décadas de guerra civil no país (1960-1996), sendo que muitas das vítimas foram indígenas Maia. “*En el tiempo de la guerra ellos*

quemaron aldeas, quemaron personas. Todo está lleno de carbón”, diz o artista referindo à obra em entrevista à Alejandrina Langle¹⁵⁶.

Também na cidade da Guatemala, Regina José Galindo realiza em 2003 a ação “*¿Quién puede borrar las huellas?*”, na qual a artista vestida de preto carrega uma bacia com sangue, na qual mergulha seus pés descalços para em seguida realizar o percurso entre a Corte de Constitucionalidad e o Palacio Nacional de la ciudad de Guatemala. Deixando marcas de sangue com seus pés no chão, a artista se propõe questionar a impunidade das instituições estatais diante das acusações de violações aos direitos humanos no país¹⁵⁷.

Mona Hatoum realizou em 1985 a “*Performance Still*”, na qual ela caminha por ruas e calçadas do bairro de Brixton, em Londres com os pés descalços e botas *Doc Marten* atadas aos seus tornozelos pelos cadarços. As botas usadas pela artista faziam referência àquelas usadas pela polícia britânica e pelos *skinheads* naquele período e o bairro escolhido pela artista para sua caminhada era um bairro de moradores da classe trabalhadora, de grande diversidade étnica, muitos imigrantes. Neste sentido, os pés descalços da artista seguidos pelas botas pesadas aludem à “*vulnerability of ethnic minorities in face of the violence and discrimination of a public authority charged with community protection*”¹⁵⁸.

Figura 31 - Imagem 1: Registro de “30 de Junio” de Aníbal López (2000).

Imagem 2: “¿Quién puede borrar las huellas?” de Regina José Galindo (2003).



Fonte: divulgação on-line¹⁵⁹

¹⁵⁶ Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zzXjnrGkavY&t=331s>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

¹⁵⁷ <<http://postwarelsalvador.blogspot.com.br/2014/07/quien-puede-borrar-las-huellas.html>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

¹⁵⁸ Conforme texto disponível no site do Instituto de Arte Contemporânea de Boston.

<<https://www.icaboston.org/art/mona-hatoum/road-works-performance-stills>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

¹⁵⁹ : Imagem 1: <<http://www.s21.gt/2016/06/la-erre-inaugura-exposicion-inedita-anibal-lopez/>>

Imagem 2: <<http://postwarelsalvador.blogspot.com.br/2014/07/quien-puede-borrar-las-huellas.html>>;

Figura 32 - “Performance still” de Mona Hatoum (1985, 1995)



Fonte: divulgação on-line¹⁶⁰

Os pés que calçam botas militares pisando sem sentir o carvão espalhado pela Sexta Avenida da Cidade da Guatemala nas imagens da ação de Aníbal López; os pés descalços que tingem o chão de cimento com sangue nas imagens de Regina José Galindo e a imagem dos pés descalços de Mona Hatoum pelas ruas de Brixton com botas atadas em seus tornozelos evocam corpos contrastantes, modos particulares e distintos de mover, de estabelecer contato, relações e revelam um chão que é plataforma poética e política.

A mecanização da atividade dos pés, evocada através das botas pesadas de couro e levada a seu extremo no treinamento militar, que também poderia remeter de modo mais amplo ao corpo humano como uma peça importante na maquinaria que se desenvolve massivamente com as revoluções industriais, fez parte, conforme propõe Ingold, de um conjunto amplo de mudanças que acompanharam o início da modernidade (2015, p.76). Além do uso de calçados o autor menciona transformações implicadas na locomoção (com o avanço dos meios de transporte), na educação da postura e dos gestos, no valor atribuído aos sentidos, na arquitetura do ambiente construído. Tais transformações, conforme Ingold, contribuiram para “uma separação imaginada entre as atividades de uma mente em repouso e um corpo em

¹⁶⁰ Fonte: © Mona Hatoum.

trânsito, entre cognição e locomoção, e entre o espaço da vida social e cultural e a base sobre a qual essa vida é materialmente ordenada” (INGOLD, 2015, p.76).

Neste sentido, restringindo aos pés a capacidade de locomoção e atribuindo somente ao corpo em repouso a possibilidade de produzir pensamento, Ingold sugere que não por acaso a “civilização que nos deu a bota de couro também nos apresentou a poltrona” (INGOLD, 2015, p.78). Uma vez restritas as possibilidades de sentir e pensar com os pés e em movimento e de priorizados os sentidos da visão e audição sobre o do tato, a bota e a cadeira, conforme prossegue o autor, “estabelecem um fundamento tecnológico para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo” (INGOLD, 2015, p.78).

Nem todas as sociedades, contudo, adotaram a poltrona ou a cadeira como posição habitual de repouso. Ingold sugere que é possível que o número de pessoas que assumem a posição de agachamento para repouso possa ser maior que o das pessoas que sentam em cadeiras. Além deste exemplo, o autor menciona outros que enfatizam diferenças nos modos de andar, de carregar coisas e sobretudo de se relacionar com o chão na sociedade moderna européia e em outras sociedades. Um dos exemplos evocados para tratar das diferenças nos modos de relação com o chão é a comparação entre danças tradicionais japonesas e o balé clássico. Nas palavras do autor:

Dançarinos europeus aspiram à verticalidade, usando seus pés como palafitas, uma postura levada ao seu extremo mais estilizado do balé clássico, onde a bailarina se equilibra na ponta dos dedos dos pés, com os braços esticados para o céu, enquanto seu parceiro, com seus saltos e pinotes, temporariamente perde totalmente o contato com o chão. Dançarinos japoneses, ao contrário, através do movimento flexível dos joelhos, arrastam os pés pelo chão liso em um movimento embaralhado, sem nunca levantar os calcanhares (SUZUKI, 1986 apud INGOLD, 2015, p.80)

Tais diferenças, entre modos de mover o corpo na dança ou de repousá-lo (em poltronas, cadeiras ou agachando-se) trazem consigo de modo inseparável modos específicos de produzir pensamento, de conceber o corpo, de habitar o mundo. Tendo em vista limitações e equívocos de um modo de pensamento e de habitar o mundo que separa pensamento e ação, corpo e mente, humanidade e natureza, Ingold chama atenção para a “falta de chão da sociedade moderna” e pergunta-se qual seria o efeito de se derrubar suposições vigentes e de se adotar uma orientação fundamental para o chão¹⁶¹. “Quais novos terrenos se abririam?” (INGOLD, 2015, p.87).

¹⁶¹ Ao tratarmos de modos de relação e contato mais direto com o chão e com o território, cuja imagem dos pés descalços pode ser evocativa, é preciso ter claro que, como propôs Ingold, não se está afirmando que o andar descalço seja mais “natural” que o andar a passos largos com os pés calçados ao modo europeu. “Como Mauss

Ao assumir a importância de questionamentos como o suscitado por Ingold, a 32ª Bienal de São Paulo abriu espaço para que outros modos de produção de pensamento e relação no mundo fossem apresentados. No decorrer dos Dias de Estudo foram apresentadas, por exemplo, pesquisas que concebem como centrais as relações estabelecidas com o chão e com o território. O próprio curador, Jochen Volz, num exercício de reconhecer a história no território onde a própria Bienal acontece, abre sua fala nos Dias de Estudo “Cosmovisões: natureza e política” em São Paulo destacando que o local onde se encontram (o Pavilhão da Bienal) foi um dia uma região alagadiça, a partir da qual foi atribuído o nome ao Parque. *Ibirapuera* prossegue o curador, na língua Tupi significa madeira ou árvore molhada, apodrecida (*Ibira* = árvore; *puera* = o que já foi). Tal nome descreve o terreno de várzea, os terrenos cultivados junto aos rios pelos povos tupiniquim que habitaram a região. Mais adiante em sua fala, destaca a importância da escuta e do deslocamento que possibilitou à equipe da Bienal articular, experimentar e aprender com diversas pessoas, comunidades e lugares, reconhecendo a importância de mudanças radicais para a preservação da diversidade biológica e cultural, seja no que diz respeito às políticas públicas, mas principalmente no comportamento e pensamento de todos nós.

Em sua participação nos Dias de Estudo em São Paulo, a antropóloga Luisa Elvira Belaunde abordou a relação dos Quéchua-Lamas da Alta Amazônia peruana com a territorialidade, suas concepções de tempo, espaço e mundo (sintetizadas na palavra ou conceito *pacha*). Belaunde enfatizou a relação dos corpos dos Quéchua-Lamas com o chão, assim como apontou para as incertezas que habitam aquela região e modos de vida. Pela conexão íntima que estabelecem com o chão, descrita por Belaunde (2016), os Quechua-Lamas são um contraponto claro ao modo moderno de relação com o ambiente tal como o descrevemos a partir de Tim Ingold. Este contraexemplo é enfatizado também na fala e texto de Belaunde ao comparar os proprietários fundiários ou mesmo os habitantes da cidade com os Quéchua-Lamas no que diz respeito à proximidade com o chão. Conforme a autora, a relação dos Quéchua-Lamas com o chão atravessa as mais diversas atividades de sua vida. Nas suas palavras:

O chão é o outro mais familiar que existe para essas comunidades. Antes de se relacionarem com alguém ou com algo, um animal ou uma planta, as pessoas relacionam-se com o chão. Pisam no chão, se sentam no chão, aprendem no chão,

reconheceu em seu ensaio sobre as técnicas corporais, simplesmente não há tal coisa como uma maneira “natural” de andar, que pode ser prescrita independentemente das diversas circunstâncias nas quais os seres humanos crescem e vivem suas vidas” (MAUSS, 1979 apud INGOLD, 2015, p.92).

deitam no chão, comem no chão. Fazem crescer plantas e filhos no chão. E as mulheres, sentadas no chão, também transformam o barro da terra em panelas e cerâmica para conter e servir comida e bebida. A arte da cerâmica, uma técnica antiga em Lamas, é um processo de transformação da terra em artefatos, que, por sua vez, transformam os produtos da roça, da floresta e do rio para torná-los comestíveis e nutrir os corpos dos parentes (...) Perto do chão é possível observar os efeitos das mudanças do clima na umidade da terra, na presença de vermes, fungos e insetos, na cor das folhas caídas e nos resíduos e sementes deixadas pelas aves (BELAUNDE, 2016, p.48).

Neste sentido, a relação com o chão remete à sociabilidade, a técnicas corporais específicas adotadas pelos Quéchuas-Lamas em suas mais diversas atividades, mas também aponta para o chão como alteridade importante que contribui para a produção destes corpos e cuja proximidade possibilita gerar e observar transformações em curso no mundo. No processo de geração de vida, a circulação e os movimentos pelo território são imprescindíveis: por ele circulam sementes, mas também as mulheres com seus conhecimentos, que “saem de casa levando suas sementes para criar filhos e plantas em outro lugar” (BELAUNDE, 2016, p.51). Por meio dessa circulação, destes fluxos, “a região torna-se um território vivo” (BELAUNDE, 2016, p.51).

Conforme Belaunde, a principal ameaça enfrentada hoje pelos Quéchuas-Lamas diz respeito justamente à imposição de uma fixidez e confinamento nestes territórios, uma vez que a maioria das terras indígenas ainda não está demarcada e que estas vêm sendo “invadidas, desmatadas, vendidas ou doadas em concessão pelo Estado peruano, que, em tese, deveria protegê-las” (BELAUNDE, 2016, p.53). Dos tempos míticos, passando pelos séculos de colonização e *booms* econômicos na região, muitas foram as formas de violência “que se encarnaram nas formas da paisagem de Lamas” (2016, p.53). Ainda segundo a autora, a geografia para os Quéchuas-Lamas pode ser entendida como “uma casa, o lugar de habitação dos ancestrais e o depositário do tempo e da memória em suas pedras e cachoeiras” (BELAUNDE, 2016, p.48). Mais uma vez o território poderia ser descrito como vivo, morada de outros seres ou ainda como corpo que guarda memória e conhecimentos, dos quais os Quéchuas-Lamas estão sendo privados pela impossibilidade de acesso e circulação em seus territórios tradicionais.

A pesquisa realizada por Carolina Caycedo, artista que participou da exposição e dos Dias de Estudo da 32ª Bienal, trouxe elementos interessantes para pensar imagens de fluxos e contenção de fluxos dos corpos pelo território. Como corpos podem ser entendidos não apenas os humanos, mas também os não-humanos. Como mencionado anteriormente, nos processos de disputa entre modos diversos de habitar o mundo e diante de ameaças à diversidade de modos de vida, há também resistência. E a resistência se dá tanto por parte de

peessoas como de outros seres. Carolina Caycedo (2016) relata que iniciou sua pesquisa sobre o projeto hidrelétrico El Quimbo no rio Magdalena, na Colômbia, após ler uma manchete com a seguinte chamada “O rio Magdalena resiste ao desvio”. Nesta descreviam que, “após o desvio de seu leito, o Yuma (também conhecido como rio Magdalena) havia subido, recuperando seu leito natural e erodindo o túnel de desvio, impedindo assim a realização da obra” (CAYCEDO, 2016, p.105). Levando em conta as cosmologias que destacam o poder de agência das entidades não-humanas neste e em outros projetos que acompanhou, a artista descreve:

Nos conflitos ambientais que conheci de perto, os rios, as montanhas, os animais, a floresta e os minerais são entidades que participam ativamente dos processos de resistência territorial (CAYCEDO, 2016, p.105).

Ainda no contexto de sua pesquisa sobre o projeto hidrelétrico El Quimbo, Caycedo refere ao ato de jogar a tarrafa para pesca no rio Yuma, que devido ao impacto do projeto quase não oferece mais peixes aos habitantes que ocupam as suas margens, como um gesto radical e político, que encarna a autonomia e sabedoria alimentar e que reafirma o rio como bem comum e espaço público (CAYCEDO, 2016, p.105). Neste sentido, a artista conecta os gestos dos corpos com o território que habitam a partir do conceito de *geocoreografias*. A propósito deste conceito, das ameaças dos projetos desenvolvimentistas que ameaçam gestos que encarnam modos de relação, mas também fazem deles atos de resistência que conectam coletivos humanos e não-humanos, a autora descreve:

Esses gestos repetitivos, como lançar a tarrafa ou garimpar ouro com bateia, são coreografias cotidianas intrínsecas à geografia que se habita, intimamente ligadas a um território ou ecossistema, que eu chamo de *geocoreografias*. O conhecimento acumulado por gerações e a memória muscular dos gestos geocoreográficos estão hoje ameaçados pelo desenvolvimento e seu modelo energético-minerador. As geocoreografias retomam o uso do corpo como ferramenta de resistência, para gerar grafias que nos arraigam ao território e nos relacionam com o extra-humano, produzindo um movimento que expande o corpo, individual ou coletivo, e o lugar em que nos posicionamos. A expansão do corpo se contrapõe ao medo e ao deslocamento físico e psicológico associados à economia extrativista (CAYCEDO, 2016, p.106).

No conceito de *geocoreografia* proposto por Caycedo os gestos dos corpos humanos não inseparáveis dos territórios onde habitam e das relações que estabelecem com outros seres que o habitam e constituem. Gestos de uma epistemologia relacional, corpos que encarnam conhecimentos acerca dos fluxos, da diversidade e complexidade da vida. As geocoreografias são evocadas pela artista como ações políticas, gestos de resistência que ativam a memória

dos corpos na repetição de gestos cotidianos e quase utópicos nos contextos em questão, que reativam vínculos coletivos entre humanos e destes com o extra-humano. Inscrição política do corpo em movimento num território.

Em sua fala nos Dias de Estudo em São Paulo¹⁶², Caycedo propõe uma comparação a partir de imagens de hidrelétricas em construção e da repressão policial em manifestações políticas realizadas em espaços urbanos. Com estas imagens e comparação, a artista enfatiza a contenção dos fluxos e movimentos de vida. Evoca a fala de Mamo Pedro Juan, um xamã do povo Kogui da serra Nevada de Santa Marta, na Colômbia, que refere à construção da represa El Cercado, no rio Ranchería “como um nó no ânus” (CAYCEDO, 2016, p.111). Traçando um paralelo entre diferentes formas de contenção de fluxo, que geram a contenção de movimentos vitais nos corpos, sejam eles humanos, extra-humanos, sociais, a artista refere ao método militar utilizado pela polícia em manifestações políticas recentes, que consiste em um cerco formado pelos corpos dos policiais visando conter os manifestantes por horas até que não possam mais se mover e pouco a pouco se dispersem. Fazendo um contrapondo a estas imagens Caycedo evoca outras, de resistência, a exemplo de uma ação de protesto coletivo realizada junto ao canteiro de obras na construção da hidrelétrica de Belo Monte, que consistiu em abrir um canal na primeira barragem construída após o desvio do rio, de modo a permitir que o rio fluísse.

Os gestos de resistência se configuram em movimentos de luta pela continuidade da circulação dos corpos pelos territórios, dos fluxos que são geradores de vida em toda sua complexidade e diversidade. Colocam em questão modos de relação extrativistas, da monocultura, da terra como recurso, de relações colonizadoras que têm impactado territórios e seus habitantes e gerado violências pela expropriação de recursos. As forças políticas hegemônicas do Brasil, assim como de outros países da América Latina seguem apostando em políticas de desenvolvimento econômico centradas na exportação de recursos primários que atingem principalmente os territórios vivos, a vida em fluxo dos povos indígenas e outros povos tradicionais.

Uma vez compreendido um território como vivo e a inseparabilidade deste com os seres que os habitam e constituem, a violação de um território implica a violação de corpos, sejam humanos, sejam não-humanos. Como propôs Caycedo em sua fala no Dias de Estudo em São Paulo, os “processos extrativistas que extraem minérios e eletricidade do rio implicam também numa extração de gestos do corpo. Implicam a extração do que nos permite ser

¹⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EsGiekU3Eek&t=986s>. Acesso em: 25 mar. 2017.

humanos e operar como corpos”¹⁶³. Uma grande diversidade de povos não ocidentais reconhece a participação ativa de agências extra-humanas no mundo e nos próprios processos de produção de humanidade, de corpos humanos, de conhecimentos que se materializam nos corpos. Neste sentido, modos de produção de humanidade, mundos inteiros, um pluriverso está sendo impactado.

Os mitos indígenas trazidos por Carolina Caycedo, Ailton Krenak, dentre outros artistas e comunicadores na 32ª Bienal de São Paulo alertaram para outros modos de produção de pensamento que levam em conta o sentir no ato de conhecer, a centralidade do corpo, a capacidade de agência e o fluxo dos corpos humanos e extra-humanos pelos territórios. Os relatos dos tempos míticos possibilitam visualizar os movimentos dos corpos humanos que posteriormente se transformaram em outros – de animais, plantas ou que em outros casos se invisibilizaram, mas cuja relação com os corpos humanos é atualizada de modos diversos e específicos, perpetuando trocas e alianças, para usar o termo referido por Ailton Krenak e Pedro Cesarino (KRENAK, 2016).

Neste sentido, para além dos movimentos de corpos visíveis – humanos, dos rios, plantas, animais – que articulados configuram o que Caycedo chamou de *geocoreografias*, é possível considerar toda uma ampla gama de seres invisíveis que habitam aqueles e outros espaços e cujos movimentos também são imprescindíveis à manutenção da vida. A estes movimentos e fluxos de seres visíveis e invisíveis num cosmos interligado proponho referir como *cosmocoreografias*. Gestos *cosmocoreográficos* podem remeter desde aos fluxos e movimentos dos tempos míticos, que passam a grafar as formas hoje visíveis na paisagem¹⁶⁴ e que ordenaram o mundo, abrangendo as *geocoreografias* e outros movimentos que podem ser acessados ou materializados através de meios diversos, como a fala, os cantos, danças, grafismos, sensações, visões, sonhos e outras imagens.

Cosmocoreografia (cosmos = mundo, universo, que proponho seja compreendido como múltiplo, plural; coreo = dança, movimento; grafia = escritura ou, neste contexto, modo de inscrição de movimento no corpo/espaço/território) refere, pois, à inscrição de movimentos de corpos humanos e não-humanos no mundo, aos encontros entre forças que se movem por territórios físicos, políticos, cosmológicos diversos (visíveis ou invisíveis) e que

¹⁶³ Conforme comunicação nos Dias de Estudo em São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EsGiekU3Eek&t=986s>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

¹⁶⁴ A filosofia da paisagem dos Quéchuas-Lamas apresentada por Belaunde (2016), assim como os mitos em torno dos lugares sagrados dos Povos do Alto Rio Negro são dois exemplos cuja formação da paisagem remete à passagem de seres míticos pelos territórios habitados por estes povos indígenas, mas diversos outros exemplos poderiam ser mencionados.

nestes movimentos, contribuem também para a instauração ou (des)instauração destes territórios.

Além da noção de geocoreografia proposta por Caycedo, que enfatiza o caráter relacional dos corpos no mundo, a noção de cosmocoreografia também propõe um diálogo com pensamentos contemporâneos em dança, que a exemplo de André Lepecki vem produzindo reflexões sobre noções expandidas de coreografia. A propósito dos aspectos que uma concepção expandida de coreografia abrange, não restringindo-se ao campo específico da dança, Lepecki descreve:

Ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. (LEPECKI, 2012, p.46)

Compreendendo o caráter multidimensional que a coreografia pode articular, tal como proposto por Lepecki, seria possível aproximá-la da noção de “fato social total” proposta por Marcel Mauss em sua reflexão sobre modalidades de trocas e relações sociais. Conforme definição de Mauss (2003, p.187), nestes fenômenos sociais “totais” se exprimem de uma só vez instituições religiosas, jurídicas, morais, econômicas, além dos fenômenos estéticos e morfológicos em que resultam estes fatos e que as instituições manifestam. Na definição de Mauss, uma vez que abrange também instituições religiosas, as relações em questão envolvem não apenas o domínio das relações humanas, mas também aquelas que envolvem dádivas entre os homens e deuses, por exemplo. E nesta direção, por contemplar relações entre humanos e extra-humanos, pode se aproximar ao que estamos tentando elaborar com o conceito de cosmocoreografia.

Assim como a noção de coreografia, a de dança, que é inerente a ela, também precisa ser entendida de modo expandido aqui, compreendendo fluxos, movimentos e ritmos nos acontecimentos, vida em constante formação e transformação. Coreografia remete pois, retomando a citação de Lepecki, ao entrelaçamento de dimensões e eu acrescentaria de movimentos e forças diversas, “no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir” (LEPECKI, 2012, p.46). As grafias seriam então, a própria passagem, os rastros, os gestos que marcam no espaço ritmicamente a instauração de territórios e sua constante reinstauração. Território, neste contexto específico, pode referir a qualquer instância de entrelaçamento de forças que constituem os corpos ao mesmo tempo que os transformam. Neste sentido, também os corpos humanos e extra-humanos podem ser

entendidos como territórios, assim como as instituições as mais diversas, os mundos específicos que diferentes coletivos habitam e constituem, nas suas mais diversas escalas, do micro ao macrocosmo¹⁶⁵.

Uma grande quantidade de exemplos poderia ser mencionada no sentido de elucidar o que se está propondo chamar de cosmocoreografias. Sem nomeá-los como tal, alguns já foram trazidos ao longo deste e dos capítulos anteriores. Os cantos, danças e rituais realizados pelos Mbya Guarani e a presentificação das divindades através da circulação da *tatachina*, *tataendy*, da fumaça do *petyngua*, dos *nhe'e porã* pela terra e o gesto e fala de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte que acionaram outros mundos naquele território político de disputas são alguns destes exemplos. O mergulho de *Watu* trazido por Krenak durante a 32ª Bienal de São Paulo, por sua vez, é elucidativo da complexidade das relações em disputa, cuja abrangência e impacto afetam humanos e não-humanos (rios, peixes, terra contaminados no rompimento da barragem em Mariana). O mergulho de *Watu* enquanto gesto cosmocoreográfico que aponta para a retirada de uma entidade extra-humana de um plano de composição tecido de relações entre humanos e não-humanos, em cuja rede contribuía sobremaneira na geração de vida.

Ainda no contexto da 32ª Bienal de São Paulo, Caycedo descreve em livro dos Dias de Estudo alguns acontecimentos que também poderiam ser abordados a partir da noção de cosmocoreografias. Um deles se deu no contexto de uma filmagem feita pela artista da fala do xamã Mamo Pedro Juan acerca do impacto da represa El Cercado sobre seus territórios. Durante a fala de Mamo Pedro, um círculo amarelo apareceu sobre seu rosto nas imagens capturadas, pulsando com intensidade. Conforme descrição da artista, naquele momento, ela entendeu que não era apenas Mamo Pedro quem falava com ela, mas também o Coração do Mundo (como os Kogui referem à serra Nevada de Santa Marta) (CAYCEDO, 2016, p.111).

O acontecimento relatado por Caycedo, de as imagens produzidas pela câmera possibilitarem, assim como a fala do xamã a presentificação, materialização e

¹⁶⁵ Tal proposição retoma outras apresentadas na introdução desta tese e nos dois primeiros capítulos, a exemplo da noção de corpo como feixe de afecções (VIVEIROS DE CASTRO, 1996); de espaço do corpo, ou consciência do corpo propostas por José Gil (2004) enquanto “instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo” (Gil, 2004, p.2), ou ainda, à noção de performance proposta por Schechner (2013), quando articula encontros entre seres humanos e não-humanos num exercício de comparação entre pesquisas em física e danças do Candomblé. Nas suas palavras: “O que a performance faz é criar mundos, ou, se levamos ao pé da letra o que afirmam mestres de cerimônias sagradas, proporcionar o acesso a outros mundos e relações interativas com seres não-humanos. O que os físicos têm feito no CERN também é uma tentativa de acessar outro mundo, aquele que esses cientistas acreditam ser fundamental – mesmo que quase imperceptível – para o mundo em que vivemos em um sentido ordinário. Os dançarinos que vi no Candomblé próximo ao Rio em julho de 2012 tinham localizado seu próprio bóson de Higgs” (SCHECHNER, 2013, p.63).

atravessamento de forças no território que se fez o próprio corpo de Mamo Pedro, remeteu-me às possibilidades agenciadas na produção de imagens audiovisuais, conforme relatos e produções de cineastas guarani. Ao descrever a produção de seus filmes, Alberto Alvares destaca que este processo implica necessariamente o engajamento de um amplo coletivo de seres, que vão desde às pessoas da comunidade envolvidas neste trabalho, a todos os seres não-humanos que compõem a textura e tessitura dos acontecimentos, das relações e movimentos da vida. Nas suas palavras:

Eu sempre falo que o filme não é meu, ele é da comunidade e de todos os seres vivos da natureza. Eu apenas executo o trabalho. Porque para fazer o filme você depende da chuva, do sol, do dia, do vento, da noite, da terra e do céu. E nós Guarani temos muito a questão da espiritualidade. (Alberto Alvares, 2016)¹⁶⁶.

Através das imagens, mas também de narrativas dos *xeramõi* e *xejary* (avôs e avós, conhecedores guarani), Alberto e outros cineastas guarani têm possibilitado acessar em seus filmes uma série de cosmocoreografias no pluriverso guarani. Dentre tantos exemplos que poderiam ser mencionados está a primeira cena do filme “Bicicletas de Nhanderu” (2011) do coletivo Mbya-Guarani de Cinema¹⁶⁷, onde são apresentadas imagens de uma tempestade se formando: nuvens se movendo rápida e pesadamente no céu, ruídos de trovões que podem ser escutados junto da voz do *xeramõi* que diz:

Os Tupã são assim. Eles não vêm só para trazer as chuvas, vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal (Karáí Tataenndy, Coletivo Mbya Guarani de Cinema, 2011).

Os Tupã fazem parte do panteão de divindades guarani e as tempestades são uma forma de manifestação de sua circulação pela terra. Além de trazerem as chuvas, como aponta o *xeramõi*, eles também podem intervir protegendo os Guarani de seres que lhes podem causar mal. Nas cenas seguintes do filme, sentados em volta do fogo, o *xeramõi* fala a Ariel Ortega, cineasta guarani, sobre os seres que podem enfeitiçar os Guarani, ao que Ariel pergunta: “E como falam estes seres? Você somente ouve ou também pode vê-los”? As questões de Ariel são reveladoras de aspectos aos quais a noção de cosmocoreografia se propõe aproximar. Isto é, mais importante do que a forma, do que identificar como estes seres

¹⁶⁶ Comunicação após a exibição do filme “A origem da alma” durante a mostra “Aldeia SP: Bienal de cinema Indígena” realizada em outubro de 2016 em São Paulo.

¹⁶⁷ Constituído por Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Benites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega.

são, o cineasta busca entender como estes seres se movem, agem, se relacionam e produzem transformações em outros seres, no mundo. Descrevendo como se estabelecem as relações entre os Guarani e os deuses, o xeramõi Karáí Tataenndy, prossegue:

Quando os deuses falam, você não vê nem escuta. O que Tupã fala, o que acontece na meditação é inexplicável. Sem perceber, as palavras chegam e são ditas por você. Nós somos uma bicicleta dos deuses. (Karáí Tataenndy, Coletivo Mbya Guarani de Cinema, 2011).

Mesmo compreendendo como são inexplicáveis estes fluxos e encontros, enquanto acontecimento eles podem se fazer ver, ouvir e sentir nas palavras que fluem, na velocidade dos ventos, raios e trovões, nos raios de sol e no movimento de todos os seres. Se não se pode ver deuses e espíritos, pode-se ver ou sentir efeitos de sua presença e ações, como foi o caso de um galho de árvore derrubado por um raio durante a filmagem de “Bicicletas de Nhanderu”. Com a madeira desta árvore, derrubada pela ação dos seres que circulavam pela terra, a *xejary* Pauliciana prepara pingentes de colares em uma cena do filme, a serem usados para proteção dos corpos guarani, territórios onde podem se dar bons e maus encontros.

3.2 Outros modos de mover: modalidades de dança e política no contemporâneo

No tópico anterior foi trazido o termo cosmocoreografia, propondo ampliar a noção de coreografia de modo a contemplar fluxos e movimentos de uma diversidade de seres humanos e não-humanos que habitam o mundo, o pluriverso, afetando uns aos outros. Estes afectos, como vimos propondo, podem ser da ordem dos bons ou maus encontros, que mobilizam forças ativas ou reativas diversas, que sejam mais ou menos produtoras de vida em suas intensidades e diversidade. Neste tópico gostaria de trazer outros dois conceitos com os quais a noção de cosmocoreografia pode dialogar de modo produtivo: o conceito de coreopolítica proposto por André Lepecki (2012) e de cosmopolítica de Isabelle Stengers, mas utilizada por diversos antropólogos de modo que, tal como propõe Marcio Goldman (2014), não se opõe, embora se distinga do uso que Stengers faz da noção. No diálogo entre dança e política, cosmos e política, a proposta é considerar tanto uma noção ampliada de dança como de política, aprimorando a noção de cosmocoreografia ao tratar da noção de movimento como ato (cosmo) político.

Ao propor uma concepção expandida do campo coreográfico, André Lepecki (2012, p.47) declara que aquela está incontornavelmente atrelada ao “entendimento de dança como coreopolítica”. A construção do conceito de coreopolítica se dá em estreito diálogo com as concepções de política propostas por Jacques Rancière, Giorgio Agambem e Hannah Arendt, que apontam para a relação entre arte e política. Haveria para Rancière, um elemento que funde arte e política num só, e este seria o dissenso (LEPECKI, 2012, p.43). A partir destes autores, Lepecki refere à “verdadeira política” como aquela que, assim como a arte, tem a capacidade de redistribuir o sensório, intervindo no visível e dizível, possibilitando a emergência do dissenso e do imprevisível.

Tal concepção de política vai ao encontro de uma concepção de coreografia que também se compreende como eminentemente política, uma vez definida enquanto “a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (HEWITT apud LEPECKI, 2012, p.46). Dança e ação política se equiparariam em tal concepção, que propõe sua atenção para a disposição de corpos no espaço e a ação destes na concretude do mundo. Neste processo de reinserção da dança no mundo vivido, a arte da performance teria contribuído em boa medida ao gerar efeitos também nesta modalidade de arte¹⁶⁸.

A fim de propor a definição de coreopolítica em diálogo com cenários de mobilidade e mobilização urbanos, Lepecki evoca outra noção, a de coreopoliciamento. As noções de política e polícia (ambas evocadas em Rancière) a partir das quais o autor elabora as categorias coreopolítica e coreopólicia são colocadas em diálogo com as de entidades tangíveis e intangíveis presentes na construção do espaço urbano¹⁶⁹. Os aspectos tangíveis corresponderiam aos prédios, ruas, vias de circulação e às leis; os intangíveis às danças e políticas, isto é, às possibilidades de ação no âmbito do espaço urbano. Uma vez que cidade e

¹⁶⁸ Segundo comunicação de André Lepecki no âmbito da disciplina “Performances: teoria, historiografia e criação”, ministrada pela professora Eleonora Fabião no primeiro semestre de 2016 no âmbito do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena – ECO/UFRJ. Conforme Lepecki, pelo menos até os anos de 1960 e para a dança moderna, o mundo do bailarino está em grande medida circunscrito ao estúdio. Na medida em que tensionou os limites entre arte e vida, a arte da performance, afetando os demais campos da arte, possibilitou também à dança ampliar este mundo enquanto social, cósmico etc. Trata-se, para Lepecki de um salto ontológico que se opera na passagem para o que se convencionou chamar de dança contemporânea. É importante alertar, contudo para a falta de consenso e as disputas em torno do que se poderia chamar “dança” nestes contextos, que certamente se ampliam quando esses campos se propõem também mais expandidos. O que este trabalho está se propondo neste capítulo em torno da categoria de dança e nos anteriores em maior medida em torno da noção de performance, mas também de arte, é elucidar o potencial de concepções ampliadas das artes em termos das reflexões que desencadeiam e das possibilidades ampliadas de sua ação no mundo.

¹⁶⁹ Aqui o autor dialoga com Arendt, que evidencia a construção do espaço urbano desde o imaginário grego. Segundo a autora, (apud LEPECKI, 2012, p.48), no espaço da polis “antes de os homens começarem a agir, um espaço definido teve que ser assegurado – bem como uma estrutura teve que ser construída – dentro do qual todas as ações subsequentes poderiam então tomar lugar; esse espaço era o domínio público da polis, e a sua estrutura, a lei”.

política passam a ser entendidas como coconstitutivas uma da outra, o autor pergunta-se sobre possibilidades de reinventar a cidade de modo que esta difira daquela visada pelo coreopoliciamento, que busca controlar “cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos)” (LEPECKI, 2012, p.49). Quais seriam as possibilidades de construir uma cidade que possibilitasse “atualizar potências políticas e de viver contido sempre em todo e qualquer cidadão: deixando a dança dançar, ou seja, deixando a política acontecer na sua verdadeira face, de modo a que ‘se possa esperar que o inesperado aja (*performs*) o infinitamente improvável’, como disse Arendt” (LEPECKI, 2012, p. 49-50). A propósito da noção de coreopolítica e seu contraponto com a noção de polícia, Lepecki propõe:

Toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. Ou, como esclarece Rancière (2010, p.36): “A essência da polícia se encontra numa partilha do sensível caracterizada pela ausência de vazio e de suplemento: aqui a sociedade é feita de grupos aprisionados a modos específicos de fazeres, a lugares onde esses fazeres são exercitados e a modos de ser que correspondem duplamente a esses afazeres e a esses lugares. Neste encaixe de funções, lugares e modos de ser, não há lugar algum para qualquer vazio”. A política, então, seria uma operação coreográfica de ruptura da fantasia do espaço público como vazio ou livre de acidentes de terreno. A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metafóricamente possível. Como nos diz ainda Rancière (2010, p.37): “a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer”. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercitar a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados (LEPECKI, 2012, p 55-56).

A noção de coreopolítica está atrelada, pois à possibilidade de “reinventar corpos, afetos e sentidos”, de produzir dissenso diante do que pré-estabelece como os corpos devem mover, com que finalidade e quais os espaços adequados para tal. Arte-política e coreopolítica ativam e são ativadas pela emergência de sujeitos políticos que geram transformações no modo como inserem seus corpos no mundo, se movem nele, transformado a si mesmo e ao mundo. A noção de coreopolítica encontra pontos comuns com as noções de “arte da existência” e “inquietação de si” trazidas por Quilici (2015), na medida em que reconecta a arte com a vida e se propõem abrir espaços vazios onde tudo já está cheio, pré-definido, planejado e ocupado com suas devidas funções. Daí a importância do deslocamento, da suspensão, do dissenso enquanto movimentos que abrem espaço a outras possibilidades de existência, de ação, de produção não automática e mais vívida da vida.

A abordagem de coreopolítica para Lepecki está ainda articulada à ideia de chão e de “política do chão”. Esta última, conforme definição de Paul Carter, diria respeito a um “atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que estas particularidades se conformam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (LEPECKI, 2012, p.47). Trata-se, pois, de levar em conta a textura e as tessituras dos movimentos dos corpos no mundo, o chão enquanto terreno acidentado pela história que o constitui e da qual ele é também constitutivo. Um chão diverso daquele liso das paradas militares abordado no tópico anterior, por onde desliza a polícia com suas botas ou automóveis (para os quais, como considerou Lepecki [2012, p.5], nunca há contramão).

Os conceitos de Lepecki e sua aplicabilidade para pensar a dança contemporânea no mundo expandido das práticas políticas/policiadoras em cenários de contestação política que ganham força na última década encontram ressonância com exemplos trazidos anteriormente (como as imagens trazidas por Caycedo), além de contribuírem para uma abordagem dos deslocamentos das danças indígenas a espaços de arte contemporânea e a manifestações políticas nas ruas. Se em Lepecki (2012) dança e coreografia são termos que podem ser estendidos à produção de pensamento acerca das relações humanas no mundo, em comunicação realizada pelo autor em 2016¹⁷⁰, os planos de composição são apresentados de modo a contemplar uma grande diversidade de elementos, humanos ou não-humanos que compõe o mundo em sua dimensão cósmica, cujos movimentos de composição e recomposição conformam as físicas da vida.

Assim, o pensamento em dança (tal como proposto por Lepecki) parece ir ao encontro do que no âmbito da antropologia vem se propondo refletir a partir do conceito de cosmopolítica. Conforme mencionado anteriormente, a noção de cosmopolítica foi posta em circulação por Isabelle Stengers e vem sendo cada vez mais empregada por diversos antropólogos. No campo das Ciências Sociais destaca-se o trabalho de Bruno Latour, que vem propondo considerar, por exemplo, a presença de não-humanos em acontecimentos como os das descobertas científicas, e com o qual Isabelle Stengers também dialoga.

A proposição cosmopolítica da autora poderia dialogar com aspectos que vêm sendo levantados ao longo deste trabalho, sobretudo acerca da existência de múltiplos mundos. A noção de cosmos em Stengers se propõe distinta daquela definida enquanto um mundo comum ou particular. Conforme a autora, o cosmos designaria o desconhecido que constitui

¹⁷⁰ Comunicação de André Lepecki no âmbito da disciplina “Performances: teoria, historiografia e criação”, ministrada pela professora Eleonora Fabião no primeiro semestre de 2016 no âmbito do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena – ECO/UFRJ.

esses mundos múltiplos, divergentes (STENGERS, 2007, p.49), ou seria ainda, um operador de igualdade, que não seria o mesmo que equivalência. Neste sentido, tal concepção também poderia dialogar com a noção de arte/política e coreopolítica acima propostas, na medida em que naquelas o dissenso é trazido como elemento central e constitutivo de outros corpos, modos de agir e seus mundos, contemplando o imprevisível.

Ainda sobre as contribuições que as proposições de Stengers possam trazer para este trabalho está a possível saída apresentada pela autora para o impasse da oposição submissão/liberdade a partir de um pensamento orientado para a eficácia (STENGERS, 2007, p.60), o que nos reconecta às noções de ritual e performance. Mas por ora, voltemos nossa atenção para uma definição breve de cosmopolítica tal qual tem sido proposta no campo das Ciências Sociais.

Bruno Latour – em texto publicado em 2007 – se propõe a debater o conceito de cosmopolítica dialogando com Isabelle Stengers, mas também com Eduardo Viveiros de Castro a partir do perspectivismo ameríndio, embora não traga este conceito explicitamente. O conceito de cosmopolítica tanto tem reverberado na produção do pensamento etnológico¹⁷¹, quanto este último tem alimentado o debate acerca da proposição/conceito de cosmopolítica, como o texto de Latour permite evidenciar. Neste, o autor retoma o caráter múltiplo da noção de cosmos, tal qual proposta por Stengers, acionando o termo “pluriverso” de Willian James e colocando em questão, a partir da noção perspectivista de múltiplas naturezas elaborada por Viveiros de Castro, a concepção naturalista da ciência moderna, que supõe a existência de um mundo/cosmos/natureza comum.

Conforme Latour, a presença de cosmos na noção de cosmopolíticas “resiste à tendência do político a conceber as mudanças num círculo exclusivamente humano” (LATOURE, 2007, p.4). E a noção de política, por sua vez, resistiria “à tendência do cosmos a conceber uma lista finita de entidades que devem ser levadas em conta”¹⁷² (LATOURE, 2007, p.4). Assim, por ora seria suficiente seguirmos com estes aspectos sugeridos acerca das cosmopolíticas: conceito que contempla humanos e não-humanos no âmbito de relações

¹⁷¹ Dentre os exemplos mencionados por Marcio Goldman (2014) de trabalhos em Antropologia que tem considerado em suas análises a noção de cosmopolítica estão os trabalhos do etnólogo Renato Sztutman (2012), que propõe “(re)pensar a antropologia política tendo em vista essa noção de cosmopolítica”; de Tânia Stolze Lima (2011), também no campo da etnologia indígena, que a partir da noção de cosmopolítica propõe levar em conta “as potências que os índios afirmam existir mas não entram na pauta da antropologia política”, ou ainda o trabalho de José Carlos dos Anjos (2008), que ao abordar a religiosidade afro-brasileira sugere a emergência de “uma outra cosmopolítica divergente das que até aqui informam o sentido de nação” (GOLDMAN, 2014, p.4).

¹⁷² Tradução livre do francês. Conforme texto original: « La présence du cosmos dans les cosmopolitiques résiste à la tendance du politique à concevoir les échanges dans un cercle exclusivement humain. La présence du politique dans les cosmopolitiques résiste à la tendance du cosmos à concevoir une liste finie d’entités qui doivent être prises en compte ». (LATOURE, 2007, p.4).

políticas; que vislumbra a possibilidade de emergirem imprevisíveis e desconhecidos agentes nas relações; enquanto conceito que reconhece a multiplicidade de mundos, que em diálogo com o perspectivismo ameríndio, corresponderiam a múltiplas naturezas, corpos, perspectivas.

Tais noções – de coreopolítica, coreopolícia e cosmopolíticas – pretendem subsidiar a breve descrição de alguns acontecimentos, ao mesmo tempo em que são evocadas a partir e em diálogo com eles. Quais sejam:

1) A mobilização mais intensa de determinados dispositivos¹⁷³ pelos Guarani para inscrever movimentos, fluxos, relações que envolvem uma grande diversidade de alteridades num contexto continuamente hostil no que diz respeito principalmente ao processos de demarcações das Terras Indígenas. Dentre estes dispositivos estão, por exemplo, o aumento da produção de vídeos por cineastas guarani e o acionamento de modalidades de danças/cantos/músicas, como é o caso do *xondaro* nas aldeias em São Paulo e sua inscrição em espaços urbanos, como foi o caso da atuação dos Guarani em manifestações públicas nas ruas de São Paulo desde o ano de 2013. Neste sentido, interessa aqui como estes dispositivos têm possibilitado enunciar, colocar em ação e ampliar a visibilidade e força das cosmopolíticas guarani – que se somam a de outros povos indígenas e tradicionais – ao mesmo tempo em que contribuem para a constante produção e transformação de seus corpos-territórios, subjetividades e empoderamento destas frente às forças políticas hegemônicas.

2) A emergência de novas concepções e modos de fazer dança no campo da arte contemporânea, que no caso que se propõe evocar, também se articulam às manifestações em espaço público levadas a cabo nas ruas de São Paulo num contexto em que a hostilidade política se faz sentir não apenas (embora possivelmente mais contínua e enfaticamente) pelos povos indígenas. Trata-se aqui da realização em 2016 das intervenções urbanas “Esquiva: uma criação artística a partir da presença guarani na cidade de São Paulo”, pela “Cia 8 nova Dança” inspirada na dança e prática do *xondaro*. Estas intervenções, além de se articularem a manifestações políticas, se conectam com o acontecimento anterior, da visibilidade do *xondaro* na cidade de São Paulo. A partir do encontro entre a Companhia de dança contemporânea e um coletivo guarani, emergem novas possibilidades de a dança contemporânea conceber e sentir o chão onde dança, de ampliar alianças no sentido do

¹⁷³ O sentido do termo dispositivo aqui, pode encontrar ressonâncias com o que propõe Foucault e Deleuze em torno do termo. Conforme Bruck (2012, p.42), o dispositivo para Deleuze é composto por dimensões de visibilidade, de enunciação, de subjetivação e poder que dialoga diretamente com a proposição de Foucault, para quem a noção traduz, “de algum modo, como o mundo se move, se estrutura em termos das redes de poder e dos seus regimes de visibilidade e, por isso mesmo, como se atualiza” (BRUCK, 2012, p.43).

fortalecimento de lutas minoritárias, na busca por linhas de fuga das coreopolícias. E nestes encontros também emergem controvérsias, que possibilitam elucidar que política/ação/movimento (neste caso entre os Guarani) estão intimamente conectadas à constante produção de diferença.

3.2.1 Entre mundos: pessoa, diferença e circulação de cantos/danças entre os Mbya Guarani e os *jurua*

Não há vida sem movimento. Mais que isto, o movimento produz a vida, é sua condição de continuidade e de renovação. Erguem-se e caminham as crianças que nascem e se alegram na terra. Põem-se a caminho, homens e mulheres buscando alternativas para animar a própria existência.

Os caminhos são múltiplos e muito é preciso saber para se fazer as boas escolhas. Concentrar-se para ouvir o que os *Nhanderu* e *Nhandexy*, pais e mães divinos, fazem descer do alto, eis o desafio. Nomes e cantos, curas e palavras bonitas, impressões e capacidades que nos fazem mover, nos fortalecem a cada dia (PISSOLATO, 2012, p.8).

Conforme descrito no primeiro capítulo da tese, a manutenção da existência guarani na terra está implicada em fluxos e deslocamentos pelos eixos verticais e horizontais de um território habitado por uma multiplicidade de seres - humanos e não-humanos. O eixo vertical corresponderia às relações com os *Nhanderu* e *Nhandexy kuery* – pais e mães divinos, que fazem descer à terra o que anima e faz mover a vida dos Guarani (almas-palavras, cantos/danças e outros conhecimentos). O eixo horizontal corresponderia aos deslocamentos e caminhadas pela terra, às relações entre aldeias, entre parentes. Assim, nos caminhos diversos que percorrem, os Guarani tecem encontros diversos, dentre os quais também com os *jurua* (não-indígenas), tanto no contexto das aldeias como fora delas.

Pelos territórios físicos, cosmológicos circulam pessoas, objetos, conhecimentos que são eles próprios fluxos, afectos que conectam ou marcam distâncias entre mundos, transformando corpos e seus movimentos nestes encontros, produzindo pessoas e novas possibilidades de ação e relação. Dentre estes fluxos e deslocamentos, cantos e danças têm se feito caminho para os encontros entre os Guarani e os *jurua*. Os cantos e danças guarani têm se constituído enquanto ações e se articulado com outras ações, movimentos e dispositivos, contribuindo para a elaboração de enunciados acerca de si e para a contínua produção de distâncias/diferenças no desenhar de suas cosmocoreografias e configurações cosmopolíticas no tempo/espço contemporâneo.

Em capítulo anterior, ao tratar da participação do Coral Guarani *Xondaro* na 31ª Bienal de São Paulo foi indicado que pelo menos desde a década de 1990 os Guarani têm acionando parte do repertório de seus cantos num movimento político de visibilização cultural. Cultura, como também já foi indicado, passa a ser o principal idioma através do qual os povos indígenas, desde a Constituição de 1988, têm buscado fazer valer os direitos conquistados, sempre em risco de não se efetivarem. Também no início do capítulo anterior falou-se que em termos de políticas públicas culturais voltadas aos povos indígenas poderíamos notar algum avanço nos últimos 15 anos. Contudo, tal avanço não se reflete em outras áreas em termos das políticas públicas, sobretudo no que diz respeito à questão fundiária, que afeta incisivamente a vida de muitos povos indígenas no Brasil.

Conforme temos sugerido, porém, cultura e arte podem ser pensadas enquanto articuladas com a política se entendermos esta em termos de possibilidades de ação no mundo. E neste sentido, projetos culturais e artísticos vêm sendo apropriados pelos indígenas enquanto ferramentas para enunciarem reflexões acerca de si, das suas relações no mundo, com os não-indígenas e com o Estado, seus pontos de vista diversos e suas reivindicações. Assim, diversas e divergentes cosmopolíticas são postas em relação, sendo afetadas e afetando projetos políticos em disputa nas mais diferentes esferas, inclusive da política de Estado. No âmbito destas relações, modos de criatividade¹⁷⁴ diversos vêm sendo acionados, ativados, colocados a agir no mundo.

Se a partir da década de 1990, os *mborai kyrîgue* figuraram como um importante dispositivo de visibilidade e reconhecimento dos Guarani diante dos *jurua* – cujas vozes passam a circular através de CDs, de apresentações de corais – no contexto atual, pelo menos em algumas aldeias guarani em São Paulo, outras modalidades de danças e cantos têm sido

¹⁷⁴ Uso criatividade aqui no sentido proposto por Roy Wagner (2010). Ao tratar do ofício antropológico o autor propõe que a invenção a partir do encontro com o outro faz da cultura uma arte criativa cuja dinâmica consiste tanto na invenção pelo antropólogo de uma cultura para o outro quanto este outro inventa a cultura para o antropólogo (Wagner, 2010, p.39). Ao longo do capítulo “A cultura como criatividade”, Wagner elucidará a inversão constituinte das culturas ocidentais e tribais, cujos problemas, equívocos uma acerca da outra, e especialmente os focos de sua produção e estilos de criatividade são de naturezas diversas e inversas. Conforme o autor, enquanto nossa autoimagem cultural é validada pela tecnologia, a deles é pelas relações interpessoais, enquanto estamos produzindo coisas e preocupados com a preservação de coisas, produtos, os povos tribais (mas poderíamos incluir aqui tantos outros, dentre eles os ameríndios) estão produzindo pessoas e buscando preservar relações, experiências e significados associados a estas pessoas. Na mesma direção, Wagner explora as noções de cultura e carga (melanésia), enfatizando que ambas metaforizam as relações intersocietárias, mas que o fazem em direções opostas: enquanto a primeira estende a significância técnica do artefato para o pensamento e relação humana, a segunda estende a significância das relações humanas para os artefatos manufaturados (Wagner, 2010, p.69).

acionadas e visibilizadas em contextos de relação com os *jurua*¹⁷⁵. Músicas e danças *jurua* circulam pelas aldeias, assim como danças e músicas guarani têm circulado pelo mundo *jurua* através de apresentações, CDs, em exposições de arte, em manifestações políticas. E as mais diversas modalidades de música e dança, nos diferentes contextos em que são performadas, também vêm sendo colocadas em circulação através de filmes, cuja produção pelos próprios Guarani vem crescendo.

Gostaria de mencionar brevemente algumas destas modalidades de música e dança que circulam entre os Guarani e que eles têm colocado a circular entre os *jurua* de modo a apontar para possíveis aproximações e distanciamentos que elas acionam. Cada modalidade de música, canto ou dança traz consigo um conjunto complexo de afecções e relações que são mobilizadas e que atravessam os corpos e territórios onde são ativadas. Buscarei situar a circulação atual nas aldeias em São Paulo de uma modalidade específica de dança, o *xondaro jeroky*, de modo a apontar que outras afecções das pessoas guarani têm sido acionadas para agirem nas relações com o mundo dos *jurua*.

Diversas são as modalidades de cantos e danças que circulam entre as aldeias guarani e as cidades dos *jurua* e não será minha intenção fazer um levantamento exaustivo destas ou dar conta da diversidade e complexidade que envolvem. Mencionarei algumas com que me deparei em campo ou no âmbito de alguns trabalhos da extensa literatura sobre os Guarani, buscando articular que diferentes inflexões elas acionam e que forças diversas em atuação têm contribuído para o investimento em determinadas modalidades de dança e como elas podem trazer elementos para pensar as relações com os *jurua*, a produção de pessoa e diferença entre os Guarani.

Dentre os cantos e danças que circulam entre os Guarani está um repertório bastante variado de músicas dos *jurua* que eles ouvem, cantam e dançam em contextos cotidianos ou de festas diversas¹⁷⁶. Também tem aumentado a formação de grupos de *rap* entre os Guarani, cujas letras de cunho político tratam em sua maioria da luta pela demarcação das terras¹⁷⁷ e

¹⁷⁵ Com isso não quero dizer que estas modalidades de cultura sejam ativadas com a única intenção ou apenas na relação com os *jurua*. Pelo contrário, pelo menos no que pude acompanhar junto aos Guarani, projetos e movimentos de fortalecimento cultural realizados em parceria com os *jurua* têm transformado também suas relações internas com estas práticas e tanto no caso dos cantos/danças quanto no contexto de desenvolvimento de outros projetos são mobilizados uma diversidade de sujeitos humanos e não-humanos e acionada toda uma rede complexa de relações políticas, de parentesco, econômicas, religiosas entre os próprios indígenas.

¹⁷⁶ Forró, brega-melody, cumbia e calypso estão entre os estilos musicais mencionados na etnografia de festas Mbyá Guarani realizada por Guilherme Heurich (2010) junto à Aldeia do Cantagalo (*Teko'a Jataity*), no Rio Grande do Sul. No filme “Bicicletas de Nhanderu” (2011) os/a cineastas guarani apresentam cenas destas festas realizadas com música e danças dos *jurua* sobre as quais são feitas reflexões em outras cenas do filme.

¹⁷⁷ Apenas para citar um exemplo, em 2015 a Comissão Guarani Yvyrupa divulgou, no âmbito da campanha de Mobilização Nacional Indígena o videoclipe do *rap* “A todo povo de luta”, feito por jovens guarani da Terra

apresentam outras narrativas sobre o encontro colonial e a relação com os brancos. Os *rap* procuram mesclar as línguas guarani e portuguesa, assim como ritmos e instrumentos tradicionais guarani dialogam com os do *rap*.

O repertório das músicas e danças guarani também é bastante diverso, implicando contextos mais ou menos específicos e adequados à execução. Dentre os cantos estão, por exemplo, os acalantos – *mitã monguea*, cantados para as crianças muito pequenas; os *mborai kyringué* – cantos das crianças, cantados por crianças e adultos no início dos rituais na *opy*, mas que também podem ser cantados durante os trabalhos cotidianos, nos caminhos que percorrem, e nos últimos anos têm sido apresentados aos *jurua* em diferentes contextos¹⁷⁸. Há também os *tarova'i* – cantos-rezas, executados sobretudo no contexto dos rituais na *opy* e considerados mais fortes e de circulação mais restrita¹⁷⁹.

Além destes, há outras modalidades de músicas como as *Kunhã Mimby* (flautas tocadas principalmente pelas mulheres), e de música/dança, como a dança do tangará e do *xondaro*, estas também executadas no período que antecede os rituais na *opy* (dentro ou no pátio da casa de rezas), ou pelas manhãs, nos pátios das casas. A dança do tangará faz referência ao pássaro de mesmo nome, considerado sagrado pelos Guarani por sua relação com os *Nhanderu Kuery*. Conforme Maria Cecília Barbosa Kerexu (2015, p.22), o tangará “é um espírito que vem de *Nhanderu*”. Há inclusive alguns cantos, *mborai* dedicados a ele. Kerexu descreve o tangará como um “pássaro dançador, ele reza, canta, conta história há muitos anos” (KEREXU, 2015, p.18). Pelas qualidades de atenção aguçada do pássaro, seus movimentos ágeis e leveza do seu corpo, características desejadas aos corpos guarani, seus movimentos são mimetizados em danças realizadas pelos homens, mulheres e crianças. Conforme descrição dos pesquisadores guarani (2013), há diferentes formas de dançar o tangará. Nas suas palavras:

Existem dois tipos de tangara: *tangara joaxa-axa va'e* (tangara cruzado) e *tangara oguyro-guyro va'e* (tangara passando por baixo). *Tangara joaxa axa va'e* é dançado com duas fileiras de *xondaro*, uma de frente para outra, quando a velocidade do ritmo do *mbaraka* aumenta os *xondaro* trocam de posição, passando de um lado para o outro e com pulinhos. O *tangara oguyro-guyro* é dançado em duas fileiras com no mínimo duas *xondaria* atrás e uma na frente, as *xondaria* de traz vão para frente com os braços abertos, a *xondaria* da frente se agacha passando por baixo e volta por

Indígena Tenondé Porã, cuja letra enfatiza a importância das demarcações das Terras Indígenas, evocando os *xondaro* e *xondaria* e saudando na estrofe “A todo povo de luta, *Aguyjevete*” os demais povos indígenas e outros povos, como o povo negro, que também lutam por seus direitos. O videoclipe pode ser acessado no youtube.

¹⁷⁸ Alguns *Mborai* são apresentados no primeiro capítulo e no segundo tratou-se da apresentação do Coral Guarani Xondaro na 31ª Bienal de São Paulo.

¹⁷⁹ Estes também foram descritos no primeiro capítulo da tese.

cima com os braços abertos, enquanto as outras voltam por baixo. (Pesquisadores guarani, 2013, p.42)

Figura 33 - *Tangara oguyro-guyro* dançado pelas mulheres. *Tekoa Pyau*, São Paulo



Fonte: A autora, 2012.

Na imagem acima os movimentos dos braços das mulheres mimetizam as asas do pássaro tangará e seus movimentos corporais. Este pássaro é considerado ainda um pássaro mensageiro e guardião. Atento a tudo o que acontece na aldeia, ele avisa os Guarani que o sabem escutar sobre possíveis perigos eminentes. Além disso, a gordura do corpo desse pássaro pode ser aplicada como *poã* (remédio) nos corpos dos *xondaro*, a fim de que absorvam as qualidades do pássaro. É interessante notar que a atuação do pássaro enquanto mensageiro e guardião também coincide com a descrição de uma modalidade de atuação dos *xondaro*.

A palavra *xondaro*, além de referir ao nome da dança (*xondaro jeroky*) é indicativa de uma série de funções ou ainda de comportamentos entre os Guarani, que muitas vezes são sintetizados nas traduções como guerreiro ou guerreira (*xondaria*). O *xondaro jeroky* (dança do *xondaro*) inclui movimentos que imitam os de alguns animais e outros orientados para superar desafios e obstáculos propostos pelo *xondaro ruvixa* (mestre do *xondaro*), aquele que conduz a dança. Dentre os movimentos enfatizados nesta dança está o da esquivas, conhecimento e habilidade corporal que envolve o saber desviar-se de obstáculos e perigos.

O *Xondaro jeroky*, conforme vi ser dançado em aldeias em São Paulo e no Rio Grande do Sul (pode haver muitas diferenças entre os modos de dançá-lo) é realizado em círculo, formado com a condução do *xondaro ruxiva* e seguido pelos demais. Após o aquecimento, o *xondaro ruxiva* poderá propor movimentos que serão seguidos pelos demais e na sequência ele passa a propor desafios a cada um individualmente no centro do círculo ou ainda, poderá percorrer o círculo propondo obstáculos com o próprio corpo ou com auxílio do *popygua* ou do *yvyra raimbe* (bastão de madeira).

Conforme descrevem os pesquisadores guarani (2013, p.28) a dança do *xondaro* “é composta por pessoas e instrumentos”. Do movimento que anima os corpos e instrumentos depende a produção de dança e música. Os instrumentos que acompanham as danças do tangará e do *xondaro*¹⁸⁰ são os mesmos do *mborai*, podendo incluir o *popygua*. A música e dança geralmente começam em ritmo mais lento que vai aumentando junto como a intensidade dos movimentos e o envolvimento dos corpos na dança. Quando a dança adquire maior intensidade, os *xondaro* que dançam também podem vocalizar gritos de estímulo e de guerra.

¹⁸⁰ É importante notar que a dança referida em aldeias em São Paulo como *xondaro jeroky*, em aldeias de outras regiões é referida como dança do tangará. Estas modalidades de dança às vezes podem confundir-se ou serem referidas com diferentes nomes, dentre os quais ainda se pode citar *nhevanga oka regua* ou *nhombojaru* (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.26). Todas elas, porém referem a este complexo de danças que se realiza geralmente no pátio das casas ou da *opy*, pela manhã para ter disposição para realizar os trabalhos necessários, ou ainda, ao fim da tarde antes de entrar na casa de rezas, uma vez que elas também ajudam a preparar os corpos/mente para os rituais. Optei por apresentar distintamente a dança do tangará e do *xondaro*, referindo à primeira como aquela cujos movimentos referem aos movimentos deste pássaro e à dança do *xondaro* como evocando outros movimentos. Entretanto, como foi indicado, as qualidades do pássaro e a dança do tangará podem estar diretamente conectadas com o processo de construção da pessoa do *xondaro* e diversas das qualidades visadas em uma e outra dança se aproximam.

Figura 34 - Sequencia de imagens de *Xondaro Jeroky* – Dança do *xondaro*









1: Aquecimento para dança do xondaro. 2: início da dança. 3 e 4: movimentos propostos pelo *xondaro ruvixa*, incluindo movimentos que mimetizam de animais. 5 e 6: obstáculos propostos com o corpo. 7: obstáculo proposto utilizando o popygua. 8: saudação ao final da dança. Fonte: A autora, 2012.

A dança das *xondaria*, embora menos presente que a dos *xondaro* nas aldeias por onde circulei, também foi matéria da pesquisa realizada pelos Guarani e a pudemos presenciar sobretudo entre as mulheres na Terra Indígena Ribeirão Silveira, onde uma *xondaria ruvixa* conduzia a dança. Realizada em círculo, os movimentos incluem passos curtos que podem variar de semelhantes a uma caminhada a saltos mínimos com o corpo sem que os pés se distanciem muito do chão, alternando o peso do corpo entre um lado e outro do corpo. Como na dança do *xondaro*, os passos de base movem o círculo em sentido anti-horário e podem incluir giros em torno do próprio eixo do corpo, além de outros movimentos que se assemelham aos realizados pelos *xondaro*. Na dança das *xondaria* a esquivada também está presente. Contudo, os desafios propostos pela *xondaria ruvixa* diferem daqueles realizados pelos homens. A *xondaria* que conduz a dança convida outra a entrar no centro da roda e na continuidade dos movimentos da dança tenta agarrar o cabelo da outra, que precisa esquivar-se. Após o desafio, a *xondaria* volta à roda, e outra é convidada a entrar.

Figura 35 - *Xondaria Jeroky* - Dança das *xondaria*. Tekoa Pyau, São Paulo.



Fonte: A autora, 2012.

As danças do *xondaro* e *xondaria* podem variar bastante entre as regiões e aldeias onde são realizadas e conforme quem as conduz e dança, mas de modo geral, visam conferir força aos corpos (tanto corporal quanto espiritual), leveza, destreza, habilidade de esquivada,

preparando-os para os mais diversos desafios e embates. Nos últimos anos, principalmente em São Paulo, a dança do *xondaro* tem sido investigada em diversos projetos artísticos e culturais tanto pelos Guarani quanto pelos *jurua* e tem sido executada para além do contexto das aldeias, como foi o caso de mobilizações políticas realizadas nas ruas de São Paulo.

Conforme declaram os pesquisadores guarani (2013, p.26), *xondaro* pode ser entendido “como certa prática para guerrear”. E não é por acaso que uma dança que aciona afecções guerreiras venha ganhando investimento por parte dos Guarani no contexto atual, cada vez mais hostil aos modos de vida indígenas. O que teria então o *xondaro* enquanto dança, função desempenhada por parte das pessoas guarani e modo de comportamento a dizer sobre as relações dos Guarani com os *jurua*?

Já consideramos que as modalidades de dança podem ser tratadas como afecções, isto é, como fluxos e movimentos que apontam para relações estabelecidas com a alteridade. Corpos que estão em movimento, que dançam, são corpos em relação. Resta saber que relações e encontros cada modalidade de dança aciona ou ainda, que possibilidades de ações as aproximações com cada alteridade conferem à pessoa guarani. Nesta direção, seria possível afirmar que diferentes modalidades de dança também estão informando sobre diferentes afecções que podem atravessar os corpos/pessoas, fazendo-as agir de modos bastante diversos.

Já foi apontado no primeiro capítulo que a pessoa guarani traz em seu corpo princípios que eles chamam de *ã* e *nhe'e porã*, sendo que, por ocasião da morte, a primeira transforma-se em *ãgue* (espírito que permanece vagando pela terra), enquanto *nhe'e porã* retorna a sua respectiva morada divina. Compreendendo estas diferentes parcelas da pessoa guarani e que o corpo/pessoa pode ser atravessado por fluxos os mais diversos, relembramos que a condição humana é instável e merecedora de constantes investimentos. Idealmente, o comportamento da pessoa guarani espelharia aquele das divindades, mas também pode vir a ser tomado por outras afecções que poderiam no seu limite resultar na transformação desta pessoa em outros seres (animais, vegetais)¹⁸¹.

Quando os corpos dos Guarani cantam e dançam no contexto da *opy* eles potencializam sua alma divina, dançam e cantam como o fazem os *Nhanderu Kuery* em suas moradas, se aproximam e alegram com elas. Acionam seu devir divino. Seria possível afirmar então que a dança do *xondaro* (ao acionar afecções guerreiras, movimentos que mimetizam os de animais) seria uma modalidade de dança que os distanciariam de sua parcela divina e os

¹⁸¹ Dentre alguns animais mencionados em etnografias junto aos Guarani estão a onça, seres aquáticos, veado, anta (HEURICH, 2010; MACEDO, 2013).

aproximam dos afectos ligados ao mundo terrestre, perecível? Que afecções a dança do *xondaro* mobiliza? Trazer alguns elementos acerca das agências que circulam nos bailes realizados pelos Mbya Guarani poderá nos auxiliar a seguir com considerações acerca do *xondaro*.

Ao se propor pensar o lugar simbólico da cachaça entre os Guarani, Guilherme Heurich (2010) faz considerações sobre o contexto onde ela é em grande medida consumida: nas festas e bailes onde os Guarani cantam e dançam ao ritmo de músicas dos *jurua*. A partir de referências etnográficas sobre as cauinagens entre outros grupos indígenas, o autor se propõe a dialogar com a etnografia de Viveiros de Castro entre os Araweté que assinala a diferença entre a “música dos deuses” e a “música dos inimigos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986 apud HEURICH, 2010, p.11) nas festas do cauim alcoólico. A partir da disjunção entre música dos deuses e músicas dos inimigos, entre xamanismo e guerra, o autor fundamentará a distinção entre os rituais na *opy* e os bailes (HEURICH, 2010, p.12). Segundo Heurich, tanto a *opy* quanto os bailes são considerados momentos geradores de alegria e que propiciam experimentar o ponto de vista do Outro. Entretanto, a alegria da *opy* não seria a mesma alegria dos bailes (2010, p.13). Se na *opy* são as afecções divinas que atravessam o espaço da casa de rezas e os corpos guarani, no caso dos bailes o ponto de vista experimentado é o dos inimigos. A oposição entre os rituais da *opy* e os bailes corresponderia à disjunção entre xamanismo e guerra.

Conforme descreve Heurich, a cachaça traz os *ãngue* (os espíritos dos mortos que vagueiam pela terra) para junto dos que bebem (HEURICH, 2010, p.17). “Inimigos por excelência, os mortos trazem com eles a palavra de outros inimigos, isto é, dos *jurua*” (2010, p.21). Assim, ao se aproximarem dos mortos, seus inimigos, os Guarani experienciam em seus corpos as danças, músicas e cantos de outros inimigos, os *jurua*. A comunicação na língua portuguesa (rara no cotidiano das aldeias guarani) é indicativa das afecções que os atravessam no contexto dos bailes. Conforme Renato Sztutman (apud HEURICH, 2010), as festas indígenas envolvendo ingestão de bebidas alcoólicas poderiam ser pensadas como uma forma de ritual, no qual ocorre uma celebração das diferenças. Nas palavras do autor:

As festas criam um espaço para “sair de si” (Sztutman, 2006, p.22) e, principalmente, para a produção de relações entre humanos e entre esses e não-humanos (...). As festas de bebida fermentada, assim, são rituais em que ocorre uma visualização dessa rede de humanos e não-humanos, possibilitando a incorporação de atributos do Outro, assim como o intercâmbio de posições. Isto é, a alteridade presente toma conta da celebração e proporciona um ponto de vista distinto (HEURICH, 2010, p.12)

Este ponto de vista distinto que é experimentado, porém – e sobretudo quando ele diz respeito àquele dos inimigos – pode incorrer em perigos como o de perder a própria posição de humanidade no cosmos (HEURICH, 2010, p.12). E ao assumirem o ponto de vista dos inimigos, os Guarani podem tornar-se ameaça aos próprios parentes. Quem está em estado de embriaguez (*ka'u*) exhibe raiva e passa a escutar as palavras dos mortos (HEURICH, 2010, p.21), comportamento oposto à tranqüilidade característica dos modos de agir daqueles que escutam os *Nhanderu Kuery*. Ao lembrarem-se dos mortos e não dos deuses, os Guarani podem agir com violência contra seus próprios parentes e esquecer, como indica um Guarani a Heurich (2010, p.22), que a “guerra é contra *jurua*” (HEURICH, 2010, p.22).

Certa vez em campo, escutei de um Guarani que a cachaça teria sido apresentada aos Guarani pelos *jurua* como uma forma de enganá-los. Um interlocutor de Heurich, por sua vez, diz que os *jurua* agüentariam melhor a cachaça porque saberiam usá-la. Ao referir às armas dos brancos, o autor descreve que escutou dos Guarani sobre a importância de saberem ler e escrever para que os *jurua* não os enganem, para se defenderem. Nestas diferentes situações vemos uma aproximação entre o tema do engano e do conhecimento sobre o uso das armas do inimigo (no caso, os *jurua*). Tanto a cachaça quanto a escrita foram meios acionados pelo inimigo (*jurua*) para enganar os Guarani. Entretanto, trata-se de armas distintas, que operam distintamente e demandam saberes diversos. Tendo em mente a disjunção entre xamanismo e guerra, o tema do engano e o acesso a conhecimentos e armas dos inimigos para defender-se, podemos seguir nossas considerações com relação à dança, funções e comportamentos do *xondaro*, situando-o no campo das relações com a alteridade.

Em pesquisa realizada pelos pesquisadores mbya (PESQUISADORES GUARANI, 2013) são mencionados diferentes tipos de *xondaro*, conforme as funções desempenhadas por cada um. Dentre eles estão: *Xondaro vai*, *xondaro oka regua*, *xondaro* mensageiro ou *tembiguai* e *xondaro opy regua*. Conforme fala de Nivaldo Martins (Aldeia Krukutu- SP) no filme *Xondaro Mbaraete* (2013), *xondaro vai* é como são chamados os *xondaro* bravos, responsáveis por fazer cumprir regras e castigos nas relações conflituosas dentro da aldeia. Durante os cursos de formação de pesquisadores que acompanhei também foi trazida a informação de que os *xondaro vai* seriam aqueles que, antigamente, eram os responsáveis pela guerra.

O *xondaro* mensageiro - *tembiguai* ou ainda *xondaro oka regua* – aquele que cuida do pátio (*oka* = pátio) cumpre sua missão de mensageiro e guardião das pessoas na aldeia. Conforme fala do *xondaro ruxixa* Antônio Vogado (Tekoá Ko'enju – RS), dentre as atividades deste *xondaro* também está a de circular em volta da casa de rezas estalando o

tucumbó para proteger a todos que estão na casa de rezas dos maus espíritos. Segundo ele, este *xondaro* quando tem seus conhecimentos desenvolvidos “se não errar no aprendizado e tiver coragem” é capaz de enxergar os espíritos da noite que estão querendo se aproximar e espantá-los. E finalmente, há ainda os *xondaro opy regua*, responsáveis por acompanhar o rezador na casa de rezas, assim como de verificar na aldeia se há pessoas doentes e necessitando de cuidados.

Estas categorias com relação aos tipos de *xondaro* não são, contudo consensuais. As formas utilizadas para referir às diferenças entre os *xondaro* são diversas, como são diversos os conhecimentos modulados por uma série de fatores que participam da produção da pessoa guarani e da produção/circulação de conhecimentos. Entretanto, seria possível, dentro das diferentes formas acionadas para descrever os *xondaro*, encontrar pontos em comum. Outra forma, por exemplo, de referir aos tipos de *xondaro* levantada pelos pesquisadores guarani foi a distinção entre *xondaro porã* e *xondaro poxy*.

O *xondaro porã* seria aquele que “fica atento à comunidade, ajudando os *xeramoï*, atendendo às necessidades da aldeia como trazer lenha, caça, pesca entre outras atividades” (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.32). Este também poderá aconselhar os mais novos, influenciando em sua educação e orientando a ter bons comportamentos. Já o *xondaro poxy* é descrito como aquele que se envolve com os problemas da aldeia, que busca evitar situações desagradáveis ou que intervém nestas situações. Estes eram os *xondaro* que se colocavam à frente “de batalhas no propósito de matar ou morrer pelo seu povo” (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.32), isto é, os guerreiros que enfrentavam os inimigos. Enquanto o primeiro é descrito como mais ativo, mais disposto à interação com as pessoas, o segundo seria mais quieto, solitário, reservado. Dois modos distintos de se comportar, de ser e de pensar (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.33).

Embora a noção de *xondaro* hoje venha ganhando novas inflexões, as descrições do *xondaro vai* ou *xondaro poxy* entre os Guarani poderiam remeter àquelas do guerreiro ou mesmo do matador, conforme descrições etnográficas entre outros grupos tupi¹⁸². É interessante notar que estes assumem afecções menos sociáveis, temperamento mais severo e bravo se comparado aos *xondaro porã*, mais sociáveis, ativos, prestativos. Também foi destacado o aspecto de que um *xondaro* com treinamento adequado e que tiver coragem terá a capacidade de enxergar os inimigos invisíveis aos demais (*ãgue*), podendo mais certamente combatê-los.

¹⁸² Ver por exemplo o trabalho de Viveiros de Castro (1986) sobre os Araweté.

Se diante desta breve descrição fica mais evidente a ligação dos *xondaro vai* ou *xondaro poxy* com o vetor da guerra, enquanto os *xondaro porã* e *opy regua* poderiam parecer associar-se ao do xamanismo, seria arriscado e precipitado apostar nesta disjunção. Mesmo porque, conforme relatam os pesquisadores guarani, funções como a do *xondaro opy regua* e *oka regua* não correspondem a especializações, podem ser intercambiáveis. Além disso, em descrição acerca do *xondaro porã*, os pesquisadores guarani tomam como exemplo a atuação das lideranças políticas guarani junto aos *jurua* no sentido de defender seu povo de tal modo que poderíamos entendê-la como uma prática de guerra. Como descrevem os pesquisadores: “ele [*xondaro porã*] briga sim com os *jurua kuery* para defender nossa cultura, mas ele não está ali para agredí-los, mas sim para conseguir benefícios para o povo guarani” (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.33).

É preciso levar em conta que a guerra também tem suas modulações e inflexões, que há diferentes inimigos e que estes podem fazer uso de diferentes armas. Diferentes formas de se fazer guerra emergiram nesses mais de quinhentos anos de relação com os *jurua* e os *xondaro* guarani precisam atualizar e acionar criativamente suas práticas de guerrear, onde afecções diversas podem atuar em cada situação. Conforme os pesquisadores descreveram as ações das lideranças políticas Guarani, sua tática de guerra não consiste no ataque. Então qual seriam suas estratégias de defesa e os meios para conseguir benefícios ao seu povo?

Lucas Keese dos Santos (2017) descreve os movimentos da esquiva e da enganação presentes na dança do *xondaro* (mas não somente nela) enquanto “modos políticos de conduzir a incorporação do exterior, transformando posições e relações de poder” (KEESE DOS SANTOS, 2017, p.28). O autor faz uma aproximação da dança do *xondaro* e da capoeira, duas danças-lutas cujos movimentos podem ajudar a pensar, para além da dança, as “dinâmicas entre corpos, coletivos e mundos” (KEESE DOS SANTOS, 2017, p.29). Conforme descrição dos movimentos da esquiva pelo autor:

No caso de danças-lutas, como o *xondaro* e a capoeira, o movimento de esquiva é claro ao demonstrar sua eficácia na medida em que consegue incorporar o movimento de um ataque. Ou seja, o golpe deve ser parcialmente absorvido, no sentido que ele é incorporado de forma antecipada e seu movimento é subvertido. Desse modo, aquele que é alvo do ataque, para não sofrer a coerção do mesmo, incorpora de forma controlada o movimento agressor utilizando-o a favor de si próprio. (KEESE DOS SANTOS, 2017, p.29).

Neste sentido, os movimentos da dança do *xondaro* refletem movimentos cosmopolíticos de incorporação da alteridade para, a partir dela, seguir produzindo movimento e diferença. Tendo em vista estes movimentos, podemos retomar os exemplos das

armas utilizadas pelos *jurua*, situando, por exemplo, o interesse dos Guarani no aprendizado da leitura e escrita como estratégia de incorporação dos saberes do outro de modo que possam continuar produzindo diferença internamente. Conforme elaborou um interlocutor de Heurich a propósito das diferentes armas que os *jurua* teriam empregado historicamente contra os Guarani, ele declara que primeiro os *jurua* teriam matado os Guarani com a doença, depois com a espingarda e hoje em dia, com o papel (HEURICH, 2010, p.19).

Embora atualmente se note maior investimento dos Guarani (e outros povos indígenas) em aprender a fazer uso da leitura e da escrita para reverterem esta arma a seu favor, o uso de outras armas não deixou de existir. Durante o curso de pesquisadores guarani, quando se falava do processo de formação dos *xondaro*, foi relatado que antigamente havia *xondaro* tão habilidosos que eram capazes de desviar até de tiro de espingarda. Nos dias atuais, sobretudo em regiões onde os Guarani não tiveram suas terras demarcadas e conflitos com os *jurua* estão presentes, as coreografias das danças do *xondaro* são reveladoras das formas que estes conflitos podem tomar e como os Guarani precisam estar atentos para se defender. No filme *Xondaro mbaraete* (2013), o *xondaro ruvixa* Sergio Karai, da aldeia *Y Hovy*, no Paraná, relata seus ensinamentos acerca da dança do *xondaro* fazendo referência direta às ameaças dos *jurua* e à esquiva como movimento de defesa diante dos conflitos em torno dos processos de demarcações de terra. Nas suas palavras:

Eu ensino eles a desviar de ataques de faca, de machado, patala, moguete e até mesmo de socos. Ensino para saberem se defender. Como a gente deve estar sempre atento aos perigos. Pois estamos em um momento de luta pela terra. (*Xondaro Mbaraete*, 2013)

Já com relação às inflexões que as lutas dos *xondaro* vêm assumindo nas aldeias em São Paulo nos últimos anos, destaco alguns aspectos. Um destes diz respeito ao modo como os Guarani têm se relacionando com os projetos de fortalecimento cultural em parceria com os *jurua*. O outro, às estratégias de visibilização de sua luta nos últimos anos, onde o *xondaro* (enquanto dança, função e comportamento/afecção) vem sendo acionado de modo mais evidente. E as duas estão conectadas.

Conforme relato de uma liderança guarani da aldeia Tenondé Porã, os projetos em torno do *xondaro* foram iniciados naquela aldeia quando as lideranças notaram que os jovens e crianças estavam deixando de dançar o *xondaro* e cada vez mais ficavam diante da televisão assistindo aos programas dos *jurua*. Então pensaram que a prática da dança, mas também a produção de filmes acerca de suas próprias práticas poderia fortalecê-los política e

espiritualmente. Depois de realizado o primeiro projeto sobre o *xondaro*, que se desdobrou de um intercâmbio entre um grupo de capoeira angola e os *xondaro* da Aldeia Tenondé Porã, veio a possibilidade de dar continuidade ao projeto de fortalecimento dos *xondaro* envolvendo outras aldeias em São Paulo.

A partir da demanda dos próprios Guarani, o projeto de Inventário Nacional de Referências Culturais do IPHAN se configurou em um curso de formação de pesquisadores envolvendo diferentes aldeias, de modo que os jovens guarani fossem os responsáveis por realizar a documentação sobre suas referências culturais. O tema escolhido para a pesquisa foi o *xondaro*. A demanda pelo curso de formação de pesquisadores, onde os Guarani puderam ser introduzidos à metodologia de pesquisa antropológica e à formação audiovisual, vai ao encontro de um movimento mais amplo que tem crescido nas últimas décadas, de instrumentalização dos indígenas com tecnologias de produção de conhecimentos dos *jurua*, de modo que eles possam fortalecer suas próprias práticas e lutas. Nesta direção, este projeto pode ser considerado como uma forma de instrumentalizá-los a usar a arma do papel¹⁸³, como referiu a liderança guarani a Guilherme Heurich, embora tenha ido para além disso.

Ao abordar as experiências dos cursos de formação de pesquisadores entre os Mbya Guarani e Wajãpi e sua relação com a política de patrimônio imaterial em outro texto¹⁸⁴, propus em diálogo com Dominique Gallois (2005) que logo após a Constituição de 1988 o idioma da etnicidade passa a ser evocado enquanto unidade que obliterava as diferenças e complexidade internas aos coletivos indígenas em nome de uma identidade única. No contexto recente, porém, os esforços de enunciação de cultura têm privilegiado a enunciação das diferenças internas e cada vez mais isto vem sendo feito pelos próprios indígenas. Neste sentido, traduções mais complexas passam a ser elaboradas por estes jovens indígenas, tanto para fora das aldeias, para as quais o diálogo com a geração mais velha é importante, como também os jovens vêm se apropriando de forma mais complexa dos conhecimentos do mundo dos brancos, sobre os quais têm se esforçado para traduzir para os demais Wajãpi e Guarani (BREGALDA JAENISCH, 2014, p.7).

Estas novas possibilidades e modos de enunciação de cultura, que são também novas formas de estabelecer relações com os brancos e se produzir enquanto sujeitos, se articulam a mudanças pelas quais vêm passando as lideranças Mbya nas últimas décadas. Em estudo

¹⁸³ Sugiro que o papel seja entendido aqui de forma ampla, remetendo a modos de produção, enunciação e fixação ou circulação de conhecimentos (na forma de leis e outras regulamentações, de livros) cuja habilidade/poder de produção e acesso intensificam ou restringem a capacidade de ação dos sujeitos.

¹⁸⁴ Ver BREGALDA JAENISCH, 2014.

realizado entre os Mbya em São Paulo, Valéria Macedo (2010) marca a tendência atual de disjunção dos papéis de liderança política e espiritual entre os Mbya, antes conjugados numa única pessoa. Nos anos de 1980, segundo a autora, os *tamõi* (avós, xamãs) conjugavam o papel de liderança política e espiritual no âmbito das aldeias e articularam junto aos parceiros não-indígenas uma série de processos de demarcações de terra. Contudo, esta interlocução com os não-indígenas dizia respeito sobretudo a membros de ONGs, governo e Igreja que em grande medida eram os porta-vozes dos interesses indígenas e os enunciadores da “cultura guarani” (MACEDO, 2010, p.13).

Atualmente, boa parte das lideranças políticas nas aldeias em São Paulo teve alguma experiência escolar, “o que ampliou as possibilidades de agenciamentos no mundo *jurua*” (MACEDO, 2010, p.14). Desde então, a condição de líder espiritual vem cada vez mais sendo desvinculada da posição de cacique, que passa a ser assumida pelos *xondaro* (auxiliares, guerreiros, guardiões ou mensageiros). Estes últimos, como vimos apontando, vêm investindo no manejo de uma discursividade étnica e, ao contrário da geração anterior, passam a atuar mais diretamente junto aos *jurua* nas relações e questões que os afetam.

Ainda segundo Macedo (2010), tanto os *tamõi* quanto os *xondaro* assumem lugares de tradução. No caso do *tamõi* se trataria de um tradutor de mundos numa perspectiva vertical, enquanto as lideranças políticas assumem a posição do *xondaro*, cujas relações e traduções se dão na esfera horizontal. A relação entre *tamõi* e *xondaro*, seria complementar e assimétrica, pois mesmo que os *tamõi* não tomem frente hoje na enunciação de “cultura”, “eles são os principais portadores do conhecimento a ser traduzido pelas lideranças mais jovens” (MACEDO, 2010, p.15).

Neste sentido, poderíamos pensar que a emergência dos *xondaro* enquanto lideranças políticas que tomam frente nos processos de luta principalmente pela demarcação das terras guarani tem trazido outras inflexões às relações com os *jurua* e às lutas pelas demarcações das terras. Se a esquiva enquanto movimento existencial serviu aos Guarani para que pudessem resistir e manter seu modo de vida, distanciando-se fisicamente dos *jurua* sempre que possível pelo território, a aproximação cada vez maior das cidades de suas aldeias foi demandando atualização de suas estratégias de manutenção das distâncias (não apenas físicas, mas ontológicas). Como venho sugerindo, se antes a invisibilidade serviu à resistência guarani, hoje fazer-se ver tem sido importante forma de fortalecimento das lutas. As manifestações realizadas pelos Guarani nas ruas de São Paulo são exemplares destes processos e de como outras afecções das pessoas guarani são acionadas nestes acontecimentos, sobretudo aquelas ligadas aos *xondaro*.

Eu estava em São Paulo em junho de 2013 para acompanhar mais uma etapa do curso de formação de pesquisadores guarani. Das proximidades da aldeia, no sul da cidade de São Paulo acompanhava as imagens das maiores manifestações realizadas no país desde que tiveram início em 2012 como protestos contra o aumento das passagens de ônibus. Todo o período de realização dos cursos de formação de pesquisadores guarani coincidiu com aquele da onda de protestos e manifestações pelo país. No último do curso realizado, em setembro de 2013, uma liderança da Comissão Guarani Yvyrupa que participava ativamente do projeto, relata que estavam organizando um protesto que previa o fechamento da Rodovia dos Bandeirantes em São Paulo.

Na manhã do dia 26 de setembro de 2013 cerca de 200 Guarani fecharam a Rodovia dos Bandeirantes exibindo faixas com dizeres “Guarani resiste”, “Demarcação já”. O protesto tinha como principal objetivo posicionarem-se contrários à PEC 215 e outros projetos de lei que tramitam no Congresso Nacional e reivindicar a demarcação das terras guarani em São Paulo. *Xondaros* e *xondarias* se fizeram presentes acionando novas estratégias de visibilidade e luta, que não visam o ataque violento, como dizem os Guarani, mas sua própria defesa e de seus territórios. A rodovia escolhida para o protesto traz em seu nome o histórico das relações violentas estabelecidas entre os *jurua* e os Guarani. Parar uma rodovia de grande fluxo, colocar os pés no chão onde deslizam carros e caminhões cujos fluxos remetem a um modo específico de habitar a terra; dançar naquele chão o *xondaro jeroky* ativando os corpos em luta e resistência foi um ato político memorável.

Pelas redes sociais também circulou o vídeo “Manifesto: Por que fechamos a bandeirantes?”¹⁸⁵ produzido pela Comissão Guarani Yvyrupa, onde crianças, jovens, lideranças políticas expõem as razões pelas quais protestaram naquele dia, deixando evidente o que para os Guarani significa ter rodovias e palácios que homenageiam os bandeirantes, como este modelo de relação tem continuidade hoje e reivindicando seus direitos enquanto habitantes originários destas terras. O texto abaixo apresenta na íntegra o conteúdo do manifesto:

Hoje nós indígenas guarani de todas as aldeias de São Paulo fechamos pacificamente a rodovia dos bandeirantes, que passa sobre uma de nossas aldeias. Fizemos isso para vocês brancos saberem que nós existimos e que estamos lutando por nossas terras. Porque precisamos de terra para ter onde dormir e criar nossas crianças. Esse nome, “bandeirantes”, para nós significa a morte dos nossos antepassados. Mas muitos de vocês brancos que estão aí tem orgulho deles e dos seus massacres contra nosso povo. Em homenagem a eles vocês batizaram o palácio do governador e

¹⁸⁵ O vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eV7WMdvGirM>. Acesso em: 11 abr. 2017.

levantaram estátuas por toda parte. Há muitos que querem repetir o que fizeram os bandeirantes no passado, nos exterminando e roubando nossas terras para enriquecer. Os políticos ruralistas, aliados do Governo, querem aprovar a PEC 215, para suspender todas as demarcações que ainda faltam, e ainda roubar terras que já estão demarcadas. Nossos guerreiros vão continuar resistindo, e faremos o que for necessário para ter uma parte das nossas terras de volta. Nós somos os primeiros habitantes desse território. Será que há muita terra pra pouco índio? Não é essa a nossa realidade. Vivemos no pouco que sobrou da Mata Atlântica, nossas terras são minúsculas e somos muitos, enquanto alguns poucos políticos e empresários tem muita terra e ainda querem mais.

Com esse ato pacífico que fazemos agora exigimos:

- Que os deputados arquivem a PEC 215, e parem de tentar destruir nossos direitos.
- Que o Ministro da Justiça publique as portarias declaratórias das Terras Indígenas Jaraguá e Tenondé Porã.
- Que o Governador do Estado retire as ações judiciais contra nossos parentes que têm áreas em sobreposição com Parques Estaduais.

Junto com nossos parentes do litoral faremos um grande ato na Avenida Paulista, no dia 2 de outubro, no Vão Livre do MASP.

Convocamos todos os movimentos sociais e todas as pessoas que são contra a devastação da natureza e são contra a concentração da riqueza do país na mão de poucos latifundiários.

Vamos às ruas nesse dia para mostrar que nesse país deve ter espaço para todos!
(COMISSÃO GUARANI YVYRUPA, Vídeo, 2013).

Figura 36 - “O dia em que fechamos a Bandeirantes” (sequência de fotos)





Fonte: Imagens do vídeo “Rodovia *rojoko* - O dia em que fechamos a Bandeirantes” (Comissão Guarani Yvyrupa, 2013).

Além de divulgar a ação de protesto do fechamento da Rodovia dos Bandeirantes e apresentar as reivindicações dos Guarani em São Paulo, o vídeo ao final fazia um convite a uma manifestação maior, a ser realizada em outubro de 2013 na Avenida Paulista, em São Paulo. Esta foi realizada no dia 2 de outubro e foi uma das maiores manifestações da Semana de Mobilização Indígena¹⁸⁶ organizada pela Articulação dos Povos Indígenas no Brasil/APIB naquele ano. Reuniu cerca de quatro mil pessoas - aproximadamente quinhentas indígenas de diversos povos (Guarani, Yanomami, Kayapó, Xokleng, dentre outros), duzentas de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas.

A manifestação teve início no Museu de Arte de São Paulo/MASP e seguiu até o Monumento às Bandeiras, conduzida por corpos adornados com pinturas, colares, cocares, portando arcos e flechas, instrumentos musicais, dentre uma diversidade de outros elementos acionados pelos diferentes povos indígenas presentes. Estes corpos adornados, em movimento, cantando, dançando inscreviam sua diferença no espaço urbano e evocavam uma série de intencionalidades que visam gerar efeitos e conseqüências sociais. Manifestação cosmopolítica. Agir no mundo e afetá-lo a partir de dinâmicas de compreensão e apropriação da alteridade¹⁸⁷ mobilizando forças diversas que habitam seus mundos. Seguir produzindo diferença nestas relações.

Quando a manifestação chegou ao Monumento às Bandeiras, os *xondaro* e *xondaria* presentes dançaram o *xondaro jeroky* envolta dele. A escultura de Vitor Brecheret que retrata índios, negros e bandeirantes empurrando uma grande canoa é envolvida por um grande pano vermelho, remetendo ao histórico de genocídios que marca o contato dos povos indígenas com os colonizadores, cujos episódios de violência os bandeirantes homenageados pelo monumento protagonizaram. São erguidas faixas de protesto junto ao monumento. Tinta

¹⁸⁶ A semana de Mobilização Nacional Indígena (realizada entre 30 de setembro e 5 de outubro de 2013) foi um movimento organizado pela APIB às vésperas da comemoração dos 25 anos da Constituição que representou uma grande conquista aos direitos indígenas no país. Dentre outras reivindicações, a Mobilização visou marcar posicionamento contrário a uma série de Projetos de Emendas Constitucionais (PEC 215 de 2000, PEC 237 de 2013), Projetos de Lei Complementar (PL 1.610 de 1996; PL 227 de 2012) e à Portaria 303 da Advocacia Geral da União, que tramitam no Congresso Nacional. Estas medidas legais visam desde a transferência da demarcação das Terras Indígenas do poder executivo (de responsabilidade da Fundação Nacional do Índio) ao poder legislativo (Congresso Nacional) - o que tornaria ainda mais difíceis as demarcações de Terras Indígenas, pois passariam a depender de arranjos políticos com grupos de interesse historicamente contrários, a exemplo da Bancada Ruralista - quanto facilitar a entrada naquelas Terras para expansão da fronteira agrícola e realização de atividades que incluem mineração, construção de hidrelétricas, ferrovias, rodovias, aeroportos, oleodutos, gasodutos. Tais medidas contrariam tanto a Constituição Nacional quanto a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho, da qual o Brasil é signatário, que garante a consulta livre, prévia e informada aos povos indígenas antes da tomada de decisões que afetem seus bens e direitos.

¹⁸⁷ Proponho que a manifestação política nas ruas, tal qual realizada pelos indígenas não deixa de ser um modo de apropriar e compreender modos de ação dos *jurua* no campo das relações políticas contemporâneas, que eles utilizam para seguir produzindo diferença, mobilizando seus mundos e processos de diferenciação. Tal proposição pode ser aproximada da noção de mimese tal como a define Taussig (1993).

vermelha é derramada sobre os corpos dos negros e indígenas representados na escultura de Brecheret e são pichadas na sua base frases como “bandeirantes assassinos”, “Não à PEC 215”.

A pintura vermelha no monumento e as pichações foram a tônica da grande mídia ao tratar da manifestação, enfatizando o “ato de vandalismo contra o monumento e o patrimônio público”. Como resposta ao modo como a manifestação e as reivindicações indígenas foram desconsideradas pela mídia, Marcos Tupã, liderança guarani da Comissão Guarani Yvyrupa publica uma carta onde, a partir de uma leitura indígena da pintura corporal, expõe seus modos de pensamento e as questões estéticas/políticas que se revelam em disputa. Eis o conteúdo desta carta na íntegra:

Monumento à resistência do povo guarani

Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. Mais de quatro mil pessoas ocuparam a Av. Paulista, sendo cerca de quinhentas delas dos nossos parentes, outros duzentos de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas, que viram a força e a beleza do nosso movimento. Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público.

Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, e hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho. Alguns apoiadores não-indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico, e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jomais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intenção simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos. A tinta vermelha que para alguns de vocês é depredação já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis, os genocidas do nosso povo. Infelizmente, porém, sabemos que os massacres que ocorreram no passado contra nosso povo e que continuam a ocorrer no presente não terminaram com esse ato simbólico e não irão cessar tão logo. Nossos parentes continuam esquecidos na beira das estradas no Rio Grande do Sul. No Mato Grosso do Sul e no Oeste do Paraná continuam sendo cotidianamente ameaçados e assassinados a mando de políticos ruralistas que, com a conivência silenciosa do Estado, roubam as terras e a dignidade dos que sobreviveram aos ataques dos bandeirantes. Também em São Paulo esse massacre

continua, e perto de vocês, vivemos confinados em terras minúsculas, sem condições mínimas de sobrevivência. Isso sim é vandalismo.

Ficamos muito tristes com a reação de alguns que acham que a homenagem a esses genocidas é uma obra de arte, e que vale mais que as nossas vidas. Como pode essa estátua ser considerada patrimônio de todos, se homenageia o genocídio daqueles que fazem parte da sociedade brasileira e de sua vida pública? Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes? Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte. 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 e foi isso que se realizou nessa intervenção.

Aguyjevete pra todos que lutam! (Marcos dos Santos Tupã, 2013).

A apropriação da obra de arte por parte do movimento formado em torno das demandas políticas indígenas na tentativa de inverter os sentidos e valores a ela atribuídos opera como extensão dos processos de produção indígenas, configurando um ritual de indigenização da arte ocidental. Ritual de inversão, mesmo que temporário, que evoca o dissenso, que coloca em questão o que se propõe ser o público e o comum. A transformação dos corpos (e a pintura corporal feita no monumento é proposta enquanto tal) é o caminho da produção da vida, da busca pela manutenção da condição humana, condição que se viabiliza na relação com o outro e pela incorporação de elementos daquele. “Saber do corpo que estabelece relações ancoradas numa subjetividade que se constrói a partir do estar e se saber relacionado” (LAGROU, 2007, p.81).

Na relação com os inimigos os perigos são eminentes, mas também se coloca a possibilidade de incorporar qualidades e poderes para a continuidade da produção de outra humanidade. Na realização da manifestação, na intervenção no monumento e na apropriação do evento pela liderança em seu texto estão em jogo a relação com a alteridade não-indígena, lutas e disputas pela manutenção de pontos de vista e de formas distintas de produção de mundos, de pessoas, de coisas.

A partir do evento da pintura do monumento e sua repercussão, a liderança indígena evoca em sua carta outras possibilidades de abordagem do ocorrido. Como um corpo na dança do *xondaro*, suas palavras incorporam parcialmente as da grande mídia para produzir desvio e diferença, subvertendo-as e a sua lógica. Esse corpo em dança traz um corpo que pensa, se produz e produz mundo de modo específico. Aciona as concepções de como a arte pode ser entendida pelos povos indígenas para enunciar outras possibilidades de se relacionar com a tinta sobreposta à escultura, de como ela e os corpos dos *xondaro*, das mulheres e crianças que dançavam em sua volta lhe trouxeram outra condição, lhe trouxeram vida. Transformar os corpos como possibilidade de transformar modos de relação, fazer circular palavras que

abram caminhos, possibilidades diversas de pensar e habitar o mundo. Nas suas palavras habilidosas, um corpo em estado de dança de luta.

Ainda tendo em vista a produção de enunciados acerca de si, das suas ações e relações, retornarei do contexto das manifestações nas ruas às falas dos pesquisadores guarani acerca do *xondaro* e de sua relação com a noção de pessoa e os modos guarani de conhecer. Estas poderão trazer mais elementos para pensar a relação entre os *xondaro* e os *tamõi*, xamanismo e guerra que iniciamos anteriormente. Como indicado, os *tamõi* seriam as pessoas que por excelência estabelecem as relações na dimensão vertical (com as divindades), enquanto aos *xondaro* caberia atuar de modo mais incisivo nas relações horizontais (entre os Guarani, com os seres da mata, com os inimigos). Esta construção de dois eixos de atuação traz consigo também modulações afectivas diversas, visíveis nos comportamentos de cada pessoa, por exemplo.

Contudo, há diferentes tipos de *xondaro* e os pesquisadores guarani se esforçaram em suas traduções para indicar que cada pessoa é muito distinta da outra, dança, pensa, age de modo distinto. Como também já foi indicado, *tamõi* e *xondaro* são posições complementares e assimétricas: assim como os *tamõi* contam com os *xondaro* como seus auxiliares, estes últimos recorrem aos *tamõi* para aconselhamentos e orientações, pois eles são os principais portadores dos conhecimentos verdadeiros. Além disso, como toda pessoa guarani, os *xondaro* trazem em si conhecimentos das divindades e com elas estabelecem relações, sendo a dança do *xondaro* também uma forma de estabelecer/ativar esta conexão. A propósito dos modos guarani de conhecer, da importância dos *tamõi* e das divindades na transmissão de conhecimentos e das motivações para seus exercícios de tradução, os pesquisadores elaboram:

No mundo guarani não tem apenas um jeito certo de adquirir conhecimento, aprendemos do nosso modo: observando, ouvindo os conselhos dos *xeramoĩ kuery*, praticando as atividades e, na maioria das vezes, os conhecimentos são transmitidos pelas divindades (*nhanderu kuery*), porque são elas que nos ajudam e ter força e saber.

Os nossos conhecimentos sobre *xondaro* variam muito, variam de acordo com as regiões ocupadas pelos guaranis e de acordo com cada um dos conhecedores, porque cada um tem seu próprio saber e pensamento. Por isso, há diferenças na hora de dançar, uns dançam mais rápido, outros mais lentos. Na maioria das vezes os *jurua kuery* generalizam todo nosso conhecimento, por isso estamos tentando mostrar algumas diferenças que há entre os guaranis nos textos que elaboramos. (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.15).

A elaboração dos pesquisadores sobre a transmissão de conhecimentos leva em conta a intersecção que temos apontado entre os eixos horizontais e verticais da existência. Enquanto ponto articulador entre os *nhanderu* e os *nhaneretarã* (“nossos parentes”), o *nhe’e* foi

acionado pelos pesquisadores para tratar da noção de pessoa, formular e evidenciar a diferença e a multiplicidade que marcam o modo de estar no mundo para os Mbya. Nas suas palavras:

Os *nhe'e kuery* vêm de várias moradas. Alguns vêm do *tupã*, *tupã xondaro*, *karai mbaraete* etc. Como dizem, todos viemos com uma prática para exercer aqui nessa terra, mas cada um tem a sua função de acordo com a morada de onde têm. Uns vêm com a prática de tocar *mbaraka* (violão), outros de tocar *rave'i* (violino), outros vêm para praticar a dança como praticavam em sua morada, tem outros que vêm somente para servir o *karai opy regua* (pajé, rezador) e assim por diante (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.46).

Neste sentido, a noção de *nhe'e* informa sobre a noção de pessoa e sobre como são colocados a circular os conhecimentos entre os Mbya. Cada pessoa tenderá a realizar na terra conhecimentos e comportamentos que têm relação com a morada de onde veio seu *nhe'e*. Tais concepções também trazem consigo a idéia de que os conhecimentos já estão potencialmente contidos em cada pessoa (dentro de si ou no coração, como definiram muitas vezes os pesquisadores), cabendo a cada um realizá-los ou não. Ao referir à vontade de dançar o *xondaro*, os conhecedores muitas vezes ressaltaram a importância de sentir dentro de si, fundamental à continuidade de qualquer prática. Este sentimento está diretamente relacionado ao *nhe'e* e sua conexão com as moradas divinas. A propósito da concepção da dança enquanto atividade que conecta no corpo e através dele sujeitos e mundos diversos, postos em relação, comunicação, os pesquisadores descrevem:

Dançar *xondaro* é uma forma de mostrar que estamos felizes. Também pode ser uma forma de se comunicar com *nhanderu kuery*. Quando a dança é executada, ela expressa corporalmente e espiritualmente como estamos nos sentindo aqui na terra. Mostrar só na dança, sentir dentro de si, é uma forma de agradecimento sem usar a fala. Isso mostra que nós não usamos só a fala e sim mostramos o que sentimos no coração. (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.53)

Se nas páginas anteriores enfatizamos o *xondaro* como uma prática de guerra cujos movimentos de esquiva na dança evocam a relação com obstáculos e com os inimigos, a pesquisa realizada pelos Guarani acerca do *xondaro* também apontou para as relações desta dança com as divindades. Conforme relatam os pesquisadores (2013, p.46), a dança do *xondaro* também é dançada pelos *nhe'e kuery* nas moradas de *nhanderu*. Assim, os Guarani trazem consigo a memória destas danças e o dançar torna-se uma forma de lembrar, de ativar estes conhecimentos e práticas ligadas às moradas divinas e de se conectar com os *Nhanderu kuery*. Conforme descrevem os pesquisadores:

Os conhecedores falam que a dança do *xondaro* é uma forma de mostrar que estamos em sintonia com os *nhanderu kuery* (as divindades), porque os *nhe'e kuery* que estão nas moradas do *nhanderu ete*¹⁸⁸ estão dançando no pátio da *opy* dele. Por isso, nós fazemos o mesmo que os *nhanderu kuery*, para mostrar que não esquecemos de onde viemos (PESQUISADORES GUARANI, 2013, p.46).

Neste sentido, referir à pessoa e à dança do *xondaro* aproximando-as unicamente do campo das relações estabelecidas no eixo horizontal da existência não daria conta das afecções diversas que as atravessam e que elas mobilizam. Na pessoa e na dança do *xondaro* se sobrepõem aspectos que remetem às relações horizontais (dentre elas com os inimigos, que podemos abordar pela chave da guerra) e outros que remetem às relações verticais, com as divindades. Da mesma forma, nas lutas e guerras em que os *xondaro* têm se feito presentes de modo mais incisivo ou visível, os *tamõi* têm papel fundamental. São eles e as relações verticais que estabelecem com as divindades que fortalecem os *xondaro* e lhes inspiram nos caminhos certos a seguir. E neste sentido, o xamanismo também exerce sua atuação na guerra de modo não disjuntivo, antes pelo contrário. No primeiro encontro realizado para tratar do projeto de formação de pesquisadores, a fala de Marcos Tupã – liderança guarani na Comissão Guarani Yvyrupa e coordenador indígena no projeto – foi clara em articular a importância da orientação espiritual dos *xeramoï* às lideranças políticas que tomam frente nas lutas e projetos, destacando também o papel histórico que a casa de rezas e os *Nhanderu kuery* tiveram para a resistência guarani. Nas suas palavras:

O desenvolvimentismo vem cada vez mais como uma máquina a nos esmagar. Mas com nossa cultura e com nossa casa de rezas fortes, fortalecendo nosso *Nhande Reko* pode vir qualquer máquina que *Nhanderu* mostrará o caminho para vencermos as dificuldades. Sobrevivemos a quinhentos anos de contato e vamos viver muito mais. Passamos pelas bandeiras, militarismo e vamos continuar sempre Guarani¹⁸⁹

Se nesta guerra histórica o *jurua* tem se revelado importante inimigo dos Guarani, por outro lado, como escutei algumas vezes em campo, *Nhanderu* também toca o coração de alguns *jurua*. Estes últimos são aqueles que acabam se engajando nas lutas com os Guarani, que eles nomeiam como “parceiros”. Então, se por um lado os *jurua* ocupam entre os Guarani a posição de inimigos, por outro também podem ocupar outras posições. Conforme propõe Moreno Saraiva Martins (apud HEURICH, 2010, p.21), seria possível traçar um paralelo entre

¹⁸⁸ Aquele que criou a terra.

¹⁸⁹ Conforme fala de Marcos Tupã, liderança da Comissão Guarani Yvyrupa, durante evento realizado na aldeia Tenondé Porã em setembro de 2012.

as aproximações feitas pelas lideranças guarani com os *jurua* através da forma de *-iru* (parceiro, “amigo”) com aquelas que os *karai/xeramõi* (xamã) fazem com os espíritos que lhe auxiliam. No contexto do projeto em que participei, algumas lideranças que o acompanharam também costumavam referir aos parceiros *jurua* diretamente envolvidos no projeto enquanto *xondaro/xondaria*, uma vez que aqueles se colocavam em diálogo nas negociações e lutas e atuavam como mensageiros entre os Guarani e outros *jurua*. Aqui mais uma vez, nota-se a conexão entre os eixos verticais e horizontais: *Nhanderu* toca o coração dos *jurua* que se engajam nas lutas junto aos Guarani.

Como vimos sugerindo, a noção de *xondaro* vem sendo acionada enquanto conceito e prática que possibilita enunciar modos de ação e relação no âmbito das cosmopolíticas guarani. Nestas estão implicados sujeitos diversos, humanos e não-humanos, inimigos, divindades, parceiros/amigos. A dança do *xondaro* ao mesmo tempo em que prepara os corpos para os encontros também se faz lugar de encontros, de produção destes, de ativação de memória que conecta seres e mundos (dos Guarani com as divindades, dos Guarani com os inimigos). Tendo em vista este caráter relacional da dança, proponho que entremos agora em outro projeto que teve o *xondaro* e sobretudo o *xondaro jeroky* como lugar de encontro de corpos e pessoas guarani e *jurua*. Como estes encontros são capazes de afetar o que se entende por dança? O que esta tem a dizer sobre os corpos e pessoas em relação e sobre possibilidades de mover e agir no mundo?

3.2.2 A diferença nos corpos que dançam: considerações sobre o projeto de Intervenções Urbanas “Esquiva”

Entre abril e junho de 2016 a Cia Oito Nova Dança, companhia de dança contemporânea, realizou uma série de 11 intervenções urbanas em diferentes pontos da cidade de São Paulo. O projeto “*Xondaro – da experiência de campo à Intervenção urbana*” foi desenvolvido a partir de reflexões sobre a presença indígena na cidade de São Paulo e de uma experiência de campo junto aos Mbya Guarani na Terra Indígena Tenondé Porã. As “intervenções urbanas Esquiva” inspiraram-se nas vivências de parte dos dançarinos/performers na aldeia, que envolveram desde a participação em rituais na *opy* a provas de destreza propostas pelos *xondaro ruvixa* que participaram deste momento do

projeto e que relataram e demonstraram o que é ser um *xondaro* e o que/como é a dança do *xondaro*.

Desta imersão na aldeia participaram os sete integrantes da Cia Oito Nova Dança, três antropólogos que compuseram a equipe de pesquisa do projeto e uma professora e performer que também colaborou no processo. Após a imersão, o núcleo de pesquisa e criação do projeto se reuniu para, a partir da experiência vivida, iniciar a criação das intervenções. O projeto previa a atuação de cerca de quarenta pessoas. Assim, após três meses de processo criativo a equipe abriu inscrições e selecionou 33 pessoas para realização da intervenção.

Além de contar com o apoio de lideranças e dos *xondaro ruvixa*, uma liderança guarani compôs a equipe do projeto para mediação e organização do encontro realizado na aldeia, tendo assistido previamente o resultado da criação da intervenção. Um cineasta guarani também acompanhou o projeto registrando parte do processo de criação, ensaios e intervenções. Além das intervenções, o projeto resultou em outras produções e publicações: o “Caderno Impresso Esquiva” e o “Caderno Virtual Esquiva”, onde podem ser encontrados o “Ensaio audiovisual Esquiva”, depoimentos e fotografias que buscaram retratar parte do processo de pesquisa, criação e realização da Intervenção Urbana.

A “Esquiva” presente no título das produções que resultaram do projeto da Cia Oito faz referência ao gesto da dança do *xondaro* e ao modo guarani de habitar e se relacionar com a cidade e com os *jurua*. Acionada pelos Guarani tanto em contextos de manifestações políticas como em projetos artísticos e culturais, a dança do *xondaro* tem se constituído em importante elemento relacional junto aos *jurua*. Nestes contextos, a noção de *xondaro* vem ganhando novas inflexões e integrando novos sujeitos na dança-luta pela terra e outros direitos, de modo que o engajamento na dança pode ser articulado ao envolvimento nas lutas guarani.

Para além dos antropólogos, agentes de políticas públicas e indigenistas, nos últimos anos tem crescido o número de artistas interessados em desenvolver projetos junto aos Guarani¹⁹⁰ e outros grupos indígenas no Brasil. Buscando ir além da fantasia primitivista que marcou a relação de boa parte dos artistas modernos com as artes dos “outros”, a aproximação dos artistas destes coletivos nas últimas décadas vem em grande medida sendo orientada por uma aproximação ao método de pesquisa etnográfico, pela colaboração de antropólogos e

¹⁹⁰ Apenas para mencionar mais um exemplo de projeto desenvolvido junto aos Guarani relacionado ao *xondaro*, em 2016 foi publicado o livro “Xondaro” pelo quadrinista, ilustrador e cientista social Vitor Flynn Paciornik. Em formato de história em quadrinhos o autor propõe relatar a luta e resistência guarani pela terra com destaque aos eventos realizados nos últimos anos, dentre os quais, as manifestações e protestos em que os *xondaro* se sobressaem como personagens.

indígenas nos projetos e pelo engajamento dos artistas em pautas políticas de interesse dos coletivos indígenas envolvidos.

As “Intervenções Urbanas Esquiva”, assim como outros trabalhos realizados pela Cia Oito Nova Dança são exemplares da virada etnográfica nas artes que ganha força principalmente a partir da década de 1980. A emergência do artista como etnógrafo, como propõe Hal Foster (2014) se dá num contexto de “esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade” para os quais contribuíram a pressão de diversos movimentos sociais e desenvolvimentos teóricos como os estudos culturais, feministas, pós-coloniais, entre outros. Redesenha-se, pois, um cenário em que “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, p.174).

A aproximação da Cia Oito Nova Dança com o campo ampliado da cultura e com a antropologia (através de reflexões teóricas e das práticas e métodos de pesquisa) é evidente ao longo de sua trajetória. Conforme Lu Favoreto¹⁹¹, criadora e diretora da Cia Oito, desde o primeiro espetáculo da companhia o processo de pesquisa foi acompanhado por antropólogos e procurou dialogar com experiências fora da sala de ensaio. A propósito deste último aspecto, Lu Favoreto declara que o cerne das questões que a companhia desde o início¹⁹² se propôs a tratar tinha a ver com “ir para uma situação do corpo na natureza e trazer essa experiência para a cena. Desse corpo um pouco mais despido de urbanidade”¹⁹³.

O espetáculo “Trapiche” (2003), por exemplo, foi resultado de pesquisa de campo junto a uma comunidade caiçara localizada na reserva ecológica Ilha do Cardoso, no sul de São Paulo. Lu Favoreto freqüentava a região há cerca de quinze anos, sendo conhecida por parte da comunidade. A relação de confiança que construiu junto a eles facilitou, segundo ela, a recepção do projeto que propôs olhar para o fandango - manifestação que envolve música e dança, realizada como celebração dos mutirões (trabalho coletivo, colaborativo na roça). Na época da proposição do projeto, contudo, a música e dança do fandango, assim como os mutirões não eram realizados na comunidade há cerca de 40 anos. O projeto teve duração de um ano e se propôs a levar fandangueiros de outras comunidades à Ilha e, através de rodas de conversa, acessar a memória dos mais velhos da Ilha sobre aspectos em torno do fandango para que jovens e crianças os pudessem escutar.

¹⁹¹ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

¹⁹² A Cia Oito Nova dança foi criada em 2000.

¹⁹³ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

Conforme descreve Lu Favoreto, o projeto junto aos caiçaras foi muito forte tanto para a Cia Oito quanto para a comunidade. Enquanto um projeto que se propôs intervir na comunidade no sentido de reativar memórias e práticas e fortalecer dinâmicas culturais, este é um claro exemplo de prática artística no campo ampliado da cultura ou de arte entendida num sentido ampliado. A partir do projeto, os mutirões e a música do fandango voltaram a fazer parte das dinâmicas da comunidade, assim como a dança passou a compor a memória dos corpos dos integrantes da Cia Oito Nova Dança, cujo espetáculo inspirado no fandango foi apresentado por alguns anos nos palcos e também ganhou uma versão para a rua. Conforme descrição da experiência deste projeto no site da Cia:

Nossos corpos não eram mais os mesmos depois desses encontros. Nossa inserção no meio pela perspectiva da cultura local possibilitou uma aproximação do humano, com seus conflitos e esperanças (...). O código corporal do fandango trouxe referências para o treinamento da relação entre sistema reto e cruzado e o revisitamos através do diálogo, ora pela semelhança, ora pela diferença, com a dança que construímos aqui em São Paulo, no nosso tempo¹⁹⁴.

A experiência do trabalho de campo que possibilitou à Cia Oito experimentar danças e sonoridades de outros coletivos foi retomada pelo grupo no projeto que resultou nas Intervenções urbanas Esquiva em 2016. Mas a aproximação da Cia ao universo indígena e à etnologia se deu anteriormente. Em 2010 a Cia Oito realiza o espetáculo “Devoração”, que tinha a antropofagia e o canibalismo como motes poéticos para fomentar a pesquisa corporal e estética¹⁹⁵. A partir da pesquisa para o espetáculo “Devoração” emerge o tema da ancestralidade no corpo, que dá nome a exercícios cênicos realizados pela companhia. Neste período, a Cia entra em contato com publicações de Eduardo Viveiros de Castro e o convida a realizar, em 2011, uma fala pública sobre o tema da ancestralidade no corpo.

Na roda de conversa intitulada “Fazer o morto: modos de inscrever, modos de esquecer”, Eduardo Viveiros de Castro (2011) tratou da ancestralidade a partir da relação entre lembrar/esquecer dos ancestrais, dos mortos. A partir desta relação ele distingue sociedades que dedicam seus esforços ao apagamento da lembrança/presença dos mortos daquelas que valorizam a preservação da memória e criam instituições para tal. Propõe uma afinidade entre ancestralidade e Estado, de modo que as sociedades contra o estado buscariam instaurar descontinuidades entre vivos e mortos, enquanto as sociedades com estado propõem

¹⁹⁴ Texto disponível no site da Cia Oito Nova Dança <<http://ciaoitonovadanca.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

¹⁹⁵ Conforme texto disponível no site da Cia Oito Nova Dança: <<http://ciaoitonovadanca.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

uma relação de continuidade com os ancestrais. As sociedades ancestralizantes operariam pela via da história, enquanto as não-ancestralizantes têm o mito por referência e este antes de referir a outro tempo, remeteria a outros lugares¹⁹⁶. E em ambos os casos as aproximações e rupturas entre os vivos e os ancestrais são receptoras de investimentos e cuidados, de esforços.

Desta conferência, conforme descreveu Lu Favoreto, ficou marcada para a Cia a consideração acerca do “esforço necessário para se fazer seu ancestral”¹⁹⁷. Ainda conforme a coreógrafa, a partir do entendimento que o ancestral não era apenas relacionado a um tempo passado, mas que tinha a ver com o futuro, não remetia apenas ao corpo de onde se veio, mas para onde se vai, cada membro da Cia deu continuidade à pesquisa tendo em mente “o esforço necessário para construir seu ancestral”. O grupo seguiu a pesquisa aproximando-se da temática indígena e para tal buscaram assessoria do antropólogo Renato Sztutmam. Este lhes apresentou material bibliográfico e audiovisual e orientou parte da pesquisa. Cada um dos oito bailarinos do grupo realizou sua pesquisa tendo como referência um povo indígena. Assim, o espetáculo que resultou deste processo, “*Xapiri Xapiripë* – lá onde a gente dançava sobre espelhos”¹⁹⁸ (2014) foi inspirado em aspectos que remetiam a oito diferentes povos indígenas.

Lu Favoreto, diretora de movimento do espetáculo e dançarina, direcionou sua pesquisa aos Guarani. Durante este processo ela entrou em contato com a antropóloga Valéria Macedo, que realizou sua pesquisa junto aos Guarani e trouxe contribuições ao processo. A pesquisa para o espetáculo “*Xapiri Xapiripë*” não propunha realização de trabalho de campo junto aos indígenas, entretanto, por ocasião da realização de uma imersão do grupo no litoral paulista em que a antropóloga esteve presente, o grupo visitou uma aldeia guarani na Terra Indígena Ribeirão Silveira que ficava nas proximidades do local onde estavam. Nos dias seguintes, os Guarani também participaram dos ensaios da Cia Oito no espaço onde estavam reunidos.

A partir da experiência deste espetáculo e do reconhecimento da presença dos Guarani no estado e na cidade de São Paulo surgiu o desejo de realizar um projeto junto aos Guarani. Segundo Lu Favoreto, o projeto nasce com cunho político, no sentido de propor olhar para os

¹⁹⁶ Esta noção de mito como referindo a outros lugares e não à história também foi trazida por Ailton Krenak durante os Dias de Estudo na 32ª Bienal de São Paulo.

¹⁹⁷ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

¹⁹⁸ O título do espetáculo foi inspirado nas etnografias junto aos Yanomami, sobretudo no livro “A queda do céu”, que foi umas das referências de pesquisa da Cia Oito para criação do espetáculo. Conforme descrição no site da Cia: “Xapiri é como os povos Yanomami chamam os espíritos ou ancestrais animais que se apresentam aos xamãs dançando e cantando. Seus corpos translúcidos estão sempre belamente adornados e brilham. Dançam sempre sobre um chão de espelhos que reflete luz. Xapiri é luz que dança e canta.” Conforme texto disponível no site da Cia Oito Nova Dança. <http://ciaoitonovadanca.com.br> Acesso em: 26 abr. 2017.

indígenas que estão tão próximos da gente, mas que ao mesmo tempo continuam sendo invisíveis, não reconhecidos e de diferentes formas, violentados. A propósito deste impulso inicial ao projeto a coreógrafa descreve:

Para este projeto [Esquiva] pensamos em aprofundar a pesquisa junto aos Guarani que estão aqui do nosso lado. Estão morando na nossa cidade e a gente não sabe. Não temos ideia de onde eles estão, como eles estão vivendo. É como se continuassem invisíveis. A gente faz de conta que eles não estão no Brasil, a gente faz de conta que eles não estão na nossa cidade. A gente fica fazendo de conta o tempo inteiro. A gente aprendeu a fazer de conta desde criança. De que é uma coisa do passado. E assim continuamos dizimando, continuamos fazendo de conta. Então a ideia era essa. Olhar para esses Guarani que estão muito próximos da gente. A gente não precisa ir para o Xingu para fazer campo. Eles estão aqui¹⁹⁹.

Esta ação sociocultural, política, como chamou a coreógrafa em uma de nossas entrevistas, também propunha desde a concepção inicial que fossem realizadas intervenções nas ruas da cidade de São Paulo, não em salas de teatro. A ideia da intervenção urbana pretendia gerar um efeito de maior abertura e comunicação com a cidade²⁰⁰. Para tal, além de contar com a presença de três antropólogos no processo de pesquisa, a Cia convidou a professora e performer Eleonora Fabião para instrumentalizar o grupo com esta outra modalidade de ação artística, da intervenção urbana. Foi a primeira vez que a Cia propôs um projeto para ser realizado exclusivamente fora do espaço do teatro²⁰¹.

Antes do contato pessoal com os Guarani, Lu Favoreto havia visto em um vídeo o uso do *popygua* (instrumento semelhante à clave) cuja sonoridade e gesto de tocá-lo lhe marcaram muito. Ela logo imaginou um grande grupo tocando o instrumento nas ruas, mudando a frequência da cidade. Entretanto, ao longo do trabalho de campo o grupo se deparou com a importância daquele instrumento para os Guarani e de como seria delicado fazer uso dele nas intervenções. Assim, o instrumento e o gesto foram recriados, as duas claves deram lugar a ossos e o gesto mínimo no seu tocar deu lugar a um gesto ampliado. Além deste aspecto, o trabalho de campo realizado na aldeia trouxe outros que norteram o processo criativo da Cia. Nas palavras de Lu Favoreto:

Indo para lá [para a aldeia] e fazendo campo, descobrimos coisas muito interessantes. Aquele canto, esse lugar entre o sagrado e o artístico. Foi muito importante viver os rituais mesmo. Estar lá e viver aquelas histórias todas. Aí sim veio o encanto estético. Tanto que eu quero aprofundar a esquiva para a pesquisa de

¹⁹⁹ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

²⁰⁰ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

²⁰¹ A Cia Oito já havia experimentado a realização do “fandango a céu aberto”, mas como desdobramento da pesquisa voltada ao palco, do espetáculo “Trapiche”.

linguagem, entrar mesmo fundo no uivo, no trânsito entre mundos, em que o sonho para eles tem tanto sentido. O que é o sonho para nós? (...). Na Esquiva a gente fala, buscou achar o trânsito entre voz e dança, fala e dança, entre este movimento do gesto vocal e os gestos da dança, o dançar. Eu tive necessidade de chamar o engajamento da voz com o corpo. Entre os Guarani eu filmei dois mestres falando e fazendo [os movimentos da dança do *xondaro*]. É lindo. Parava e fazia e conversava com o outro. Transitando mesmo. E deu vontade de falar sobre isso²⁰².

Essa descrição traz alguns elementos que afetaram o processo de criação das intervenções urbanas. Primeiramente são mencionados os cantos rituais, que foram incorporados e adaptados para a intervenção, assim como o modo do cantador-rezador (*oporaiva*) segurar e tocar o *mbaraka* (violão) durante os rituais. Além disso, os movimentos da dança do *xondaro* foram adaptados pelo grupo e a cena dos mestres dançando e falando os inspiraram a tecer conexões entre dança e fala. Com base na importância do sonho para os Guarani e outros povos indígenas, surge o questionamento do que seria o sonho para nós. A coreógrafa aciona a ideia da transição entre diferentes mundos²⁰³, que se alinha à transição entre dança e voz, individual e coletivo. Propõe então que os dançarinos selecionassem três sonhos que lhes foram marcantes, que poderiam ser compartilhados durante as intervenções entre os performers ou com o público. Esta foi uma forma de evocar uma fala engajada da pessoa que dança, tal como os mestres guarani faziam ao falar do *xondaro* enquanto demonstravam os movimentos da dança.

As ideias de transição e transformação foram trazidas por Lu Favoreto em diferentes momentos de nossa conversa. Além dos sonhos, da transição entre movimento da voz e do corpo, ela enfatizou a sonoridade dos cantos rituais, vocalizações sem letra, como possibilidade de “entrar em contato com algo que está além de você”²⁰⁴. Sons que residem na fronteira da linguagem, que não operam na lógica linear da linguagem falada, “cantos que parecem querer ultrapassar o limite da voz, da humanidade”, como os descreve Macedo (2012, p.359). Lu Favoreto menciona a dança e a música como formas não lineares de produção e acesso a conhecimentos, integrando a ordem do inapreensível pela razão, do inexplicável. O movimento do corpo em dança, ainda segundo a coreógrafa, diluiria ou não enfatizaria a figura do corpo, mas antes evocaria o invisível, outras camadas da existência que possibilitam “redimensionar o corpo, que não é só imagem”.

Tim Ingold (2015), em suas reflexões acerca do animismo e de como o repensar deste conceito poderia reanimar a tradição ocidental do pensamento, enfatiza a primazia do

²⁰² Conforme entrevista concedida à autora em 16 de novembro de 2016.

²⁰³ Conforme sugere Lu Favoreto em uma de nossas conversas, entre nós o sonho nos conectaria com um mundo interior, inconsciente, entre os indígenas com outros planos de existência, morada de outros seres.

²⁰⁴ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

movimento dos seres *através* do mundo, o estar (e poderia ser acrescentado, o estar movendo²⁰⁵) ao invés do ser. Conforme o autor, “o mundo anímico está em fluxo perpétuo” (2015, p.121), “onde quer que haja vida, há movimento” (2015, p.122). Ainda nas suas palavras:

As pessoas são conhecidas e reconhecidas pelas trilhas que deixam atrás de si. Animais, do mesmo modo, distinguem-se por padrões característicos de atividade ou assinaturas de movimento, e perceber um animal significa testemunhar essa atividade em curso, ou ouvi-la. (INGOLD, 2015, p.121)

A ênfase no mover conforme características próprias a cada criatura (INGOLD, 2015, p.122) possibilita a emergência de outras concepções de corpo, não como imagem ou ser, como sugere Lu Favoreto. O redimensionamento do corpo de que fala a coreógrafa poderia se aproximar das proposições trazidas no início desta tese: corpo como feixe afecções, atravessado por forças, movido por entidades humanas e não-humanas. Deixar-se afetar e levar a sério os modos de pensamento indígena pode fazer emergir outras concepções acerca de corpo e movimento, outros modos de mover através do mundo.

O reconhecimento de presenças invisíveis, de entidades humanas e não-humanas e suas qualidades de movimento no espaço, que atravessam e se fazem sentir através dos corpos humanos é enunciado no “Ensaio audiovisual Esquiva” em citação a uma descrição de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) do mundo habitado e do movimento executado pelos *xapiri*. Nesta descrição, a brisa e o vento são trazidos como movimento dos espíritos que habitam as florestas yanomami. Conforme as palavras de Kopenawa trazidas no “Ensaio audiovisual Esquiva”:

Gente comum não vê os espelhos, mas para os *xapiri* eles são tão visíveis quanto é para nós a praça central de nossa casa! Cobrem a floresta em toda sua extensão, e nós, humanos, vivemos no meio deles. Sem nos dar conta, os espíritos estão o tempo todo indo e voltando e correndo com alegria por eles, produzindo uma brisa fresca. Assim é. O vento não surge do nada na floresta, como pensam os que ignoram a existência dos *xapiri*. Vem do movimento da corrida invisível dos espíritos que nela vivem. (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p.121).

²⁰⁵ A ênfase na performatividade, na ação e na singularidade dos modos de mover que caracterizam os diferentes corpos que habitam o mundo foi elaborada de modo interessante por Wole Soyinka ao discutir a categoria de negritude e propor a de “tigridade”. Conforme palavras do autor, “um tigre não anuncia sua tigridade: salta. Um tigre não está na selva e diz: Eu sou um tigre. Ao aproximar-se do lugar onde está o tigre e ver o esqueleto da gazela, sabe-se que ali ocorreu a tigridade” (SOYINKA apud MOSQUERA, 1996). Para Gerardo Mosquera (1996), a metáfora trazida por Soyinka enfatiza a identidade vivida espontaneamente como ação. A especificidade dos corpos estaria mais do modo como agem do que nas suas formas de ser, compreendendo também que as ações, afecções estão intimamente conectadas aos encontros e relações que estabelecem, por isso também instáveis.

Presenças cosmocoreográficas evocadas e afetando as composições da dança contemporânea. O encontro com os mundos indígenas, com suas formas expressivas e modos de pensamento tem possibilitado nestas experiências artísticas colocar o corpo num lugar disponível a ser afetado e transformado. Tanto etnografias quanto as experiências de campo têm sido ferramenta importante aos processos de criação e de transformação dos corpos e das concepções acerca deles e do movimento.

Ao perguntar a Lu Favoreto sobre como a Cia Oito vem articulando a experiência do trabalho de campo com o trabalho artístico/corporal ela faz referência à noção de “experiência do movimento”, que se articula a noções que norteiam o trabalho da Cia Oito: a de movimento consciente do coreógrafo Klauss Vianna e de coordenação motora da fisioterapeuta Marie Madeleine Béziers. Conforme descreve a coreógrafa:

O máximo possível a gente busca, dentro desse trabalho de base da coordenação e dessa consciência profunda, viver efetivamente o movimento. Você não representa, você não faz, você vive. Então você vai viver um pulo, você vai viver o seu peso, você vai viver esse osso, você vai viver um eixo. Viver aquilo. A vivência do movimento. Então cabe muito essa experiência com o campo. Com a experiência mesmo. Você está lá vivendo aquela experiência, efetivamente. E ali eu tento achar rastros de princípios ou matrizes que me interessam para levar em frente num processo criativo (...). Eu vejo ali algo que é essencial. E ali eu tento trazer e traduzir²⁰⁶.

Viver o ritual, viver as histórias todas na aldeia, os desafios propostos pelos mestres de *xondaro*, o movimento dos corpos em dança, a escuta e atravessamento dos cantos que os colocaram em contato com algo além deles. Deslocamentos propiciados pela experiência do trabalho de campo, através do corpo. Deixar-se afetar, transformar, reconhecendo a diferença e traduzindo-a. Conforme palavras de Valéria Macedo, antropóloga que acompanhou o projeto Esquiva, depois desta experiência “os corpos dos artistas já não eram os mesmos, mas jamais seriam corpos guarani. O desafio estético era então buscar não reproduzir o *xondaro*, e sim o encontro com ele. Tal busca não cessou até a última apresentação, trazendo mudanças a cada uma delas, cuja singularidade também se dava pela atuação incisiva dos lugares, pessoas, cores do pôr do sol” (MACEDO, 2016).

No projeto Esquiva, o desafio de viver a ação dos corpos afetados pelos encontros com os Guarani e demais integrantes do projeto, pelas forças diversas presentes em cada lugar onde as intervenções foram realizadas, transformando continuamente os corpos em movimento e as trilhas que deixaram atrás de si. Uma das falas trazidas no Ensaio audiovisual

²⁰⁶ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

evoca a experiência da imersão num mundo e de como ao emergir dele, o mundo para o qual se volta já é outro mundo (CIA OITO NOVA DANÇA, 2016). Conforme propõe Ingold a propósito dos mundos animistas, estes estão em nascimento contínuo, são antes constituídos pelos fluxos do tempo, movimento, que pela fixidez da paisagem (INGOLD, 2015, p.124, 125).

Viver os movimentos dos corpos na dança do *xondaro*, nos cantos/danças e rituais guarani, no modo de trazer ao corpo o violão/*mbaraka* teve efeito singular no espaço da cidade, marcado pelo atravessamento de tantas forças específicas que se movem em nosso tempo. Em conversa com Lu Favoreto, dentre tantos aspectos que marcaram a trajetória do projeto, ela destacou a importância de estar criando e propondo ações para serem realizadas na rua num momento em que a cidade estava precisando disso²⁰⁷. Além dos 11 locais escolhidos pela Cia Oito para apresentarem a intervenção Esquiva, cujos critérios consideraram a importância histórica, política e cultural destes locais, a Cia realizou ensaios somando forças às manifestações políticas que ganharam as ruas em 2016: manifestações contrárias ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, pelo fim do feminicídio, participação no Ocupa Minc quando o presidente interino Michel Temer anuncia a extinção do Ministério da Cultura. Em uma destas ocasiões o canto guarani trazido pelos membros da Cia Oito contagia os manifestantes, em outra uma mulher indígena, antes de iniciada a intervenção e sem saber dela, se direciona aos artistas dizendo: “que importante vocês estarem aqui hoje. Peço que vocês dançam pelas minhas ancestrais. Por todas as índias que foram mortas e estupradas da história desse país” (CIA OITO NOVA DANÇA, 2016, p.17). No texto proposto no Caderno Impresso Esquiva, Lu Favoreto assim descreve o contexto de realização das Intervenções e a articulação entre arte e política:

Este foi o primeiro projeto idealizado pela Cia. para uma ocupação das ruas e parques da cidade de São Paulo. No período previsto para a realização das Intervenções urbanas ESQUIVA, fomos “presenteados” com a possibilidade de participar ativamente, através de nossa arte, das manifestações políticas realizadas no primeiro semestre de 2016, contra o processo de *impeachment* da presidenta eleita. Sentimento ambíguo entre o dissabor de viver esse momento da história brasileira e a satisfação de contribuir na construção dessas manifestações com a nossa potência criativa, portadora de vozes que foram caladas no curso da nossa história – verdadeira encruzilhada entre a experiência individual e coletiva. Além dos 40 integrantes da ESQUIVA, a coletividade foi se redimensionando a cada ocupação, integrando mulheres que reivindicavam melhores condições na sociedade, artistas que batalhavam uma representação digna no governo federal, o povo que pedia respeito ao processo democrático conquistado nos últimos anos, e tantos mais... Tivemos a oportunidade de experienciar radicalmente a integração entre a

²⁰⁷ Conforme entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

manifestação artística e política. Cantando e dançando na cidade, buscamos uma nova forma de habitá-la, de lutar pelos nossos direitos adquiridos no curso da história e pelo reconhecimento dos povos que aqui habitam. (FAVORETO, 2016, p.3)

A junção entre dança, canto, luta e resistência vivida no projeto Esquiva é aspecto que acompanha os Guarani no tempo. Através dos cantos, danças e rituais na *opy* os Guarani fortalecem seu modo de habitar o mundo, nutrem as relações que os constituem na sua especificidade. Na dança e modo de agir dos *xondaro*, aprimoram o movimento da esquiva que não os deixa serem capturados, fixados, controlados. Conforme propõe Renato Sztutman (2016), que também acompanhou o projeto Esquiva, “apesar de todas as agruras vividas, os Guarani jamais separaram a luta do canto e da dança, fazendo destes um instrumento de resistência” (SZTUTMAN, 2016). Ainda segundo Sztutman, deixando-se afetar pela Esquiva Guarani, a Cia Oito desenvolveu sua própria Esquiva, o seu próprio modo de habitar e ocupar a cidade (SZTUTMAN, 2016).

Atenta a estes outros modos de habitar e mover, à diversidade de forças que movem, ampliam ou restringem as possibilidades de ação através do mundo, a Cia Oito investe de novos sentidos os espaços onde intervém. Um intento de “guaranizar a cidade”, conforme termo empregado por Sztutman, “lembrando que debaixo do asfalto ainda há rios e nas bordas da metrópole ainda restam pedaços de Mata Atlântica, onde os índios podem fazer a retomada de suas terras!” (SZTUTMAN, 2016).

Dançar primeiramente o encontro na aldeia Tenondé Porã. Dançar a resistência esquiva no Pátio do Colégio, onde foi levantada a primeira construção da cidade, destinada à catequização indígena e no Monumento às Bandeiras, que homenageia os genocidas do povo guarani (como se referem os Guarani aos bandeirantes). Dançar arte-vida no vão livre do MASP e as possibilidades de outros modos de existência em sete outros pontos da cidade. Deixar marcas e trilhas, das caminhadas, deslocamentos e encontros. Caminhar junto, dançar junto, lutar junto.

Ao tratar dos planos de composição²⁰⁸ para a arte contemporânea, André Lepecki (2010) lança questionamentos ético-políticos cruciais que possibilitam articular as dimensões sociais e políticas com a dança contemporânea: “Que chão é este em que danço? Em que chão

²⁰⁸ Conforme definição do autor, “um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como um modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõe-se, misturam-se entram em composição uns com os outros, atravessam-se” (LEPECKI, 2010, p.13).

quero dançar?” (LEPECKI, 2010, p.15). A partir destas perguntas o autor desenvolve o que chamou de “plano do fantasma”, propondo que se reconheçam as matérias que volta e meia são expulsas do chão liso e lustroso onde se dança, provocando desequilíbrios, quedas, paragens, movimentos cautelosos ou a necessidade de nos movermos a uma velocidade estonteante (LEPECKI, 2010, p.15). “Matéria fantasma”, tal como propõe a socióloga norte-americana Avery Gordon seriam “todos aqueles fins que ainda não terminaram (...)” ou ainda todos aqueles “corpos impropriamente enterrados da história” (GORDON, 1997 apud LEPECKI, 2010, p.15). O fim da escravidão que não terminou com o escravagismo, o fim da colônia que não terminou com o colonialismo (2010, p.15), o passado que reverbera no presente. Evocando para a dança uma política do chão, atenta a estas matérias, o autor propõe que:

Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço a do nosso movimento nele (LEPECKI, 2010, p.15).

Reconhecendo o chão da cidade de São Paulo como espaço que não é neutro, como também não o são as ações e presenças dos corpos em cada lugar e relação, a Cia Oito abriu a possibilidade de dançar-viver junto o movimento de resistência e luta por um chão indígena, inscrevendo através de seus corpos afetados pelos corpos guarani, presença e diferença nos lugares por onde passaram. Mas também juntaram seus corpos em dança e voz a tantos outros que se mobilizavam diante de direitos e vidas ameaçadas.

Dançar-lutar, como sugerem os Guarani, é algo que se faz junto. É gesto que aponta para a transformação de corpos e conformação de coletivos que se conectam a outros (dos *Nhanderu* e *Nhandexy kuery*). Mas também, no contexto de projetos culturais, artísticos, o entrar na dança dos *jurua* tem sido indicador da construção de aliados para as lutas guarani. Tal foi a avaliação da liderança e do cineasta guarani que acompanharam de perto o projeto Esquiva. Conforme relatos destes no Caderno Virtual Esquiva, possibilitar que os *jurua* vejam a cultura guarani pode contribuir para transformar seus olhares e na medida que os Guarani lhes mostram o verdadeiro sentido das coisas, os corações dos *jurua* podem ser tocados (GUARANI, 2016), sensibilizados. Jera Guarani, liderança que acompanhou o projeto, não viu como um problema o fato de os *jurua* deixarem-se afetar pelos cantos e danças guarani, inclusive de adaptarem os *tarova'i* (cantos rituais), uma vez que isto foi feito com respeito e consentimento e que também os Guarani cantam as músicas dos *jurua*.

Entretanto, este ponto de vista sobre a circulação de cantos e danças guarani entre os *jurua* e sobretudo de determinadas modalidades de cantos/dança, como os *tarova'i*, não é consensual, e este caso não foi exceção. Ao ver a Intervenção ser apresentada na Aldeia Tenondé Porã, um dos mestres de *xondaro* que havia acompanhado os dançarinos na aldeia se dirige aos antropólogos perguntando qual era a religião das pessoas que estavam se apresentando e dizendo ter ficado com o coração dividido, confuso por ter achado que os cantos e danças estavam imitando os Guarani. Nas palavras do *xondaro ruvixa*, “os cantos dos Guarani, *Nhanderu* fez para os Guarani. Não é para os *jurua* dançar”²⁰⁹.

A fala do *xondaro ruvixa* aponta para a inseparabilidade entre arte e espiritualidade, conforme vivem os Guarani, assim como reivindica a singularidade e diferença dos Guarani com relação aos *jurua* através do idioma da corporalidade, dos corpos e vozes em movimento. Poderíamos compreender a partir de sua fala que o acesso aos cantos e danças, conhecimentos dados a circular pelas divindades, é acionado como prerrogativa dos Guarani. E são as relações que estabelecem com as divindades e o modo como elas afetam seus corpos que em boa medida produzem a diferença entre os corpos guarani e os corpos *jurua*. Cantos e danças são conhecimentos, agenciamentos divinos muito valorizados pelos Guarani e sobretudo os *tarova'i*, são merecedores de cuidado e atenção. Muito possivelmente a adaptação destes cantos, assim como do modo de tocar o *mbaraka* pelo *oporaiva* (cantador-rezador) na *opy* pelos dançarinos²¹⁰ tenha sido o principal aspecto que gerou desconforto para o *xondaro ruvixa*.

Uma narrativa coletada por Curt Nimuendaju junto aos Guarani na Reserva de Araribá, em São Paulo, no início do século XX pode ser ilustrativa de como os cantos e danças são produto e produtores de diferença nos corpos/pessoas guarani e *jurua*. Esta narrativa foi evocada também por Egon Schaden e assim descrita por Valéria Macedo (2012):

Um jovem Nhandéva caminhou até o Rio de Janeiro e ali se tornou marinheiro. Em sua primeira viagem a bordo de um grande navio, a tripulação era composta por italianos. No mar, atravessaram uma sucessão de águas, passando das azuis às vermelhas, e destas para águas pretas. Foi então que o mar devorou o navio, fazendo com que saíssem “no outro lado”. Ali avistaram uma ilha e foram ao seu encontro, mas, à medida que avançavam, a ilha ia recuando diante do navio, de modo que não podiam alcançá-la. Então o Guarani se lembrou de um canto que aprendera em sua aldeia e, depois de cantar por algum tempo, a ilha finalmente ficou parada, podendo o navio aproximar-se e nela aportar. O Guarani desembarcou, mas logo que algum dos italianos lhe quisesse seguir, a ilha tornava a recuar. Só o Guarani pôde ir para o interior da ilha, onde se ouvia o canto dos pássaros e, do meio da mata, os cantos de outros Guarani e passos de danças ao som do *takua pu* (bastão de ritmo feminino). O

²⁰⁹ Conforme relato em entrevista com Lu Favoreto concedida à autora em 11 de outubro de 2016.

²¹⁰ Sendo que apenas sete deles realizaram a imersão e tiveram contato anterior com o *xondaro ruvixa*.

Guarani entrou na floresta e não voltou mais. Já os italianos desistiram de tentar chegar à ilha e foram embora. “O Guarani leva uma vida boa na ilha, no meio de sua gente, e não lhe falta nada, nem precisará morrer” (SCHADEN, 1974, p.167 apud MACEDO, 2012, p.358).

A partir desta narrativa fica evidente que o desconhecimento dos *jurua* dos cantos e danças guarani os impedem de, através de seus corpos, acessarem lugares onde apenas os Guarani alcançam. No caso da narrativa, este lugar refere à *yvy marã e’y*, a “terra que não perece”, ou Terra sem Mal. É interessante notar que para a realização da travessia foi necessário uma embarcação e um canto, como aponta Macedo (2012, p.359), mas também um corpo, poderíamos acrescentar, que é conduzido pela embarcação e condutor do canto. Corpos em movimento, que dançam e cantam, assim como a presença da embarcação – conforme mencionado no primeiro capítulo, algumas *opy* têm uma pequena embarcação talhada em madeira no *amba* – são elementos constitutivos dos rituais guarani e constituintes da possibilidade de transformação de perspectiva, travessia, circulação de fluxos, estabelecendo um contínuo entre os mundos perecível e imperecível.

A impossibilidade dos *jurua* acessarem lugares por onde circulam determinados fluxos, saberes, conhecimentos, almas-palavra guarani também pode ficar evidente na interdição da entrada dos *jurua* na *opy*. Conforme descreve Macedo sobre a primeira noite que passou numa aldeia guarani em que não pode participar dos rituais realizados na *opy*: “a proximidade física e descontinuidade ontológica entre Guarani e *jurua* ali estava materializada nas paredes de adobe da *opy*, bem como nos cantos como um canal intermundos, conectando os Guarani a *Nhanderu* e *Nhandexy kuéry*, numa solução de continuidade entre os que moram tão distantes” (2012, p.359). Retomando a ideia trazida no primeiro capítulo, a *opy* poderia ser entendida como corpo onde as potências divinas são ativadas desde seu interior e do interior dos corpos guarani. As paredes da casa de rezas se fazem pele que filtra e limita, mas que também é atravessada pelas vozes que se projetam para fora dos corpos, no espaço e como fios ou caminhos conectam mundos, lugares distantes.

A descontinuidade ontológica e a impossibilidade do acesso dos *jurua* a determinados lugares, que Macedo evoca materializada na parede de adobe da *opy* eu também a pude sentir, mesmo participando dos rituais, nas casas de rezas enquanto cantava e dançava junto às mulheres guarani. Se por um lado no dançar junto em momentos rituais parecia se diluir um tanto do que marcadamente nos diferenciava na convivência cotidiana, por outro lado a distância e o destoar me acometiam nas tentativas frustradas de alcançar o timbre de suas vozes, de encontrar o justo passo da voz para caminhar com elas. E tal como apontado no

primeiro capítulo ao referir aos instrumentos musicais, o poder de fazer o instrumento “soltar o som certo” está diretamente relacionado com seu poder de eficácia. O mesmo poderia ser pensado com relação ao entoar o som certo através do corpo-voz. O quanto minha presença destoante – toda presença entendida como não neutra – poderia interferir na eficácia do canto coletivo? O quanto as presenças dos *jurua* podem interferir na conexão com os *Nhanderu* e *Nhandexy kuery*?

Ao refletir sobre a impossibilidade de cantar como as mulheres guarani lembrei-me de uma cena presenciada e descrita por Peter Gow a Viveiros de Castro (2002a). A cena transcorreu entre os Piro, na Amazônia peruana, quando uma professora da missão tentava convencer uma mulher piro a preparar a comida de seu filho pequeno com água fervida. Ao que a mulher piro replica: “Se bebemos água fervida, contraímos diarreia”. A professora, rindo, explica que a diarreia infantil comum seria causada justamente pela ingestão de água não fervida. Sem se abalar, prossegue o autor, a mulher piro responde: “Talvez para o povo de Lima isso seja verdade. Mas para nós, gente nativa daqui, a água fervida dá diarreia. Nossos corpos são diferentes dos corpos de vocês” (GOW apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p.138). A fala da mulher piro indica que o ponto de discordância não se situa na diferença cultural, como poderia supor o pensamento multiculturalista, mas numa diferença dos corpos, que pode ser entendida a partir do multinaturalismo proposto por Viveiros de Castro.

Nesta direção, seria possível também inferir que o fato de eu não conseguir cantar como as mulheres guarani não reside no fato de não compartilharmos a mesma cultura, mas de termos corpos diferentes. Isto é, possivelmente seria insuficiente que mesmo através de muito treino e esforço eu aprendesse a tirar de meu corpo o som certo se o próprio instrumento – o corpo – é outro, é diferente. E dentre as afecções que constituem os corpos guarani como diferentes daqueles dos *jurua* estão os *nhe'e*. Conforme propõe Macedo (2012, p.360) o *nhe'e* é o eixo que orienta as continuidades e discontinuidades de que estamos tratando. Os conhecimentos e o acesso a eles são indissociáveis do *nhe'e*. Traduzido como “alma-palavra”, o “*nhe'e* corresponde à língua ou linguagem e constitui o princípio agentivo que singulariza as diferentes modalidades de sujeito que povoam o mundo, com suas respectivas capacidades de entendimento e ação, donde se desdobram diferentes afecções (capacidades de afetar e ser afetado)” (MACEDO, 2012, p.360). A singularidade dos *nhandeva'e* (como os Guarani se autodenominam) estaria pois, segundo a autora, nos locais de proveniência de seus *nhe'e*, as moradas divinas. Que é de onde provém também os cantos,

danças e outros conhecimentos dados a circular entre os Guarani. São estes fluxos entre mundos específicos que os fazem ter entendimentos e movimentos específicos.

Isto posto, podemos melhor situar as considerações do *xondaro ruxiva* ao assistir a Intervenção da Cia Oito Nova Dança. Cosmopolítica, ação e movimento entre os Guarani estão intimamente conectados com a constante produção de especificidades e diferenças. E parece que desde este encontro no dia da primeira Intervenção, a continuidade do projeto foi constante busca de transformação, de modo a tornar os cantos o mais diferente possível deles mesmos. O esforço para a produção de *outra* dança, tal como tem se dedicado a Cia Oito Nova Dança implica, pois a produção de outros corpos, que se movam e que entendam de modo distinto. Mas como bem sinalizou Macedo (2016) para o caso do projeto Esquiva, os corpos dos artistas afetados nos seus encontros jamais seriam corpos guarani.

Evoca-se, no entanto a potência de um corpo que se quer mais aberto à diferença, disponível para ser afetado por outros modos de produção de existência. Como mover-se de modo a estabelecer conexões e abrir passagem a forças que invistam os corpos de potências de força, resistência, leveza e alegria; como aprimorar a esquiva da condição de organismo, do adestramento e silenciamento dos corpos, da mortificação sobrevivencialista²¹¹ na direção de uma política do chão que faça frente ao coreopolicimento que ganha força no cenário atual?

²¹¹ Peter PálPelbart (2007).

POR MÚLTIPLAS SAÍDAS

Nossa alma é a origem da nossa vida, é o que dá alegria e movimento ao nosso corpo. Com ela contemplamos a sabedoria do mundo espiritual e tudo aquilo que não podemos ver, mas que nosso espírito sente. Nhanderu dá alma, luz e sabedoria para que cada pessoa busque a sua força na vida (ALVARES, 2015).

Como vimos afirmando desde o início desta tese, para os Guarani, a continuidade da vida na terra depende do movimento, dos fluxos entre a plataforma terrestre e as moradas divinas. São estes fluxos que possibilitam aos corpos as qualidades de fala, de movimento, da verdadeira alegria. Cantos e danças foram abordados na sua condição de afectos, que fazem mover os corpos de modo específico, constituindo temporariamente suas perspectivas. Aos movimentos dos corpos, de forças diversas por territórios físicos-políticos-cosmológicos, chamamos de cosmocoreografias. Estas compreendem, como sugerimos, não apenas os movimentos de humanos, mas também de não-humanos, os movimentos visíveis, mas também os invisíveis, os que não são dados a ver a todos e os que não podendo ser vistos, podem ser sentidos.

O movimento coloca em relação seres e mundos diversos. É através destas conexões que os Guarani buscam fortalecer a si mesmos e a todo um modo de vida. A força (mbaraete) é qualidade visada tanto no âmbito dos projetos políticos/culturais (que os Guarani referem como projetos de fortalecimento cultural) quanto de suas buscas existenciais/espirituais (onde a opy e os Nhanderu Kuery são acionados como lugar e fonte importante deste fortalecimento). A conjunção entre movimento e a busca existencial/espiritual fica expressa na fala de uma mulher guarani quando esta disse que Yvy marae'y - a terra sem mal que buscam os Guarani na terra, é o próprio caminhar.

Os movimentos – sejam as caminhadas, as diferentes modalidades de danças, as mais diversas ações, como a realização de filmes, que referimos – têm a característica singular e constantemente enfatizada pelos Guarani de serem realizados coletivamente. Dançar, caminhar, viver é algo que se faz junto. Dançando juntos na opy os Guarani se alegram e fortalecem física, mental e espiritualmente. Ao longo do primeiro capítulo apontamos que durante os rituais guarani uma grande intensidade de fluxos circula entre as moradas celestes e a casa de rezas, fazendo-se sentir nos corpos. Ao realizar um filme, tal como descreve Alberto Alvares, é preciso contar com o apoio dos parentes, mas também do sol, da chuva, do

dia, da noite, da terra e do céu. Estar e mover junto compreende, pois não apenas relações entre humanos, mas também entre humanos e não-humanos.

Além disso, afecções como cantos e danças não são dadas a circular apenas entre os humanos. Conforme descrevem os Guarani, também os pássaros e outros seres cantam e dançam em conexão com os Nhanderu Kuery. O pássaro e a dança do tangará foram mencionados como exemplo no terceiro capítulo. Assim, os Guarani tanto podem mimetizar os movimentos dos outros, movendo como os pássaros tangará, por exemplo, quanto é possível afirmar que dançam com estes outros, cujos movimentos eles mimetizam, a exemplo das danças que evocam os inimigos ou das danças dos Nhanderu Kuery. A propósito das qualidades de movimento e expressão de outros seres e das possibilidades de dançar e cantar junto, um Guarani assim se refere às árvores no filme “Tekowe Nhepyrun: A Origem da Alma”:

O meu avô me dizia que aquelas árvores, se em algum tempo não virmos mais, elas estarão vivas embaixo da terra. Dentro da mata existem árvores que cantam, assim dizia o meu avô. Todas as árvores grandes cantam. As árvores cantam fazendo cair a ventania, para proteger das doenças elas cantam também. Quando rezamos, são as árvores que nos acompanham com seu canto. (ALVARES, 2015).

As árvores, como os Guarani, os pássaros e tantos outros seres, também cantam. Ao cantarem estão sendo afetadas por conhecimentos e fluxos em circulação e seus cantos também estão agindo no mundo, afetando outros seres. Seres e mundos afetando-se mutuamente, fazendo possíveis os trânsitos, a comunicação, as trocas e alianças como ressaltou Ailton Krenak (2016) em outra passagem citada ao longo da tese. As árvores acompanham os Guarani em seus cantos, enfatizando mais uma vez que o cantar-dançar são movimentos feitos juntos e contemplam humanos e não-humanos. Juntos se movem para seguir produzindo vida e mundo.

Também Ingold (2012) afirmou que “não pode haver vida num mundo onde o céu e a terra não se misturam”. Na cosmocoreografia da vida, materiais e forças conformam planos de composições diversos (como sugere Lepecki ao tratar da dança contemporânea), afetando-se mutuamente, formando continuamente coisas vivas, um mundo que está vivo. No engendramento contínuo de vidas e mundos se efetivam aproximações e distanciamentos entre seres e mundos e seus afectos.

Encontros entre seres e mundos diversos se constituem também em campos de lutas que se operam nos corpos, nos territórios, por corpos (perspectivas), por territórios (não apenas em seu sentido físico, mas epistêmico, ontológico). Ao longo deste trabalho buscamos

abordar os fluxos de conhecimentos e pessoas entre mundos diversos, que incluem também aqueles entre os mundos indígenas e não-indígenas. Tal tarefa foi realizada a partir dos diálogos estabelecidos entre o pensamento e formas expressivas indígenas e da arte contemporânea. A partir de exposições que propuseram aproximar trabalhos de artistas e pensadores indígenas e não-indígenas, buscamos apresentar como, nestes encontros, vêm sendo elaboradas as diferenças entre modos de pensar e viver e alguns efeitos das guerras desiguais que vem sendo travadas.

Nos encontros entre mundos indígenas e não-indígenas, as danças, mas também outras ações que envolvem o corpo em movimento foram trazidas enquanto meios potentes de produção de pensamento/ação entre os mundos. O corpo em movimento é entendido aqui como dispositivo de produção de vida e de relação, nos diferentes caminhos por onde se anda e dança. Buscamos apontar para o caráter político da arte, da dança, da coreografia articulando concepções ampliadas destas categorias a partir de noções como as de arte da existência (QUILICI, 2015), de coreopolítica e coreopolícia (LEPECKI, 2012), ou ainda de cosmopolítica (LATOURE, 2007; STENGERS, 2007; GOLDMAN, 2014) e cosmocoreografia. A partir do diálogo entre a arte contemporânea e a antropologia consideramos não apenas a potência, mas também a necessidade de alargar definições do que seja a arte e a vida. Diante da falência de modos de pensar e de produzir mundo, o pensamento indígena emerge como possibilidade de questionamento das fronteiras diversas em que se alicerça o pensamento moderno ocidental e tem alimentado a investigação de outros modos ou mundos de vida possíveis.

Dentre os contextos de circulação dos cantos e danças guarani, mencionamos as manifestações políticas realizadas nas ruas de São Paulo, por indígenas e não-indígenas. Manifestações e ocupações diversas têm despontado nos últimos anos como importantes estratégias de luta e resistência. Ocupam-se espaços políticos, institucionais, espaços públicos, espaços do corpo com outros e novos projetos, pensamentos, modos de relação e vida. Desde 2013 os Guarani em São Paulo ocuparam com seus cantos e danças o Pátio do Colégio, a Rodovia dos Bandeirantes, a Avenida Paulista, o Monumento às Bandeiras, as terras que pedem demarcação. Em 2016 prédios na Funai no Brasil inteiro foram ocupados por indígenas; em 2013 corpos indígenas em canto e dança entram no Congresso Nacional; em 2017 o maior Acampamento Terra Livre é realizado em Brasília diante da maior ofensiva contra seus direitos e sob a maior repressão policial também já sentida nos corpos deste a primeira realização do evento.

O coreopoliamento ganha força e se faz necessário acionar novas e velhas estratégias de defesa. Não é por acaso que danças com afecções guerreiras ganham força entre os Guarani em São Paulo e que as imagens de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte retornam à circulação. Como vem sendo proposto acerca das danças, modalidades diversas de danças são indicativas de modalidades diversas de relações que se estabelecem, de seres que se aproximam e das qualidades das ações que cada aproximação pode gerar nos corpos. Diante de tamanha ofensiva aos direitos indígenas, da aproximação violenta dos inimigos jurua que se faz sentir nos corpos (de humanos e não-humanos), estes buscam estratégias para defenderem-se. Fazer-se ver e ouvir e esquivar-se são gestos que se complementam. Os xondaro e xondaria guarani, através de suas danças e palavras vêm dobrando os golpes que se voltam contra seus corpos, e conduzindo as possibilidades de pensamento, vida e movimento para outras direções. Também os rios e outros seres têm resistido a seu modo, algumas vezes se retirando das paisagens quando estas não são próprias para a vida.

Nas manifestações dos Guarani em São Paulo e no esforço que eles e outros povos indígenas vêm empreendendo para se comunicarem com os não-indígenas fica clara a demanda pela demarcação de suas terras, pela proteção de seus territórios e respeito a seus modos de vida. Contudo, é preciso ter em conta que a noção de demarcação de terra não implica somente a delimitação de um território físico, embora este seja fundamental e parte de um território de existência. Na luta dos Guarani pela terra, como de tantos outros povos indígenas, está implicada uma disputa pelo entendimento do que seja a terra e de modos de estabelecer relação com esta. Na luta pela demarcação das terras indígenas está em jogo a luta pela vida e por modos específicos de concepção do que seja a vida, por modos de pensamento e produção de mundos bastante diversos dos que se apresentam.

Ao falar da luta dos povos indígenas no México, que se organizam para apresentar a candidatura de uma mulher indígena à presidência do país, Maria de Jesus Patrício Martínez, médica tradicional nahua, escolhida como porta voz do Conselho Nacional Indígena, declara: “Vamos peleando por la vida. Y la vida incluye la tierra, el territorio, el agua, los árboles, todo”. É para que haja vida para todos (humanos e não-humanos), por uma terra indígena enquanto terra viva que se movem estes corpos, em luta.

Como propõe Vandana Shiva (2010), nos tempos da colonização, a “terra madre” foi convertida em “terra nulias” (SHIVA, 2010, p.2). A idéia de uma terra de ninguém serviu de argumento tanto para a tomada das terras daqueles que as habitavam como para explorá-la indiscriminadamente, uma vez que junto dela acompanha uma concepção da terra como recurso, objetificada. Hoje a idéia da conquista e da propriedade por meio de patentes se

estende, segundo a autora, a toda forma de vida. “Ahora la vida em sí misma es considerada ‘vacía’, hasta que el capitalismo patriarcal la invada” (SHIVA, 2010, p.2). Ao poder exercido sobre a vida no atual contexto, Peter Pál Pelbart (2007) refere, a partir de Foucault, como “biopoder”. Conforme o autor, “o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes” (PELBART, 2007, p.57).

Diante do biopoder se faz necessário repensar os próprios termos da resistência hoje (PELBART, 2007, p.58). O autor propõe que ao poder sobre a vida responda a potência da vida ou biopotência, aquela potência indomável, que escapa ao controle e à subordinação. Conforme o autor, “tanto o biopoder quanto a biopotência passam necessariamente, e hoje mais do que nunca, pelo corpo” (PELBART, 2007, p.58). O autor propõe que a diferentes concepções de vida correspondem concepções específicas de corpo. Evoca a idéia de “vida nua” proposta por Agamben para referir à vida reduzida pelo biopoder à sobrevida, uma vida vegetativa, mecânica, que produz sobreviventes (PELBART, 2007, p.59). Numa abordagem biológica da vida, o corpo é aquele do organismo, máquina biológica desprovida de sensibilidade e de excitabilidade nervosa ou ainda reduzido à sua aparência, imagem, performance, a sua saúde e longevidade, do corpo excitável ao manipulável, do corpo espetáculo ao auto-modulável (PELBART, 2007, p.60).

Pelbart contrapõe a noção de “vida nua” com a de “uma vida”, proposta por Deleuze. Esta última seria pura potência, indeterminável, pensada como diferença e invenção de formas (PELBART, 2007, p.64-65). O corpo nesta forma de vida reencontra seu poder de afetar e ser afetado, “um corpo que não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons, as palavras cortantes” (PELBART, 2007, p.63). Com isso, retornamos ao início desta tese e à concepção de corpo que acompanhou nosso percurso. À idéia de corpo enquanto feixe de forças e afecções que traz consigo a possibilidade constante de transformação e nascimento, da produção constante de corpos, pessoas, de humanidades e mundos.

Múltiplos são os seres que habitam o mundo e múltiplos são os mundos reivindicados nas lutas indígenas. Diversas precisam ser também as estratégias de luta pelo reconhecimento e respeito à diversidade das formas de vida, aos corpos de humanos e não-humanos e aos saberes que trazem consigo. Ao longo deste trabalho enfatizei como os cantos e danças, mas também a produção de filmes, de livros, performances e outras produções indígenas têm movido conhecimentos e corpos indígenas por diferentes contextos, dentre eles os de

exposições de arte. Gostaria de encerrar este texto trazendo dois acontecimentos ocorridos durante o evento “Poéticas e resistências indígenas”, parte do ciclo “Conversas para adiar o fim do mundo” na 32ª Bienal de São Paulo.

O primeiro diz respeito à ausência de uma liderança indígena guarani que estava prevista para compor a programação do evento, o outro ao silenciamento de Ailton Krenak quando foi convidado a trazer um canto Krenak para encerramento do evento. Sua fala havia trazido a situação dramática da vida em suas diferentes formas e a fragilidade dos mundos indígenas diante de tamanha investida sobre seus territórios e do cerceamento de tantas vidas. Falou sobre a necessidade de diminuir a velocidade do mundo, de juntar pensamento e ação, da urgência de mudar o paradigma de pensamento e de ações de maior envergadura. Diante disso, o convite ao canto que ganhava tom celebrativo não coube em seu corpo. Silenciamento e ausência como formas de resistência. Tal como propõe Lepecki, para trazer de novo para a dança o movimento como linha de fuga, “por vezes, mais nos vale um ato parado do que uma agitação animada” (LEPECKI, 2010, p.18). A ausência e o silêncio dos corpos insubmissos em seus ritmos próprios de produção de outras humanidades.

REFERÊNCIAS

ADORNOS do Brasil indígena: resistências contemporâneas. São Paulo: SESC; USP (co-realização), 2016. Catálogo da Exposição realizada no SESC Pinheiros, em São Paulo.

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre S. **O regime imagético Pankararu.** Tadução Intercultural na cidade de São Paulo. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

ALICE, Tania. Performances de arte relacional: uma (r)evolução dos afetos. **Performatus** ano 2, n. 9, 2014.

ANDRELLO, Geraldo. Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto rio Negro. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** v. 25, n. 73, jun. 2010.

ARAÚJO, Renan. Gabriel Abrantes. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva:** Catálogo. Jochen Volz e Júlia Rebouças (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.170.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo.** Martins Fontes, São Paulo, 1993.

ASSIS, Valéria S. de. Entre a objetificação e a subjetificação: estética e processos de produção e consumo de *petyngua* (cachimbo) nos Mbyá-Guarani. In: **Anais 27ª RBA,** Belém, 2010.

ASSIS, Valéria. S. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani.** Tese de doutorado. PPGAS/UFRGS, 2006.

BARCELOS NETO, Aristóteles. O comércio cultural entre museus antropológicos e aldeias indígenas: sobre a posse e venda de rituais no Alto Xingu. In: **Anais da 30ª ANPOCS.** Caxambu: ANPOCS, 2006.

BELAUNDE, Luisa Elvira. Corpo terra – Tempo lua: Reflexões sobre o chão e a incerteza entre os Quéchua-lamas da Alta Amazônia peruana. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo.** Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.47-53.

BREGALDA JAENISCH, Damiana. Produção e circulação de objetos, saberes e sujeitos: Considerações a partir das experiências da política de patrimônio imaterial junto aos Mbyá Guarani e Wajãpi. In: **Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia,** Natal, 2014.

BRUCK, Mozahir Salomão. Palavra: dispositivo. **Dispositiva.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas Gerais. V.1 n.1 maio / out.2012, p.39-44.

BRUNO, Maria Cristina O. Sociedades indígenas, museus e adornos: distanciamentos e cumplicidades. In: **Adornos do Brasil indígena:** resistências contemporâneas. São Paulo: SESC, USP (co-realização), 2016. Catálogo da Exposição realizada no SESC Pinheiros, em São Paulo, de 7 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017.

CADOGAN, León. **Ayvu Rapyta**: textos míticos de los mbyá-Guaraní del Guairá. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim 227, Antropología n° 5, São Paulo, 1959.

CAIXETA, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. In: **Catálogo do Forumdoc**. BH 2009. 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte, 2009, p.149-160.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify., 2009. p.311-373.

CATÁLOGO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO: Há sempre um copo de mar para um homem navegar/ Curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

CAYCEDO, Carolina. A fome como professora. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo**. Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.105-120.

CEDI – Centro Ecumênico de Documentação e Informação, São Paulo. **Povos indígenas no Brasil 1987/88/89/90**. São Paulo, CEDI, 1991. (Série Aconteceu Especial, 18).

CIA OITO NOVA DANÇA. **Caderno impresso esquiva**. São Paulo, 2016.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada**: mitos e cantos sagrados dos índios guarani. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

CYPRIANO, Fabio. Bienal de São Paulo é fuga à monotonia. In: **Arte!Brasileiros**. 2 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://brasileiros.com.br>

DAWSEY, J. MÜLLER, R. HIKIJI, R. e MONTEIRO, M. Apresentação. In: **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. Organizadores: John Dawsey; Regina Muller; Rose Satiko G. Hikiji; Marianna Monteiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afeto e conceito. In: _____; _____. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DESCOLA, Philippe. Más allá de la naturaleza y la cultura. **Etnografías contemporâneas**. v.1, n.1, p. 93-114, 2005.

DOS ANJOS, Moacir. **Catálogo da Exposição “A Queda do Céu”**. 2015. Exposição realizada no Paço das Artes, em São Paulo de 10 de abril a 05 de junho de 2015 e no SESC Rio Preto, em São José do Rio Preto de 18 de maio a 28 de agosto de 2016.

DOS ANJOS, Moacir. Adorno e Luta. In: **Adornos do Brasil indígena**: Resistências contemporâneas. São Paulo: SESC; USP (co-realização), 2016. Catálogo da Exposição realizada no SESC Pinheiros, em São Paulo, de 7 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017.

EQUADOR. Constituição (2008). **Constituição da República do Equador**, 2008.

ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

FAUSTO, Carlos. **Inimigos fiéis**: história, guerra e xamanismo na Amazônia. Edusp, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FAVORETO, Lu. Dança Esquiva, um modo de ocupar a cidade. In: **Caderno impresso esquiva**. São Paulo: Cia Oito Nova Dança, 2016.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta #8**, São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas, 2008.p.197-210.

FERRAZ, Marcos G. O adorno como arma da resistência indígena. In: **Arte!Brasileiros**. 3 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2016

FISCHER-LICHTE, Erika. The transformative power of performance. In: **The transformative power of performance**. London and New York: Routledge, 2008. p.11-23.

FONSECA, Raphael. Bené Fonteles. In: **32ª Bienal de São Paulo**: Incerteza Viva: Catálogo. Jochen Volz e Júlia Rebouças (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.106

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALLOIS, Dominique T. (Org.). **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas**: exemplos no Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006.

GALLOIS, Dominique T. Os Wajãpi em frente da sua cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n.32, p. 110-129,2005. (Patrimônio Imaterial e Biodiversidade).

GALLOIS, Dominique T. Arte iconográfica Waiãpi. In: **Grafismo indígena**. Organização: Lux Vidal. São Paulo, Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1992.

GALLOIS, Dominique T. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v.55, n. 1, 2012,

GALLOIS, Dominique. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia oriental. **Revista de Estudo e Pesquisa**, v. 4, n. 2, 2007. FUNAI

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, ano 6, v.1, n. 8, 2005.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001. Escola de Belas Artes da UFRJ.

- GELL, Alfred. **Art and agency: an antropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GIL, José. Abrir o corpo. In: . FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda(Org). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.
- GIL, José. O corpo paradoxal. In: **Movimento total: o corpo e a dança**. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2001.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Porto: Sextante Editora. 2011.
- GOLDMAN, Marcio. Dois ou três platôs de uma antropologia de esquerda. **Cosmos e Contexto: Revista Eletrônica de Cosmologia e Cultura**. v. 24, p.1-7, 2014.
- GÓMES-PEÑA, Guillermo. Em defesa del arte del performance. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Org). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, NYU, 2011. p.489-520.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Sensorial thought: cinema, perspective and Anthropology. **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v.9 n.2. 2012
- GUARANI, Jera. Textos-depoimentos. **Caderno Virtual Esquiva**, 2016. Disponível em <<http://ciaoitonovadanca.com.br>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2017.
- HEURICH, Guilherme Orlandini. De perigosos desejos que se insinuam ao bailar: festas Mbyá no Brasil Meridional. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 34. **Anais do...** Caxambu, 2010.
- HONÓRIO, Maria Aparecida. SILVA, Mario Benites (narrador geral). **Mba'epu ete'i - Instrumentos musicais sagrados: narrativas, confecção e uso**. São Paulo: Edição do Autor, 2011.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo : ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis : Vozes, 2015.
- JONES, Amelia. Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale. In : **Le corps de l'artiste** (Tracey Warr). Paris, Phaidon, 2011.
- KEESE DOS SANTOS, Lucas. **A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya**. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- KEREXU, Maria Cecília Barbosa. **A vida do pássaro, o canto e a dança do tangará**. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Intercultural Indígena. Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas: entrevista com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo.** Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.169-184.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **Revista USINA**, n.20, jul. 2015.

LAGROU, Els. A Arte do outro no surrealismo e hoje. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008

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

LAGROU, Els. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha - Revista de Antropologia**, Florianópolis, v.5, n.2, p. 93-113, dez. 2003. UFSC.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGROU, Els. No caminho da miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. **Revista Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 23-54, 2013.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. Introdução. In: _____; _____ (Org.). **Quimeras em diálogo**: grafismo e figuração nas artes indígenas . 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

LANGDON, Esther J. Perspectiva xamânica : relações entre rito, narrativa e arte gráfica. In: LAGROU, Els; SEVERI, Carlo (Org). **Quimeras em diálogo**: grafismo e figuração nas artes indígenas. 7 Letras, 2013.

LARSEN, Lars Bang. Cosmologias de inícios e fins (e meios também): Notas sobre Dias de Estudo – Santiago. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo.** Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.189-192.

LATOURETTE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre ciência. In: NUNES, João A. ROQUE, Ricardo (Org.). **Objectos impuros**: experiências em estudos sobre a ciência. Porto : Edições Afrontamento, 2008.

LATOURETTE, Bruno. Quel cosmos? Quelles cosmopolitiques?. In: Lolive, Jacques & Soubeyran Olivier. (Ed.). **L'émergence des cosmopolitiques**. Paris: La Découverte, 2007, p. 69-84

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro e Performance. In: **Teatro Pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007. p.223-233.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina ; SOBRAL, Sonia (Org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. UFSC.

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília (Org). **Yv'y Poty, Yva'á: Flores e Frutos da Terra**. Porto Alegre: IPHAN/Grpos de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, 2009.

MACEDO, Valéria de. De encontros nos corpos Guarani. In: **Ilha - Revista de Antropologia**, v. 15, n. 2, p. 181-210, jul./dez. 2013. UFSC.

MACEDO, Valéria de. **Nexos da diferença: cultura e afecção em uma aldeia guarani na serra do mar**. 2009. Tese (Doutorado) - PPGA/USP, 2009.

MACEDO, Valéria. Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da “cultura” e o se fazer ouvir nos corais guarani. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 55, n. 1. p.357-400, 2012. USP.

MACEDO, Valéria. Tamõi e xondáro. Vetores diferenciadores na cosmopolítica guarani. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS,34., **Anais do...** Caxambu, 2010.

MACEDO, Valéria. Textos-depoimentos. In: **Caderno Virtual Esquiva**, 2016. Disponível em <http://ciaoitonovanca.com.br>. Acesso em: 21 jan. 2017.

MAIA, Ana Maria. Martírio (Thiago Martins de Melo, 2014). In: MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (Organizadores). **Guia 31ª Bienal de São Paulo “Como (...) coisas que não existem”**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.p. 110, 111.

MAIA, Ana Maria. Ymá Nhandehetama (Armando Queiroz, Almires Martins e Marcelo Rodrigues , 2009). In: MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (Org.). **Guia 31ª Bienal de São Paulo “Como (...) coisas que não existem”**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. p. 178-179.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (Org.). **Guia 31ª Bienal de São Paulo “Como (...) coisas que não existem”**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

MAYO, Nuria Enguita. El shabono abandonado (Juan Downey, 1979). In: MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (Org.). **Guia 31ª Bienal de São Paulo “Como (...) coisas que não existem”**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.p. 150, 151.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani**. Tese (Doutorado) – PPGAS, USP, 2002.

MOSQUERA, Gerardo. **Cozido e cru**. Sao Paulo: Fundação Memorial da América Latina. 1996.

O BRASIL DOS ÍNDIOS: UM ARQUIVO ABERTO. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. Vídeo nas Aldeias, 2016.

O'REILLY, Sally. **The Body in Contemporary Art**. Thames & Hudson, London, 2009.

OLASCOAGA, Sofía. Desaprender, perguntar-se, escutar: Uma pedagogia da incerteza? In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo**. Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.91-98.

OVERING, Joana. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. **MANA** v.5, n.1, p.81-107, 1999.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP**. São Paulo, 2007. p.57-65.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: **Como (...) coisas que não existem. 31ª Bienal de São Paulo (Livro)**. Bienal de São Paulo, 2014. p.250-265.

PESQUISADORES GUARANI. **Xondaro Mbaraete: a força do xondaro**. São Paulo: CTI / Iphan /CGY, 2013.

PIERRI, Daniel C. **O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento guarani-mbya**. 2013. Dissertação (Mestrado) - PPGAS/USP, 2013.

PISSOLATO, Elizabeth. **A Duração da Pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)**. 2006. Tese (Doutorado) - PPGAS/MN/UFRJ, 2006.

PISSOLATO, Elizabeth. **Tape Porã, impressões e movimento Mbya: os Guarani Mbya no Rio de Janeiro**. Catálogo de Exposição. Museu do Índio, FUNAI, 2012.

POTY, Vherá e CHRISTIDIS, Danilo. **Os Guarani Mbyá**. Porto Alegre: Wences Design Criativo, 2015.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatro, performance e “inquietação de si”. In: **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 135-150.

RADIO YANDÊ. **Documentário mostra luta pela conquista da cidadania e trajetória do movimento indígena. Entrevista com Rodrigo Siqueira**, 9 de março de 2015. Disponível em: <<http://radioyande.com/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

REBOUÇAS, Júlia. Imaginações do mato. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo**. Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 123-126.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Percursos - Revista de Psicanálise**, São Paulo, v. 16, n. ano 8, p. 43-48, 1996.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Editora UFRGS, Porto Alegre, 2014.

ROLNIK, Suely. **Memória do corpo contamina museu**. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt/base_edit>. Acesso em: 23 set. 2015.

ROSENTHAL, Stephanie. Choreographing you: Choreographies in the visual arts. In: **Move. Choreographing You: art and dance since the 1960s**. Hayward Gallery Publishing, Londres, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A incerteza entre o medo e a esperança. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo**. Jochen Volz e Júlia Rebouças (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.37-46.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. In: DAWSEY, John; MULLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna (Org.). **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p.37-65.

SCHECHNER, Richard. Ritual and performance. In: Ingold, T. (Ed). **Anthropology (encyclopedia)**. London, Routledge, 1994.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, n. 32, p.2-19, 1979.

SEEGER, Anthony. O significado dos ornamentos corporais. In: _____. **Os índios e nós**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEROUSSI, Benjamin et al. Trabalhando com coisas que não existem. In: **Como (...) coisas que não existem. 31ª Bienal de São Paulo (Livro)**. Bienal de São Paulo, 2014. p.52-57.

SHIVA, Vandana. **Diálogo sobre ecofeminismo con Vandana Shiva**. Instituto de Estudios Ecologistas del Tercer Mundo. Quito, 2010.

SKLAIR, Jessie. A quarta dimensão no trabalho de Trinh T. Minh-ha: desafios para a antropologia ou aprendendo a falar perto. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, 2006. USP.

SOLON, Walter. Mujawara (Sandi Hilal, Alessandro Petti e Grupo Contrafilé, 2014). In: MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (Org.). **Guia 31ª Bienal de São Paulo “Como (...) coisas que não existem”**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. p. 116, 117.

STENGERS, Isabelle. La proposition cosmopolitique. In: Lolive, Jacques & Soubeyran, Olivier (Ed.). **L'émergence des cosmopolitiques**. Paris: La Découverte, 2007. p. 45-68.

SURRALLÉS, Alexandre. Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects. In: HERITIER, F. ; Xanthakou, M. (Dir.). **Corps et affects**. Paris, Odile Jacob, 2004. p.59-75.

SZTUTMAN, Renato. Guaranizar a cidade. **Caderno Virtual Esquiva**, 2016. Disponível em : <<http://ciaoitonovanadanca.com.br>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. Nova York: Routledge, 1993.

TAVARES, Elaine. **México**: a outra candidata. Artigo publicado na página do Instituto de Estudos Latino-americanos. UFSC, 2017.

TERENA, Naine. Quase um prólogo: Da máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo**. Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.135-137.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Jongo no Sudeste** (Dossiê IPHAN 5). IPHAN, Brasília, 2007.

TUPÃ, Marcos dos Santos. Monumento à resistência do povo Guarani. **Revista Forum**, 05 out. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação kayapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, n. 36, p.81-122, 1994.

TURNER, Victor. **O Processo ritual estrutura e anti estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

VAN VELTHEN, Lúcia Hussak. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro, v.7,n.1, p. 19-29, maio 2010. UERJ, Instituto de Artes.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA**, v.2, n.2, p.115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. p.345-400.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Fazer o morto**: modos de inscrever, modos de esquecer. Roda de conversa realizada na sede da Cia Oito Nova Dança. Arquivo da Cia Oito Nova Dança, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **MANA**, v. 8, n.1, p.113-148, 2002a.

VOLZ, Jochen. Jornadas espirais: Incerteza Viva. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo**. Jochen Volz e Júlia Rebouças (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.p. 21-27.

VOLZ, Jochen. A incerteza como guia. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo.** Jochen Volz e Isabella Rjeille (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016a. p.35-42.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WARR, Tracey. **Le corps de l'artiste.** Paris, Phaidon, 2011.

ZANINI, Maria Catarina C. Totemismo revisitado: perguntas distintas, distintas abordagens. **Revista Habitus.** Goiânia, v.4, n.1, p.513-533, 2006.

ZUKER, Fábio. Carolina Caycedo. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo.** Jochen Volz e Júlia Rebouças (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016a. p.116.

ZUKER, Fábio. Lais Myrrha. In: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo.** Jochen Volz e Júlia Rebouças (Org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.232.

FILMOGRAFIA

ALVARES, Alberto. **Tekowe Nhepyrun:** a origem da alma. 2015.49 min.

CIA OITO NOVA DANÇA. **Ensaio audiovisual Esquiva.** 2016. 33 min.

COLETIVO MBYA GUARANI DE CINEMA. **Bicicletas de Nhanderú.** Vídeo nas Aldeias, 2011. 45 min.

PESQUISADORES GUARANI. **Xondaro Mbaraete:** a força do xondaro. 2013. 44 min.

SIQUEIRA, Rodrigo. **Índio cidadão?** Brasília: 7G Documenta/Machado Filmes, 2014. Documentário, 52 min.

COMISSÃO GUARANI YVYRUPA. **Rodovia rojoko - O dia em que fechamos a Bandeirantes.** 2013. 3 min.

COMISSÃO GUARANI YVYRUPA. **Manifesto:** por que fechamos a bandeirantes? 2013. 3 min.